1

Arne Reinhardt (Hrsg.)

Campana-Reliefs

Neue Forschungen zu römischem Architekturdekor aus Terrakotta
Akten der Internationalen Tagung Heidelberg, 8.–10. April 2021





Propylaeum
FACHINFORMATIONSDIENST
ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN

Campana-Reliefs

AKT 1

AKT Archäologie | Kultur | Theorie
Band 1

Schriftenreihe des Instituts für Klassische Archäologie und Byzantinische Archäologie Heidelberg

Herausgegeben von
Nikolaus Dietrich,
Caterina Maderna,
Diamantis Panagiotopoulos

Campana-Reliefs

Neue Forschungen zu römischem Architekturdekor aus Terrakotta

Akten der Internationalen Tagung
Heidelberg, 8.–10. April 2021

Herausgegeben von
Arne Reinhardt

Propylaeum
FACHINFORMATIONSDIENST
ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN

Diese Publikation wurde mit finanzieller Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung vorbereitet.
Die Autoren danken dem Datenspeicherdienst SDS@hd, welcher vom Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg (MWK) und der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) über INST 35/1503-1 FUGG unterstützt wird.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

Propylaeum
FACHINFORMATIONSDIENST ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN

Diese Publikation ist auf https://www.propylaeum.de dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
urn: urn:nbn:de:bsz:16-propylaeum-ebook-1326-6
doi: https://doi.org/10.11588/propylaeum.1326

Publiziert bei
Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2024
Propylaeum – Fachinformationsdienst Altertumswissenschaften
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum

Text © 2024, das Copyright der Texte liegt bei ihren jeweiligen Verfasserinnen und Verfassern.

English Proofreading: Sarah Finlayson
Innengestaltung und Satz: Christian Köhl

Umschlaggestaltung: Anton Ritzhaupt
Umschlagabbildung: CC BY-NC-ND 4.0 (Heidelberg, Antikensammlung Inv. CVI; Foto: Hubert Vögele und Polly Lohmann; Grafik: Jürgen Süß, MediaCultura)

ISSN 2510-9340
eISSN 2510-9359

ISBN 978-3-978-3-96929-278-5 (Hardcover)
ISBN 978-3-978-3-96929-277-8 (PDF)

Inhalt

Nikolaus Dietrich – Caterina Maderna – Diamantis Panagiotopoulos
Vorwort der Reihenherausgeber **vii**

Arne Reinhardt
Vorwort des Herausgebers **ix**

Arne Reinhardt
Introduction: Tiled Roofs – Tiled Images **1**
New Approaches to Roman Architectural Decorations in Terracotta ('Campana Reliefs')

Genese, Produktion, Verwendung

Stefano Tortorella
Lastre Campana **37**
Aspetti della produzione e ruolo delle *figlinae* polivalenti

Elena C. Partida
Campana Reliefs Produced in Achaea (Greece) **61**
Repertoire, Function, Semiotics

Rudolf Känel
Alles neu? **87**
Die Campana-Reliefs und ihre etruskisch-italischen Vorläufer

Jon Albers
Reliefs aus Ton und Stein **109**
Überlegungen zur Ornamentik der sog. Campanareliefs und der Dekoration in Stein im spätrepublikanischen und frühkaiserzeitlichen Mittelitalien

Arne Reinhardt
Luftiger Dachschmuck **125**
Durchbrochene Krönungen unter den ‚Campana-Reliefs' und in der römischen Steinarchitektur der Nordwest-Provinzen

Bilderwelt

Patrizio Pensabene
Le ninfe danzanti ai lati del palladio nelle lastre Campana della casa di Ottaviano sul Palatino **149**
Tra espressione della *pietas* e rifunzionalizzazioni in chiave propagandistica

Dominik Maschek
The Campana Reliefs and Their Place in the Architectural *decorum* of Late Republican Rome **175**

Giulia D'Angelo
Sime di coronamento con eroti alati su pantere e kantharos **189**
Nuove attestazioni dall'area del Santuario di Diana a Nemi

Jessica Bartz
„FALAE sunt turres ligneae" **203**
Untersuchungen zu Circus-Darstellungen auf Campana-Platten

Farbigkeit

Bettina Vak – Katharina Uhlir – Martina Griesser – Roberta Iannaccone
Fokus Pigmentuntersuchungen **233**
Technische Fotografie (*VIS* / *UVL* / *NIR*), Röntgenfluoreszenzanalyse und Faseroptische Reflexionsspektroskopie an römischen Architekturterrakotten der Wiener Antikensammlung

Cecilie Brøns – Jens Stenger – Jørn Bredal-Jørgensen – Alexandra Rodler-Rørbo
Deceiving Colours **251**
Scientific Imaging and Chemical Analysis of Polychrome Campana Plaques in the Ny Carlsberg Glyptotek

Sammlungen

Martin Szewczyk
Reliefs Campana de la collection Campana **285**
Les reliefs architecturaux romains en terre cuite au Louvre et leur valeur archéologique

Dennis Graen – Nick Petukat
Schätze aus Ton und Gips **303**
Die Schenkung Giampietro Campanas an die Universität Jena im Jahr 1846

Anne Viola Siebert
Nachahmung und Fälschung **319**
Neue Erkenntnisse nicht nur zu August Kestners Sammlung von Campana-Reliefs

Rolf Sporleder
"But even if you throw all the junk into the Spree..." **339**
The History and Provenance of the Campana Reliefs in the Berlin Antikensammlung

Karoline Zhuber-Okrog
Bemerkungen zu den römischen Architekturterrakotten der Wiener Antikensammlung **361**
Ein Fragenkatalog

Gesamtbibliographie **377**

Vorwort der Reihenherausgeber

Es ist uns Reihenherausgebern (Nikolaus Dietrich, Caterina Maderna und Diamantis Panagiotopoulos) eine große Freude, die Heidelberger Publikationsreihe „Archäologie – Kultur – Theorie“ (AKT) mit diesem Band starten zu können. Mit der für seine Arbeit charakteristischen Mischung aus profunder Materialkenntnis, Scharfsinn und intellektueller Aufgeschlossenheit, aus Nahsicht der Analyse und Weite der Perspektive, hat Arne Reinhardt die klassische Archäologie in Heidelberg über lange Jahre mitgeprägt. Genau diese Mischung findet sich auch in diesem sehr sorgfältig edierten Sammelband zu Campana-Reliefs, der sehr viel mehr tut, als ‚nur‘ einen Forschungsstand zu definieren. Die konsequente Konzentration auf eine Materialgattung führt darin nicht etwa zu einer thematischen Verengung, sondern geht einher mit einer erfrischenden Vielfalt der wissenschaftlichen Zugänge, eingebracht durch Archäolog:innen unterschiedlicher Generationen, Bekanntheitsgrade und Wissenschaftstraditionen. Aspekte archäologischen Materials, die häufig isoliert voneinander behandelt und teils gar in ‚Identitätsdebatten‘ um das Fach gegeneinander in Stellung gebracht werden, sind in diesem Band zusammengeführt: Herstellungstechnik/Materialität und Bildschmuck, antike Anbringungsweisen an Gebäuden und moderne Sammlungs- und Museumsgeschichte, ikonographische Detailanalyse und übergreifende Betrachtungen zum *decor* in der römischen Architektur. Vorbereitet durch eine Perspektiven aufzeigende Einleitung, können sich die klug geordneten Einzelbeiträge in diesem ersten Band der AKT-Reihe gewinnbringend gegenseitig ergänzen und kommentieren.

Zukünftige Bände der AKT-Reihe (Monographien, Sammelbände) mögen wiederum eine Materialgattung in den Mittelpunkt stellen, oder auch stärker über eine Fragestellung definiert sein, können wiederum von Artefakten ausgehen oder Befunde im Raum zur Grundlage nehmen, sind dazu eingeladen doch nicht gezwungen, materielle Kultur mit antiken Texten dialogieren zu lassen. Nur eines sollten sie nicht tun: sich ausschließlich auf eine Seite der falschen Dichotomie zwischen ‚materialorientierter‘ und ‚theorieaffiner‘ Archäologie schlagen.

Prof. Dr.
Nikolaus Dietrich

Prof. Dr.
Caterina Maderna

Prof. Dr.
Diamantis Panagiotopoulos

Nikolaus Dietrich – Caterina Maderna – Diamantis Panagiotopoulos, Vorwort der Reihenherausgeber, in: Arne Reinhardt (Hrsg.), Campana-Reliefs. Neue Forschungen zu römischem Architekturdekor aus Terrakotta. Akten der Internationalen Tagung Heidelberg, 8.–10. April 2021, AKT 1 (Heidelberg 2024) vii. DOI: https://doi.org/10.11588/propylaeum.1326.c19117

Vorwort des Herausgebers

Der vorliegende Band publiziert die Ergebnisse der ersten internationalen Tagung zum Terrakotta-Schmuck römischer Architektur, die mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung vom 8. bis 10. April 2021 am Institut für Klassische Archäologie und Byzantinische Archäologie der Universität Heidelberg durchgeführt wurde. Aufgrund der Pandemie musste die Veranstaltung, die ursprünglich für März 2020 am Internationalen Wissenschaftsforum Heidelberg geplant war, in virtuellem Format stattfinden. Dass alle Beteiligten diesen Wechsel so tatkräftig unterstützten und dass unsere Tagung auch von einem externen Publikum besucht wurde, war eine große Freude. Neben der Fritz Thyssen Stiftung gebührt besonderer Dank meinen Kolleginnen und Kollegen am Heidelberger Institut sowie dem Freundeskreis FORUM ANTIKE, die alle das Vorhaben seit Beginn gefördert haben. In einem frühen Stadium der Planung bestärkten mich Kristine Bøggild Johannsen und Rudolf Känel in der Idee zu dieser Tagung, wofür ich Ihnen hier herzlich danken möchte.

Dem römischen Architekturdekor aus Terrakotta eine eigene Tagung zu widmen, erschließt sich vordergründig vielleicht vor allem denjenigen, die bereits in diese Richtung geforscht haben. Unter dem Rufnamen der ‚Campana-Reliefs' besitzen die Reliefbilder aus Ton zwar eine gewisse Bekanntheit, jedoch fehlt es bislang an einer Zusammenschau der aktuellen Forschungen, wie sie etwa die Tagungs-Reihen der *DELICIAE FICTILES* oder des *Convegno Internazionale "Laterizio"* für die älteren Architekturterrakotten beziehungsweise für die römischen Ziegel bieten. Unsere Absicht beschränkte sich jedoch nicht allein darauf, den Spezialisten im Fach eine Möglichkeit des Austauschs zu bieten – vielmehr ist es ein Anliegen dieses Buchs, die traditionelle Gattung der ‚Campana-Reliefs' als ein Forschungsthema mit offenen Rändern zu präsentieren, das zahlreiche unterschiedliche Anknüpfungspunkte an aktuelle Fragestellungen des Fachs bereithält: an die klassische Architektur- und Bildforschung ebenso, wie an kulturgeschichtliche Fragestellung zu Konzeption und Nutzung von *decor*, dem Umgang mit und den Funktionen von Bildern in der römischen Kultur, der Polychromie-Forschung, der Sammlungs- und Rezeptionsgeschichte sowie jüngst dem gesteigerten Interesse an der Perspektive des ‚Making' bzw. unterschiedlichen ‚Cultures of Making' im ‚New Materialism'. Dass die hier behandelten Materialgruppen an diese Themen anschlussfähig sind und neue Einsichten verheißen, liegt, abgesehen von der Vielschichtigkeit der Objekte selbst, in der Erkenntnis begründet, dass jede Gattung andere Einblicke in die Vergangenheit ermöglicht. Zu lange standen Artefakte ‚bloß' aus Terrakotta in der Erforschung hinter solchen aus ‚noblem' Marmor zurück und diese Lücke ist lange noch nicht geschlossen; welchen Einfluss die Erträge des hier vorgelegten Unterfangens im Einzelnen ausüben werden, muss die Zukunft erweisen. Als Herausgeber freut es mich sehr, dass so viele Kolleginnen und Kollegen aus unterschiedlichen Statusgruppen des Akademischen Systems sowie aus verschiedenen Disziplinen sich auf dieses Vorhaben eingelassen haben und die römischen Architekturreliefs aus Terrakotta so vielschichtig und aus zahlreichen unterschiedlichen Richtungen beleuchten. Der vorliegende Band präsentiert unsere Ergebnisse

Arne Reinhardt, Vorwort des Herausgebers, in: Arne Reinhardt (Hrsg.), Campana-Reliefs. Neue Forschungen zu römischem Architekturdekor aus Terrakotta. Akten der Internationalen Tagung Heidelberg, 8.–10. April 2021, AKT 1 (Heidelberg 2024) ix–x. DOI: https://doi.org/10.11588/propylaeum.1326.c19118

und Überlegungen in doppelter Form – als gedrucktes Buch (print on demand) und kostenlos zugängliches e-Book.

In inhaltlicher Hinsicht deckt sich die vorliegende Publikation wesentlich mit den Teilthemen der Tagung, wie sie 2021 präsentiert und diskutiert wurden. Ausnahmen sind die beiden Beiträge von Natalie Wagner (*Capuanische Architekturterrakotten aus der spätrepublikanischen und frühen Kaiserzeit*) und Manuel Flecker (*Die Bilderwelt römischer Architekturterrakotten im Kontext des fundamentalen Bildwandels am Übergang von Republik und Kaiserzeit*), die in anderem Zusammenhang erscheinen werden; für diese wurde der Beitrag *Sime di coronamento con eroti alati su pantere e kantharos. Nuove attestazioni dall'area del Santuario di Diana a Nemi* von Giulia D'Angelo neu aufgenommen. Allen Autorinnen und Autoren möchte ich für ihre äußerst unkomplizierte Zusammenarbeit und große Unterstützung herzlich danken.

Darüber hinaus gebührt mein großer Dank der wirksamen Hilfestellung, die der Tagungsband während der Publikationsvorbereitungen erfahren durfte. Dazu gehört die finanzielle Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung, des Freundeskreises FORUM ANTIKE sowie des Instituts für Klassische Archäologie und Byzantinische Archäologie der Universität Heidelberg. Meine Kollegen Prof. Dr. Caterina Maderna, Prof. Dr. Diamantis Panagiotopoulos und Prof. Dr. Nikolaus Dietrich halfen generös auch mit der Überlassung von Hilfskraftstunden, in denen Christian Köhl zahlreiche wichtige Arbeiten leistete und dabei etwa die umfangreiche Gesamtbibliographie verantwortete. Über seine sorgfältige Hilfe freue ich mich genauso wie über die Aufnahme der Kongressakten in die neue Reihe des Instituts „AKT – Archäologie, Kultur, Theorie". Großer Dank gebührt hierbei auch der Person, die das Peer-Review des umfangreichen Bandes übernommen und wichtige Anregungen zur Einleitung beigetragen hat. Ebenfalls zu Dank verpflichtet fühle ich mich Dr. Sarah Finlayson für das Korrekturlesen der englischen Texte sowie Christian Köhl für den sorgfältigen Satz und das Layout des Bandes.

Auf der Seite von Propylaeum begleiteten den Band Dr. Katrin Bemmann und Jelena Radosavljević; ihnen sowie Frau Dr. Maria Effinger gebührt gleichfalls großer Dank für ihre zuvorkommende und sachkundige Unterstützung.

Dr. Arne Reinhardt
Frühjahr 2024

Arne Reinhardt

Introduction: Tiled Roofs – Tiled Images

New Approaches to Roman Architectural Decorations in Terracotta ('Campana Reliefs')

The so-called Campana reliefs, which stand in the Etrusco-Italic tradition of architectural terracottas,[1] constitute a closely defined but characteristic phenomenon of the material culture of Rome. Over the last ten years, this class of Roman architectural decor has been repeatedly shown in special exhibitions,[2] and the number of publications on this topic is steadily on the increase (Fig. 1). For the first time ever, in 2006, a study day was dedicated to this topic in Velletri, and in 2018 a further study day was held in Padua.[3] With this present volume, we are publishing the results of the first international symposium, which was held from 8–10 April 2021 in virtual format at the Institute for Classical Archaeology and Byzantine Archaeology at Heidelberg University.

For this introduction, I have decided to tackle our field of study in a twofold manner, by combining a more traditional overview with a perspective inspired by 'new materialism' in the summary. The idea that gave birth to this conference stems from the current state of research, as well as the somehow still isolated position this category of material holds in Roman archaeology. Accordingly, in the first three sections of this introduction, I survey the history of research, both in the sense of past approaches to what was labelled 'Campana reliefs' in the 19th century, and recent findings and discoveries that considerably enrich the textbook opinion we inherited from the paramount work on this topic, published in 1911. The main characteristics of the genre, its modes of production, date, typical design as well as functions, find spots and so forth, also emerge from these paragraphs, which are meant to provide a detailed overview 'from the inside' on the existing knowledge, as well as on interesting desiderata that may be tackled in the future. This will prepare the way, I hope, for highlighting the manifold approaches and richness of the findings offered in the sixteen contributions to this volume. In the summary, I then attempt to transform this inside-view into an

1 Känel 2013a, 1118 f.; Strazzulla 1993; Tortorella 1981a, 61; Tortorella 1981b, 219; Calderone 1975, 68–72; Borbein 1968, 20–28; Andrén 1939/1940, p. ccxlii. – cf. Rous 2011.

2 2011/2012: Museum August Kestner Hannover (Siebert 2011); 2016/2017: Museum of Ancient Cultures in Hohentübingen Castle (Baas – Flecker 2016); 2018/2019: Collections of Antiquities at Friedrich-Schiller University Jena (Winter 2018) and Louvre Museum, Paris (Gaultier et al. 2018); 2019/2020: Archaeological Museum of Patras (Partida 2019b). Important collections of material came out in the same time frame: Pensabene 2017b; Lejsgaard Christensen – Bøggild Johannsen 2015.

3 Angle – Germano 2007 (articles p. 11–161) and the seminar "Nuovi dati ed interpretazioni sulla produzione e diffusione delle Lastre Campana", 9 May 2018, University of Padua, <https://www.beniculturali.unipd.it/www/dbc-news/seminario-9-maggio-2018-nuovi-dati-ed-interpretazioni-sulla-produzione-e-diffusione-delle-lastre-campana-sala-consiglio-liviano/> (30.10.2023).

Arne Reinhardt, Introduction: Tiled Roofs – Tiled Images. New Approaches to Roman Architectural Decorations in Terracotta ('Campana Reliefs'), in: Arne Reinhardt (Hrsg.), Campana-Reliefs. Neue Forschungen zu römischem Architekturdekor aus Terrakotta. Akten der Internationalen Tagung Heidelberg, 8.–10. April 2021, AKT 1 (Heidelberg 2024) 1–34. DOI: https://doi.org/10.11588/propylaeum.1326.c19120



Fig. 1 Collage of recent publications on 'Campana reliefs', 2011–2018.
Image: © after Baas – Flecker 2016, Gaultier et al. 2018, Lejsgaard Christensen – Bøggild Johannsen 2015, Pensabene 2017a, Siebert 2011 and Winter 2018.

open, forward-looking perspective, by taking the concept of a 'culture of making' into account in order to highlight the virtues and points of references the terracottas offer research into other parts of Roman material culture, as well as cultural practices of making (and making images) in general.

A Wide Topic of (Mostly) Special Interest

Even though in recent years interest in the 'Campana reliefs' has appeared to be on the increase, it is a topic of research that still in some respects stands in isolation, alongside other 'special topics'. In the relatively well-transmitted material culture of the Roman age, the figurative clay reliefs contribute a low share as far as numbers go, and besides they represented a phenomenon of limited extent from a chronological and regional point of view.[4] This bestows upon the Roman architectural terracottas the aura of

4 Cf. Pensabene 2017b, 135; Strazzulla 2007, 155; Rauch 1999, 2 f. 5 f.; Tortorella 1981a, 61–68; Tortorella 1981b, 219–223; Borbein 1968, 12 f. 28 f.; Rohden – Winnefeld 1911, 11*–19*. For the new findings regarding the geographic distribution see below, notes 26. 27.

a dusty drawer within the classificatory 'material cabinet' of Classical Archaeology, in which only a few specialists are interested.[5] No doubt several other factors have contributed to this somehow isolated position; the 'Campana reliefs' are often very fragmentary when found, and the vast majority was discovered long before it became common to record the findspots. Additionally, many 'old' fragments have remained so far unpublished, or are sometimes difficult to find in the complex scholarly literature.

Nevertheless, the 'Campana reliefs' have always attracted, and continue to attract, a certain amount of general interest due to the wide spectrum of their rich imagery, which offers select connecting points for overlapping issues. In the 20th century, these figurative clay reliefs and their imagery were examined as products of Roman decorative arts, thus enabling a connection to the question of eclecticism and 'Neo-Attic art'.[6] As a result of the re-orientation of Classical Archaeology towards topics of ancient society and politics in the 1970s, some of the pictorial scenes were analysed and discussed as important representatives of the political language of images in the era of Augustus; this approach still applies today.[7] It is the imagery which provides the genre with a certain renown within Classical Archaeology; however, this renown is usually limited to a few image types and find contexts (for example, the Campana reliefs from the Palatine Hill).

The Emergence of 'Campana Reliefs' in 19th-Century Scholarship

The very same imagery that today still enriches the display of 'Campana reliefs' in archaeological exhibitions had previously, in the middle of the 19th century, provided for a wider intersection between 'specialist topic' and the 'general public'. Prior to this, Roman architectural terracottas had been collected and published randomly, if at all,[8] before they then evolved into the privileged area of interest of a few connoisseurs, such as Charles Townley (1737–1805), Jean Baptiste Séroux d'Agincourt (1730–1814) and,

5 Cf. Känel 2013a, 1115 with note 1 and my German 'Vorwort' in this volume.

6 Borbein 1968, 10. 24–26. 121 notes 608; 196–201 cf. Rauch 1999, 6 f. 140. 143 and most recently Lo Monaco 2021, 26–31. For the concept of 'Neo-Attic' and critique, see Reinhardt 2018, 301–303 with notes 11. 15 and now Maschek 2022b, 182–185.

7 The discovery of the famous 'Campana reliefs' during excavations in the vicinity of the House of Augustus on the Palatine Hill (Carettoni 1971/1972; Carettoni 1973; Pensabene 2017b, 45; Pensabene– Gallocchio 2017, 162–168) was an important enabling factor for this. For discussion and its positions (does not claim to be exhaustive) see Pensabene 2017b, 138–139 (with altered reference points due to new dating basis); Pensabene – Gallocchio 2017, 170–172; Möller-Titel 2019, 8 f. 39–45. 146–150. 180–187; Newby 2016, 54–56; Simon 2009; Carandini – Bruno 2008, 157–159; Strazzulla 1999; Huttner 1997, notably 383 f.; Ritter 1995, 129–131; Strazzulla 1991; Strazzulla 1990.

8 For the history of their reception see Lejsgaard Christensen – Bøggild Johannsen 2015, 9–13; Reinhardt 2013, 147–151 with emphasis on the 1st half of the 19th century; Bøggild Johannsen 2008b; Nadalini 2007, 23–26; Micheli 2006; Rohden – Winnefeld 1911, 3*–7*. For their reception in the 18th century see, for example, the appearance of 'Campana reliefs' in the works of J. J. Winckelmann (Rohden – Winnefeld 1911, 5* f. and now Borbein et al. 2014, 41. 45. 258. 362. 464. 495. 512 f. 600. 651; Borbein et al. 2006, 388 f. nos. 902–906), the plaster casts from the A. Raphael Mengs' collection in Dresden (Kiderlen 2006, 305–309. 415–418 Nr. 290–304) and individual wall designs, inspired by 'Campana reliefs' (Borbein 1968, 19 note 59. 60; Reinhardt 2013, 147 note 36).

above all, the ambitious Giampietro Campana (1808–1880).[9] Campana's collection in Rome, in particular, brought the renown of the clay reliefs to wider audiences among the tourists to Rome, and, from 1842 onwards, his luxurious publication "Antiche opere in plastica" was published, with a selection of around 110 items in the plate section.[10] After large parts of the Campana collection had been acquired for the French Emperor and presented in the Parisian Musée Napoléon III in 1862, the renown of the Roman clay reliefs reached its zenith in the 19th century (Fig. 2, a).[11] Although Giampietro Campana was undoubtedly the most formative character in this respect, leading artists had already discovered the potential of the terracottas' rich imagery in the preceding decades. Antonio Canova (1757–1822) and Bertel Thorvaldsen (1770–1844), for example, both studied and possessed specimens of the genre, using them as a possible source of inspiration for their own creations. In a similar way, architects took an interest in the various designs this material offered, with Michael Gottlieb Bindesbøll (1800–1856) using some of Campana's plates for his Thorvaldsens Museum in Copenhagen, or Franz Jakob Kreuter (1813–1889) who found a unique solution for the façade of his Palais Dürckheim-Montmartin in Munich (Fig. 2, b).[12]

However, with Campana's famous collection and its publication, the cornerstone for the later naming of the reliefs was laid and important criteria for the subsequent academic classification were determined. In addition to the figural rendering, this meant in particular a certain focus on the quality of execution; both points are still reiterated as arguments for the differentiation of the 'Campana reliefs' from 'other' Roman architectural terracottas (cf. below).[13] However, it was the intensive building activity in Rome, the new capital city of the emergent Italian state, that set the stage for comprehensive systematic collection and processing, marked by positivist scholarship.

9 Cf. Micheli 2006. In their introductions, both Séroux d'Agincourt and Campana emphasised the high artistic value of the images in contrast to the simple material of the reliefs: cf. Reinhardt 2013, 149 notes 41–43.

10 For the Museo Campana see Sarti 2018; Sarti 2001. The first volume of Campana's publication (1842) comprised an introduction and 30 plates with annotations. Volume 2 contains 90 plates without annotations; a further edition followed in 1851: Piriou 2018a, 223; Sarti 2001, 25.

11 For the exhibition of the items from the Campana collection purchased for France, and the reception thereof, see Haumesser 2021b, 90–92; Haumesser 2018a, 532–535; Nadalini 2007, 27 f.

12 For Canova's collection, see Micheli 1985/86, for Thorvaldsen (and Bindesbøll), Lejsgaard Christensen – Bøggild Johannsen 2015, 14–22. A brief update on Kreuter, and I thank Susanna Sarti for checking the guestbook of the Museo Campana for me: the register does not hold the name of Franz Jakob Kreuter in the year of his visit to Rome (1842). While it still seems possible that Kreuter was generally inspired by Campana – possibly, he visited the collection without leaving his name – he seems to have found the exact model elsewhere; to my knowledge, only scarce fragments are attested in Campana's collection for the scheme he adapted ('Schwebende Flügelfrau zwischen Spiralbändern oder Ranken': cf. Louvre, inv. S 9994. S 10394. S 10935. S 13046. S 14327 [the complete plaque inv. N 4699 comes from the Durand-collection]). Thus, it seems as if Kreuter's individual interest in this kind of material was responsible (as proposed in Reinhardt 2013, 155 f.), but a definite answer seems hard to give today not least because the producer of the remade terracotta plaques remains unknown.

13 The images as differentiation criteria: Borbein 1968, 20–28. 199–201. For criterion of clay preparation and formation: Känel 2013a, 1116 note 2 cf. Perry 1997, 52. 57; Borbein 1968, 14; Rohden – Winnefeld 1911, 23*.

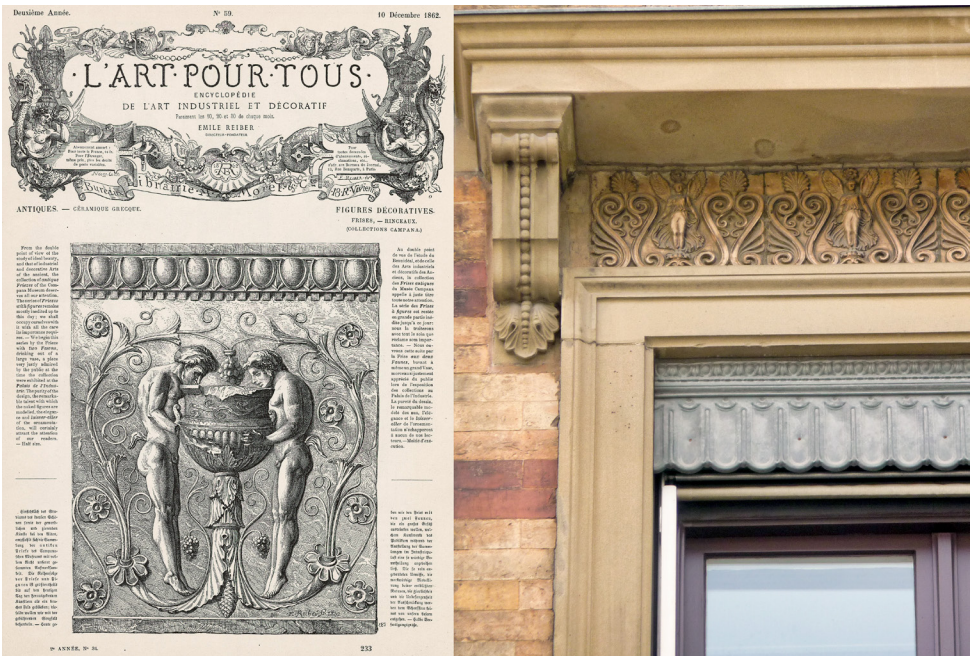


Fig. 2, a. b A terracotta plaque from Campana's collection staging as the front page of the magazine "L'art pour tous" (2 no. 59, 10 December 1862) and, to the right, mid-19th century remakes of a 'Campana plaque' on the façade of the Palais Dürckheim-Montmartin in Munich (Franz Jakob Kreuter, 1842–1844).
Images: a) Public Domain <https://doi.org/10.11588/diglit.16525#0143>; b) CC BY-NC-ND 4.0 (Arne Reinhardt).

The groundwork laid by Hermann von Rohden (1852–1916) and Hermann Winnefeld (1862–1918) dates from 1878 and is primarily based on the countless new finds in the second half of the 19th century in Rome.[14] Published in 1911, their corpus work serves, even 110 years later, as the standard reference for each and every activity concerning the "Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit" ('architectural clay reliefs of Imperial Rome'), which, in the first chapter of their introduction, the authors explicitly connected with Campana's name.

The great achievement of this work – epochal for its genre – lies in the comprehensive documentation of the objects and fragments available at the time, which were gathered both from older literature as well as from public and private collections in Europe. This clearly-arranged compendium was lavishly endowed with all the means available at the time and contains 548 figures in the text (416 photographic and 132 graphic illustrations) as well as 143 plates with a further 268 photos. Fundamental parameters in the classification by Hermann von Rohden and Hermann Winnefeld are, firstly, the morphology of the relief plaques, in which they differentiate between four main forms ('revetment plaque', 'sima', 'cresting plaque' and 'crest' ["Verkleidungsplatte",

14 Rohden – Winnefeld 1911, p. v–vii. See also the contribution by Rolf Sporleder in this volume.

"Sima", "Aufsatzplatte", "Krönung"]: Fig. 3), and, secondly, the motifs and patterns of the figural and ornamental reliefs.[15] The arrangement of the topics is guided not only by a hierarchisation of subjects,[16] but also the endeavour to create chronological order; differentiation is made, in particular, between 'reliefs from the best times' and later editions, for which the composition of the clay and the quality of the stylistic elaboration are used as indicators.[17] Further important fields of interest are not only the manufacturing technique[18] but also the architectural function the plaques fulfilled and the ways they were used as continuous but varied friezes on beams, roof edges and also, presumably, on walls ("wenigstens für die Spätzeit", compare below). Both older reports and contemporary information about the discovery circumstances helped the two authors to come to conclusions about these two crucial aspects.[19] All of these points highlight a clear distinction from the publication of Giampietro Campana, who, in his "Antiche opere in plastica", primarily presented complete – or rather, recently restored – plaques (as well as many an antefix) and interpreted their images referring to ancient literature.[20]

The epochal work of Hermann von Rohden and Hermann Winnefeld in 1911 marked the academic birth of the 'Campana reliefs' as an archaeological category of materials. Research during the subsequent 110 years was essentially guided by this monumental work, to which it owes not only the criteria for distinguishing between the four forms, the differentiation of the genre from other clay reliefs, and the chronological time frame, but above all the overview of the manifold image repertoire. Based on this groundwork, countless significant studies were carried out, revolving either around the imagery of the genre or the generic aspects of their production and use. As already mentioned at the beginning, 'Campana reliefs' have been studied from an art historical point of view, which regarded them as a sector of the Roman 'art industry'; in addition,

15 Rohden – Winnefeld 1911, p. ix f. cf. Flecker 2016a, 35 f.; Borbein 1968, 9.

16 Rohden – Winnefeld 1911, p. ix f.: from gods and deities/Bacchic through heroes and heroines to 'Roman life' and 'decorative reliefs', the later structured as a progression from figural to floral. This type of anticlimax can be similarly found in other works of the 19th century, see e.g. E. Gerhard, "Auserlesene Griechische Vasenbilder, hauptsächlich Etruskischen Fundorts", vols. 1–4 (Berlin 1840–1858).

17 Rohden – Winnefeld 1911, 12*–22* (archaeological sites as time indicators). 23*–26* (characteristics of the prepared clay). 48*–56* (style of relief). Fine-tuned as a development principle for the entire genre, this model can be found with Borbein 1968, 28–42 cf. Rauch 1999, 5 f. Some of the assumptions that are traditionally drawn on by research for relative chronological classification appear, however, in the light of more recent insights into conditions of production and the range of variants, more difficult than previously thought – cf. Reinhardt 2016a, 256–260.

18 Rohden – Winnefeld 1911, 23*–26* cf. Rauch 1999, 3 f. 241 f.; Perry 1997, 53–57; Borbein 1968, 13 f.; for the aspect of series production of 'Campana reliefs' see Reinhardt 2016a, 252–256; elsewhere Rauch 1999, 9.

19 Rohden – Winnefeld 1911, 29*–47*.

20 Information on production, painting and function can also be found there, but this did not constitute the key aspect of the work, in which the focus lies clearly on artistically valuable examples, for which a positive exemplary function for contemporary art is aspired to, wholly in line with classicism (Campana 1842, notably p. i–iii. 18. 20. 27 f.). For Campana's restoration measures, see the contribution by Martin Szewczyk in this volume.

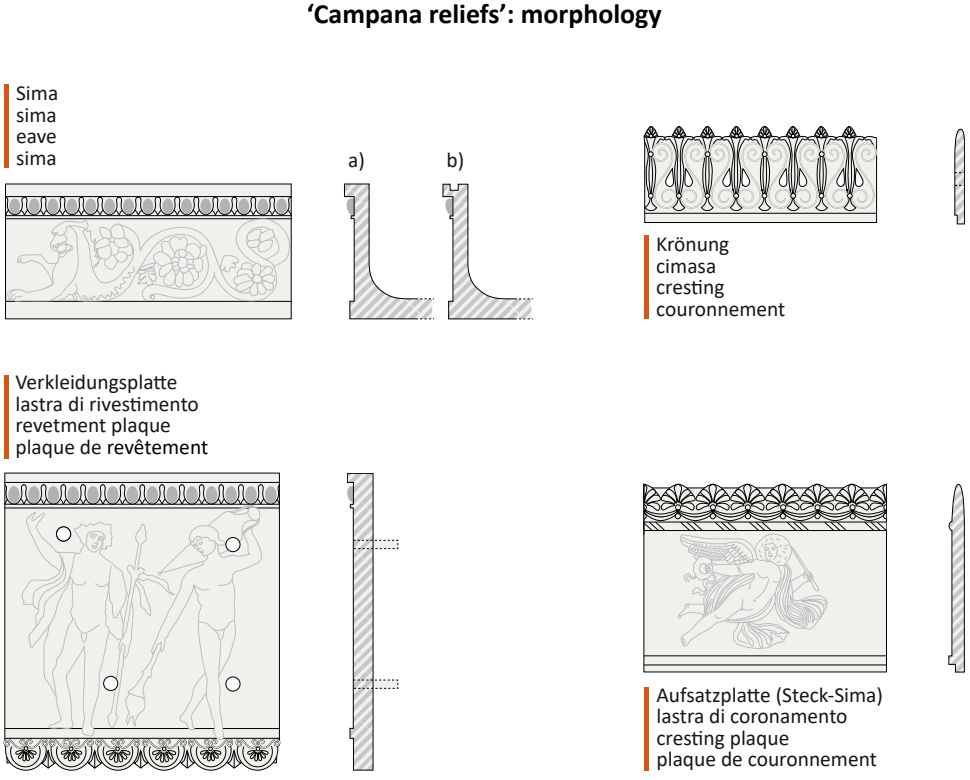


Fig. 3 The four main forms of the 'Campana reliefs' as described by H. von Rohden and H. Winnefeld given with their modern names in German, Italian, English and French. Image: CC BY-NC-ND 4.0 (Jürgen Süß, MediaCultura / Arne Reinhardt).

the historical, political and ideological dimensions of the images are still a contentious topic.[21] This perspective on the social function and usage of the images in their primary ancient context has recently been widened by taking into account their materiality and possible semantics when used as temple adornment in Augustan times.[22] Other works devoted themselves to the terracotta decorations from private contexts in which they represented a facet of luxurious living, while their mostly Dionysian images constituted suitable decoration for the realm of *otium*.[23] If properly preserved, some *villae* and town houses, but also several places of worship, thus allow for a more detailed reconstruction of the clay reliefs on the architecture, as well as their combination with

21 Notes 6. 7 above.

22 See Hallett 2018; Hallett 2012, 86 f. cf. Reinhardt 2022a, 137–139 and now Crawford-Brown 2022.

23 Bøggild Johannsen 2008a; Rauch 1999, 142 f.; Strazzulla 1987; Tortorella 1981a, 64 f. fig. 3; Rizzo 1976/77; cf. Reinhardt (in press); Baas 2016, 32; Tortorella 2003, 258. For architectural terracottas in Republican *domus* in Central Italy see Känel 2010.

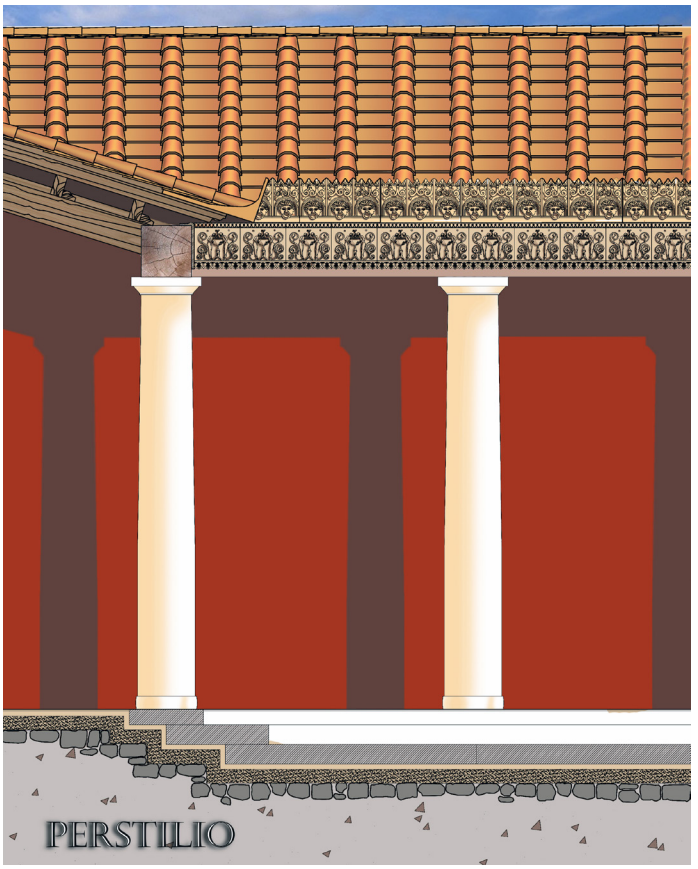


Fig. 4 Reconstruction of the peristyle of the Cottanello villa showing architectural terracottas on the entablature and eave (A. D'Eredità).
Image: © courtesy of the architect Antonio D'Eredità.

other images or architectural terracottas.[24] New graphic reconstructions increasingly take this into account (Fig. 4).[25]

The ever-growing number of new finds in the 20th century, together with the documentation of the circumstances of their discovery, has, however, produced new

24 For places of worship see Tortorella 2019a, for *villae* Bøggild Johannsen 2008a, 23–30 and e.g. Pensabene – Gasparini 2017, 70. 75. 79. 81 with figs. 14. 21. 29. 32. 33; Celuzza 1985, 93 figs. 119. 120.

25 Caravale et al. 2019, 169–175 figs. 9. 10; Pensabene – Gasparini 2017, 70. 75. 79. 81 with figs. 14. 21. 29. 32. 33 (Villa at Cottanello); Pensabene – Gallocchio 2017, 196 figs. 36. 37; Pensabene 2017b, 118 f. 126 f. 129 f. pls. D–L; Colour pl. A (Casa di Augusto on Palatine Hill); Salvadori – Girotto 2015, 168–174 figs. 8–10 (Villa del fondo Tuzet, Aquileia). However, the schematic drawings, which are intended to represent the technical integration and the function of the individual forms on the building, have a longer tradition, cf. for instance Celuzza 1985, 93 figs. 119. 120 and Campana 1842, pl. 6; Seroux D'Agincourt 1814, 20 pl. 7; this is also common since the late 19th century in research on the Etrusco-Italic and Greek architectural terracottas: Cozza 1888, 431 fig. 20; Hübner 1995, 120–133.

insights into the distribution of the genre, the method of production and the range of variants in image types. So, since the 1980s it has become increasingly clear that the use of 'Campana reliefs' was not just limited to Central and North Italy and occasionally also Southern Italy, but also occurred in the Gallic and Hispanic provinces.[26] In the 1990s, 'Campana reliefs' were found for the first time in the Peloponnese, and related clay reliefs even hail from Asia Minor (Ephesos).[27] In several cases, these originate from production contexts that are indicative of an Augustan date of origin, thus confirming the traditional opinion regarding the heyday of this class of material.[28] In the light of the decentralised production sites in Central Italy, 'Campana reliefs' can no longer be regarded exclusively as characteristic of the capital city and its immediate vicinity. In addition, there is a persuasive argument in favour of joint production with other sectors of the *opus doliare*, on the basis of the rare stamps as well as observations at the places of discovery.[29] The complex network of different production sites that is starting to become apparent arguably reflects the ownership structures and building projects (*villae rusticae* as well as public foundations) of their elite founders.[30] The fact that the individual image types crop up in diverse variations and differing dimensions might also be associated with the decentralised and purpose-driven manner of producing the 'Campana reliefs',[31] which we prefer not to interpret as mere mass-produced, 'off-the-shelf' goods.[32]

26 Cf. Reinhardt (in press); Tortorella 2007a, 15 f. Overviews of the individual regions are provided by Laubenheimer 1997; Laubenheimer et al. 1989 (Gaul); López Vilar et al. 2011; Dupré – Revilla 1991 (Hispania) and Di Franco 2019, 146–150 (Apulia); Pellino 2006 (Campania); Rendini 1995 (Etruria); Strazzulla 1987 (Veneto).

27 For Dyme/Peleponnese see the contribution by Elena C. Partida in this volume as well as Partida 2019b; Vasilogamvrou 2008; Vasilogamvrou 1998. I thank Konstantinos Zachos for pointing me to the archaistic terracotta revetments from the Victory Monument at Nicopolis to be published by Hara Kappa (Kappa [in preparation]). For the clay reliefs from Ephesus, which can probably be addressed as an example of ancient reception of the Campana reliefs, see Lang-Auinger 2012.

28 Reinhardt (in press). Cf. López Vilar – Piñol Masgoret 2008, 11–17. 107 (Tarragona); Vasilogamvrou 2008, 116–118 (Dyme); Béraud et al. 2001, 203 (Fréjus).

29 Cf. Stefano Tortorella in this volume; Braito 2016; Strazzulla 1995; Tortorella 1981a, 67 f.; Tortorella 1981b, 223–228; Rohden – Winnefeld 1911, 19*–22*. For production together with other building materials cf. generally Pensabene 2017b, 136 f.; Känel 2013a, 1117 f.; Rauch 1999, 119. 135 f.; Tortorella 1981a, 67 f.; Tortorella 1981b, 223–226; for concrete evidence see López Vilar et al. 2010, 656–658; Vasilogamvrou 2008, 116–118; Gualtieri et al. 2002; Laubenheimer 1997, 405.

30 See S. Tortorella in this volume; Reinhardt (in press). Cf. Rous 2011, 90 f.; Tortorella 1981a, 64 f. Tortorella 1981b, 223 f.

31 It is conceivable that new variants could be related to the ornamentation of individual building projects, in which the plaques' size in particular was newly defined and the pattern (e.g. the variation of counterparts) or the ornamental strips (see e.g. the example provided by Stilp 2005, 371–373) possibly modified. In parallel, there was also, of course, an interchange of forms (or finished items), which has been partially verified by scientific material analyses (López Vilar – Piñol Masgoret 2008, 74 f. 89–96 [A. Àlvarez – A. Gultiérrez]. 109–111): Reinhardt 2016a, 256–260; cf. Känel 2013a, 1117 f.; Rauch 1999, 142. In this context, the common idea of the mass production of the 'Campana reliefs' (see the following note) should also be critically scrutinised.

32 That the 'Campana reliefs' are cheap, mass-produced goods or 'the marble image of the man in the street', is an old preconception – cf. Känel 2013a, 1115; Rous 2011, 90 note 43; Froning 1981, 31 f.;

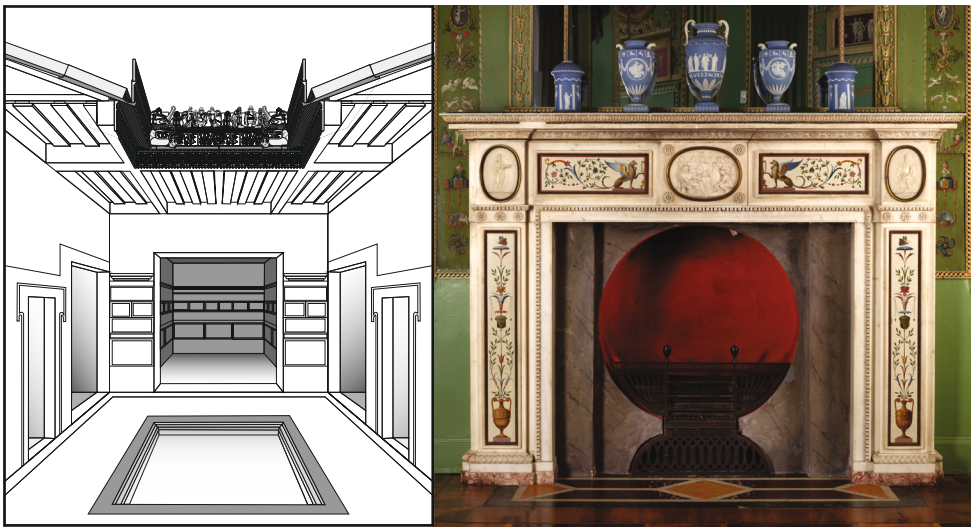


Fig. 5, a. b Two indicators of social prestige: acknowledging the obvious differences, this juxtaposition of a Republican *compluvium* adorned with figurative terracottas (Fregellae) and a neo-classical mantel piece (Potsdam, Marmorpalais) may hint at the former prestigious status of such terracotta decoration, which is all too often deemed mass-produced and humble due to its material.
Images: a) © Rudolf Känel – Claudia Zipfel (drawing); b) © Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/Bildarchiv, Fotograf: Wolfgang Pfauder (Foto Potsdam).

In order to suggest a positive (admittedly somewhat overemphasised) connotation, it seems interesting to juxtapose the decorated roof edges of mid-Republican to early-Imperial Roman houses with the modern Western tradition of adorning fireplaces with elaborate mantle pieces (Fig. 5, a. b). Notwithstanding the obvious discrepancies in terms of material, function and cultural background, this metaphor might point us in the right direction when it comes to sketching out the former prestige associated with such architectural terracottas in their heyday.[33]

Vermeule 1977, 12. In Reinhardt 2016, 254–256 and 259, I discuss the idea of small-scale series, created on the occasion of a new decoration or building project. It would be an interesting task to try to reconstruct the number of exact multiple pieces and their varied counterparts belonging to a single series by means of a blended approach (close formal analysis, measurements and clay-composition).

33 It is clear that a mid-Republican house in Central Italy does not simply match with a neo-classical, royal Palace in Northern Europe. What is more, in terms of the cultural traditions standing behind these two examples, there are no close parallels at all: the custom of adorning the roof edge with figured reliefs does not have an equivalent in the Western tradition, whereas Classical Antiquity saw no such fireplaces built to walls. Nevertheless, at the backbone of this juxtaposition stands a structural parallel, namely the urge to incorporate in architecture the irrepressible forces of nature (water and fire, respectively). Just as many elaborate mantle pieces had been produced for adorning palaces, a significant number of Roman architectural terracottas stems from illustrious find-spots which correspond with building projects of the Roman aristocracy such as the Palatine or the *villae* ad Gallinas albas or on the isle of Ventotene (cfr. Reinhardt [in press], note 115). Additionally, some

At any rate, the great accumulation of material in the second half of the 20th century resulting from new excavations and publications also impacts on the imagery of the 'Campana reliefs'. While Adolf Heinrich Borbein was able to assume, in the 1960s, that a supplementary new edition of the work by Hermann von Rohden and Hermann Winnefeld would not be necessary,[34] the situation today is different. Although only isolated cases of new image types have emerged,[35] the number of known variants has increased significantly,[36] so that it is currently very difficult to obtain a comprehensive overview.[37] Furthermore, many old collections are to date only partially published, if indeed at all.[38]

Thus the status quo of scholarly research on the 'Campana reliefs' is currently as follows: even 110 years after the monumental work of Hermann von Rohden and Hermann Winnefeld, basic groundwork is still needed in many relevant areas; at the same time, the genre needs to be better connected with current issues in the discipline. In the process, the rich and interesting imagery of this class of material should not be the only point of reference, but further connecting factors ought to be developed based on the image-carriers as artefacts and how they were used (and re-used) in ancient times. What already, in a nutshell, exists in the work of Hermann von Rohden and Hermann Winnefeld, and what has been pursued in many other works since the second half of the 20th century, will undoubtedly prove fruitful in the future too: ever advancing and diversifying contextualisation in the multi-layered dimensions of Roman cultural history (see also the summary).

houses in Pompeii show the storage and use (but also the re-decoration) of older architectural terracottas (Bauch 2023; Haug 2020, 102; Rohden 1880, 9–12). On the ambiguous position of clay/terracotta in the hierarchy of materials cf. Reinhardt 2022a.

34 Borbein 1968, 9 cf. 12 f. notes 12. 13. 16 for the most important new finds with respect to Rohden – Winnefeld 1911.

35 As an example, we can cite the archaistic women adorning a *baetylus* from the Palatine Hill: Pensabene 2017b, 139. 216 f. nos. 232–239 Colour pls. C. D; pls. 28. 29; Carettoni 1973, 78 fig. 15; Carettoni 1971/1972, 124. 129–131 fig. 5; cf. 134 f. note 14 fig. 8. For another case, compare Kappa (in preparation).

36 Not only have fragments that fill gaps in pieces shown by Rohden – Winnefeld, 1911, successively come to light, but there are also entirely new variants – see for example: E. C. Partida in this volume; Jessica Bartz in this volume; Reinhardt 2016a, 237–247 figs. 1–10; Petrilli 2007; Rendini 1995, 29 f. figs. 19. 20; Schefold 1968, 287 fig. 1. Cf. Rauch 1999, 8. See now also Jäger 2023 for an interesting fragment in Gießen.

37 This could be demonstrated, for instance, by the compilation of the 'Palaestra halls' variants by the author (Reinhardt 2016a, 247–250. 259 note 91), to which we should add the pieces from the Villa delle Grotte on Elba with the winged goddess (Psyche) in the centre intercolumniation: Casaburo 1996, 41 f. fig. 21; Rendini 1995, 29 f. fig. 19. See now also Tortorella 2023, 239–243.

38 For example, the collection of Evan Gorga in the Museo Nazionale Romano, of which only a few pieces have been published so far (Pensabene – Roghi 2013; Paris 1999). Stefano Tortorella is now preparing a publication of the important finds from Via Gallia in Rome (cf. Strazzulla 1987, 185; Tortorella 1981a, 70).

Problems and Prospects of Research

Significant contributions concerning the historico-cultural perspective have to some extent already been made; for instance, several studies examine the reliefs as bearers of political messages of the Augustan times, or as the appropriate embellishment of *villae* and other buildings in the late Republic and early Imperial period.[39] The same applies to the works that have highlighted the joint production of the 'Campana reliefs' with other products of the *opus doliare*.[40]

Nevertheless, there is a need for research in many areas – 'Campana reliefs' ought, for instance, to be further integrated into the architectonic practice of their times, and should be more actively viewed as artefacts that took up diverse stations during their 'lifetimes' and were thereby subject to human activity.[41] Instead of referring to 'Campana reliefs', 'antefixes' and '*simae* with waterspouts' as individual classes,[42] we could, for example, take a common theme, 'Roman roof edging', as a starting point to unite disassociated material groups and re-access overarching questions, for example, of contemporary taste and decor concepts.[43] This would mean taking a new look at the images of the 'Campana reliefs'; for although they originally formed continuous metre-long friezes at some height on roof edges and beams, close-up views of individual objects traditionally prevail in research.[44] My title, "tiled roofs – tiled images", attempts to suggest the necessity of querying the common label which is historically given, but remains quite limited in its meaningfulness. Without implying certain restraints regarding the imagery, style, manufacturing technique or form, the term 'tiled images' might help to mirror some of the genre's main characteristics: its evolution from, and primary function in, the decoration of eaves and entablatures, its material as well as typical mode of production. Finally, and significantly, the seriality of its design and imagery should be considered a dominant factor, both in terms of production as well as aesthetic appearance in the intended form of use.

This latter aspect already implies a stronger focus on the reliefs' materiality, where several knowledge desiderata appear regarding the handling and different modes of use and reuse. This is particularly the case for the original pigmentation of

39 Cf. notes 6. 7 and 23. 24, respectively.

40 Cf. note 29 above.

41 This should definitely lead in the direction of Material Culture Studies; for which cf. Karagianni et al. 2015, 33–38; Samida et al. 2014 and for 'object biographies' Boschung et al. 2015.

42 Cf. Pensabene 2017b, 136 f.; Pensabene 1999, 7 f. and note 29 above.

43 For the latter cf. Haug 2020, 1–3. 11–19. 45–49. For corresponding observations on 'Campana reliefs' from *villae* or temples see notes 23, 24 above.

44 The question of the genesis of the images has up until now referred almost exclusively to the relationship to the Greek archetypes, or the principle of symmetrical image composition, and discussed on the basis of individual plaques/pairs of plaques (Borbein 1974, 503 f. 527–529; Borbein 1968, 43–201). Apart from the formation of mirror-image pairs or varied counterparts, high-contrast colouration appears to have been an important factor in the diverse and more succinct configuration of metre-long 'Campana relief' friezes (cf. Reinhardt 2016a, 251 note 60). For the observer-remote position of the images on the 'Campana reliefs' see the dissertation by Rolf Sporleder (Sporleder 2022).

the reliefs – and their aesthetic embedding in the building[45] – just as for the aspects of the upkeep and/or replacement of terracotta ornamentations. Very little is known about ancient renovation of, and maintenance measures for, 'Campana reliefs'.[46] As a benchmark it is assumed that architectural decoration made of terracotta had to be 'renovated about every 20 to 25 years'[47] and that this form of figurative decoration was anyway more likely to have been a passing fad that was basically limited to about three or four generations around the Augustan Age.[48]

This perspective of integrating the artefact into human activities, however, steers us in another significant direction. Although it is known that 'Campana reliefs' were typically unearthed in situations of ancient reuse, there is no overall investigation into this phenomenon. Even if research is only at the very beginning here, it is becoming apparent that, apart from pragmatic reuse for instance as supplementary material in the masonry[49] or in coverings,[50] there were also deliberate cases of secondary usage, in which the relief images served as embellishment in a new context. This is, for example, the case with some revetment plaques showing Nike on a *biga* in the so-called Fullonica di Mustius in Pompeii (VI, 15, 3), but further examples could be given.[51] The latter cases, surely, indicate a certain change regarding the socio-cultural status of this

45 In the class of 'Campana reliefs', scientific analyses of extant pigments is a very young field of study – see below with note 79 and Reinhardt 2022a, 133–137; Pensabene – Gallocchio 2017, 168 f.; Blume 2016; Perry 1997, 58–60; Rohden – Winnefeld 1911, 26*–29*.

46 Corresponding observations refer exclusively to the Vesuvian towns, as far as I know – see Bauch 2023 (the author is currently carrying out a project on the life cycle assessment of architectural terracottas from Pompeii); Merone 1993/1994, 58 f. fig. 1; Rohden 1880, 9 f. 11 f. cf. Känel 2017, 171 note 15.

47 Cit. Borbein 1968, 20, who builds on the research by Richardson 1960 at Cosa; the division into phases that was proposed at the time is, however, criticised today: Taylor 2002, notably 68–81; gen. criticism also by Strazzulla 1985, 98 f.

48 Cf. Strazzulla 2007, 155; Strazzulla 1987, 43. 54 and Rauch 1999, 5 with notes 62–65.

49 Cf. Rohden – Winnefeld 1911, 14*. For example, Pensabene 2017b, 45. 53. 56–64. 126 f.; Pensabene – Gallocchio 2017, 164 f.; D'Alessio 2016, 340. 347; Reinhardt 2016a, 236 note 14; Caravale 1993, 71–74; Caravale 1996; Coarelli 1981, 20 f. pls. 8, 5. 6; in several cases, a *terminus ante quem* could thus be deduced for the origin of the reused relief. A 'Campana relief' under layers of plaster in Pompeii: Haagsma et al. 1993/1994.

50 As covering for a canal: Capaldi 2009, 178 fig. 8; further examples by Rohden – Winnefeld 1911, 14*. As covering for graves: cf. Giulia D'Angelo in this volume; Zabotti 2006a; Zabotti 2006b; Pagliardi – Cecchini 2002/2003, 403 (tomba 74); del Moro 1991, 12 notes 12. 13 cf. gen. Nuzzo 2000, 172 note 105 and the following note 50. As edging for a burial place: Aglietti 2005, 23; fragmentary terracottas were found in Luni as edging for a garden bed: Uboldi 1996, 10.

51 In the lower zone of the wall decoration in the adjacent room, the terracotta plaques, of which three are preserved, were spaced at intervals: Sogliano 1897, 21; Pompei: Pitture e mosaici. Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale vol. V (Rome 1994), 578 f. s. v. VI 15, 3 Fullonica di Mustius (V. Sampaolo), referred to by Kosmopoulos 2021, 642 fig. 8 and Känel 2011, 78 f. fig. 6 – see also below, note 61 for two cases of 'decorative reuse' from Rome. Apart from these, 'Campana reliefs' were sometimes used as closing caps in the catacombs, in which case the images frequently showed outwards: S. Tortorella (this volume, note 11); del Moro 1991, 12 f. with compilation in note 11 cf. Aglietti 2021, 162 f. note 14 fig. 3. For examples of a decorative reuse of *simae* or antefixes see Fabiano – Rizzitelli 2019, 330 f. fig. 3 (wall decoration); Frese 2012, 77 (ancient finishing of a sima, probably as wall decoration). Moreover, in the Vesuvian towns there are examples of waterspout

kind of architectural decoration in the Imperial Age. Once used in their dozens as an adornment appropriate for the lavish buildings of the aristocracy, later single 'tiled images' were put to different uses and reached humble contexts (which seems to justify the otherwise misleading idea of these reliefs being 'images for the man in the street', at least under these circumstances).[52]

Apart from these implications, research on the forms of ancient use and reuse could, for instance, lead to more-detailed knowledge about the relative dating of individual variants or entire pictorial themes, and would expand the traditional focus, which centres on the origins of the genre and its great popularity in the Augustan Age, to its 'longue durée' in ancient times. Why were such 'tiled images' eventually no longer produced? This, in my view, is a controversial open question, which ought to be examined more thoroughly and with a differentiated approach.[53]

The ancient reuse of Roman architectural terracottas[54] could also shed light on an old controversy – that of the multi-functionality of the so-called cresting plaques ("Aufsatzplatten", Fig. 3), which have no direct precursors among the Etrusco-Italic terracottas.[55] The typological differentiation of these plaques from *simae* and crests ("Krönungen") is often difficult and the definition of their primary function controversial. On the one hand, we can identify clear instances of their use as eaves applied to the roof edge ("Stecksimen": 'plug-in *simae*'), for example of a *compluvium* or peristyle, but conclusive evidence in the form of waterspouts or perforation exists only for a few examples (Fig. 6).[56] On the other hand, it is legitimate to assume that this form was not used on the edge of the roof alone, but also on walls, namely as continuous friezes, individual images or even as fillings for *hyperthyra*.[57] From an evolutionary viewpoint, the cresting

protomes and antefixes being inserted in the outer walls of houses (I thank Taylor Lauritsen for this information); they appear to be unpublished to date (but cf. Iorio 2006).

52 For this common prejudice, see above, note 32.

53 Except for the explanation by Borbein 1968, 34 according to which the genre disappeared due to all too intensive reproduction, a change in architectural practice and in the production structures is generally brought forward as the explanation for the disappearance of the 'Campana reliefs' in the Imperial era – cf. Pensabene – Gallocchio 2017, 168–170; Rauch 1999, 5 note 64; 143 note 1034; Tortorella 1981b, 223.

54 The ancient reuse of bricks is now addressed in the volume edited by Bukowiecki et al. 2021 (see especially Gallocchio 2021 and Previato 2021).

55 Borbein 1968, 16; Rohden – Winnefeld 1911, 40*–42*. Many thanks to Rudolf Känel for discussing this point with me.

56 See, in this volume, the chapters by Rudolf Känel and Arne Reinhardt (examples in notes 18. 21–23) as well as Känel 2010, 265 f.; Bøggild Johannsen 2008, 27; Rohden – Winnefeld 1911, 43*. As to the fixation with lead, see the find from the Villa di Livia: Messineo et al. 2001, 101 f. figs. 112–114 cf. Lang-Auinger 2012, 67 notes 323. 324.

57 Fundamental for this point: Tortorella 2018a cf. Borbein 1968, 16. Rohden – Winnefeld 1911, 46* f. take it for granted that 'Campana reliefs' were used as wall adornment at least in the "Spätzeit"; cfr. p. 43* f. and the find from the 'bathroom' of the house of Avidius Quietus in Rome (p. 18*. 47*. 292 pl. 108). However, given that the terracottas (revetment plaques) from Avidius Quietus' house were found "fra le ruine dell'edifizio" (Visconti 1877, 74), it is not secure to assume that they had really been used as wall decoration, as one could not exclude that they only were stored there for later (re-)use in Antiquity. Calderone's suggestion in 1975, 66 f. figs. 1–3 (cf. Rohden – Winnefeld



Fig. 6 Although termed 'cresting plaque' (Rohden – Winnefeld 1911, 294), the waterspouts indicate an intended use as a so-called "Stecksima" ('plug-in sima'). Paris, Musée du Louvre, Inv. S 751 (partially restored).
Image: © 2009 Musée du Louvre/Anne Chauvet, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010288338> (06.09.2023).

plaques would thus have 'migrated' from the exterior, namely from the edge of the roof to the interior, that is to decorated wall surfaces, and thus changed their original function.[58] This question is of some significance, since, on the one hand, the vast majority of images appears on these cresting plaques, while, on the other, the whole genre clearly stems from the roof edge and entablature, not from wall adornments.[59]

However, this should not be decided on the basis of general considerations alone – in further investigations, the aspect of ancient reuse of architectural terracottas should definitely be taken into account.[60] To cite two significant examples from Rome, cresting

1911, 46*), that the cresting plaques had been used to fill the gap between the door/window lintel and the cornice above (*hyperthyrion*) finds an interesting precursor in the façade of a neo-classical palace in Munich, a detail of which is illustrated here as fig. 2, b.

58 Cf. the contribution by R. Känel to this volume and Rauch 1999, 141; Rohden – Winnefeld 1911, 44*.

59 Cf. note 1 above. The fact that, even when applied to walls, the revetment plaques keep the morphological features characteristic of "Stecksimen", i.e. the 'serration' of the upper border as well as the tongue below, appears to me as an indicator in favour of the reuse hypothesis. Considering the malleability of clay before drying and firing, these features could have easily have been left out (for the interchangeability of the rims cf. Reinhardt 2016, 257 note 76; Borbein 1968, 13 f.). Alternatively, one could have enhanced the intended fixing to a plaster/stucco surface by scratching the backsides as was carried out for the terracotta plaques from Ephesos (cf. Lang-Auinger 2012, 67 f. pl. 18–20 and Känel 2017, 168–172 for this technique). This aspect needs further discussion.

60 As the cresting plaques that were used as wall embellishment still display the usual typological characteristics that they share with the sima and crests (the tongue below and the protruding and

plaques appear in a wall recess of the Roman house below Santa Cecilia in Trastevere and on a pedestal in the *hypogeum* of P. Numitorius Hilarus (Fig. 7) which dates to the first half of the first century CE (but its use continued into the 2nd century).[61] Whether or not, in the latter case, the rich pigmentation preserved could provide a reliable indication of the reuse of the plaque in Antiquity unfortunately has not been examined so far.[62]

Finally, and this is the last point that will be addressed in this section, the intensified contextualisation of the Campana reliefs in Roman cultural history is also in need of genre-based reflection, as already briefly mentioned.[63] The production methods and primary uses make it clear[64] that, with the modern name 'Campana reliefs', the scholarly tradition has created an artificial group of materials based on primarily modern grounds. As explicit as the name is, it is actually quite difficult to systematically define this class of material on the basis of the inherited criteria of morphology, imagery and quality.[65] Here are three examples.

In the collection of the Heidelberg Institute, there is an object that cannot be assigned to any of the four forms of the genre (Fig. 8).[66] That it could still be considered as a 'Campana relief' is due to the close resemblance to the upper ending of revetment plaques, in particular to the *gorgoneion*, for this finds direct parallels in the corpus of 1911.[67] The criterion of the ('Neo-Attic') imagery is, however, ambivalent, for similar *gorgoneia* also exist in other materials, and the images of the 'Campana reliefs' cannot be limited to this one aspect of their spectrum.[68] Apart from this single piece in

recessed upper edge), we lack clues that would guarantee a methodically reliable attribution to specific functions. In the case of the elongated terracotta tiles that came to light during the excavations in the basilica in the state market in Ephesus, the design of which is clearly based on the 'Campana reliefs', it is a different story. Here the characteristic structure of the rear surfaces clearly indicates the intended use in a mortar bed (s. Lang-Auinger 2012, 67 f. pl. 18–20).

61 In the Roman house below S. Cecilia in Trastevere, two 'Campana reliefs' decorate a (*lararium*) wall niche: Bøggild Johannsen 2008a, 29 fig. 6; for the cresting plaque with theatre scene from the *hypogeum* of P. Numitorius Hilarus before the Porta Salaria s. Rizzo 1905, 203–207 pl. 5; Rohden – Winnefeld 1911, 280 pl. 81; Cupitò 2007, 104 f. no. UC 10.349. For 'Campana reliefs' from graves cf. Borbein 1968, 18 f.; Rohden – Winnefeld 1911, 15* f. 46*.

62 The observations made by Rizzo 1905, 207 suggest possibly two phases of painting; for a clarification, however, an analysis by modern scientific means is needed.

63 Känel 2013a, 1116 note 2; Reinhardt (in press), note 31.

64 Cf. note 29 above.

65 Above, note 13. 17.

66 Collections of Antiquities of the University of Heidelberg Inv. C XVIII: Perry 1997, 25 f. no. 12 pl. 5, 3. The fragment, which is 20.3 cm long and 9.4 cm high, is directly reminiscent of the upper end plate of large-format revetment tiles, but on the underside there was no adjoining image area; it has two pin holes.

67 Perry 1997, 25 f. no. 12. Cf. also Rohden – Winnefeld 1911, 221 fig. 450 or the plaque from the Campana Collection in the Louvre, Inv. Cp 3879, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010288149> (30.10.2023).

68 As an example, see Rossignani 1969, 45. 77 f. and Borbein 1968, 198 note 1072. Besides, not all of the image types of the 'Campana reliefs' can be ascribed to the so-called 'Neo-Attic' precursors: Tortorella 1981a, 73; Borbein 1968, 10. 196 f.

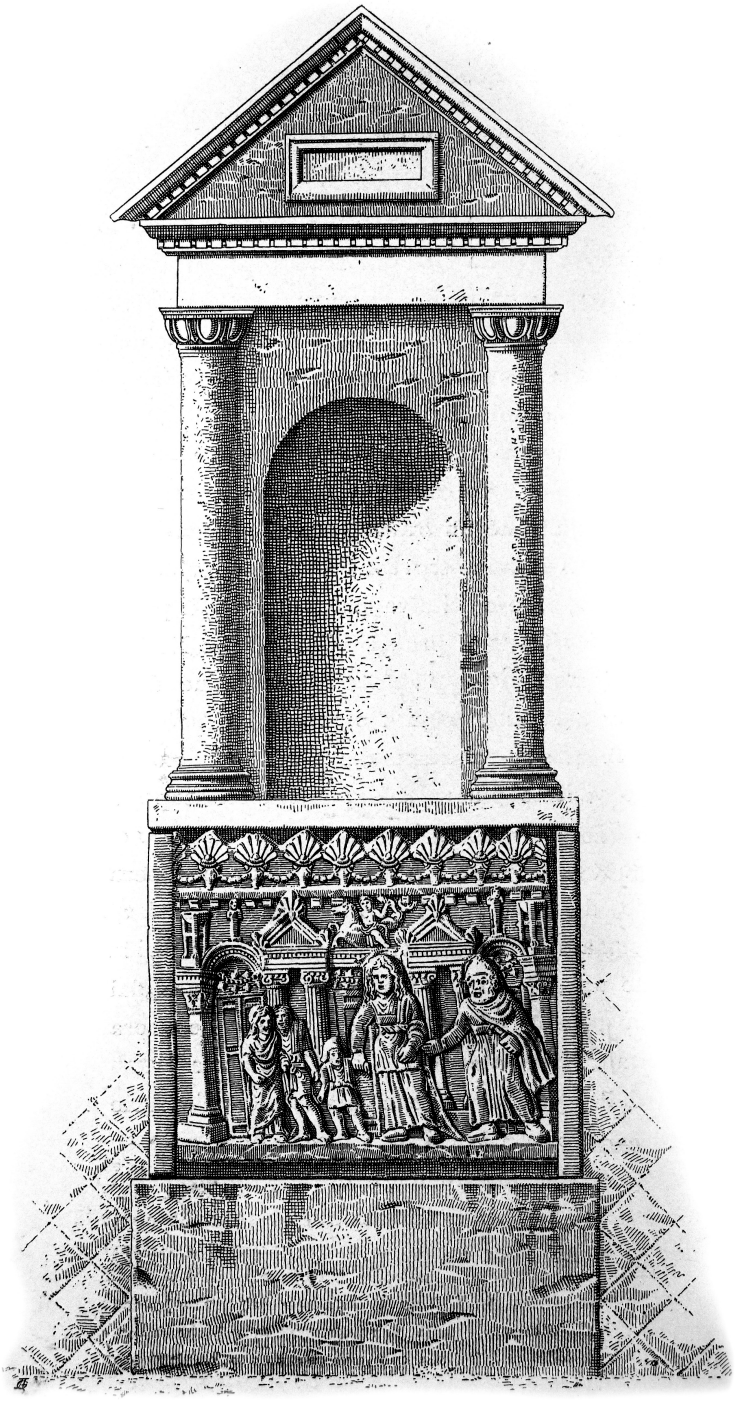


Fig. 7 A cresting plaque adorning the *aedicula* in the central niche of the *hypogeum* of P. Numitorius Hilarus in Rome.
Image: © after Rizzo 1905, 204 Fig. 46.



Fig. 8 Undoubtedly influenced by the upper borders of revetment plaques, this trim ("Zierleiste": Perry 1997, 25) does not match the common morphology of 'Campana reliefs'. Heidelberg, Antikensammlung der Universität, Inv. C XVIII.
Image: CC BY-NC-ND 4.0 (with kind permission of P. Lohmann, Heidelberg / Hubert Vögele).

Heidelberg, several plaques among the so-called Nilotic scenes also cause difficulties in terms of their morphology, and therefore deserve more attention.[69]

The quality of workmanship is a similarly ambivalent aspect.[70] The insights into the terracottas from Ossaia La Tufa, north of Lake Trasimeno, demonstrate the co-existence of high-quality items (that probably hail from Rome and / or surroundings) with ones that appear to have been reproduced locally.[71] Strictly speaking, the simpler workmanship of these would not lead us to describe these items as 'Campana reliefs' from a technical point of view, even though they are evidently connected with them in terms of design; therefore, it does not really make sense to draw a line here.

In other cases, the combination of the criteria of imagery and technical quality can lead to a situation in which items are not attributed to the 'Campana reliefs', even when they are clearly connected with them from a morphological point of view.

69 Rauch 1999, 224 f. 240 generally assigns all plaques with Nilotic scenes to the common forms of "Verkleidungsplatte" or "Aufsatzplatte" but repeatedly notices inconsistencies regarding the pin holes (which do not occur on the revetment plaques [where they are to be expected] of her variant 1, but are unexpectedly present on some cresting plaques of her variant 2). Does the standard morphology of the four types, as suggested by Hermann von Rohden and Hermann Winnefeld, really apply here? Alternatively, should we not take this as evidence for an interpenetration of two kinds of architectural relief images – one that stems from the continuous decoration of beams and roof edges, the other being more related to the idea of the *pinax* as a single image?

70 Cf. note 16 here and Känel 2013a, 1116 note 2.

71 Rossini 2014, 179–181; Gualtieri et al. 2002, 150–155. 161–163; Rauch 1999, 135 f.

This is the case, for example, with the *antepagmenta* from Giancola near Brindisi, which show eagles on thunderbolts (a pictorial theme that is not explicitly mentioned in the compilation by Hermann von Rohden and Hermann Winnefeld).[72]

Thus, for future research, it seems promising to operate less on the basis of individual genres inherited from scholarly tradition, and instead increasingly pursue an approach that is geared to the different ancient modes of use as well as on the primary and secondary functions of the objects. Future research on the 'tiled images' as indicators of Roman cultural history will demand, more than ever before, that the focus is shifted away from the 'Campana reliefs' to the 'Architectural Roman clay reliefs of the Imperial Era' in the comprehensive sense of the term. This cross-genre perspective could also shed new light on those terracotta reliefs that, up until now, do not fit into one of the better known classes.[73] Conversely, the inherited term 'Campana reliefs' will always retain its usefulness for questions regarding the history of collecting, research and reception in later times.

The Contributions to this Volume

The texts collected here are arranged into four sections. The first part, "**Genese, Produktion, Verwendung**", gathers new research on the manufacturing of Roman architectural terracottas, as well as on their relationship with their Etrusco-Italic predecessors and the stone architecture of the late Republic and early Imperial age.[74]

As to production, we have to state that the vast majority of Roman architectural terracottas preserved in museums today come to us without further information on their original context of use or their place of manufacturing. Only very few 'Campana reliefs' have actually been found on production sites and scientific analyses are still scarce.[75] Hence, stamped pieces are of special significance. The first chapter by Stefano Tortorella gathers all available evidence by not only taking into account the stamped 'Campana reliefs' themselves, but also the connected production of *antefices* and eave tiles as well as contextualisation of anonymous 'tiled images' with stamped bricks and roof tiles. Based on the 44 cases of stamped plaques, *simae* and *antefices* known up until now, his contribution offers valuable insights into the many-sided production of the various *figlinae* which formed the organisational backbone of this class of architectural ornaments.

One of the few known production sites of 'Campana reliefs' has been unearthed in Greece. About thirty years ago, rescue excavations in the district of ancient Dyme, near Patras on the Peloponnese, yielded the first evidence for 'Campana plaques' in Greece.

72 Manacorda 2012, 194–197 figs. 3.48; 3.49.

73 The contributions by R. Sporleder and Karoline Zhuber-Okrog both include interesting examples; for other reliefs that can be named here, see Di Franco 2019; Siebert 2011, 122 f. no. 97 fig. 179 cf. Rose 2010; Tortorella 2007a, 16 notes 30–32.

74 As to the latter aspect, see also the contribution by Dominik Maschek in the section "Bilderwelt".

75 Geissler – Mommsen 2016; López – Piñol 2008, 89–96 (A. Àlvarez – A. Gultiérrez). 76 f. 109–111; Gualtieri et al. 2002, 149 f. 153–162; Stutzinger – Feucht 2000; Scatozza-Höricht 1995, 810 f.; Laubenheimer et al. 1989, 306. 327–329 (vgl. Laubenheimer – Schmitt 2009, 70 f. 163); Strazzulla 1987, 415–427. Stefano Tortorella is preparing a publication of the finds from via Gallia in Rome.

In spite of several mentions in the literature and a subsequent selective publication of the kilns and some of the terracottas found, several aspects have so far remained untouched. For the first time, Elena C. Partida offers a comprehensive view on the preserved terracottas, which include revetment plaques (two of them showing rare image types) as well as pierced crestings and two forms of *simae*. Partida combines her presentation of the extant terracottas with a broad range of suggestions concerning the imagery, as well as the historical background, which can serve as a basis for further discussions of this unique find.

The second part of the first section then turns to the relationship between 'Campana reliefs' and their Etrusco-Italic predecessors on the one hand, and late Republican/early Imperial stone architecture on the other. Cresting plaques, revetment plaques and pierced crestings are the focus of these chapters, while *simae* come up in the next section. Focussing on new evidence from the Republican town of Fregellae, Rudolf Känel tackles the problem of the "Stecksima" ('plug-in sima') from a technical perspective, offering a convincing explanation for the emergence of the somewhat enigmatic cresting plaques. As terracotta fragments and remnants of lead from the Republican houses there show, special eave tiles allowed for the attachment of decorated fronts by the principle of mortise and tongue ("Nut und Spundleiste"). These 'plug-in *simae*' were used for the houses' *compluvia*, some with, and others without, additional crestings on top. As an alternative to the common *simae* with integrated roof tile (see the chapter by G. D'Angelo for comparison), 'plug-in *simae*' then seem to have led the way to developing the so-called cresting plaques ("Aufsatzplatten") by combining the decorated sima front and a crowning element in one piece. Taken altogether, Känel's contribution rightly stresses the former significance of the roof edge as a place for figurative decoration as well as self-representation in Central Italy's Republican houses, which is still somehow underrated.

Although 'Campana reliefs' are mostly renowned for their imagery, they show non-figural ornaments as well. In his chapter, Jon Albers focusses on this characteristic feature of the Roman architectural decoration in terracotta, comparing it with the 'ornamental habit' of late Republican and early Imperial stone architecture. Revetment plaques, which follow a largely uniform structure, serve as a case study here. Usually, the upper border is thicker, showing an Ionic *cymatium*; unlike with stone architecture however, the egg motif here remains isolated and is not accompanied by the common astragal (whereas in stone architecture Ionic *cymatia* usually do not frame picture zones). The lower border also proves to be independent from contemporary stone ornaments: here, palmettes occur (again, palmettes usually do not frame stone friezes). Interestingly, these palmettes are oriented upside down, thus following the logic of the curved lower edge, which protrudes and is recessed in regular intervals ('lambrequin'). It becomes clear that the ornamentation in terracotta and stone differed considerably, and that, although the Campana reliefs brought novelties (especially regarding their imagery), their decorative borders in many respects still depended on the older tradition of Middle Italian architectural terracottas.

In the last chapter of the first section, Arne Reinhardt addresses the so-called pierced crestings, sima attachments worked à-jour, which have all too often played

a subordinate role in scholarship. On the one hand, this seems understandable if we take into account that the focus of the scholarship in past decades was on the images that 'Campana reliefs' bear (and crestings usually show more ornamental patterns). On the other hand, it is a well-known fact that this kind of additional décor attached to the roof edge continued a much older tradition; combined with the modern assumption of Rome's 'Hellenised' architecture, pierced crestings may even appear as relics of long out-dated terracotta decorations. As his contribution aims to prove, however, this seems not to have been the case. Even if the evidence for terracotta is limited in terms of geographic distribution, examples carved in stone testify to a much broader use in Roman architecture of the Imperial age – the majority of which stems from the Northern provinces, such as *Gallia*, *Germania* and *Britannia*. Acknowledging the difference in the materials used, and the traditional borders of the disciplines involved, Reinhardt argues for a comprehensive view in which the former significance of this characteristic architectural motif begins to become visible again for Roman architecture in general.

The second section of the book – "**Bilderwelt**" – is dedicated to the traditional field of study for this class of material. As has been mentioned already, it was due to the manifold figural depictions that interest in the 'Campana plaques' arose in modern times. From the perspective of Roman Antiquity in the first century BCE, complex images on architectural terracottas was a new trend – part of a much broader "visual cultural revolution" manifesting in various parts of every-day life.[76] The contributions to section 2 address various aspects of the relief images; they range from presentations of individual types to analyses of the former discursive contexts with regard to both political meanings and architectural decorum.

In his chapter, "Le ninfe danzanti ai lati del Palladio nelle lastre Campana della casa di Ottaviano sul Palatino", Patrizio Pensabene offers a thorough reading of the dancing nymphs wearing a *kalathiskos* on 'Campana plaques' and other Roman images, with regard to their religious and political connotations. Of special interest to Pensabene is the close topographical and ideational nexus between the depiction of the Palladium flanked by these 'calathiscos dancers' and their use on revetment plaques in Octavian's early building project on the Palatine Hill, a crucial spot in the *urbs*' 'sacred topography', where several threads of Roman local myth and prehistory intertwine. Pensabene thus emphasises the Greek roots of the images, with regard not only to the artistic models but also the subject (that is, the Attic myths as a counterpart to the founding of Rome).

The next contribution offers a fresh perspective on the location of 'Campana reliefs' in the discourse about architecture and appropriate decoration of the late Roman Republic. To this end, Dominik Maschek examines the so-called Nilotic scenes as a case study. Whereas the traditional scholarly approach had seen a connection in terms of subject and history with the battle of Actium in 31 BCE, Maschek convincingly establishes a new contextualisation within the cultural history of the mid-first century BCE. While his research is based on the new chronology of the finds from the Palatine, his meticulous reading of the images rightly emphasises the many existing parallels

76 Cf. the summary below, notes 91 and 92.

to buildings and decorations from the late 2nd century onwards. Taken together, the contributions by Pensabene and Maschek offer complementary perspectives on the former meaning of two image types, thus mirroring the original significance and characteristics of the whole class among the multi-layered concerto of architectural décor of the late Republic and early Imperial age.

Whereas the image types discussed so far belong to the core of the figurative and stylistic repertoire 'Campana plaques' are renowned for, simpler images still stand in the background. This is the case with the many *simae* decorated, rather simplistically, with palmettes and columns, once deemed the humble predecessors of 'Campana plaques' (but now acknowledged as their simpler contemporaries). In her chapter, Giulia D'Angelo draws our attention to an interesting type of these *simae*, which hitherto has been known only incompletely. Based on several fragments found in Nemi, D'Angelo proposes a reconstruction of the figurative scene in the middle showing a crater flanked by cupids riding on panthers, as well as large parts of its original polychromy. Both the huge crater and the cupids riding on panthers refer to the Dionysian sphere; even if the decoration itself is simple, it takes up the most popular subject present on 'Campana plaques' in general.

Apart from the images of Greek myths often present on Campana reliefs, many scholars have appreciated the so-called 'pictures of Roman life' to which Hermann von Rohden and Hermann Winnefeld dedicated one of their book's sections.[77] Chariot races and gladiators fighting wild animals undoubtedly come to mind first here, and they are the subject matter of the last contribution to this section 2. As new finds in recent years have rounded out our knowledge of these image types, Jessica Bartz addresses these representations anew. While she also illustrates the variation of pendants, as well as the original contexts of use of the plaques (which all too often come from old collections and lack further information), her main interest lies in understanding the towers present in these scenes. Drawing on literary evidence and comparable images, she convincingly argues for understanding these structures as additional – and most probably ephemeral – constructions for spectators on the *spina* of the Circus Maximus. While the images on 'Campana plaques' usually depend on older, Greek and Hellenistic models, this type offers a close reference to Roman everyday life, namely the world of metropolitan *otium*.

Whereas scholarship on Roman architectural terracottas has traditionally privileged the rich imagery as a subject of study, the reliefs' original polychromy has been long neglected. Campana and his fellow dilettanti knew that the architectural clay reliefs originally bore colours, but this fact remained more or less irrelevant for a long time.[78] With their customary meticulousness, Hermann von Rohden and Hermann Winnefeld collected all information regarding extant colour traces, but their findings were obviously restricted to what the naked eye could observe. Modern analytical methods however prove the existence of colour residues even where the empirical

77 "Aus dem römischen Leben": Rohden – Winnefeld 1911, 131–160.

78 Cf. the contribution by M. Szewczyk in this volume and Reinhardt 2013, 149 note 40; 151. For example, the 1851 edition of Campana's book in Zurich contains only two plates showing coloured reliefs: pls. 18. 68, compare <https://doi.org/10.3931/e-rara-56375>.

approach can see only bare clay, but few studies of this kind exist so far.[79] Section 3 – "**Farbigkeit**" – offers two new contributions to this growing field of research.

The meticulous study by Bettina Vak, Katharina Uhlir, Martina Griesser and Roberta Iannaccone investigates the pigments of 14 'Campana reliefs' in the Collection of the Kunsthistorisches Museum Vienna. The pieces, of which five are described in detail, were analysed with several non-destructive methods. They identified various pigments, the majority of which belong to the range of yellow, red and brown, while white and blue also occur abundantly (Egyptian blue and vanadinite are included here). To complement their interesting results, Bettina Vak provides a helpful overview of the different methods applied, which might serve as a welcome introduction to this field.

In the next chapter, Cecilie Brøns, Jens Stenger, Jørn Bredal-Jørgensen and Alexandra Rodler-Rørbo offer a thorough phenomenology of the colour residues present on three cresting plaques preserved in the Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen. Based on a combined approach, they not only confirm the hitherto scarce evidence for the pigments used in the colouring of Roman architectural terracottas (such as the common Egyptian blue), but they also prove, for example, the use of vanadinite as a pigment; this coincides with the findings from Vienna, but is otherwise entirely new. Furthermore, in two cases, two decoration phases are detected (one primary, the other resulting from a restoration in the 19th century). Both contributions thus offer important close-up insights into the original polychromy of the Roman architectural terracottas, and provide new evidence for overarching questions about colour schemes, the evolution of taste and aspects of use (for example, both studies seem to suggest that the reliefs studied did not necessarily undergo a refreshing or redecoration in Antiquity).

From the curiosity of dilettanti in the late age of antiquarianism to the monographic 'super-museum' of Hermann von Rohden and Hermann Winnefeld and current research projects, collections have always been the backbone of scholarly research on this topic of Roman material culture. The fourth and final section, "**Sammlungen**", gathers five chapters on the history of reception and research.

The starting point is given by Martin Szewczyk, who, in his chapter, turns to the surviving group of Giampietro Campana's 'Campana reliefs' preserved in the Louvre. The fall of the eponymous Marchese in the 1850s (after the misappropriation of funds), and the subsequent dispersal of his huge collection of Italian antiquities and art objects, seems to coincide with a turnaround in the appreciation of this part of his collection. While, in the first half of the 19th century, his decorated architectural terracottas had evoked the admiration of the many visitors to his private museum, disinterest grew among the early scholars for this kind of material. At the end of that century, the finds from new excavations met the heightened awareness of the need for authenticity much better than Campana's collection was able to do, consisting as it did of a huge

79 Tarquini et al. 2020; Buccarella Hedegaard et al. 2017; Michałowska 2014; Lorenzetti et al. 2013. In October 2022, on the occasion of the "11th International Round Table on Polychromy in Ancient Sculpture and Architecture", G. D'Angelo, A. Pergola and G. Severini presented first results of their on-going research on the polychromy of Roman architectural terracottas in the Museo Nazionale Romano.

amount of fragments and heavily restored plaques. Seen against this historical backdrop, Szewczyk offers a detailed documentation and careful reading of Giampietro Campana's restoration practices that did actually follow the original image types (but joined single fragments to 'ideal' completeness). Furthermore, Szewczyk characterises the perspectives that this interesting hoard, of several thousands of fragments, still holds for future scholarly endeavours.

The following text, by Dennis Graen and Nick Petukat sticks to the subject of Giampietro Campana but directs our attention toward other aspects of this formative character. In 1846, Campana donated, together with more than 60 Greek vases and other objects, 12 architectural terracottas to the University of Jena in Thuringia. Graen and Petukat trace the history of this donation, which became the founding act of Jena's public Antiquities Collection. While the majority of the architectural terracottas are now lost, the plaster casts included in Campana's donation are preserved. The authors present these, discuss their possible manufacture, and pay special attention to the provenance of the reproduced terracottas. While, unfortunately, the vast majority of Campana's objects come without historical indications of their origin, the example of an antefix with an elephant's head allows for an interesting conjecture.

Like Emil Braun (1809–1856), who acted as intermediary in the arranging of this donation, the diplomat August Kestner (1777–1853) was also an acquaintance of the Marchese Campana. His collection, kept in the museum bearing his name in Hannover, included dozens of 'Campana reliefs' and other Roman architectural terracottas, which were published in 2011. For her chapter, as a follow-up to her work, Anne Viola Siebert comes back to two of the reliefs, which, because of the archetypes, she can now convincingly prove to be modern imitations (or forgeries) dating back to the decades around 1800. These modern 'Campana reliefs' reveal an interest in the exotic topic of Roman *aegyptica*, as well as narrative scenes mirroring Graeco-Roman mythology. Siebert's contribution thus convincingly shows the great interest in the decorated architectural terracottas at that time (long before Campana's book had been published), when numerous collections arose.

The huge collection of Roman architectural terracottas in Berlin's Antikensammlung was also largely acquired in the first half of the 19th century. In his study on the history and provenance of the Berlin 'Campana reliefs', Rolf Sporleder shows how, in a first phase, this material mostly came into larger private collections of antiquities as 'bycatch' from excavations, often without generating great interest. This changed in the second half of the 19th century, when new 'Campana reliefs' were purchased from collectors or the art market. At the same time, the Berlin collection served as a supplement to the on-going research by Hermann von Rohden and Hermann Winnefeld, who were supposed to integrate it into their *corpus*; in consequence, their work of 1911 mentions some of the pieces in Berlin, while a huge number of fragments remain unpublished today.

Similarly to the collections in Berlin, the majority of the 'Campana reliefs' present in Vienna's Kunsthistorisches Museum was purchased in the first half of the 19th century. In the last chapter, Karoline Zhuber-Okrog offers a detailed overview of her ongoing research project on this class of material, which has been only partially published so far.

In comparison to the much larger collection in Berlin, characteristic parallels occur (such as the display on walls, and Rome as the major city for acquisitions). However, with her meticulous observations of the pieces, Zhuber-Okrog draws our attention back to fundamental aspects of the whole class, for example, regarding the fastening of crestings on *simae* and especially the various issues of production (such as the probable use of pieced moulds). The last chapter of these conference proceedings thus closes the circle: even after roughly 250 years of collecting and 150 years of research, scholarship on Roman architectural terracottas still demands both aspects – fundamental research on the objects themselves and new overarching perspectives.

Summary: A Culture of Making

At the beginning of this introduction, I labelled Roman architectural terracottas a "wide topic of (mostly) special interest". Over the past 150 years of scholarship, several attempts have been made to connect this class to the mainstream themes of research: first, their 'Greek' mythological images offered one point of connection, while the idea of a Roman 'art industry' provided another perspective; later readings focussed on political messages, both regarding the imagery and, very recently, their materiality. Complementary to these efforts stands the traditional 'antiquarian' approach (in the good sense of the term) aiming at a better understanding of the dynamics of production and use, which has become more and more visible on the basis of new finds.

Now, at the end of this introductory chapter, I wish to complement this somewhat overly complex situation by highlighting some of the main threads that I believe to be of general interest for Roman archaeology and material culture studies. For this, the idea of a 'culture of making' surely offers a productive starting point. While traditional approaches often set culture in opposition to materiality, the anthropologist Tim Ingold, and others, propose to overcome the traditional antithesis of the mind actively impressing designs on passive materials.[80] Instead, Ingold suggests acknowledging that "the forms of objects […] grow from the mutual involvement of people and materials in an environment". He also introduces the metaphor of weaving to epitomise the traditional concept of making: "[…] weaving [….] continues for as long as life goes on – punctuated but not terminated by the appearance of the pieces that it successively brings into being".[81]

I consider this figure of thought suitable to bridge some of the problematic rifts that have arisen in the history of research during the past 150 years. Three of them play a major role in this volume: first, the meticulous segregation of genres ('*antefices*' vs. '*simae*' vs. 'Campana reliefs' and so on) and materials (terracotta vs. stone), which somehow obscures the overall picture of the various ways of building and decorating practised in Roman architecture. This is mirrored, on a higher level, by the borders between the disciplines (for example, 'Classical Archaeology' vs. 'Art History'

80 See Ingold 2013, 20–26. 37 f. 44 f.; Ingold 2012, 369–371 and Hochscheid – Russel 2021, 2 f. with further references.

81 Quoted from Ingold 2012, 382 f. Cf. Ingold 2013.

vs. 'restoration sciences'). Secondly, the traditional, but problematic, tendency to emphasise – but at the same time to 'dematerialise' – the imagery at the expense of the image-carriers themselves, which have received very little attention so far as objects in their own right, as well as with a history of their own. The latter introduces my third point: traditionally, our field focuses on the moment of the creation of objects, and less so on the uses, fortunes and changes occurring later in the course of their existence.[82] It might make sense, in contrast to the established term of '*archaeo*-logy', to think of this perspective as a cultural-historical '*praxeo*-logy' under material premises. Using Ingold's metaphor of making as weaving, we assign new meaning(s) to the wide range of 'cultural information' enclosed in objects that have come down to us from Antiquity. What otherwise would be classified as details of 'antiquarian' interest only now gains further importance as it constitutes specific insights into the cultural history of the Roman world (and beyond) that only this class can offer. In material culture, every "Gattung" ('class') offers individual insights into its former cultural backgrounds, which could not be anticipated or replaced by the views which other genres provide us with. To perceive the full range of patterns and colours emerging, one has to turn the kaleidoscope by hand, so to speak.

In order to highlight the virtues of this volume, as well as the findings it offers to future research, I will briefly recapitulate three aspects of the culture of making that the objects treated here clearly mirror. First, there is material(-ity). Roman architectural terracottas owe everything to their substance.[83] Through the combination of its physical properties and the crafting involved, clay's malleability allowed for a vast range of forms and decorations to be created,[84] which could be fired to a high degree of stability. Its material strength becomes visible, for example, if we consider the relative thinness of the decorated plaques, often ranging between only two and four centimetres.[85] This robustness, as well as the good resistance to environmental impacts, underpins the development of this class of object, and is also the precondition for all of its further uses and its general endurance through time. In terms of material and technique, the decorated terracottas (be they *antefices*, *simae* or 'Campana reliefs' etc.) prove to be 'high-performance' products, made for fulfilling the functional needs of roofing. While the undecorated backsides point in the same direction, the decorated fronts clearly connect the terracottas to building façades and the architectural task of embellishment. Their basic substance may be highly functional and even pragmatic,

82 For the idea of a 'biography of objects', see e.g. the contributions in Boschung et al. 2015.

83 As I have stressed elsewhere, see Reinhardt 2022a, 131–139. Regarding the colouring of their fronts, however, the basic substance of these terracottas was usually complemented by further pigments, or even disguised under a white primer coat; on this, see below, note 88.

84 Research on the 'artisanal perspective', i.e. how the craftsmen engaged with the material and shaped their products in a reciprocal way (cf. Ingold 2013, 20–22. 69 f.; Hochscheid – Russel, 2021, 2 f.) is scarce for architectural terracottas, but Känel 2017 offers a first perspective.

85 See, for example, Pensabene 2017b, 364 no. 1568 pl. 199 (cresting plaque, 35 × 40 cm: 2 cm thick); 269 no. 765 pl. 89 (pierced cresting: 2 cm thick). With *simae* and revetment plaques, the thickest part is usually the upper border: Pensabene 2017b, 225 no. 351 pl. 35 (sima, 27 × 27 cm: 5 cm thick); 229 no. 256 pl. E (large revetment plaque, 74 × 60 cm: 5 cm thick); 299 no. 1059 pl. L (revetment plaque, 48, 2 cm wide: 3–4 cm thick).

but it is the very same clay from which the elaborate fronts emerge, which by their design express some of the cultural values and ideas typical of the period of their creation. Here again it is clay's malleability which allows for depiction of a vast range of decorations in shallow relief, be it geometrical, floral or figurative in motif. In the vast majority of cases, the 'tiled images' were created by means of mechanical reproduction (which always included the option to re-articulate parts of its decoration free-hand, as well as to introduce changes in pigmentation).[86] However, these 'tiled images' were produced in series not because they were cheap mass products, but because architecture demands the standardisation in its multiple members.[87] Seen against the backdrop of the more sober range of products among the *opus doliare* (see here the contributions by S. Tortorella and E. C. Partida), these decorations clearly stand out.

It is interesting to note, however, that in the vast majority of cases, the actors involved tried to overcome terracotta's monochrome tone by adding further colours to the decoration of the fronts,[88] as is meticulously documented by Bettina Vak and colleagues, as well as by Cecilie Brøns, Jens Stenger and their colleagues in section III of the book. This elaboration in terms of colour proves the terracottas' role in the variegated appearances of building façades, at the same time disconnecting them from the monochrome roofs. It is exactly this aspect which has great potential for the field of visual studies, which considers the interaction of architecture and architectural decoration with human actions in space. Furthermore, it has consequences for any engagement with the semantic meanings tied to terracotta decorations in Antiquity.[89]

Tiled roofs – tiled images: my second argument is that making implies transformation. Engaging with materials in the process of creation means to react to current and/or past customs, as well as other cultures of making. In Roman architectural terracottas, this becomes clearly visible in the so-called 'cresting plaques' ("Aufsatzplatten"), a new form in which characteristics of *simae* and crestings merge (see R. Känel's contribution and Fig. 3 here). Soon, these cresting plaques became the preferred medium for figurative decoration among the 'tiled images'.

While in many respects (for example, technique, intended usage, general design), the Roman architectural terracottas are deeply rooted in the older Etrusco-Italic tradition, their imagery clearly goes far beyond it.[90] Naturally, this offers a good touchpoint

86 Cf. the references given above, in note 18.

87 See Reinhardt 2019, 58 note 376 for references. As to 'Campana reliefs', see Reinhardt 2016a, 252–256 whereas in Reinhardt 2019, 55–63. 134 f. I suggest a more general definition regarding the (re-)production of marble reliefs.

88 For general trends see: Reinhardt 2022a, 134–137; Zink 2019, 18. 20 f.; Blume 2016; Perry 1997, 58–60; Rohden – Winnefeld 1911, 23*. 26* f. 29*.

89 In Reinhardt 2022a (esp. 132 f. 138 f. note 39) I argue that instead of general hypotheses referring to the basic substance alone, it is actually its surface treatment which allows for (or rules out) semantic references. Thus, in the case of the large revetment plaques from the Palatine Hill (Hallett 2018), it is the range of colours present as well as the lack of a white primer coat by which references to the older Etrusco-Italic tradition become possible.

90 See above, note 13, as well as the examples addressed in this volume by P. Pensabene, D. Maschek, G. D'Angelo and J. Bartz along with the contribution by J. Albers on ornamentation.

with the aspect of making as engaging with existing customs, as well as their possible transformation through making. It is no wonder though, that Roman architectural terracottas have often been included within the apparent change of material culture in the 1st century BCE, giving birth to new luxury goods, richly decorated with a variegated imagery, that did not exist before in Central Italy in this form.[91] In his oral contribution to our Heidelberg symposium, Manuel Flecker addressed this visual turn – "Rome's cultural revolution" (A. Wallace-Hadrill)[92] – which involved various genres and materials such as *terra sigillata*, clay lamps, along with marble sculpture and cameo glass, as well as metal vessels and so on. Of particular interest is the emphasis he places on clay as the basic substance standing at the core of this 'intermateriality', which he explains as a certain culture of overall coroplastic making (Fig. 9, a. b).[93] This offers an interesting perspective on how the figurative decorations of the architectural terracottas share some of their characteristics with other ambitious objects manufactured under the same cultural circumstances (without postulating the common model of one genre copying another).

In other respects, however, it occurs to me that other important aspects of this 'visual turn' have not been made fully explicit yet. For the architectural decorations in question, this is particularly true for the perspective of the Roman viewer[94] engaging with these architecturally bound images, but it also concerns the archaeology of figurative representations in the public, as well the private, sphere in a wider sense. I focus on two main thoughts here, as I wish to only sketch out this promising perspective, but not to anticipate in-depth studies.

Allow me to start with a short digression. In the first part of this summary, I argued that the architectural terracottas in question form a kind of interface between the roof and the façade, combining the protection of the wooden structures of the truss and entablatures with the task of their façade-like decoration. Considering their usage in the upper zones of architectural structures, it seems not too far-fetched to speak of the eminent position this kind of decor held.[95] Undoubtedly, the degree of decoration and the spectrum of decorative options, which often included lively colours and certain silhouette effects[96] attest to a special significance for this kind of architec-

91 Flecker 2022a, 385–388; cf. Wallace-Hadrill 2008. As to temple decoration in terracotta, Rous 2011, 92 calls the late Republic "an age without images", which according to him shifted from sanctuaries (but see Tortorella 2019a) to porticoes and private dwellings mainly (as to the latter, cf. note 104, below).

92 Wallace Hadrill 2008, who in chapter 7 (pp. 316–355) also speaks about consumerism. For this, see also Maschek 2018, 204–226.

93 Flecker 2022b, 272–274; Flecker 2021, 22–24. Undoubtedly, clay and plaster stood at the backbone of the ancient mechanical (re-)production of images; apart from identical designs in different media attesting to this practice, some technical intermediators have survived: Reinhardt 2019, 28–53. 133 f. colour pl. 1. 2; pl. 1–10). For fig. 9, see ibid. p. 124 f. and Reinhardt 2018, 307 f. with notes 30. 34.

94 On the Roman viewer, see e.g. Elsner – Squire 2016 with further references.

95 See Reinhardt (in press); Känel 2001, 77.

96 It is worth noting that with three of the four forms of 'Campana reliefs', jagged borders occur. This is the case with the lower sides of revetment plaques (which therefore might have protruded a bit in relation to the entablature's lower border: 'lambrequin'), as well as with crestings and

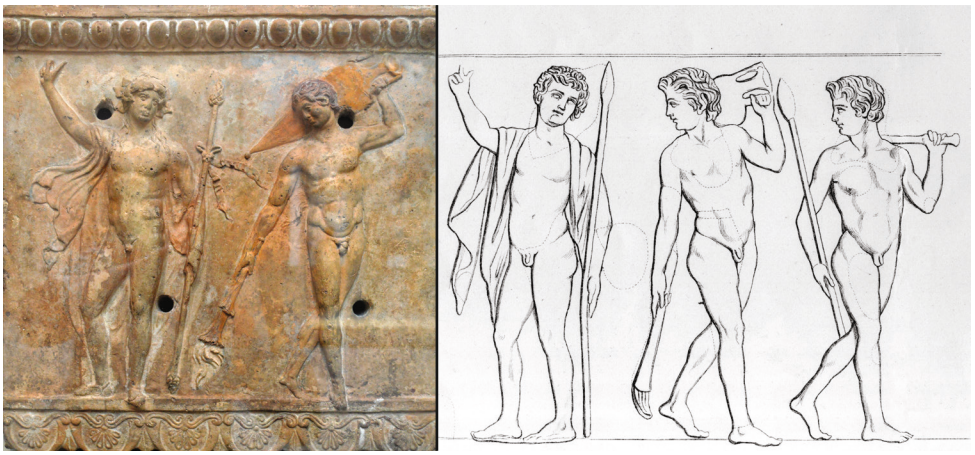


Fig. 9, a. b An example of 'intermaterial' images in the late Republic/early Imperial age: a revetment plaque showing Dionysus with a satyr in London (British Museum, Inv. D 530) and the same arrangement used for two satyrs on a marble *puteal* from Rome in Berlin-Tegel (detail of the drawing by H. Schenck).

Images: a) print version: © 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; b) after Heydemann 1885, Fig. 3.

tural decoration (cf. Figs. 3–5). The application of multiform figurative images further underpins this (images as "preciosisation": Hölscher),[97] creating a certain 'splendour' of the tiled eaves and entablatures that was not met in earlier or later developments. When it comes to classifying the 'tiled images', we should not only focus on them in the general sense (that is, as part of the 'visual turn' mentioned earlier), but should also consider them as architecturally bound decoration in a given context. This would mean to further acknowledge the circumstances that shaped these 'tiled images', as well as their modes of viewing: for example, the eminent position in the upper zones of architectural structures certainly meant good lighting conditions, while at the same time it enlarged the space between the images and the viewers. When in place in the upper zones, the 'tiled images' did not allow for isolated, close-up viewing as we are used to when we encounter this class of objects in books or museum displays (Fig. 10). Nevertheless, the 'splendid' eaves and entablatures of the late Republican era and early Imperial age were at the same time 'decorative' – that is, repetitive but

cresting plaques respectively. The latter certainly were supposed to evoke a certain silhouette effect that could be further increased by piercing the background – cf. R. Känel in this volume; A. Reinhardt in this volume as well as Reinhardt (in press). In their concluding remark, C. Brøns, J. Stenger, J. Bredal-Jørgensen and A. Rodler-Rørbo refer to polychromy as a variegating factor in repetitive friezes (cf. Rohden – Winnefeld 1911, 163; Perry 1997, 43).

97 Hölscher 2018, 37–39 speaks of images as one instrument of 'preciosisation' ("Pretiosisierung") within the decoration of e.g. architecture serving as social representation; for a positive reading of 'décor/decoration', see also below note 99.

variegated[98] – and potentially capable of carrying complex meaning. Among other sorts of decoration, they share "the paradox of high meaning and low communication", as Tonio Hölscher emphasised for Graeco-Roman architectural sculpture.[99]

What does this mean for the making and viewing of these relief images in terms of their layout, the selection of themes, as well as the intentions standing behind the chosen images? While several of the design factors have been mentioned already,[100] we still lack detailed studies on the functioning of the images as multi-part terracotta friezes[101] – in the context of their use as well as in comparison to other image media (both in a given context, and regarding the characteristics of the individual media in comparison, that is, their 'polyphony'[102]). What role exactly did the 'tiled images' play in the history of images in Rome, regarding their creation, use, and the end of self-representation? In order to be able to answer this question in the future, we need to further contextualise the 'tiled images'. It appears, for example, that the eaves and entablatures they decorated mirror an early attempt to embellish public and domestic spaces with complex, two-dimensional images in a permanent way – this is important to note.[103] In today's scholarship on Roman houses, however, it is other contemporaneous media, mostly mosaic *emblemata* and wall painting, which almost completely dominate our view on the emergence of (mythological) images for permanent decorations.[104]

98 Cf. Reinhardt 2016a, 251 f.; Tortorella 1981°, 65 f.; Borbein 1968, 19; Rohden – Winnefeld 1911, 29*–31*.

99 See Hölscher 2009, 58 (quotation). 61–63 and Hölscher 2018 (among other contributions to that volume) for a positive reading of the concept of 'décor', which all too often occurs as a negative term in earlier scholarship.

100 The images in question develop from a clearly defined background, the space of which is determined by the sizes needed (cf. above, note 31), by technical feasibility as well as by the form chosen for the image carrier. It was possible to spread a scene over two or three plaques, as well as to create mirrored counterparts, but in general, the images had to serve the principle of repetitiveness and reproducibility typical of architectural decoration. Cf. the references given above, note 44 and 98. In rare cases, plaques even bear 'captions': Rohden – Winnefeld 1911, 22*. 26*.

101 It also seems worthwhile to further analyse the interplay of variegated plaques next to one another with regard to narrative aspects and the selection of subjects. The principles cited before (in note 99), for example, account for the need to limit complex narrative sequences: of the many deeds of Hercules, for example, three occur on revetment plaques (Borbein 1968, 157–159). Alternatively, to give another example, from the 'bathroom' of the house of Avidius Quietus in Rome come several revetment plaques: only one showed Ariadne and Theseus while the others all depict satyrs flanking a fountain (Rohden – Winnefeld 1911, 192 fig. 189; 292 pl. 108). Although a change in terms of motif, it seems reasonable to assume that this combination was intentional (which is confirmed by the ornamentation and technical aspects) and meant to be appropriate in terms of content (as seems logical, as it was believed that the abandoned Ariadne was first discovered by a satyr).

102 On the 'polyphony'/"Mehrstimmigkeit" of media, see the approach by Muth – Petrovic 2012 (who focus on the relationship of images and texts).

103 See Känel 2010; Känel 2001, 77 and the dissertation by Rolf Sporleder (Sporleder 2022).

104 I refer to Haug 2022 as a recent textbook opinion here, from which the 'Vesuvio-centrism', given by the rich record of Pompeii and Herculaneum, clearly emerges, as well as the emphasis on the Roman *convivium* as an important social practice by which these decorated floors and walls were embedded in the private sphere. However, there were also 'tiled images' present at the *compluvia* of these houses: cf. Känel 2000a, 269.

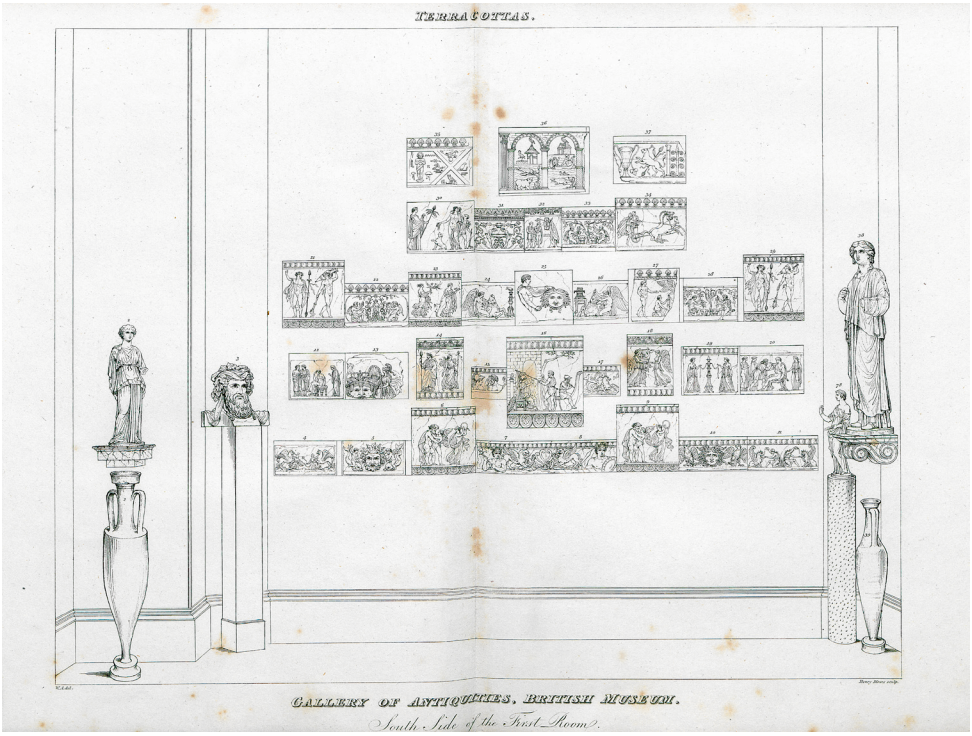


Fig. 10 'Tiled images' on display in the British Museum in the early 19th century: arranged in pendants the terracottas are displayed as wall decoration close to the viewer (Combe 1810, plate 1).
Image: Public Domain <https://doi.org/10.11588/diglit.5294#0048>.

However, as Rudolf Känel shows in his contributions, already in the 2nd century BCE, figurative terracottas were present on eaves in certain cities in Central Italy.[105] Thus the 'visual turn' of the first century cannot have been a complete revolution in all respects, although it seems clear that it brought an immense increase in image themes, new stylistic features and new arrangements, such as the invention of the "Aufsatzplatte" or possibly even the penchant for varied counterparts so typical of 'Campana reliefs'.[106]

While, on the one hand, we should further acknowledge and examine the 'tiled images' as a genuine medium of figurative architectural decoration in the late Republic,

105 Now, Bruder 2022, 411–425 gives further examples.

106 In his works, A. H. Borbein (1968, 23–28. 197–199; 1974, 503–508. 527–529) gives a detailed examination of symmetrical compositions in 'Campana reliefs' and proposes an interpretation of this common scheme. Compared with this, *variatio*/*varietas* has received far less attention (see above, note 98), even if it clearly ranks among the conceptual ideas standing behind the terracottas' designs; a further contextualisation within the 'visual habit' of the late Republican and early Imperial eras (cf. Reinhardt 2019, 119–125. 137) might be of interest in the future, however.

it is also clear that this use ceased to play a decisive role in the subsequent cultures of making and decorating during the middle and late Empire or Late Antiquity. The 'preciosisation' of the high zones in architecture with terracotta images was a limited phenomenon, which could not reach the role continuously played by other decorative media, such as wall paintings and mosaics. Apart from this being an obvious indicator for a change of taste and architectural practices,[107] the question arises whether, and to what degree, this might also mirror experiences with the communicative potential inherent in images. While images are a conspicuous mode of decoration, they may also unfold their communicative potentialities better in more equal situations of viewing which allow the viewers a closer look. It is interesting to note, that exactly this factor characterises many of the later re-uses, as we will see next. So far, one may hypothesise that the emergence and fading of 'tiled images' on the upper zones of architectural structures may constitute some kind of experimental phase in the reflection of cultural experiences with complex images in architectural decorations and their visibility and communicative potentialities.

Where the traditional *archaeo*-logical approach often stops,[108] Ingold's metaphor of making as weaving invites us to expand the focus to the various steps that occur later in the history or 'life' of the artefacts created ('*praxeo*-logy', see above). This is the third and last aspect to be addressed here, and it builds equally upon the material of the 'tiled images' as well as on some of their main affordances.[109] Given the durability and stability of the terracottas, the fact of their multiple uses is no surprise. In addition, their characteristic design, divided into the decorated 'façade-front' and the raw 'roof-back' allowed for their easy adaptation to other functions. In the first part of this introduction, I described some of the re-uses of 'tiled images', ranging from simple recycling as building material to a bricolage-like application of the images to new contexts (pp. 14–16), but this perspective is still new and somewhat understudied so far. Here, however, I wish to indicate some of the main threads in this weaving together of the genre.

First, it is important to note that already in the Augustan era – the genre's heyday – various reuses are attested; no doubt, the application of "Aufsatzplatten" ('cresting plaques') and other 'tiled images' to plastered walls had already occurred by that time.[110] Even if, by both design and production technique, these terracottas were shaped to function as iterative, albeit variegated, friezes in the upper zones of building façades, they also allowed for the separation of individual plaques (or small groups) as well as their 'hanging' on plastered walls, both in interiors and exteriors (Fig. 7). Among the range of affordances offered by these architectural terracottas, the possibility to (re-) use them as ready-made images for other purposes holds a central position.

107 See above, note 53.

108 However, and of course, there are exceptions; see e.g. Dräger 1994, 138–140 on the reuse of marble *arae* in Antiquity and the growing interest in the cultural habit of reuse and recycling (e.g. Previato 2021 for roof tiles).

109 For the concept of affordance by J. J. Gibson and its revision, see Knappett 2004.

110 Stefano Tortorella provides an important overview in Tortorella 2018a. See also above, note 57 and Bruder 2022, 407–410.

As Martin Szewczyk, Dennis Graen and Nick Petukat, Rolf Sporleder and Karoline Zhuber-Okrog show in their contributions, various displays of private and public collections between the second half of the 18th and the 20th century (Fig. 9) attest to the very same approach, which soon also included the display of fragments.[111] This tradition continues today. Therefore, while the interests responsible for this 'self-evident' mode of reception certainly differed in history, one may indeed hypothesise an inherent reaction to the possibility of close-up viewing that these elaborate relief images offer. The weaving that arose with and around the 'tiled images' over time thus mitigated the paradox of the images' 'low communication' characteristic of their former usage high up on a building (Hölscher, cf. above), while putting new emphasis on their possible 'high content'. In terms of content, it remains a task for future research to investigate the extent to which the reused images fit their secondary contexts, and/or how these might have encouraged new readings. As to the modern era, it seems clear that the picture-like display corresponded to the main interest of the collectors and early scholars in the genre's rich imagery as sources for, and illustrations of, ancient texts and mythology.[112] All too often, however, this has also led to a certain dematerialisation that we wish now to cure by re-contextualising the 'tiled images', as well as by stressing the positive qualities of their substance and making. In this respect, Ingold's weaving metaphor invites us to look further in the history of reception and research.

Complementary to the concurrent (re-)production of 'tiled images' in the Roman provinces and the plaques from Ephesos, that are clearly inspired by *simae* from Central Italy,[113] stand the remakes, restorations and fakes of the 18th and 19th century, which Martin Szewczyk and Anne Viola Siebert present. These are new 'punctuations' in the history of these objects (Ingold), while at the same time, they gave birth to new links in the complex 'chain of reproduction' that mechanically ties our days to Classical Antiquity.[114] This hitherto final chapter in the making of Roman architectural terracottas continues until today: Karoline Zhuber-Okrog refers to the latest recreations by the technical institute Ceramico Campus in Stoob (Austria), aiming at a better understanding of the original production techniques.

111 Cf. Lejsgaard Christensen – Bøggild Johannsen 2015, 21–23 fig. 13; Nadalini 2007, 24 fig. 1 (for the British Museum); Picozzi 1990 (for cresting plaques from the Villa of Voconius Pollio in the Palazzo Colonna in Rome); Reinhardt 2013, 149–151. Sometimes, architectural terracottas even received wooden frames for their hanging indoors (Stilp 2005, 367 f. fig. 3).

112 Does it seem too far-fetched to propose that this mode of close-up viewing also might have enhanced the modern readings of the genre as fraught with political meaning (as to this, see above, note 7 and Haug 2022, 24 f.)?

113 Lang-Auinger 2012, 51–54.

114 For the concept of a "Reproduktionskette" ('chain of reproduction') in the sense of mechanical impression, see Reinhardt 2019, 24–28. 133 f. In that section of my dissertation, I argue that mechanical reproduction skips temporal borders because former moulds or products are easily 'activated' by means of impression. As the contributions by A. V. Siebert and M. Szewczyk (see the quotation of S. Birch and Ch. Newton there, especially) in this volume show, the very same happened in the making, remaking and restoration/forging of architectural terracottas (see also Sarti 2001, 29. 77). Thus, with mechanically (re-)produced terracotta goods, Ingold's weaving metaphor actually comprises the uninterrupted fruition of certain physical properties as well as the iterated application of technical skills over time.

In a figurative sense, however, it is us, scholarship in general and now these conference proceedings, who continue the making by weaving our thoughts and methods, but also some of the current zeitgeist around the 'tiled roofs, tiled images'.

Notes to the Reader

Unless specified otherwise, the rights to content, text, graphics and images in this book are held by the authors but may be shared according to, unless otherwise stated, the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Contrary to the usual practice, we have decided to forego individual lists of references after each essay; instead, a comprehensive bibliography is given at the back of the volume. Even if this cannot claim completeness in all respects regarding the class of 'Campana reliefs' as a whole, we nevertheless hope to provide here a useful bibliographic tool for future research on this topic, as, apart from the monographs, Roman architectural terracottas have been published in various, sometimes remote, places of scholarly literature.

The author wishes to thank Rolf Sporleder and Rudolf Känel especially for commenting upon this introduction as well as the reviewing colleague for her/his suggestions.

Bibliography

For the works cited in this article, please refer to the comprehensive Bibliography at the end of the volume.

Signature

Dr. Arne Reinhardt
Universität Zürich
ZAZH – Zentrum Altertumswissenschaften Zürich
arne.reinhardt@zazh.uzh.ch
https://orcid.org/0000-0002-6295-9001

Genese, Produktion, Verwendung

Stefano Tortorella

Lastre Campana

Aspetti della produzione e ruolo delle *figlinae* polivalenti

Abstract

Starting from the results of a paper published c. forty years ago, the purpose of this contribution is to reassess specific issues with the production of the Campana reliefs, with particular attention paid to the stamps featured on terracotta slabs (revetments, crowning elements, simae*, and crestings), including the antefixes closely related to the Campana slabs and produced in the same workshops. The stamps recorded on architectural terracottas are often attested on tiles and bricks, and, less frequently, on coarse ware (*mortaria *or* dolia*) as well as on clay* sarcophagi*. This allows a reconstruction of the operating patterns of multi-purpose workshops, in which different categories of clay items were produced with the help of more or less qualified labour. The phenomenon is observed most frequently in urban workshops, but local production is attested, as at Gianicola in the territory of Brindisi, at Vingone (Florence), and San Giorgio di Angarano (Veneto), and, outside Italy, at Dymé (Achaia). This paper will seek to ascribe unattributed Campana reliefs to a number of* figlinae *whose kilns, bricks, and tiles have been identified. Workshops are occasionally installed within or near a villa, to cater to the necessities of the property.*

Quasi quarant'anni fa dedicai un contributo alla presenza di alcuni bolli sulle terrecotte Campana,[1] cui di seguito si sono aggiunti pochi altri esemplari. Pur costituendo numericamente una percentuale minima rispetto alla stragrande quantità di una produzione anonima, tali bolli offrono comunque elementi utili a mettere in luce i rapporti delle lastre Campana con l'ampia gamma della produzione laterizia romana e a tentare di ricostruire le *figlinae* che possiamo definire polivalenti.

Lastre Campana con bollo: le sime con pantere e tirso

Il mio discorso inizierà dalla serie di lastre fittili decorate da pantere e tirsi affrontate ai lati di un *kantharos* e concluse alle estremità laterali da motivi a palmette e colonnine; talora in luogo di pantere figurano centauri, o grifi alati, o eroti che cavalcano pantere, o che si afferrano a tralci vegetali. Un primo gruppo presenta bolli a grandi

1 Tortorella 1981b.

Stefano Tortorella, Lastre Campana. Aspetti della produzione e ruolo delle *figlinae* polivalenti, in: Arne Reinhardt (Hrsg.): Campana-Reliefs. Neue Forschungen zu römischem Architekturdekor aus Terrakotta. Akten der Internationalen Tagung Heidelberg, 8.–10. April 2021, AKT 1 (Heidelberg 2024) 37–59. DOI: https://doi.org/10.11588/propylaeum.1326.c18539

lettere, impressi direttamente sulla matrice, spesso con sigle abbreviate e di non facile comprensione:[2] A (appendice n. 1); C [---] (n. 2); C.C.[---] (n. 3); C S E (n. 4); L. B( ) A( ) (n. 5); L R( ) A( ) (n. 6); L S( ) A () (n. 7); M A (n. 8); M A( ) A( ) (n. 9: fig. 1); [---] ON [---] (n. 11); [---] P [---] (n. 12);[3] [---]S[---] (n. 13); [---]SC[---] (n. 14); [---]E(n. 15); [---]G (n. 16). Di questo primo gruppo il bollo meno oscuro sembra MA MAT ISI DOR (n. 10)[4] che si riferisce a un *M. Amatius Isidorus*, il cui gentilizio, ben documentato a Roma e altrove, anche associato al prenome *Marcus*, appare in alcune iscrizioni di liberti impegnati in attività artigianali[5] ma senza alcun apparente collegamento con la produzione di materiali edilizi. I bolli compaiono su lastre del tipo con pantere, tirsi e *kantharos* o con centauri, mentre per ora appaiono prive di bollo quelle con gli eroti. Un secondo gruppo di lastre con analoga raffigurazione presenta bolli di dimensioni minori incisi sulle lastre con marchio diverso dalla matrice e spesso con formula onomastica più estesa (nn. 17, 18). Il più significativo è il caso dell'*officinator C. Calpetanus Favor* (n. 17) attivo tra gli ultimi decenni del I e i primi del II secolo d.C.; i suoi bolli ricorrono su tegole, mattoni urbani, sarcofagi fittili e menzionano nomi di liberti e di schiavi specializzati tanto nella produzione di materiali da costruzione quanto nella produzione di *mortaria*.[6] Il gentilizio *Culchius* o *Culcius* (n. 18) è sconosciuto a Roma e quasi del tutto altrove; su tegole compare il bollo *C. Cul. Dia(dumenianus) Sul* riferibile alle *figlinae Sulpicianae* e datato al secondo decennio del II secolo d.C.,[7] ma non ci sono altri elementi che suggeriscano un collegamento tra i due bolli. Il bollo compare, oltre che sulle sime con pantere, tirsi e *kantharos*, anche su una lastra decorata da grifi alati ai lati dello stesso vaso. Complessivamente le lastre con pantere ai lati del *kantharos*, nei due tipi

2 Rohden – Winnefeld 1911, 19* s.; Tortorella 1981b, nn. 13. 9. 10. 19. 20. 26. 27. 30. 34–36; Rendini 1995, 24 s.; Strazzulla 1995.

3 Questo bollo frammentario presenta una foglia d'edera cuoriforme, presumibilmente pendente dal vaso centrale non conservato. Curiosamente a destra non è visibile la pantera, ma solamente una grande lettera „P" a tutto campo; non è certo che il frammento appartenga al gruppo con pantere, ma si è comunque ritenuto utile inserirlo qui.

4 Lastre con tale bollo si conservano al Museo Nazionale di Copenhagen (M. N. fig. 212 e un altro esemplare; *CIL* XV, 2547, 8; Rohden – Winnefeld 1911, tav. 2, 1); all Antiquarium Comunale di Roma (due esemplari dall Auditorium di Mecenate; *CIL* XV, 2547, 1; un esemplare da via Alessandro Volta, Roma 1919); al Museo Nazionale Romano, già Kircheriano n. 260 *CIL* XV, 2547, 6; inv. n. 11126); nei Musei di Berlino, già n. 8217/69 (*CIL* XV, 2547, 7); al Museo della via Appia Antica nel Mausoleo di Cecilia Metella (dalla Via di Torricola, Via Ardeatina/via Appia, contesto funerario); Altre ancora provengono dalla via Latina (*CIL* XV, 2547, 3), dalla via Appia (*CIL* XV, 2547, 2), dalla via Trionfale, loc. Insugherata (Mineo 1991/1992, 210 fig. 285), dalla necropoli di *Fidenae* (Fiorelli 1883, 373; *CIL* XV, 2547, 4), dalle catacombe dei SS. Marcellino e Pietro (Radaelli 2019, 269 s. n. 88), da Ostia (*CIL* XV, 2547, 5).

5 Roma: *CIL* VI, 8805. 9405. 11519. 12683. 19871. 22730. 37822; Ostia: *CIL* XIV, 44. Nel II secolo d.C. il gentilizio riappare a Napoli, in Campania e in Sicilia (*CIL* X, 2042. 2043. 1153. 7211).

6 Strazzulla 1995, 411; Steinby 1974/1975, 65 s. Il bollo sulle lastre con pantere, tirsi e *kantharos* compare su esemplari rinvenuti a piazza Vittorio sull'Esquilino (*CIL* XV, 2545, 1; Lanciani 1882, 170 n. 594), su esemplari conservati a Roma (*CIL* XV, 2545, 2: Antiquarium Comunale), presso un antiquario (come riferito in *CIL* XV, 2545, 3), al Museo Nazionale Romano (inv. n. 4437 bis), e dalla via Portuense (Vaglieri 1908, 133). Per i sarcofagi fittili, cfr. anche *CIL* XV, 2421. Per i *mortaria*, Pallecchi 2002, 104–109.

7 *CIL* XV, 585 con timbri diversi.



Fig. 1 Sima Campana con pantere e tirsi affrontate ai lati di un *kantharos* e concluse alle estremità da palmette e colonnine. Bollo M A( ) A( ). Paris, Musée du Louvre, Inv. CP 3898 (S 768), dalla collezione Campana.
Immagine: © 2009 Musée du Louvre/Anne Chauvet, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010288155> (30.10.2023).

considerati, costituiscono una produzione di qualità tutt'altro che eccelsa che affianca quella delle lastre fittili più famose nel periodo più avanzato, tra la prima metà del I e gli inizi del II secolo d.C. Come del resto già rilevato[8] viene a cadere l'ipotesi del Rohden di riconoscere nelle lastre con pantere e nelle altre a queste assimilabili, "Vorgänger", precedenti delle lastre Campana 'classiche', e di farne risalire la cronologia alla prima metà del I secolo a.C. La loro funzione è limitata al tipo della sima e legata alla decorazione del tetto con una diffusione prevalente a Roma, nel suo suburbio, nel Lazio, ma anche in una villa a Giannutri nell'arcipelago toscano.[9] Il carattere dionisiaco delle raffigurazioni di pantere, centauri ed eroti con i tirsi e il *kantharos* trova giustificazione nel probabile impiego di tali sime nella decorazione di peristili e giardini com'è il caso dei rinvenimenti nella villa di Voconio Pollione a Marino e recentemente negli scavi di contesti a piazza Vittorio Emanuele a Roma pertinenti agli *Horti Lamiani*,[10] cioè in quegli spazi in cui l'associazione con Dioniso e il suo corteo evoca la fecondità e il rigoglio della natura. È documentata anche una funzione funeraria per lastre con pantere affrontate ai lati di un *kantharos*: a Roma, dal Campo Verano, dalla necropoli della via Portuense, dai colombari di Vigna Codini, dalle catacombe di Domitilla, mentre in un colombario presso S. Maria Maggiore e nella necropoli della via Salaria lastre di questo tipo sono utilizzate come fronte di sarcofagi fittili.[11]

8 Strazzulla 1995.
9 Rendini 1995, 24–27 figg. 1–7.
10 Per la villa di Marino, Rizzo 1976/1977, 12 fig. 14; per gli *Horti Lamiani*, Alagia 2014, 301. 311 tav. 106, scheda 2.1 con bollo n. 2 dell'appendice. Per sime con eroti alati che cavalcano pantere, cfr. il contributo di G. D'Angelo.
11 Per il Campo Verano: Visconti 1885, 189 s. n. 3 e Stuart Jones 1926, 334 n. 7; per la necropoli della via Portuense, cfr. Museo Nazionale Romano n. 115700 da loc. Pozzo Pantaleo 1922 e Vaglieri 1908, 133; per i colombari di Vigna Codini, Rohden – Winnefeld 1911, 15*; per le catacombe di Domitilla, foto DAI Rome 69.2242. Per la necropoli della via Salaria Area Villino Montefiore, cfr. Cupitò 2007,

Benché non abbiano ancora restituito bolli, le lastre di sima che vedono l'alternanza di palmette e colonne possono considerarsi affini alle lastre con pantere. Sembrano presentare una certa varietà di dettagli pur all'interno della monotonia della raffigurazione. Sono testimoniate a Roma, nel suburbio, nel Lazio, in Etruria e in Cisalpina, per un ambito cronologico che va dagli inizi del I agli inizi del II secolo in strutture di carattere pubblico e privato, profano e sacro. Non mancano, come nelle lastre con pantere ai lati di un *kantharos*, terrecotte impiegate o reimpiegate in ambito funerario,[12] anche se prevalentemente provengono da contesti residenziali: il caso più recente è costituito dalla villa cd. delle Terme degli Stucchi dipinti venuta alla luce nel suburbio sud-orientale di Roma, che ha restituito un sistema decorativo di sime con palmette e colonne.[13]

Lastre Campana con bollo: le lastre 'classiche' di varia forma e impiego

Di seguito mi accingo a considerare i bolli delle lastre Campana 'classiche', ricavate da matrici urbane e di tutte quelle lastre che, pur prodotte localmente, si rifanno a forme decorative elaborate ed utilizzate in un ambito centrale, o comunque le richiamano; in genere la loro cronologia spazia dall'ultimo secolo della repubblica alla prima età imperiale. Un elenco non ampio comprende i bolli delle lastre di diversa forma ed impiego (lastre di rivestimento o "Verkleidungsplatten", di coronamento o "Aufsatzplatten", sime o "Simen" e cimase o "Krönungen") le cui lettere sono direttamente incise sulla matrice e un secondo gruppo, con un numero maggiore di bolli, che include quelli impressi sulle lastre con timbri autonomi e caratterizzati da minori dimensioni.[14] Un solo bollo, quello firmato *Octavi* (n. 22a, primo gruppo e 22b secondo gruppo) è testimoniato come risultato di entrambe le procedure di timbratura. Poiché le varie fasi del ciclo produttivo di tutti questi manufatti (dall'approvvigionamento dell'argilla, alla realizzazione delle matrici, cottura, immagazzinamento e distribuzione) tendevano ad una certa omogeneizzazione, era conveniente inserire la produzione delle terrecotte all'interno di *officinae* attrezzate per la produzione di materiali da costruzione. Non ho inserito nel catalogo il bollo *officina Domitiana* (*CIL* XV, 1583)[15] impresso nella parte posteriore di lastre fittili di coronamento testimoniate in musei europei, il British Museum, il Kestner-Museum di Hannover e il Louvre,[16] che sembrano raffigurare

124. Per un non meglio precisato colombario presso S. Maria Maggiore, Rohden – Winnefeld 1911, 16*. A questi si aggiungono gli esempi citati nella nota 4.

12 Una lastra di questo tipo è stata utilizzata come fronte di sarcofago nel colombario degli *Statilii* abbandonato nel 53 d.C. dopo il suicidio di Statilius Taurus (Rohden – Winnefeld 1911, 242; Strazzulla 1995, 412). Sulla terracotta/sarcofago era applicata una lastrina di marmo con l'epigrafe *Epaphra puer capsa(rius)*: *CIL* VI, 6245. Cfr. anche la lastra utilizzata a chiusura di una tomba ad inumazione di un infante nella necropoli della via Collatina (Zabotti 2006b, 288 n. II 391) e il frammento di lastra dalla necropoli della via Trionfale, nel settore sotto l'Autoparco Vaticano (Steinby 2003, 167 n. 2).

13 Bonanno Aravantinos et al. 2019.

14 Rohden – Winnefeld 1911, 20* s.

15 Rohden – Winnefeld 1911, 19*. 22*.

16 Loeben 2011, 68–73; si veda il contributo di A.V. Siebert in questo volume.



Fig. 2 Lastra Campana di coronamento con donne prigioniere su carro. Bollo M(arci) Anto(ni) Fel(icis). Già Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. TC 244.
Immagine: © Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Antikensammlung.

uno straordinario insieme di *aegyptiaca*; il bollo, che compare anche su frammenti di altri tipi di lastre e antefisse di cui uno è conservato ai Musei Vaticani, tutti purtroppo scarsamente conservati, non può essere datato all'epoca flavia, come pure è stato proposto,[17] ma piuttosto all'età di Diocleziano, quando le lastre Campana sono cadute in disuso da un pezzo. Salvo pensare ad una bollatura successiva, si deve propendere per una produzione di falsi.

All'interno del primo gruppo, quelli più diffusi sono i prodotti di *M. Antonius Felix* (n. 19) e di *Octavius* (n. 22), ma per motivi di affinità tematica considero insieme con questi le lastre di *M. Antonius Epaphra* (n. 26), per quanto il nome di quest'ultimo sia impresso con marchi autonomi dalla matrice.[18] Siamo in presenza di liberti o figli di liberti degli *Antonii* e degli *Octavii* che firmano spesso le lastre fittili più antiche e bollano anche, almeno nel caso degli *Antonii*, mattoni e mortai (*M. Antonius Felix*).[19] Si può ragionevolmente pensare ad una gestione delle officine da parte della famiglia dell'imperatore, o del suo stretto *entourage*, anche a seguito di un eventuale passaggio della produzione di Antonio nelle mani di Ottavia. A *M. Antonius Felix* si attribuiscono una lastra di coronamento con la raffigurazione di donne prigioniere su carro (n. 19a) (fig. 2),[20] ma anche una lastra di rivestimento dal Capitolium di Cosa con un tema mitico,

17 Loeben 2011, 73.
18 Tortorella 2007b, 34 s.; Tortorella 2008, 303. 308–311.
19 *CIL* XV, 2042; Pasqui 1910, 166. Per i mortai, cfr. Pallecchi 2002, 90 s.
20 Rohden – Winnefeld 1911, tav. 73; Berlino già Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung, inv. TC 244; Pushkin State Museum of Fine Arts, inv. n. AT 3712.



Fig. 3 Lastra Campana di coronamento con prigionieri stanti ai lati di un trofeo. Bollo M(arci Anton(i) Epaphra(e). London, British Museum, Inv. D 626 (già collezione Townley n. 314). Foto Museo LXII C 17.
Immagine: print version: © 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.

la contesa tra Apollo ed Eracle per il tripode delfico;[21] qui l'iscrizione fiancheggia il tripode (n. 19b). *M. Antonius Epaphra* firma lastre di coronamento con la raffigurazione di prigionieri ai lati di un trofeo (fig. 3).[22] All'*officina* di *Octavius* (n. 22) attribuiamo una serie di lastre di coronamento che consentono di ricostruire un fregio narrativo raffigurante una processione trionfale (fig. 4):[23] da sinistra a destra prigioniere trasportate sul carro, una processione con toro preceduta da inservienti che raccolgono rametti d'alloro da una cesta e prigionieri ai lati di un trofeo. Alla stessa officina di *Octavius* sono pertinenti lastre di coronamento con la raffigurazione di un prospetto di palestra con statua di Hermes al centro; il bollo figura sulla base della statua della divinità.[24] Sembra di poter ricostruire una certa complementarietà tra queste fabbriche; nell'isola di Ventotene (Pandataria il nome antico) la villa di punta Eolo, sede dell'esilio di Giulia e di Agrippina Maggiore, vanta terrecotte bollate da *Octavius*, mentre il nome di *M. Antonius Epaphra* ricorre nei laterizi della villa stessa. Alle lastre Campana della

21 Richardson 1960, 299 s. tipo 6 tav. 59.
22 Rohden – Winnefeld 1911, tav. 75, 2; Londra British Museum inv. n. D 626 (già collezione Townley n. 314). Per altri frammenti, cfr. Tortorella 2008, 308 s.
23 Tortorella 2008, 302 fig. 1; per un elenco dei frammenti 310–312.
24 Tortorella 2007b, 15 fig. 4: Boston Museum of Arts neg. N.B. 1277; Rohden – Winnefeld 1911, tav. 83: Berlino già Antiquarium, n. 8814. Altri frammenti sono conservati a Monaco (già Antiquarium inv. n. 674), a Roma (Museo Nazionale Romano, foto DAI n. 1937.731), ad Ostia (inv. n. 3346); cf. il contributo di C. Brøns, J. Stenger, J. Bredal-Jørgensen and A. Rodler-Rørbo in questo volume.

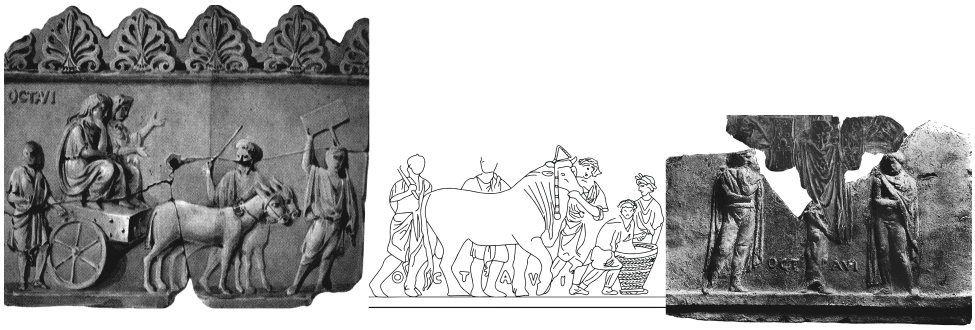


Fig. 4 Fregio di lastre di coronamento pertinente a un ciclo di lastre a carattere trionfale firmate da Octavius: disegno ricostruttivo.
Immagine: © a cura dell'Autore.

villa di Ventotene sono vicine quelle degli *Horti Sallustiani* a Roma,[25] dove pure compaiono i prodotti di *Octavius*. Una lastra di coronamento al Louvre proveniente dalla collezione Campana raffigura Endimione e sembra presentare il bollo *Epi D* (n. 20), ma già il Rohden nutriva forti dubbi circa l'autenticità del marchio stesso;[26] com'è visibile oggi (dopo un restauro), resta solo la lettera D a destra di Endimione e della capra e forse qualche lettera a sinistra. Nell'eventualità di un'autenticità del bollo, val la pena di ricordare la *figlina* inizialmente gestita in società da due membri della *gens Epidia*, *Gaius* e *Marcus*, localizzabile forse nell'agro aquileiese e che produceva laterizi, in particolare tegole.[27] Un solo frammento di lastra di coronamento da Ostia ci testimonia il bollo *M 'N* (n. 21); il soggetto raffigurato sembra essere costituito da uno (o più) eroti tra girali.[28] Una lastrina traforata (o cimasa) da *Ariminum* testimonia la presenza del bollo *Co* (n. 23);[29] più avanti si vedrà che il territorio medio-adriatico rivela altre sorprese. Nel I sec. d.C. è attestata a Capua una produzione fittile locale di lastre simili a quelle Campana: su una sima decorata da Arimaspi che abbeverano grifi figura un bollo retrogrado *Fecit CMA* (n. 24), forse le iniziali dei *tria nomina*.[30]

Considero ora i bolli di dimensioni minori che sulle lastre compaiono tramite marchi autonomi. Una *domina*, *Annia Arescusa* (n. 25), bolla due tipi di lastre Campana di coronamento legate al mondo delle corse nel Circo Massimo (col nome di *Anniae Arescusa*): l'una raffigurante una quadriga in corsa (fig. 5),[31] l'altra il momento del

25 Gli *Horti Sallustiani*, già proprietà di Cesare, passarono in un secondo momento nelle mani di Sallustio e della sua *gens*. Le lastre Campana dagli *Horti Sallustiani* furono raccolte nella collezione di Joseph Spithöver e in parte confluirono poi nelle collezioni del Museo Nazionale Romano: Rohden – Winnefeld 1911, 10*.

26 Rohden – Winnefeld 1911, 19*. 304 tav. 137, 2.

27 Zaccaria – Gomezel 2000, 298 s.

28 Ostia, inv. n. 13314. Archivio Foto Soprintendenza di Ostia – Neg. Serie C.NR-R 10/24.

29 Pensa 1983, 384 tav. 29, 1.

30 Chiesa 1998, 57–60 C2 tavv. 8 e 18: Capua, Museo Provinciale Campano.

31 *CIL* XV, 2447, 1. Numerose sono le lastre intere attestate da matrici varie: cfr. le lastre del British Museum (inv. 1805,0703.337; Rohden – Winnefeld 1911, tav. 85), del Musée des Beaux-Arts di Rennes



Fig. 5 Lastra Campana di coronamento con corsa di una quadriga nel circo. Bollo *in tabula ansata* Anniae Arescusa(e). London, British Museum, Inv. 1805,0703.337, già D 627. Foto Museo XV C 22.
Immagine: print version: © 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.

naufragium,[32] concepite per essere montate in un fregio continuo e databili, almeno per gli esemplari più antichi, nella prima metà del I secolo d.C. e comunque non oltre l'età flavia. Si tratta, anche in questo caso, di un'officina polivalente, attiva nella produzione di tegole e mattoni firmati da *Annia Arescusa*, da un suo schiavo *Flamma* (con la consueta formula in genitivo *Flammae Anniae Arescusae*), il quale, poi manomesso, bolla i laterizi da solo (*C. Anni / Flammae*).[33] L'ambiente del Circo è messo in scena in un altro tipo di lastra, documentato da un solo frammento di lastra di coronamento al Louvre, che rappresenta una biga lanciata nella corsa: il bollo L (forse per *Lucius*) S(---), Er (---) (n. 32), che il Rohden attribuisce all'età augustea, non è altrimenti attestato.[34] Ad epoca augustea sembra risalire una lastra di rivestimento con scena di pigiatura; fra due satiri che pigiano l'uva nel tino compare un bollo di *Menander* servo o liberto di un *Aristius* (n. 27: fig. 6). E' esclusa l'identificazione con un *A. Aristius Menander* che, con due schiavi, bolla mattoni degli inizi del II secolo d.C.,[35] ma potrebbe essere un *officinator*, operante nello stesso ramo produttivo, che nel conservatorismo onomastico

(inv. D.863.1.86; Banéat 1909, 131 n. 1677), del Louvre (inv. 5877, dalla collezione Campana). Per tutte le altre lastre e i frammenti attestati, Tortorella 1981a, 73–75 e nota 79; Braito 2016, 466–470.

32 *CIL* XV, 2447, 2; Cfr. la lastra conservata nel Museo Archeologico di Vienna (inv. ASV 49). Per altre lastre e frammenti, Tortorella 1981a, 75 nota 87; Braito 2016, 471–473.

33 Cfr. complessivamente Braito 2016, 473–475. Per lastre Campana con scena del Circo Massimo, cfr. il contributo di J. Bartz.

34 Rohden – Winnefeld 1911, 20*; 138 fig. 256.

35 *CIL* XV, 829–833; Moscetti 2002, 66 n. 14; Stanco 2010, 64.



Fig. 6 Lastra Campana di rivestimento con raffigurazione di pigiatura dell'uva. Bollo M^ena^n^dr A'rist'i. Roma, Museo Nazionale Romano, Inv. 62707/1, dalla villa romana di Segalari (Castagneto, LI).
Immagine: © Foto su concessione del Museo Nazionale Romano.

abbia mantenuto il *cognomen* di un antenato. La lastra, proveniente dall'ex Museo Kircheriano e oggi conservata al Museo Nazionale Romano, fu rinvenuta fra i resti di una villa romana 20 km al nord di Populonia in Toscana.[36] Appare tanto più singolare che un altro frammento di lastra di rivestimento con lo stesso soggetto (la pigiatura) sia stato rinvenuto a Populonia e sia conservato nel Museo Civico Archeologico di Bologna[37] recando anch'esso un bollo impresso nello spazio tra il satiro che suona un doppio flauto a sinistra e la *nebris* del satiro pigiatore di sinistra: il marchio è *Faust[i] Sami* (n. 31); è probabile un rapporto con il *L. Faustus Samius* che bolla laterizi.[38]

Una delle officine più prolifiche, stando alle attestazioni, è quella di *Vales* (n. 34b) o *Valens* (n. 34a) che nel I sec. d.C. con particolare riferimento all'età flavia, predilige tematiche dionisiache:[39] sono testimoniate lastre di coronamento con un *thiasos* costituito da quattro figure, due tipi di corteggio dionisiaco con Dioniso o Arianna su carro (fig. 7), una sima con maschere bacchiche.[40] Accanto a queste figurano, con una cornice superiore diversa da quella consueta, due esempi di lastre bollate con prigionieri ai

36 Rohden – Winnefeld 1911, tav. 20, 2; Shepherd 2019, 109 fig. 6: Museo Nazionale Romano inv. 62701/1 (già Kircheriano inv. 886 [363]).
37 Shepherd 2019, 105–107 figg. 2. 3: Museo Civico Archeologico di Bologna, inv. G 1193.
38 *CIL* X, 1407. 1408.
39 Rauch 1999, 120–122.
40 Per il *thiasos* dionisiaco, Rohden – Winnefeld 1911, tav. 76, 1. Per Dioniso su carro, Tortorella 1981a, 68 fig. 8. Per Arianna su carro, Rohden – Winnefeld 1911, tav. 76, 2. Per le maschere bacchiche, Rohden – Winnefeld 1911, tav. 77, 2.



Fig 7. Lastra Campana di coronamento raffigurante un corteggio dionisiaco con Arianna su carro. Bollo: Vales. Paris, Musée du Louvre, Inv. CP 4104 (S 744). Dalla collezione Campana.
Immagine: © 2009 Musée du Louvre / Anne Chauvet, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010288194> (30.10.2023).

lati di un trofeo,[41] un frammento di lastra con figura femminile in volo[42] e in un disegno di Cassiano Dal Pozzo una Vittoria che vola su edifici del circo,[43] salvo che non si tratti della stessa raffigurazione, magari più completa. Su alcuni bolli lunati laterizi è documentato il bollo *Vales. Naevi.*[44] Non siamo in grado di confermare l'appartenenza alla stessa fabbrica del bollo *Valen^ti(s)* (n. 34a) che figura sul listello inferiore di una lastra di coronamento con la raffigurazione di due danzatrici con il *kalathiskos* ai lati di un Palladio,[45] certamente di stile diverso dagli esempi firmati da *Vales*. Il bollo di una lastra di sima (n. 36) rinvenuta nel territorio di *Tibur*, lacunoso nella parte iniziale, è stato integrato grazie ad una serie di tegole parzialmente pertinenti al tetto dell'edificio templare di Villa San Silvestro presso Cascia in Umbria bollate da *C. Caslanius T. f. Amerea*; tale personaggio, proprietario o gestore di un'officina che produceva laterizi e terrecotte, doveva appartenere ad una *gens* originaria di Ameria centro umbro della

41 Ostia, Antiquarium 13272: Tortorella 1981a, 86 fig. 9. Museo Nazionale Romano s.n.i.: Tortorella 2008, 195 II, 3, 5 bis. Sulle monete corredate della leggenda *Germania capta* è raffigurato un trofeo molto simile a quello della lastra Campana: vi compaiono una barbara dolente seduta a sinistra e un barbaro stante a destra.

42 Dresda, Staatl. Mus. Skulpturslg ZV 290; Rohden – Winnefeld 1911, 20* fig. 6*; dalla villa di Livia a Primaporta.

43 Vermeule 1966, VIII fol. 54 (Dal Pozzo n. 325).

44 *CIL* XV, 1489.

45 Rohden – Winnefeld 1911, 11 fig. 12.

media valle Tiberina.[46] Il fatto che a Bolsena sia documentato un fabbricante etrusco di ceramica comune (in particolare anfore), *Vel Cazlanies* attivo tra la fine del III e gli inizi del II sec. a.C., può far pensare ad uno spostamento delle maestranze artigianali da Bolsena ad Ameria nel corso del I sec. a.C. Alcuni bolli sembrano testimoniare l'attività di botteghe artigiane in area medio-adriatica; a Cupra Marittima nel Piceno e soprattutto ad *Ariminum* sono attestati frammenti di lastre di rivestimento e in un caso di una lastrina traforata (cimasa) bollati da un *Dionysios Coloponios* (n. 29) a lungo riconosciuto in un artigiano inquadrato fra la fine del III e gli inizi del II sec. a.C.[47] ma che più correttamente va attribuito ad un'officina specializzata nella produzione di terrecotte architettoniche del I sec. a.C. avanzato per l'evidente affinità dei suoi prodotti con le lastre Campana di area centrale. I marchi sono impressi con traslitterazione in latino della forma verbale greca e compaiono anche su tegole e mattoni. Rimini è un centro che offre altre attestazioni di una produzione locale di terrecotte, come risulta dal rinvenimento di una matrice di antefissa dall'area urbana.[48] Ancora nel territorio di *Ariminum* nell'*Ager Gallicus* la *gens Galeria* appare impegnata nella produzione di terrecotte. Uno schiavo, [---]*eros Ga^leri* (n. 30), bolla una lastra fittile di rivestimento o di coronamento. Una notizia annalistica citata da Plinio il Vecchio riferisce di una *villa Galeri* nel territorio di Rimini nell'anno 78 a.C.;[49] un *C. Galerius* firma anfore rinvenute nel Piceno ad Urbs Salvia (nelle attuali Marche). Due bolli sono attestati ciascuno da un solo esemplare: l'uno, *P. Aun*[---] (n. 28) è scritto in forma retrograda su di un frammento "avibus et arboribus ornatum"; l'altro, *Verg(inius) Fa[ʻu]s[tus]* (n. 35), compare su una lastra di coronamento con l'allattamento di Telefo davanti ad Eracle stante. Non disponiamo di una foto di questo secondo bollo, ma il Rohden nutriva dubbi sull'autenticità della parte destra della lastra, compreso il secondo elemento dell'iscrizione.[50]

Due nomi sono impressi su tegole congiunte a sime. Un *Cuspius Demetrius* (n. 38) bolla una tegola[51]– ma il nome è noto anche su mattoni –[52] congiunta ad una sima decorata da una doppia sfinge tra maschere gorgoniche. Un caso analogo è rappresentato dal bollo di *M. Sicinius* (n. 39) impresso su una tegola[53] congiunta ad una sima con protome leonina tra due palmette; la *gens Sicinia* è particolarmente attestata a Praeneste, ciò che ha fatto pensare ad una produzione locale tra la fine del II e gli inizi del I sec. a.C.[54]

46 Nonnis 2015, 162 s.
47 Giorgetti 1980, 102 s. tav. 27, 1. 2; Antolini 2012, 122 nota 18.
48 Stoppioni 1993, 77 s. fig. 6.
49 Plin. *nat.* 10, 25. Per altre testimonianze dei *Galerii* a Rimini, cfr. *CIL* XI 413. 414. 469.
50 Rohden – Winnefeld 1911, 96.
51 Rohden – Winnefeld 1911, 21*. 38* fig. 15*.
52 Steinby 1973, 172 B 1, Q.CVSPI.173B 5, [C]VSPI DE.
53 All'interno di un cartiglio circolare le singole lettere che compongono il nome del produttore sono disposte a cerchio negli spazi residui entro una stella a cinque punte.
54 Nonnis 2015, 409 s.

Antefisse

Per molto tempo le antefisse ("Stirnziegel") sono state considerate come prodotti distinti dalle altre terracotte, ma non c'è dubbio che provengano dalle stesse *figlinae*, benché non disponiamo di bolli comuni ad antefisse e lastre Campana. Nell'edizione preliminare dei "Bolli Doliari Romani" figura, come pertinente ad un'antefissa, il bollo *Naevi Isochrysi*, ma è un errore in quanto tale bollo si riferisce ad una tegola proveniente dal rinvenimento di via Gallia.[55] Non ho inserito nell'Appendice tre bolli di antefisse di forma e produzione non romane, conservate nei depositi del Museo del Louvre: due antefisse a palmetta firmate *Athenaiou* (*CIL* XV 2537) e *Erakleidou* non altrimenti noto e una terza con testa maschile barbata firmata *Aigipyrou*. Un'antefissa a profilo rettangolare, decorata da una menade stante accompagnata da una pantera, presenta, entro un anello in rilievo, il bollo *T^L* (n. 44) che è stato attribuito ad una fabbrica augustea (fig. 8); oltre a esemplari conservati nell'Antiquarium Comunale di Roma,[56] di recente altri sono stati rinvenuti nel corso di uno scavo per la realizzazione della metro C a Roma.[57] Il bollo appare anche su due tegole e su tubuli fittili pertinenti ad un sistema idraulico dallo stesso contesto ed è attestato anche su mattoni. Alcune antefisse a maschera gorgonica sono caratterizzate dal bollo *P Fol fecit* (n. 41); un bollo *P Foli* è attestato su tegole. L'attività di un ingenuo o di un liberto della *gens Folia* (presumibilmente un *Publius*) viene attribuita orientativamente alla tarda età repubblicana.[58] Un caso certo molto interessante è costituito dal bollo *C. Manius C.F.* (n. 42) impresso sulla base di un'antefissa del tipo a palmetta nascente da un cespo d'acanto e comprendente al centro una testa di Ercole barbato rinvenuta a Tivoli nei pressi del cosiddetto Tempio della Tosse (fig. 9).[59] E' stato proposto di riconoscere, per l'identità del nome e della filiazione, l'eventuale proprietario della *figlina* in quel *C. Manius C.F.* che un'iscrizione tiburtina rivela essere un *quattuorvir aedilis*, il magistrato responsabile della conduzione dei lavori nel santuario. Poiché dal celebre santuario di Ercole a Tivoli provengono vari frammenti di lastre Campana con la raffigurazione della contesa per il tripode delfico, non è esclusa una provenienza dal santuario anche dell'antefissa bollata e decorata dalla testa di Ercole e che l'insieme delle terrecotte si debba attribuire ad un intervento di ridecorazione del tempio. Un caso non dissimile potrebbe essere rappresentato da un'antefissa raffigurante in apparenza un personaggio maschile, trovata a Cales o a Capua e conservata nei depositi del Museo Archeologico Nazionale di Napoli: sulla base dell'antefissa l'iscrizione menziona uno *Spurius Suetrius Spuri filius* (anche se la lettera *f* è di dubbia lettura) che *Herculi donum dat* (n. 43). Potrebbe trattarsi della dedica di un tempio o sacello da parte di un fedele al dio oppure della committenza della decorazione fittile.

In generale gli esemplari bollati provengono naturalmente da Roma e dintorni, ma anche dall'area tirrenica e adriatica (l'*ager Gallicus*) e dal resto della penisola.

55 Vedi *infra* 50.
56 Anselmino 1977, 72 s. fig. 3 e tav. 1, 4.
57 Rea 2011, 38 fig. 23.
58 Nonnis 2015, 221 s.
59 Tortorella 2019a, 208 s. fig. 7.



Fig. 8 Antefissa Campana rettangolare con Menade stante che conduce una pantera. Entro anello a rilievo bollo T^L. Roma, Antiquarium Comunale, Inv. 16226.
Immagine: © da Anselmino 1977, tav. I, 4.

Nella *X Regio* un'antefissa rinvenuta nel territorio di Oderzo (l'antica *Opitergium*) è decorata da una palmetta e da una coppia di delfini e mostra impresso il bollo *Clod* (n. 40),[60] che si ricollega all'officina produttrice delle tegole di *Q. Clodius Ambrosius*, diffuse nel I secolo e almeno in parte del II secolo d.C. in tutta la fascia costiera orientale della *X Regio* e ampiamente esportate nell'entroterra veneto e lungo le coste dell'Adriatico fino al Piceno e alla Dalmazia meridionale.[61] Nel territorio del Friuli Venezia Giulia sono stati individuati diversi complessi di fornaci in cui si producevano laterizi con marchi di differenti produttori; si è anche rilevato che la produzione comprendeva, in diverse associazioni, anche terrecotte architettoniche, coroplastica e contrappesi da telaio in terracotta. E' probabile che si possano attribuire a una o più officine di questo tipo anche altre antefisse, come un esemplare con capricorni affrontati rinvenuto

60 Strazzulla 1987, 65 s. 257 s.
61 Buora 1993, 182 s.; Zaccaria – Gomezel 2000, 288. 290 s. 303 s.



Fig. 9 Antefissa a palmetta con testa di Ercole barbato al centro. Bollo C(ai) [M]ani C(ai) F(ilii). Tivoli, santuario di Ercole. Da Tivoli, presso il Tempio della Tosse.
Immagine: © 2020 Carlo Molle. Su concessione del Ministero della Cultura.

nel basso Friuli.[62] A proposito delle antefisse, numerosi bolli provengono da ambito provinciale, dalla Gallia Narbonense, dalla Lugdunense, dalla Belgica, dall'Aquitania e dalla Germania superiore; altri bolli recano il nome delle legioni, ma di questi non mi occupo in questa sede.

Un caso diverso è quello rappresentato da un gruppo di antefisse fittili di incerta destinazione e committenza provenienti dal municipio romano di Cupra Marittima (in provincia di Ascoli Piceno, nelle Marche);[63] decorate da una testa di Gorgone, queste antefisse rinviano ad una produzione locale probabilmente della seconda metà del I secolo d.C. evidentemente ispirata a modelli di area centrale. Sullo zoccolo di base delle antefisse conservate si legge l'iscrizione, realizzata nella matrice, *Eme. Ita valea(s),* vale a dire "Compra, così tu stia bene". L'invito all'acquisto è seguito dall'augurio che esso porti bene al compratore. Non si tratta dunque di un marchio di produzione, ma di una formula pubblicitaria di buon augurio, anche grazie alla valenza apotropaica della Gorgone.

62 Un'altra matrice di antefissa a testa di Gorgone e il corrispondente positivo sono stati rinvenuti a S. Martino di Tiezzo nel territorio di Concordia: Strazzulla 1987, 233. 247 nn. 313. 314. In Strazzulla 1987 (431 n. 331), nel catalogo dei materiali analizzati, viene menzionato il bollo *Evaristi* a proposito di un'antefissa con *gorgoneion* rinvenuta a Concordia e conservata nel Museo Archeologico Nazionale di Portogruaro; purtroppo il bollo non viene menzionato altrove nel testo, né è riconoscibile nella foto pubblicata e per questo motivo, nell'incertezza del dato, non viene compreso nell'elenco dei bolli dell'appendice. Il bollo *Evaristi* compare in laterizi attestati nell'arco alto-adriatico, per i quali si ipotizza un'origine aquileiese.

63 Antolini 2012.

Lastre anonime associate a tegole e mattoni bollati

Numerosi contesti hanno restituito lastre fittili anonime, ma in associazione con laterizi, in particolare tegole e mattoni, corredati di bolli; sia pure con grande cautela, almeno in alcuni casi, si è tentati di attribuire le terrecotte architettoniche alle officine che hanno bollato i laterizi. A Roma la revisione della cronologia della Casa di Ottaviano/Augusto sul Palatino ha consentito di attribuire agli anni tra il 42 e il 36 a.C. anche il complesso delle sue decorazioni, comprese le lastre Campana (di rivestimento, sime, cimase e antefisse) divisibili in almeno due gruppi principali distinti per tipologie e dimensioni ed evidentemente riferibili a più strutture edilizie.[64] La maggior parte dei frammenti doveva appartenere alle lastre di rivestimento della casa che Ottaviano si fece costruire e che in seguitò modificò, prima reduplicando la corte sul lato orientale e creando un nuovo grande fronte porticato al centro, subito dopo inserendo al posto di questo il tempio di Apollo e la platea antistante con il conseguente abbandono dei rivestimenti fittili, poi inseriti come frammenti nelle strutture obliterate. Appare significativo il rinvenimento di tegole con il bollo di *C. Cosconius* (*CIL* XV, 145) che, come *officinator*, è attestato sia da solo che in associazione ad Asinio Pollione (*CIL* XV 2232), nelle cui *figlinae* fu attivo;[65] Asinio Pollione è riconoscibile nel console del 40 a.C., al quale presumibilmente si deve la ricostruzione, iniziata nel 39 a.C. dell'*Atrium Libertatis* situato sulla sella tra Quirinale e *Arx*. Dalle pendici del Campidoglio provengono lastre Campana che per qualità, dimensioni e iconografia sono molto affini alle lastre palatine e anzi derivano da matrici più fresche e a queste anteriori.[66] Le officine di Asinio Pollione avrebbero prodotto lastre fittili prima per l'*Atrium Libertatis* (o secondo un'altra ipotesi per la *aedes Concordiae in Arce*)[67], poi, mediante l'*officinator Cosconius*, per la Casa di Ottaviano/Augusto. Alla luce della fitta rete di relazioni esistente tra gli *Asinii*, originari di *Teate*, e Roma, va anche ricordato che questa famiglia aveva giocato un ruolo di primo piano nell'edificazione del *Capitolium* teatino e nella sua decorazione.[68] Purtroppo sulle lastre del complesso palatino figurano solamente tracce di un bollo con lettere non comprensibili (appendice n. 36). Ancora alla figura di Asinio Pollione governatore della provincia della *Hispania ulterior* negli anni 44–43 a.C. e al suo *figulus* specializzato *Numerius Deceitius* è stato ricondotto l'unico esemplare di lastra Campana rinvenuto a Cordoba, ma l'ipotesi è fondata su basi troppo fragili;[69] la lastra è decorata da uccelli rapaci in volo e munita di un'iscrizione frammentaria che A. Ventura ritiene una formula di *auspicatio* ("Re[more Ave] / Sin[ente Ave]") tanto da pensare che decorasse l'*auguraculum* (il recinto ligneo del *templum in terris*) da cui prendere gli auspici per la deduzione di *Corduba colonia Patricia*; tuttavia sembra più probabile che si debba riconoscere la firma di un *officinator*, forse un *C(aii) Resi N(---)*.

64 Pensabene 2017b, 52–64. 126–131.
65 Pensabene 2017b, 64–67; Gallocchio 2019.
66 Rossini 2007.
67 Rossini 2007, 87–89.
68 Liberatore 2017, 161–163.
69 Ventura Villanueva 2008.

Sempre a Roma, lungo il tracciato dell'odierna via Gallia non lontano da porta Metronia, nel 1937 fu rinvenuto, riutilizzato in una cisterna romana, un abbondante materiale fittile architettonico costituito da lastre Campana, antefisse, tegole, coppi e scarti di fornace, il tutto indicativo della vicina presenza di una *figlina* attiva tra la metà del I secolo a C. e i primi decenni del I d.C.[70] Alcune delle tegole hanno impresso il bollo *Naevi / Isochrysi*,[71] che in tre esemplari è venuto alla luce in contesti giulio-claudii dello scavo della *Meta Sudans*.[72] Tra il primo e il secondo miglio della via Latina sorgeva il sepolcro familiare dei *Naevii*, che, se messo in relazione con alcuni dei produttori di laterizi, veniva a trovarsi a modesta distanza dall'officina di via Gallia.[73] Dall'ultimo secolo della repubblica almeno alla prima età imperiale, numerosi *Naevii*, con prenomi diversi (*C.*, *L.*, e *P.*), furono impegnati nella manifattura di materiale edilizio, con una diffusione dei loro prodotti, oltre che a Roma e nel suo suburbio, ad Ostia, sui colli Albani, in varie zone del *Latium Vetus*, e ancora nel territorio capenate e nell'area vesuviana.[74] Un ramo della *gens Naevia*, imprenditrice nel settore della manifattura laterizia, sembra aver affiancato a questa la produzione di anfore vinarie. Dalla villa c.d. delle Terme degli Stucchi dipinti sita nel suburbio sud-orientale di Roma in località Tor Vergata 2 provengono bolli di *C. Naevius* e di *Caius Calvisius Primus, officinator* della *domina Rubria* della *figlina Vicciana*,[75] operante a Roma in età tiberiana o claudia; come si è detto, lo stesso contesto ha restituito sime decorate da palmette che si alternano a colonnine. Le *figlinae Viccianae* sono documentate da una serie di fornaci nel territorio di Mugnano in Teverina (Bomarzo, in provincia di Viterbo) lungo la media valle del Tevere, ove esistevano condizioni geologiche e topografiche propizie all'installazione di impianti produttivi.[76] Le fornaci hanno restituito una notevole varietà di materiale edilizio, tra cui proprio lastre con palmette e colonnine, oltre ad un esemplare di sima con pantere ai lati di un *kantharos*.

Produzioni locali, artigiani, proprietari

Oltre a quelli già citati, diversi sono i contesti in cui una produzione locale di terrecotte è ipotizzata o riconosciuta tramite l'individuazione di fornaci. La villa di Palombara Sabina a circa 30 km a NE di Roma, ancora facente parte del territorio tiburtino, ha restituito sime, antefisse – che non trovano confronti puntuali altrove – e lastre Campana di coronamento,[77] probabilmente prodotte in una fornace rinvenuta nel vicino pendio a sud della villa, da cui provengono anche laterizi impiegati nelle terme della villa e bollati da un *L. Domitius*, nome riferibile al console del 54 a.C. più che a quello

70 Il materiale è in corso di studio da parte di chi scrive. Vedi anche Anselmino 1977, 10.
71 *CIL* XV 1331a; Steinby 1973, 187 B 56. Il bollo è generalmente datato in età augustea o di poco posteriore.
72 Malquori 1994, 338. 340. 352 s. 356 fig. 10.
73 Nonnis 2005, 129 s.
74 Nonnis 2005, 131; Nonnis 2015, 299–301.
75 *CIL* XV, 667.
76 Gasperoni 2003, 141. 145–153; Gasperoni 2010.
77 Mari 2011, 87–91 figg. 9. 10; Mari 2013, 91 fig. 5.

del 16 a.C. Potrebbe essere un esempio della realizzazione di impianti per l'autoconsumo all'interno di una villa. Un'altra villa in Sabina, la villa di Cottanello, già oggetto di una monografia negli anni '90, di recente tra il 2010 e il 2014 è stata oggetto di nuove indagini.[78] Se alcuni frammenti possono risalire alla prima fase della villa attribuita al II–I secolo a.C., la maggior parte dei rilievi può essere messa in relazione con la ristrutturazione della villa legata con ogni probabilità all'opera di Marco Aurelio Cotta, console nel 20 d.C., e amico di Tiberio. Si è suggerito di riconoscere una produzione verosimilmente realizzata apposta per la villa da parte di un'officina situata in un'area nelle vicinanze. Le analisi archeometriche hanno permesso di provare una sostanziale omogeneità negli impasti esaminati ed una loro affinità con quelli dei *dolia*, contenitori prodotti appositamente per il proprietario della villa, come prova la presenza del bollo *MCOTTAE (Marci Cottae)* su due orli.[79] Nel caso di Cottanello il bollo va riferito al nome del *dominus*, proprietario della villa e del *fundus* e non all'*officinator*, senza escludere che il *dominus* stesso potesse essere il detentore della *figlina*. Il rinvenimento di tegole con il bollo *Cotta* nell'isola d'Elba ha fatto pensare all'esistenza di una proprietà dei *Cottae* sull'isola,[80] dove peraltro almeno la villa delle Grotte ha restituito lastre Campana.

Il sito di Giancola nell'agro di Brindisi ha rivelato l'attività di alcune fornaci romane durante tre fasi produttive dall'età tardo-repubblicana al I secolo d.C.[81] Alla seconda fase, nella piena età augustea, risale la produzione di grandi tegole bollate[82] cui si associa una produzione di terrecotte architettoniche figurate, sul modello delle lastre Campana, caratterizzate da scarsa cottura: lastre di rivestimento raffigurano un'aquila con le ali semiaperte che afferra con gli artigli i fulmini di Giove (fig. 10)[83] e lastre, di incerta funzione, con *Gorgoneion*,[84] cui si aggiunge una matrice di lastra con Sileno.[85] Le lastre architettoniche non presentano bolli, mentre alcune tegole sono bollate con i nomi dei *quattuorviri quinquennales*, ciò che ha suggerito una commessa destinata ad un edificio pubblico di Brindisi.[86] Con ogni probabilità i materiali edilizi e architettonici sono prodotti in età contemporanea all'attività di L. Marcio Saturnino impegnato nella produzione di anfore e di doli.[87] Un altro caso significativo è costituito dalle fornaci del Vingone vicino a Scandicci (Firenze) che producono terrecotte architettoniche (sime con palmette e colonnine e altre sime e antefisse, ma anche lastre di rivestimento)[88] pertinenti allo stesso sistema di copertura dei coppi e delle tegole, queste bollate in

78 Sternini 2000a; Pensabene – Sfameni 2017.
79 Caravale et al. 2019, 178 s.
80 Casaburo 1997, 43. 61.
81 Manacorda – Pallecchi 2012, 75–97.
82 Manacorda – Pallecchi 2012, 187–194.
83 Manacorda – Pallecchi 2012, 194–196 fig. 3, 48; Un interessante confronto iconografico è offerto da una lastra fittile di Iesi, nel Piceno, conservata nel Museo Civico Archeologico di Iesi e del territorio: ibid. 196 fig. 3, 49.
84 Manacorda – Pallecchi 2012, 197–199 fig. 3, 50.
85 Manacorda – Pallecchi 2012, 199 s. fig. 3, 52.
86 Manacorda – Pallecchi 2012, 190–194.
87 Manacorda – Pallecchi 2012, 508–510.
88 Rastrelli 2006, figg. 218–227, tavv. 12. 13.

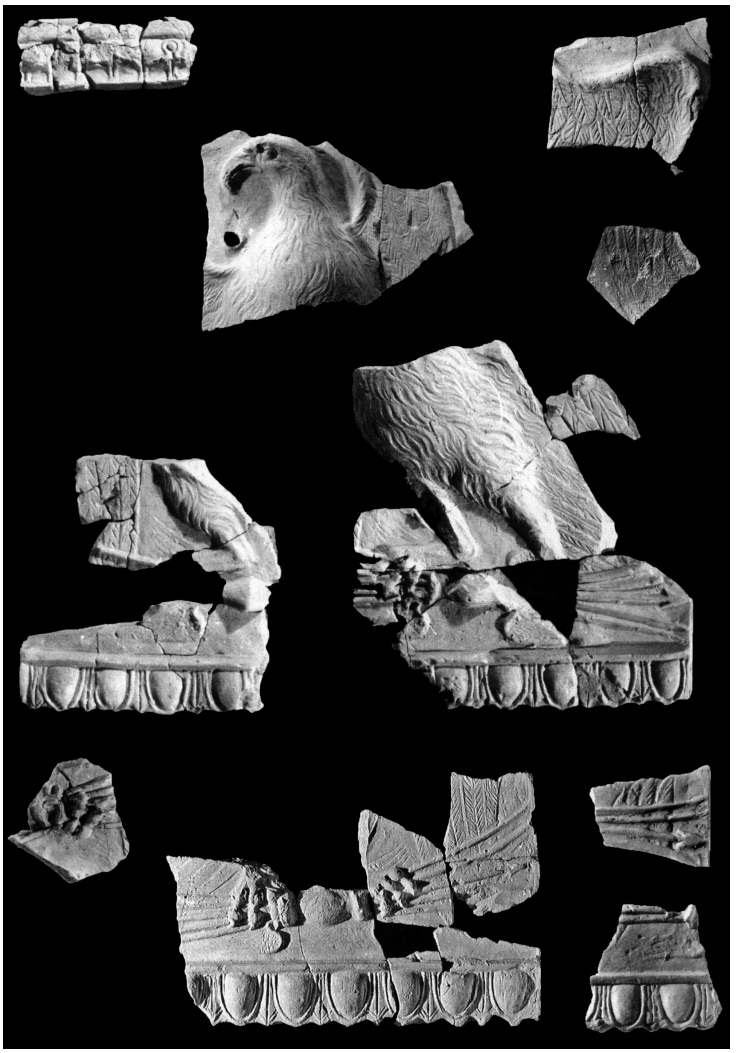


Fig. 10 Frammenti di lastre fittili con raffigurazione di aquila nell'atto di afferrare i fulmini di Giove. Brindisi, Museo Archeologico "Francesco Ribezzo". Dalle fornaci di Giancola (Brindisi).
Immagine: © da Manacorda – Pallecchi 2012, 195 fig. 3.48 (modificata).

grande maggioranza da *Sextus Avidius Maxsimus*;[89] l'attività di questo *officinator* della famiglia degli *Avidii*, notabili municipali di *Florentia*, è posta tra il 20 a.C. e il 20 d.C. Un'altra fornace, a testimonianza di un impianto produttivo destinato alla fabbricazione di *opus doliare*, è stata rinvenuta in località S. Giorgio di Angarano presso Bassano del Grappa in Italia settentrionale (Veneto), da cui proviene un consistente nucleo di materiali fittili di vario genere: oltre a mattoni, tegole e forse pesi da telaio, antefisse,

89 Shepherd 2006, 56 s.

lastre Campana di rivestimento, di coronamento, sime e cimase, che presentano vari soggetti figurati spesso ispirati al mito o eleganti motivi decorativi.[90] E' stata rinvenuta anche una matrice con la raffigurazione di Dioniso e di una menade.[91] Si è supposta la prossimità della fornace ad un vicino insediamento residenziale e produttivo (villa in località La Corte). Siamo in presenza di un impianto polifunzionale, attivo soprattutto tra l'età augustea e la prima età imperiale, dove confluivano per la cottura in comune manufatti realizzati in impianti limitrofi appartenenti a più imprenditori, come i *Manlii*, gli *Avilii*, e forse i *Servilii* – come testimoniato dai bolli su tegole e mattoni – i cui prodotti dovevano avere una diffusione prevalente nel Veneto. Certo le lastre Campana erano prevalentemente destinate a ville residenziali i cui ricchi proprietari dovevano essere tutt'altro che insensibili ai modelli e al gusto provenienti da Roma.

Tanto nelle produzioni della Gallia Narbonense quanto in quelle della Tarraconense sono testimoniati ateliers che producono anfore, materiali da costruzione e lastre fittili (di rivestimento, di sima, di coronamento e antefisse)[92], ma non ci è noto alcun bollo. Il sito di Dymé in Acaia nel Peloponneso ha restituito tre fornaci che producevano, forse nella seconda metà del I secolo a.C., antefisse, sime, lastre di rivestimento, cimase, laterizi, alcuni bollati in lingua latina da un tale *Moschi(on)*.[93] Interessante la notazione che i frammenti di lastre rinvenuti, più che il prodotto finale, sembrano essere campioni incompleti, falliti, rifiuti di laboratorio; il repertorio riprende i motivi della lotta tra Eracle e Apollo per il tripode delfico, dell'Amazzonomachia, della Nike ed Apollo citaredo; non mancano cimase a motivi floreali stilizzati come quelle attestate a Gabii, Cosa, Roma e Castrum Inui nel sacello di Augusto.

Note conclusive

Dopo l'ampia ricognizione fin qui portata avanti direi che si conferma l'attività di officine polivalenti che si dedicano alla produzione di laterizi (tegole e mattoni), di lastre Campana nelle loro diverse tipologie, talvolta di mortai e *dolia*, e anche di sarcofagi fittili. E' testimoniata una vera e propria azione produttiva di grande impatto economico, gestita da uomini e donne, quindi senza una marcata distinzione di genere. La stragrande maggioranza dei nomi degli *officinatores* attestati sulle terrecotte compare in primo luogo anche su tegole e mattoni. Non c'è dubbio che la produzione di laterizi necessiti di manovalanza meno esperta, mentre il settore che vede la produzione di terrecotte all'interno della stessa *figlina* richieda maestranze più esperte, che stanno a monte del processo produttivo con le variabili costituite dall'iconografia, dai ritocchi a stecca e tutti quei dettagli che abbisognano di una maggiore perizia, ma alla fine gli *officinatores* impiegati nei processi produttivi tendenti ad una certa omogeneizzazione sono gli stessi. Per quanto riguarda le lastre con pantere, tirsi e *kantharos* si conferma che si tratta di una produzione parallela a quella delle lastre Campana 'classiche',

90 Strazzulla 1987, 301–304; Bruno 2004.
91 Strazzulla 1984, 172; Rauch 1999, 135.
92 Vedi Reinhardt (in press).
93 Vasilogamvrou 1999; Sanidas 2013, 173 s.; cfr. anche il contributo di E. C. Partida negli stessi Atti del Convegno.

caratterizzata da una particolare diffusione tra la fine del I (o comunque il I secolo d.C.) e gli inizi del II secolo e da un particolare impiego in portici e giardini. Alle stesse officine probabilmente dobbiamo attribuire le lastre di sima con eroti colonnine e palmette o con palmette e colonnine caratterizzate da una certa varietà, ma per ora non disponiamo di alcun bollo.

E' possibile che alcune *figlinae* dovessero godere di una certa familiarità di rapporti tra di loro che comportasse una complementarietà dei loro prodotti in determinati contesti: è il caso di *M. Antonius Felix*, *M. Antonius Epaphra* e *Octavius* come appare dai rinvenimenti della villa cosiddetta di Giulia a Ventotene. *Octavius* è responsabile della firma su più lastre di coronamento che mettono in scena una processione trionfale. Se consideriamo il rapporto tra officine e soggetti raffigurati, notiamo che non di rado lo stesso *officinator* bolla lastre fittili a tema 'storico' e lastre a tema mitico, come *M. Antonius Felix*. Le officine che mostrano la più ampia gamma di soggetti sono quelle di *Octavius* e di *Vales*. In particolare *Vales* mostra una spiccata predilezione per le scene dionisiache, ma produce anche lastre con prigionieri ai lati di un trofeo e con Vittorie che si librano in volo e in questo caso le cornici che chiudono superiormente le lastre di coronamento sono del tutto diverse. In quanto a *C. Caslanius T. f. Amerea* che bolla una sima rinvenuta nel territorio di Tivoli, appare suggestiva l'ipotesi di riconoscere uno spostamento da Bolsena ad Ameria delle maestranze già attive precedentemente e una loro riconversione nel corso del I secolo a.C.

Le antefisse, strettamente imparentate alle lastre Campana, mostrano ampi punti di contatto con la produzione di laterizi. Se coglie nel segno la lettura del bollo sull'antefissa tiburtina, il magistrato responsabile della conduzione dei lavori nel santuario di Ercole a *Tibur*, *C. Manius Cai filius*, potrebbe essere egli stesso proprietario della *figlina* che rifornisce il santuario dei propri prodotti. Qualche nome di schiavo o liberto di origine greca compare su alcune lastre: è il caso di *Menander* servo o liberto di *Aristius* sulla lastra con raffigurazione di pigiatura dell'uva o di uno schiavo della *gens Galeria*, il cui nome non conosciamo per intero ma termina con *-eros*. Un caso a sé è rappresentato da quel *Dionysios Coloponios*, un coroplasta di probabile origine orientale, che riprende il nome del pittore omonimo attivo nella prima metà del V secolo a.C. Ho già accennato al fenomeno di installazioni artigianali create all'interno di una villa o nelle vicinanze per rispondere ai bisogni della proprietà. E' il caso della produzione di Marco Aurelio Cotta che all'unisono produce *dolia* e terrecotte architettoniche per la villa di Cottanello in Sabina. Se ovviamente è particolarmente significativa la produzione urbana di lastre e antefisse, grande interesse rivestono le produzioni locali di cui ho già parlato, con particolare riferimento a quelle di Giancola nel territorio di Brindisi, di Vingone presso Scandicci (Firenze) e quella di S. Giorgio di Angarano presso Bassano del Grappa in Veneto.

Appendice

Lastre del tipo con pantere, tirsi e *kantharos*: bolli a grandi lettere incise direttamente sulla matrice.

1. A	*CIL* XV 2538; Tortorella 1981b, n. 26.
2. C [---]	Rohden – Winnefeld 1911, tav. 2,3; Tortorella 1981b, n. 27; *Novum CIL* XV 2544/5.2.
3. C· C [---]	*Novum CIL* XV 2544/5.1; Tortorella 1981b, n. 10.
4. C S E	*CIL* XV 2550; Tortorella 1981b, n. 21.
5. L·B( ) A( )	*CIL* XV 2544; Tortorella 1981b, n. 9.
6. L R( ) A( )	Gatti 1902a, 162 fig. 3; Tortorella 1981b, n. 19.
7. L S( ) A( )	*CIL* XV 2549 integrato; Tortorella 1981b, n. 20; <https://www.catalogo.beniculturali.it/detail/ArchaeologicalProperty/1200048302> (30.10.2023); Cugno 2022, 253 fig. 4 b.
8. M A	*CIL* XV 2539; Tortorella 1981b, n. 1
9. M A( ) A( )	*CIL* XV 2540; Tortorella 1981b, n. 2.
10. MA MAT / ISI DOR( )	*CIL* XV 2547; Tortorella 1981b, n. 3.
11. [---] ON [---]	De Rossi 1967, 40 fig. 55; Tortorella 1981b, n. 34; Berger 1994, 91 fig. 7.
12. [---] P [---]	Roma, Antiquarium Comunale. Inedito.
13. [---] S [---]	*CIL* XV 2557; Tortorella 1981b, n. 30.
14. [---] S [---]	Stuart Jones 1926, 334 n.7; Tortorella 1981b, n. 35.
15. [---] E	Gatti 1902b, 464; Tortorella 1981b, n. 36 (vedi il bollo n. 4).
16. [---]G	Rendini 1995, 25 fig. 7.

Lastre del tipo con pantere, tirsi e *kantharos*: bolli di dimensioni minori apposti sulle lastre con marchi autonomi.

17. *ramus palmae ds*. CALPETANI *ramus palmae ss.* / *corona* FAVORIS	*CIL* XV 2545 corretto; Tortorella 1981b, n. 11.
18. *Tabula ansata*: C· CVLCHIVS / NICRIUS (*vel* NYCHIUS) FEC	*CIL* X 8056,118 = *CIL* XV 2556 completato; Tortorella 1981b, n. 12.

Lastre di diversa forma e soggetto (tranne antefisse): bolli a lettere incise direttamente sulla matrice.

19. *a.* M· ANTO·FEL· *b.* [M·AN]TONI / [FELI]CI[S]	*CIL* XV 2543; Tortorella 1981b, n. 6.
20. EPI D	*CIL* XV 2546, ma il bollo potrebbe essere falso. Rohden – Winnefeld 1911, tav. 137, 2
21. M 'N [---]	*Novum CIL* XV 2547/8; Tortorella 1981b, n. 29.
22. *a.* OCTAVI *b.* OCTA^VI	Il bollo *b* è impresso con marchio sulla lastra. *CIL* XV 2548 completato; Tortorella 1981b, n. 18.
23. CO	Pensa 1983, tav. 29, 1.
24. FECIT CMA	Chiesa 1998, C2

Lastre di diversa forma e soggetto (tranne antefisse): bolli di dimensioni minori apposti sulle lastre con marchi autonomi.

25. *Tabula ansata*: ANNIAE / ARESCVSA	*CIL* XV 2541; Tortorella 1981b, n. 4.
26. M· ANTON/ EPAPHRA	*CIL* XV 2542; Tortorella 1981b, n. 5.
27. M^ENA^N^D'R/ A'RIST'I	*Novum CIL* XV 2543/4.1; Tortorella 1981b, n. 7.
28. P· AVN [---]	*CIL* XI 6709,15; *Novum CIL* XV 2543/4.2; Tortorella 1981b, n. 8.
29. *a*. DIONYSIV[S] *b*. [DIO]NYSIOS / [CO-LOP] ONIOS // EPOI	*Novum CIL* XV 2545/6.2; Tortorella 1981b, n. 14a. *Novum CIL* XV 2545/6.3; Tortorella 1981b, n.14b.
30. [---]'EROS· GA^LERI	*CIL* XI 6709, 16; *Novum CIL* XV 2546/7; Tortorella 1981b, n. 16.
31. FAVST[I] / SA^MI	*CIL* XI 6709, 18; *Novum CIL* XV 2551/2; Tortorella 1981b, n. 23.
32. L·S·ER	*CIL* XV 2551; Tortorella 1981b, n. 22.
33. TIC[---] / 'H'O[---]	*CIL* XV 2555; Tortorella 1981b, n. 31.
34. *a*. VALEN^TI[S] *b*. VALES	*CIL* XV 2552; Tortorella 1981b, n. 25a. *CIL* XV 2553; Tortorella 1981b, n. 25b.
35. VERG FA['V]S[TUS]	*CIL* XV 2554; Tortorella 1981b, n. 32.
36. [---]'I 'L F[---]	Carettoni 1973, 87 n. 47; Tortorella 1981b, n. 33.
37. [---]NIUS·T·F· / A^MEREA	Mari 1983, figg. 27. 28; Nonnis 2015, 162.163.

Tegole connesse a sime

38. CVSPI· DE[METRI]	*CIL* XV 970 a.2; *CIL* XV 2545/6.1; Tortorella 1981b, n. 13.
39. M SICI[NI]	*CIL* XV 2354, 5 = *CIL* XIV 4092, 72; Tortorella 1981b, n. 24.

Antefisse di diversa forma e soggetto

40. CLOD	Strazzulla 1987, tav. 6, n. 335.
41. P FOL [---FE]CIT	*CIL* XV 2536; Tortorella 1981b, n. 15.
42. C·[M]ANI C·F	*Novum CIL* XV 2544/5.3; Tortorella 1981b, n. 28.
43. SP·SUETRIUS·SP·'F HDD	*CIL* X 3798.
44. *Intra circulum scriptum* T^L	*Novum CIL* XV 2205–06; Tortorella 1981b, n. 17.

Bibliografia

Per l'elenco delle opere citate da questo articolo si rimanda alla Bibliografia Completa alla fine del volume.

Signatura

Professore Stefano Tortorella
Università degli Studi "La Sapienza" di Roma
Dipartimento di Scienze dell'Antichità
stefano.tortorella@fondazione.uniroma1.it
https://orcid.org/0000-0002-6551-6521

Elena C. Partida

Campana Reliefs Produced in Achaea (Greece)
Repertoire, Function, Semiotics

Abstract

Recently in Achaea, as part of an archaeological exhibition, we displayed a selection of locally fabricated Campana-type reliefs mounted on a specially designed installation, meant to instruct the viewer in how to visualise their original architectural function and impact. The ensemble offers new perspectives into how material culture may be affected by social circumstances. The craftsmen of this particular workshop specialised in architectural decoration and, apart from panels / metopes (grouped, on the grounds of size, into at least two sets / series), the line of production encompassed eave revetments, crests / finials, stamped roof tiles and sima parts with extraordinary relief decoration. Although we are looking at elements destined for different registers of a building, their subject-matters seem to conform to a specific notion conveyed through allegorical representations. Our investigation goes beyond matters of iconography, to explore the socio-political and ideological context of these creations and their commissioning. Rather than a manifestation of romanisation, we conceptualise a case of merged traditions with a series of 'bicultural' artefacts addressing the Greeks and the Romans alike. Immigrant and native craftsmen collaborated on Greek terrain, drawing from the mythical and the recent past, which involved both peoples, to adorn elements originating from the Etruscan architectural tradition. The commissioner's choice falls into place, when we take into account politics and especially the history of Dyme prior to its assimilation by Patras. Finally, we discuss the montage and probable position of these Campana-type elements in a building, from a structural viewpoint.

Ἀνήκω σὲ μία χώρα μικρή.
Ἕνα πέτρινο ἀκρωτήρι στὴ Μεσόγειο, ποὺ δὲν ἔχει ἄλλο ἀγαθὸ
παρὰ τὸν ἀγώνα τοῦ λαοῦ, τὴ θάλασσα, καὶ τὸ φῶς τοῦ ἥλιου.
Εἶναι μικρὸς ὁ τόπος μας, ἀλλὰ ἡ παράδοσή του εἶναι τεράστια
καὶ τὸ πράγμα ποὺ τὴ χαρακτηρίζει εἶναι ὅτι μᾶς παραδόθηκε χωρὶς διακοπή.
… Χαρακτηριστικὸ αὐτῆς τῆς παράδοσης εἶναι ἡ ἀγάπη της γιὰ τὴν ἀνθρωπιά,
κανόνας της εἶναι ἡ δικαιοσύνη.
… Σ' αὐτὸν τὸν κόσμο, ποὺ ὁλοένα στενεύει, ὁ καθένας μας χρειάζεται ὅλους τούς ἄλλους.
Πρέπει ν' ἀναζητήσουμε τὸν ἄνθρωπο, ὅπου καὶ νὰ βρίσκεται.

Elena C. Partida, Campana Reliefs Produced in Achaea (Greece). Repertoire, Function, Semiotics, in: Arne Reinhardt (Hrsg.), Campana-Reliefs. Neue Forschungen zu römischem Architekturdekor aus Terrakotta. Akten der Internationalen Tagung Heidelberg, 8.–10. April 2021, AKT 1 (Heidelberg 2024) 61–85. DOI: https://doi.org/10.11588/propylaeum.1326.c18540

I belong to a small country.
A rocky promontory in the Mediterranean, with nothing to distinguish it
except for the struggle of its people, the sea and the sunlight.
Our land is small, but its tradition is immense
and has been handed down through the centuries without interruption.
… This tradition is characterised by love of the human;
justice is its norm.
… In this gradually shrinking world, everyone is in need of all the others.
We must look for man, wherever we can find him.

Giorgos Seferis 1963

Recently, we displayed in Patras Archaeological Museum for the first time a group of Campana-type[1] reliefs manufactured locally at Dyme.[2] The particular workshop specialised in architectural decoration typologically originating from the 'old Italic'/Etruscan tradition, with some eastbound affinities. To adorn these elements, craftsmen drew from the Greek mythical and Hellenistic past, also alluding to contemporary sociopolitical conditions. Divergence from the basic classification of Campana plaques can be justified by the workshop's location: in an eastern province of the Roman Empire, with a mixed population, the adoption of a foreign manner was likely to be contaminated, resulting in bicultural variants.

A rescue excavation at Dyme,[3] in western Achaea, brought to light kilns where terracotta fictile revetments that typify ancient Italian architecture were manufactured. This rare find, so far unique on Greek soil,[4] immediately suggests the involvement of foreign craftsmen, actually verified by the workshop's stamps reading a Greek and a Roman name. Since the relevant publication[5] selectively presents some of the recovered plaques identifiable as of Campana-type, there is ample scope for an examination of all the material from scratch, focusing on aspects of technique, design and visual narrative. Our proposal for their display – for the very first time – in the periodical exhibition "Mediterranean Patras" in 2019 instigated their study anew, which revealed a lot about the elements' peculiarities, montage and relation to each other. All of them are mould-made and, since none is coloured, paint would be applied after the firing process. While the joining of more fragments is in progress, the inclusion of *antefices* in

1 For the cross-fertilising discussions I heartily thank the instigator and kind host of the conference, Arne Reinhardt, whose erudite feedback was beneficial to this paper, and Rudolf Känel, a connoisseur whose eloquent drawings, providing insight into the actual montage of the pieces, helped us better understand the finds from Dyme. Sincere thanks are due to the Archaeological Council for unanimously granting me permission to publish this material and, last but not least, to the Ephor Anastasia Koumoussi, for supporting and facilitating my research in western Greece.

2 Partida 2019b.

3 Vasilogamvrou 1998; Philippa-Touchais 2004/2005.

4 Some Campana-type fragments are ascribed to the entablature of Augustus' Trophy for the naval battle of Actium: Zachos 2015, 65.

5 Vasilogamvrou 2008.

the 'chaîne opératoire' is being explored; a palmette is small enough to have served as a finial, as on the pierced crestings from Castrum Inui, Cosa and Gabii[6] or the Campana plaque in Zurich.[7] In this paper we offer a more detailed and comprehensive picture of the Campana-type finds from Dyme, aiming to contextualise them and, furthermore, to identify their role functionally, architecturally and socially.

Glances at the Historical and Physical Setting

Dyme was overshadowed by Patras, the famous *Colonia Augusta*, where veteran legionaries were settled by Emperor Augustus. They transplanted to Greece their burial customs, along with trends in art, such as the elaborately carved marble cinerary urns. Curiously, despite the well-documented luxury of Roman Patras, no private or public edifice has so far yielded Campana reliefs. So, how do the Italic-type plaques fit in the history of Dyme?

Although advantageously located at the entrance to the Corinthian Gulf, Dyme was a πόλις ἀλίμενος, with no port, according to Strabo (geogr. 8, 7, 5), even though his report is supposedly contradicted by residues tentatively associated with a harbour installation.[8] Dyme was a founding member of the Achaean League and, with the support of King Philip V, it opposed the Aetolians in 219 BCE. The vindictive plundering and destruction of the town by Sulpicius Galba in 208 BCE (Liv. XXXII, 22.10; Paus. VII, 17.5) punished the Achaeans for relying on Macedonian support to counteract the alliance of Rome with Pergamon and Aetolia.[9] Although the town was rebuilt by Philip, Dyme never recovered from that blow,[10] which justifies its sworn loyalty to the Macedonian king and its long-lasting animosity toward Rome.

The demographic decline during the 1st century BCE (Δύμην λειπανδρήσασαν, χηρεύουσαν ἀνδρῶν)[11] continued in several areas until the reign of Emperor Claudius.[12] The fertile land of Dyme was destined to receive three successive waves of newcomers[13] but also to become a stage for the Civil Wars. A large number of pirates from Cilicia and Anatolia were settled here by Pompey in 67 BCE[14] and the introduction of Phrygian/Anatolian cults[15] may be reflected in the art, as we shall see. Rather than the newcomers, it was the foreign imposition and social discrimination that sparked the revolt of the people of Dyme. Cicero is severely judgmental towards political decisions

6 Tortorella 2016a.
7 Hedinger 1987, 76 f. pl. 11, 1.
8 Identification based essentially on the residues' vicinity to the seafront. Filis 2016/2017, 378 f. fig. 37.
9 Polybius and Appian, cited by Rizakis 1995, 154–156.
10 Smith 1854, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0064:entry=dyme-geo> (31.03.2022).
11 Amandry 1981, 46 citing Plutarch (Pomp. 28, 7). Cf. Rizakis 1987/1988, 25.
12 See his letter to Gallio, proconsul of Achaea in CE 52, expressing his concern about the depopulation: Mulliez 2001, 299 no. 28; 302.
13 Dyme was colonised by the Romans after 44 BCE, earlier than Patras (14 BCE): Amandry 1981, 47 f.; Rizakis 1990a, 267.
14 Rizakis 1987/1988, 25. 34.
15 Rizakis 1995, 159 no. 1 after Appian, Cassius Dio, Strabo.

made in Rome and he presents the pirates of Dyme, as well as the small landowners, as victims of the colonial policy implemented by Caesar[16] in 44 BCE. Since the 2nd century BCE, Dyme had suffered intense strife rooted in social inequalities[17] – most likely the cause of the arson of the public archive and the notorious agitation in 115 or 144 BCE.[18] That protest was caused by a combination of socio-political, constitutional and financial reasons. Military action had drained the public funds, the Romans pressed for the payment of indemnities, and the new laws aroused political discontent, while the 'ancient nobles' or civic elite[19] sought to maintain power.

Friction was generated largely by the fact that the Romans colonised pre-existing communities. Land redistribution was their pretext for interfering with the Greek rural landscape.[20] Although the cadastre is generally viewed as an instrument to suppress social upheaval and to enforce order,[21] it actually exacerbated social stratification. The territory of Dyme shrank considerably, even though it used to be quite sizeable; the extent is estimated[22] to approximate that of Patras in its floruit as a Roman colony. In fact, Patras' increase, over doubling, resulted from the annexation/appendage of Aetolian sites (Calydon, Pleuron) *and* Dyme. By the end of the 1st century CE, Dyme had been assimilated[23] by Patras and placed under its jurisdiction. The intervention of proconsul Fabius Maximus to settle the internal affair by convicting the instigators of the protest proves that Dyme was not autonomous/self-governed. The struggles for liberation during the Republican period and the Roman occupation,[24] marked by slaughters, captivity, subjugation and desolation, are memorable. Such a context of unrest is where the Campana reliefs may be embedded.

Revetment Plaques – The 'Large Series'

The Struggle for the Delphic Tripod

There can be several readings of iconography and the choice of particular subject-matters which disclose something of contemporary society. In the terracotta plaque rendering the feud between Apollo and Hercules for the possession of the Delphic tripod[25] (Fig. 1), the modelling of the god's hair is quite interesting; pulled back and tied with the front curls coiled around a wreath, it is very similar to the hairstyle of

16 Cic. Att. 16, 1. Cf. Strab. 8, 7, 5; App. Mithr. 14, 96; Rizakis 2001, 182. 190 f. On that era: Rizakis 1990b.
17 Doukellis 1991.
18 Referred to in a letter by Proconsul Fabius Maximus Eburnus, addressing the people at Dyme: Kallet-Marx 1995.
19 Rizakis – Camia 2008.
20 Rizakis 1990a, 276.
21 Doukellis 1991.
22 Karambinis 2018, 287–290. 311 figs. 6. 7.
23 Rizakis – Camia 2008, 244 citing Kahrstedt; Chaniotis et al. 2008, <http://dx.doi.org/10.1163/1874-6772_seg_a58_301>.
24 Papapostolou 2014, 245.
25 Π 15156, Π 15157, Π 15158. Ht. 53 cm, l. 46 cm, (max.) th. 6 cm (measured at the listel). Vasilogamvrou 2008, 118. 121–123 figs. 8. 10. 11. On this theme, see Möller-Titel 2019, 20–45. 304–316 nos. 1–30; Borbein 1968, 176–178; Rohden – Winnefeld 1911, 19.



Fig. 1 Revetment plaques (the 'large series') from Dyme. To the right, the feud for the Delphic tripod. Patras, Archaeological Museum of Patras, Inv. 15156–15158.
Image: © Elena C. Partida, with the kind permission of the Hellenic Ministry of Culture.

Pylades in Patras Museum, a Roman replica of a Severe Style statue. Hercules, on the right, may be compared to the contemporary archaistic relief figure from Nicopolis.[26] He is bearded, although the struggle for the tripod is generally ascribed to an early period in the hero's life, when he was young and immature (as portrayed in respective reliefs from the Palatine Hill). The two figures in profile flank the tripod, the top of which has been broken off. The missing part is preserved on another fragment, which, although fitting thematically and in its dimensions, cannot be joined. We gather that it belonged to another slab with the same subject-matter. The ribbed cauldron is reminiscent of archaic ritual bowls/*phialai*, supposed to have inspired the shape of certain architectural elements.[27] The tripod legs terminate in animal paws, revealing the artist's mastery and attention to detail. A plain projecting listel runs along the top of the slab, while an Ionic ovolo in relief (egg-and-dart, with only the pointed endings of the darts) marks the lower edge, thus inverting the norm for a crowning moulding.[28] Peg-holes are preserved with a tiny ledge to accommodate the nail's head (this occurs only on the 'large series'). The popularity of the mythical dispute spread beyond vase-painting,

26 Zachos 2009, 278 fig. 11 detail of hemicylindrical base of marble monument (for the whole pedestal: ibid. 275 fig. 7).

27 Such as the Archaic daisy-shaped *echinus* from a treasury's column-capital at Delphi: Wilson Jones 2016, 647.

28 See Rohden – Winnefeld 1911, 31–34 and the untypical revetment plaques from Giancola in Southern Italy: Manacorda 2012, 195 fig. 3, 48. I owe this reference to Arne Reinhardt. On the mouldings typology, see J. Albers in the present volume.

as shown by the cornelian cylinder seal in the Hermitage.[29] However, the iconic three-dimensional representation of this subject-matter is found only in the pediment of the Siphnian treasury at Delphi (525 BCE).

For Octavian, Apollo was the supreme deity, warranty of peace for all Roman citizens.[30] The frequent employment of the tripod as a motif (in Campana reliefs and Arretine ware) is supposed to allude to *pax Augusta*.[31] Alternatively, considering that Mark Anthony claimed hereditary ties with Hercules,[32] the strife between Apollo and Hercules is taken to prefigure the battle between Octavian and Anthony and the underlying message is political, just as the Siphnian treasury's pediment is considered to allude to the First Sacred War.[33] The moral/existential aspect has considerable weight: the attempt to seize a cardinal religious emblem disrupted harmony, order and balance,[34] so the strife may be an allegory of criminal aggression, the uncivilised versus the moral perfection of the divinity.[35] Such an interpretation mirrors the situation at Dyme, the upheaval and hostilities that the town experienced, the orchestrated influx of foreign settlers, the imposition of the Roman cadastre and – amid chaos – the locals' pursuit of peace and security.

The central part of the Delphi pedimental composition was reproduced on clay reliefs from the Palatine Hill.[36] Their similarity to the plaque from Dyme is noteworthy, in terms of the archaising style, the staging of the figures and their almost theatrical posing, their posture in confrontation, the bodies' modelling, the size, the ovolo moulding, and the ribbed cauldron. The design of the tripod is also shared, except for the Nike-figures between the legs, which may recall a Syracusan votive offering at Delphi.[37] In all representations of the feud (Delphi, Palatine, Dyme, Piraeus[38]), the firmly clenched fingers around the symbol show that, diachronically, the gesture of grabbing

29 Kruglov 2001, 236.

30 Hekster – Rich 2006, 160–163.

31 Möller-Titel 2019, 39–41. 44 f.

32 Bobaridis 2006, 7. According to Plutarch (Ant. 60, 2–6; Pizakis 1995, 257), the temple of Hercules at Patras was destroyed (set on fire by a thunderbolt) prior to the battle at Actium, while Mark Anthony stayed in town. The episode was regarded as ominous. The provenance from Patras of a portrait of Mark Anthony, today in the Museum of Fine Arts at Budapest (Inv. 4807) is little known. <https://www.mfab.hu/artworks/roman-marble-portrait-of-a-man/> (31.03.2022). Interestingly, the temple of Apollo on the Palatine hill was built by Octavian in response to a prodigy, a lightning strike, through which the god supposedly communicated his will: Hekster – Rich 2006.

33 Parke – Boardman 1957.

34 Our reading is not far from R. Neer's reference to κόσμος and ἡσυχία (Neer 2001, 292–296).

35 Lernould 2000.

36 Heilmeyer et al. 1988, 289 cat. 121; P. Pensabene in the present volume. Octavian interfered with the administration of Delphi by restructuring the Amphictyonic Council and granting excessive voting power to the new member-state, Nicopolis (Partida 2019a, 71). By the time Pausanias (X, 11) visited Delphi, the Siphnian treasury's opulence still stood out. But the Emperor's visit was no prerequisite for a reproduction of the pedimental composition. Any member of his court/entourage or any artisan was likely to serve as a carrier of inspiration.

37 Combining the dedicatory epigram with verses by Bacchylides, the ex-voto of the tyrant of Syracuse in circa 478 BCE probably featured a Nike supporting the cauldron of a golden tripod: Courby 1927, 249–254.

38 Neo-Attic marble relief in Piraeus Archaeological Museum, Inv. 2116. 2028. 2059. 1834.

is the core of the scene and the key to its expressiveness. But how to account for such shared details and principles of composition? Is it possible that the artists in Rome and Dyme drew from a common model, a direct prototype? Rather than consulting books of models (it is doubtful that these even existed),[39] the Neo-Attic sculptor was familiar with real works of art. With a portion of archaic sculpture still in place, archetypal raw models were available and the sculptor of the 1st century BCE would be more fervently motivated by admiration of time-honoured monuments and sites like Delphi, which had great impact due to their sanctity. David Strong[40] was highly perceptive: "The designer of the processional frieze of the Ara Pacis found inspiration not in the humble processions of Republican sculpture but in the great Panathenaic procession of the Parthenon. The classical character… appealed to Roman patrons and officials of the state… for the elegant simplicity and clarity of its style".

Nike ("Kitharödenrelief")

The winged Nike was another iconographic means of promoting Octavian's victory as divine will, and was also employed at Nicopolis.[41] A piece from the kiln at Dyme[42] represents in relief a winged female figure in profile, dressed in *chiton*/tunic and *himation*/mantle (Fig. 2). Even though stylised, the delicate dense pleats of her garment allow the volume and motion of her leg to be made out. The border of the *himation* is discernible, as well as a fair part of the wing, with the feathers' details rendered by incision. Clearly the figure was a Nike. We estimate it was equivalent in size to the feud plaque (Fig. 1), so part of the 'large series' (preserving one of the characteristic revetment holes, too).

Another fragment[43] depicts a dressed, standing figure in right profile,of whom only the feet are preserved (Fig. 3). Although the figure appears to be barefoot, thin soles are visible. Drapery is pleated, with part of its border folded, so as to imply movement. Taking into account that the figure's toes barely touch the ground, we assume that a winged Nike is illustrated, just about to 'land'. The slanting position of the feet, however, is characteristic of the "Kitharödenrelief"[44] and the two fragments are likely to belong to the same plaque, rendering the encounter of Nike with Apollo Kitharodos. The figure of Nike is traditionally associated with the summit of monuments. The ones at Dyme, albeit not at roof level, have the same airborne appearance. Our overview of the finds from this workshop showed that almost all themes come in pairs. Repetition can be explained as a device in visual narrative, to symmetrically encompass the whole[45] or

39 Kruglov 2001, 235 f.
40 Strong 1961, 20.
41 Zachos 2003, 89; Zachos 2009.
42 Π 15164. Ht. 22 cm, l. 21 cm, th. 2 cm. Vasilogamvrou 2008, 118 fig. 4. On the theme, see Borbein 1968, 186 f.; Rohden – Winnefeld 1911, 17–19.
43 Π 18293. Ht. 10 cm, l. 11 cm, th. 2 cm.
44 Rohden – Winnefeld 1911, 18 fig. 25.
45 Likewise on terracotta Campana plaques from the temple of Apollo Palatine, Cleopatra appears between sphinxes, waving her *sistrum* as she does in Virgil's description of the battle of Actium. She appears as the repeated sima decoration, encompassing the whole: Kellum 2000, 161.



Fig. 2. 3 Fragments of revetment plaques from Dyme, the left representing a winged figure. Patras, Archaeological Museum of Patras, Inv. 15164 (left). 18293 (right).
Images: © Elena C. Partida, with the kind permission of the Hellenic Ministry of Culture.

to give rhythm. Likewise, more than one Campana plaque from the Palatine Hill had the theme of the feud. In this respect, the letter (Λ, Δ or V) incised on the rear side of the fragment depicting Hercules was probably an assembly mark.

Revetment Plaques – The 'Small Series'

Bucolic Scene Featuring Orpheus-Apollo

Along the same lines – of notional and allegorical Apollonian harmony – is the plaque depicting a bucolic scene:[46] a male figure in short *chiton*/tunic with a jagged border is sitting on a rock with his legs crossed (Fig. 4). A tree-trunk nearby indicates that the scene takes place in the open air, although the seated figure is barefoot. To the left is a he-goat, whose hide is diligently rendered, bending his head as if subdued or charmed. Part of the lower body of a smaller animal, also woolly and with a short tail (goat?), is discernible, springing up toward the male figure in a playful attitude. Ground-level is suggested by a listel projecting above a moulding of inverted palmettes with five petals inscribed within semicircular arches with volute endings. A peg-hole is preserved on the plaque. Wild goats were frequently depicted in art, with the earliest representations found in Minoan Crete.[47] Within the pastoral pantheon, Hermes Κριοφόρος as protector of shepherds[48] usually appears bearing a ram on his shoulders, though, in a statue from Kos, Hermes is seated on a rock with a ram sitting next to him.[49] To the existing documentation[50] of this topic let us add the Roman intaglio gems in the British

46 Π 18292 (ht. 16 cm, l. 19 cm, th. 2 cm)
47 Eiring 2004, 443–446; Karapidaki 2011, 1.
48 Stroszeck 2004; Aston 2014, 371.
49 Sirano 1997.
50 Stroszeck 2004; Karapidaki 2011; Campbell 2014.



Fig. 4 Part of a revetment plaque (the 'small series') from Dyme representing a bucolic scene. Patras, Archaeological Museum of Patras, Inv. 18292.
Image: © Elena C. Partida, with the kind permission of the Hellenic Ministry of Culture.

Museum.[51] However, in all these artworks, the animal seems alert/watchful rather than enchanted. In addition, Hermes customarily wears (winged) sandals, whereas our figure is barefoot. Of course, an iconographic variation cannot be precluded.

Alternatively, the protagonist of our bucolic scene could be identified as Apollo Karneios, the beardless ram-god protector of pastures and shepherds, worshipped in the Peloponnese.[52] Also highly popular in Roman iconography[53] and regularly in interaction with animals was Orpheus, who plays the lyre, taming the fauna gathered around him – a theme widespread in the Hellenistic, as well as the Roman period.[54] On the plaque from Dyme, the he-goat's stance encourages an interpretation of the triangular object near the seated figure's arm as a lyre: enchanted by the melody, the strong creature is tranquil and obedient, as in the Roman mosaic from Edessa,[55] the mosaic

51 <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1859-0301-110> (31.03.2022); <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1799-0521-26> (31.03.2022); <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1923-0401-418> (31.03.2022); <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1923-0401-419> (31.03.2022).

52 See the annually celebrated Karneia in Sparta: Stroszeck 2004, 232.

53 Also on Campana reliefs: Simon 1962.

54 Harden 2014, 41.

55 Today in Dallas Museum of Art. Pitman-Gelles 2012, 142; <https://web.archive.org/web/20221126094454/https://dma.org/art-deaccessioned-artworks/orpheus-taming-wild-animals> (30.11.2023).

floor of a Roman villa in Great Britain,[56] and the marble sarcophagus at Thessaloniki,[57] all of which depict Orpheus or Apollo as an animal charmer (in this guise, the two mythical beings may be fused). The small animal leaping toward the seated figure is almost always part of the scheme. On the plaque from Dyme, lyre-playing must be excluded, as the fingers of the figure's right hand grip his left forearm (which might be mistaken for the lyre's wrist-strap). A similar stance occurs in a Campana fragment described as a 'celebration before Dionysos'.[58] However, given that the fragment from Dyme closely resembles the aforementioned works in terms of content and arrangement of the representation, it makes better sense as a celebration of Nature with Orpheus or Apollo in the epicenter, so probably a variant in Hermann von Rohden and Hermann Winnefeld's codification. Variations are anticipated in a provincial 'atelier', where imported trends are bound to blend with local traditions.

Amazonomachy

Part of a terracotta plaque in relief depicts an Amazon[59] and a male warrior in battle (Fig. 5). The latter is nude, depicted frontally, striding and wearing only a *chlamys*/cloak clasped around his neck, with the pleats gathered together in the background behind the figure. He is fully armed with a sword and a shield, of which the grip and the ornate border are fashioned with exceptional accuracy. To the right, a kneeling Amazon wears a girt short *chiton* that leaves her breast partly uncovered. She has dropped her armour; sword and shield, with the characteristic crescent contour (πέλτη), can be seen fallen in the background. The male warrior drags the Amazon by the hair, using his left foot to immobilise her and then strike the lethal blow with his sword. The Amazon's desperate attempt to fight back, using both hands to push her enemy away, is rendered in a richly expressive manner. The scene is vivid, full of motion and energy. Ground-level is suggested by a listel projecting above a moulding of inverted palmettes, with five petals inscribed within semicircular arches with volute endings. Two peg holes are preserved. The Amazonomachy plaque is estimated to be equivalent in size to the bucolic/orphic one. They both fall into the 'small series', and also have identical mouldings.

56 Bristol Museum <https://www.bbc.com/news/uk-england-bristol-23529098> (31.03.2022). The floor was uncovered during the construction of the Bristol-to-Bath railway section, in 1837. It belonged to a Roman villa in Newton St Loe and it illustrates Orpheus, a mythical poet and musician, charming wild animals.

57 <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=6242> (31.03.2022) and <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=6243> (31.03.2022). Thessaloniki Archaeological Museum Inv. ΑΜΘ 1246.

58 So far, one of a kind. Rohden – Winnefeld 1911, 59 fig. 112. Rohden and Winnefeld considered this scene to be the counterpart of the 'sacrifice of a he-goat' ("Bockopfer"), which is somewhat better documented (Rauch 1999, 97–100).

59 Π 14970. Ht. 19 cm, l. 25 cm, th. 2 cm. Vasilogamvrou 2008, 118–121 fig. 9. On the theme, see Rohden – Winnefeld 1911, 121–125 (though the closest parallel to the plaques from Dyme comes from Zurich (Hedinger 1987, 72 f. pl. 10, 2), <https://archaeologische-sammlung-uzh.zetcom.net/de/collection/item/6897/> (31.03.2022) having in common even the palmette-moulding along the lower edge.



Fig. 5 Part of a revetment plaque from Dyme, depicting an Amazonomachy. Patras, Archaeological Museum of Patras, Inv. 14970.
Image: © Elena C. Partida, with the kind permission of the Hellenic Ministry of Culture.



Fig. 6 Part of a revetment plaque from Dyme, depicting an Amazonomachy. Patras, Archaeological Museum of Patras, Inv. 18291.
Image: © Elena C. Partida, with the kind permission of the Hellenic Ministry of Culture.

Part of a second relief plaque representing an Amazonomachy[60] was apparently produced in the same matrix (Fig. 6). The battle against the Amazons is regarded[61] as a celebration of the victory at Actium over the feminine forces of the East, implying Cleopatra. A different approach, however, reveals the fight to be against insubordinate, undisciplined tribes, ending in the supremacy of civilisation. That craftsmen never copied passively can be induced from the many variants and the divergence from (any) original prototype[62] in figurative and floral compositions alike. Entirely different is the rendering in the Neo-Attic marble relief from Piraeus[63] with a fascinating body-curve, and the altar frieze of the trophy erected by Augustus at Nicopolis.[64] There the Amazon is represented riding on horse-back, as in the classical architectural sculpture from Epidauros and Delphi; by contrast, the plaques at Dyme capture the final stage of the duel, with the combatants depicted frontally and on foot, as on two fragments in Cologne[65] and Dresden.[66] By comparing the artefacts, we infer that the artist of the 1st century BCE preferred artistic polyphony over sterile imitation.

Pierced Crestings ("Flammenkelche")

A series of non-figurative mould-made plaques with floral decoration indicates that both kinds of Campana reliefs, revetments and crests (Figs. 7, a–c), were manufactured at Dyme. A stepped lower zone is decorated with contiguous relief semicircular arches with volute endings. From every joint between the arches emerges a small fluted cone, which schematically renders a bud or the calyx of a flower. The cones are capped by smaller, inverted cones, with impressed or punctuated decoration; more foliage appears in between and in the background, simulating stems rendered with plasticity. A set of lower parts[67] belongs to this series, having the same decoration: schematic/stylised simulations of natural plants stem from every pair of contiguous semicircular arches with volute endings. The cones seem modelled after meadow/ἀγρωστώδη flowers, *silene colorata conica* or *papaver dubium*, which thrive on either side of the

60 Π 18291. Ht. 17 cm, l. 24 cm, th. 2 cm. Vasilogamvrou 2008, 119–121.

61 Kellum 2000, 163.

62 Although occasionally the same matrices could be used, as in the case of Marino and Via Gabina: Painter 2005, 28.

63 Piraeus Archaeological Museum, Inv. 2116. 2028. 2059. 1834. Kokkorou-Alevras 2001, 327 fig. 6.

64 Zachos 2003, 83 f. fig. 29.

65 Berger 1994, 90 f. fig. 6. Here the rich, elaborate pleating may be taken as a manifestation of classicism.

66 <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/639880#> (17.08.2023). The (Amazon's) hand pushing against the warrior's thigh particularly recalls the gesture on the pediment of the temple of Asklepios at Epidauros and the pedimental sculpture attributed to the temple of Artemis Triklaria in Patras (of the 4th and the late 5th century BCE, respectively), where the Amazon presses against the warrior's rib-cage.

67 Π 18288 (max.) Ht. 12.4 cm, l. 30.2 cm, th. 2.5 cm; Π 18297 (max.) Ht. 12 cm, l. 10 cm, th. 2 cm; Π 18289 (max.) Ht. 11.5 cm, l. 24 cm, th. 2.5 cm. Vasilogamvrou 2008, 118, fig. 7. On the motif, see Rohden – Winnefeld 1911, 230 fig. 470 and, recently, Tortorella 2016a, 173 figs. 10–12, who already points out the similarity with relevant finds from Dyme.



Fig. 7, a. b Vegetal crestings from Dyme. Patras, Archaeological Museum of Patras, Inv. 18286 (left). 18287 (right).
Images: © Elena C. Partida, with the kind permission of the Hellenic Ministry of Culture.



Fig. 7, c Crestings and *simae* from Dyme, as temporarily exhibited in 2019. Patras, Archaeological Museum of Patras, From left to right: Inv. 18295, 18296 (*simae*) and Inv. 18297, 18288, 18287a, 18287b, 18286, 18290a, 18290b, 18289 (crestings).
Image: © Elena C. Partida, with the kind permission of the Hellenic Ministry of Culture.

Adriatic Sea.[68] Formalised plants were recovered among the finds from Via Gabina,[69] Nicopolis,[70] the Republican temple at Largo Argentina[71] (resembling those from Dyme), the sanctuary of Asclepius in Castrum Inui,[72] domestic premises at Fregellae,[73] and Herod's Palace in Jericho.[74]

68 Based on Strid – Tan 1997 and Pignatti 1982. For this piece of information I thank the agriculturist/botanist Yannis Skordas.
69 Painter 2005, 25.
70 Special thanks are due to K. Zachos and Ch. Kappa for sharing photos of some of their finds.
71 Zink et al. 2021, figs. 5. 7.
72 Tortorella 2016a, 172. figs. 10–12.
73 Känel 2010, 266.
74 Reinhardt (in press); cf. the chapter "Luftiger Dachschmuck" by A. Reinhardt in this volume.

With the aid of conservator Vassilis Kyrkos, we mended several fragments.[75] With their mould-made uniformity, some pieces may even be interchangeable (Figs. 7, a. b). We were able to calculate by approximation the panels' original dimensions, which are substantial: maximum preserved length 37 cm and height[76] 27.5 cm. The technique combining cut-out/à jour and relief is hardly unusual in crestings.[77] Aesthetically, the optical effect of such reticulate design set against the blue sky was very attractive, and reminiscent of perforated finials in Etruscan temples. However, their overall delicacy and thin bottom ledge (2–2.5 cm) seem inconsistent with a free-standing element at the top of a building, enduring winds and weathering (Fig. 7, c). It has been argued[78] that pierced slabs were set in plaster/stucco and thereby anchored in masonry. Since our fragments were found at production stage, we cannot expect any traces of mortar/stucco. Calderone's proposal[79] to restore such reticulate plaques above a door-lintel is appealing, for one additional reason: the floral marble mouldings which encircled door-frames in Greek architecture (the lotus-and-palmette framing the doors of the north porch of the Erechtheion, the Siphnian and the Cyrenean treasury[80] at Delphi) provide tangible monumental prototypes. The answer, however, will come from a technical detail of the *simae*.

Simae, Set against Dyme's Artistic Background

Sima with a Lion-Head Waterspout

The line of production at Dyme included terracotta gutters richly decorated in relief. On one of them[81] (Fig. 8), the relief lion-head spout is flanked to the left by heraldic/affronted goat- (or ram-)heads rendered in perfect detail. To the right of the spout, a winged hermaphrodite Cupid holding a wreath[82] emerges from a flower bud. The craftsman excelled in the subtle execution and remarkable expressiveness of the animal heads. Although the figurine of Eros/Cupid resting on a calyx is present in the coroplastic art of Hellenistic Thessaloniki,[83] the bulk of evidence attesting to Eros being the lord of the gardens of Dionysos and Aphrodite, and of the whole vegetal realm, is provided by vase-painting from South Italy and especially Apulia,[84] in particular the red-figure ware first produced by Greeks who migrated to Magna Graecia after the Peloponnesian War.

75 Π 18286 (max.) Ht. 27.5 cm, l. 37 cm, th. (bottom) 2.5 cm, th. (top) 4 cm; Π 18287 (max.) Ht. 26 cm, l. 14.5 cm, th. (bottom) 2.5 cm, th. (top) 4 cm; Π 18299 (max.) Ht. 26 cm, l. 22.5 cm, th. (bottom) 2.5 cm, th. (top) 4 cm; Π 18290 (max.) Ht. 24 cm, l. 23.5 cm, th. (bottom) 2.5 cm, th. (top) 4 cm; Π 18298 (max.) Ht. 12.5 cm, l. 18 cm, th. (top) 4 cm.

76 The possibility of an upper 'tier' with palmette-finials is being explored.

77 In addition to the aforementioned examples, see A. Reinhardt in the present volume.

78 Calderone 1975, 65 citing Borbein and Rohden – Winnefeld 1911.

79 Calderone 1975.

80 Partida 2020, 183 fig. 4.

81 Π 18295/15162. Ht. 17 cm, l. 30 cm, max. th. 7 cm. We have been able to identify two sima parts, so far.

82 For occasional resemblance between Nike and Eros, see Heuer 2015, 68.

83 Adam-Velenē et al. 2017, cat. 372 of 250–200 BCE. On top of an eight-petal flower calyx rests a Cupid.

84 Red-figure amphoras of the Darius painter, 340–320 BCE: Kästner – Saunders 2016a, cat. 4. 5.



Fig. 8 Sima from the 'Campana-workshop' at Dyme. Patras, Archaeological Museum of Patras, Inv. 18295.
Image: © Elena C. Partida, with the kind permission of the Hellenic Ministry of Culture.

Relevant representations in Delos[85] are attributed to the Italian community of the island. Cupid is frequently depicted as a young hermaphrodite inhabiting lush landscapes, seated on a flower or enclosed in blossoming tendrils.[86] Apulian vase-painters and their clientele (Greek and Italic peoples, alike) considered Eros to be a primordial creative force, documented in Hesiod's Theogony, the Orphic cosmogony[87] and Homer's Hymn to Demeter.[88] So, literature and visual culture suggest that flora was the by-product of the god's procreative powers. Being the daemon of vegetation, Eros unleashes the fertilising power of nature, source of vigour and life. On a *pelike* from Apulia, in Madrid National Museum,[89] Eros is reclined over an enormous calyx emerging from a profusion of foliate; he merely touches the flower with his tip-toes and, through this magic contact, fertility spreads.

On the sima from Dyme, Eros will be the adjudicator of the goats' rivalry, leading to survival of the fittest. The he-goat or wild goat, as the untamed, insubordinate creature symbolising savage force, goes back to Minoan times.[90] A wild goat is hunted by a

85 Barrett 2011, 256.
86 Occurring on nearly 80 examples, as estimated by Heuer 2019, 10.
87 Heuer 2019, 11.
88 Cabrera 2005, 153–155.
89 Cabrera 2013, 500.
90 In a Cretan initiation rite, ἀγρίμια (*Capra aegagrus*, the main ancestor of domestic goat) represent the savage force against which the youth have to test their strength and masculinity: Eiring 2004, 443–445; Karapidaki 2011, 1.

winged Eros in the painted decoration of a Hellenistic jar from Crete[91] and the carved marble frieze of the theatre at Miletos. On our sima, the goats flank an acanthus leaf; its association 'par excellence' with Augustus[92] is also inferred from the stylised vegetal motifs which adorn the chariot of Augustus in the relief frieze of the altar at Nicopolis.[93] However, antithetical wild goats flanking a stylised palmette or, more commonly, the Tree of Life are also indicative of Near Eastern (Anatolian[94] or Assyrian[95]) provenance. Moreover, the positioning of the animals typifies Phrygian tradition.[96] Although the motif of a doubled goat's head on either side of an acanthus calyx is known from *antefices* in Central Italy,[97] the circumstances at Dyme favour its introduction directly from the East. The pirates settled here in the 1st century BCE were potential carriers of foreign customs into Achaea, as they were of Phrygian/Anatolian cults, attested by ancient authors.[98] In this respect, the acanthus leaf could be a conventional abbreviation of the Tree of Life.

Foliate pattern is a constituent element of the "Kulturkreis" ('cultural unity') of the western Greek arc, the so-called Hellenistic vegetal *koine*.[99] On *simae* from Hellenistic Messene, the 'glorification of the floral symbol' is related to Aphrodite.[100] Foliage on gravestones, on the other hand, is common to western Greece but typical of the 2nd century BCE grave-*stelae* with sofa-capital from Dyme.[101] Here tendrils spring antithetically from an acanthus leaf, perhaps evocative of rebirth and nature's regenerative powers.[102] Exemplary of this category of grave-*stelae* are those of Ἀρχέλαος,[103] a mercenary from Dyme, and Νικαία.[104] The latter falls in the category of composite tombstones,[105] ascribed to a local workshop using stone from Mount Erymanthos. However, seeing the elaborate blossoming tendrils and lotus bud in the lower part, we realise that, in principle, the composite *stele* of Νικαία is not far from the contemporary (2nd century

91 Of the 'Hadra' type, today in the MET (accession number 90.9.9, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/245546> [06.12.2023]). 'Hadra' vases were exported from Crete to Alexandria, used as ash urns for foreigners who died during their stay in the Ptolemaic capital. See Eiring 2004, 447 f.

92 Roth-Congès 1983; Sauron 1993.

93 Zachos 2009, 284.

94 Şerifoğlu 2015, 220.

95 Negahban 1996, 61. 70. 77 (antithetical wild goats climbing either side of a tree, originating from western Iran of the 9th century BCE). On the wild-goat-and-tree imagery, rooted in Iran, and its special significance for Cyprus: Bushnell 2008.

96 Glendinning 2002.

97 Pensabene – Sanzi di Mino 1983, pls. 129. 130.

98 Appian, Cassius Dio and Strabo, cited by Rizakis 1995, 159 no.1.

99 Themelis 1994, 159. Although Pausias of Sicyon is credited in ancient sources with developing the art of flower painting, mimetic depiction of elements of the natural world became a specialty of Apulian artisans: Heuer 2019, 7.

100 The respective *simae* from Messene are attributed to her temple: Themelis 1994, 164.

101 Inv. no. 2731: Papapostolou 1975, 291–304; Papapostolou 1993, 56–59. 69–73.

102 Persisting in carved marble funerary urns of the Roman Imperial period. Petropoulos 2018.

103 Rizakis 1995, 290 no. 493.

104 Papapostolou 1975; Papapostolou 1993, 48–52. 61. 72. 80–84; Rizakis 1998, 68.

105 Their upper part is in the form of a shallow *naiskos* with Corinthian engaged columns crowned by a pediment. Papapostolou 1993, 48–56.

BCE) funerary *naiskos* of Tertia Horaria from Rheneia[106] in the Cyclades, with exuberant foliage. This could be the equivalent of the South Italian excessive richness of floral décor, in its stone/sculpted version.[107] Is it the effect of shared eschatological beliefs, or a case of transmission of style? The kinetics of art impedes our tracking the exact origins of a trend; besides, the influence was frequently two-way.[108]

Aside from demonstrating strong Hellenistic influence, the decoration of our sima is affiliated to different regional traditions. Its shape as an architectural element, too, suggests influence from the East, as we shall see.

Sima with a Human-Faced Waterspout

On another segment of a terracotta gutter,[109] mended from many fragments, the mouth of a bearded figure in relief assumes the function of a spout (Fig. 9). His hair-locks in radial arrangement are crowned with a wreath of ivy-leaves and a large flower above his right temple. Automatically one might recognize in it a Dionysos mask, paralleled by the architectural terracotta from Pompeii.[110] However, a more plausible interpretation derives from style, religion and political geography. In Delos[111] the appliqué revetment of a *situla* for rituals in honour of Isis (2nd century BCE) was shaped as a bearded face crowned with ivy-leaves, a personified river or river-god. Rivers are often associated with myths and the local pantheon. The personification of the Nile in mosaic floors of Roman Patras[112] was counterbalanced by coinage from Roman Aigion representing the river Selinous that crossed through east Achaea.[113] Deification of rivers was common to Greeks and Romans, as indicated by the over-life-size wreathed figure of Danube on the Column of Trajan in Rome. Along these lines, the bearded face on our sima could represent the river Acheloos, a natural and territorial boundary to the north, separating the provinces of Achaea and Epirus.[114] More plausibly, though, the personified river could be Larissos, flowing at a short distance from Dyme. The local cult of goddess Athena was named after this river,[115] which formed the geopolitical borderline between West Achaea and Elis.

106 Ridgeway 2001, 200 fig. 23.
107 See also the wall relief from a funerary monument in Taranto (4th–3rd century BCE): Heuer 2019, fig. 19.
108 Traceable also in motifs and patterns of mosaic floors: Papapostolou 2009a, 213. 218.
109 Π 18296/15163. Ht. 15 cm, l. 29 cm, max. pres. width 13 cm.
110 Rohden 1880, 31 fig. 21 pl. 23, 1.
111 Chatzidakis 2003, 334.
112 Papapostolou 2009b, 26–31; Papapostolou 2009a, 240–242.
113 Katsonopoulou 2016, 23. On coins from Aigion, River Selinous is rendered in human form, in a reclining position, holding an amphora from which water is poured.
114 Karambinis 2018, 291.
115 A temple of Athena Λαρισαία was erected by the river bank (Paus. 7, 17, 5).



Fig. 9 Sima from the 'Campana-workshop' at Dyme. Patras, Archaeological Museum of Patras, Inv. 18296.
Image: © Elena C. Partida, with the kind permission of the Hellenic Ministry of Culture.

Structural Details

Both *simae* preserve a technical detail, which allows insight into the montage and sequence of ornate courses in elevation. A shallow groove (2.7 cm wide) of rectangular cross-section runs along the upper surface of both gutters. The bottom of the cut-out plaques fits precisely into this groove, allowing for lead-pouring and reproducing the combination of sima with a cresting (Figs. 10, a–d), known from the area of the house of Augustus on the Palatine Hill. Such vertical development of architectural decoration (Figs. 11. 12) verifies the role of the reticulate plaques as finials and reinforces Rudolf Känel's proposed restoration of the *compluvium* at Fragellae.[116]

The mounting of the two sima-parts for exhibition purposes made obvious their difference (Fig. 7, c). The one with Eros is identifiable as a sima only because of the spout. Its broken lower edge is paradoxically straight (Figs. 10, c; 13). Contrary to the customary cross-section of a sima, here the lower part grows thinner toward its base (forming a recessed band underneath the relief decoration) and almost vertical in profile, as if meant to be affixed or inserted, like a crest. If this was the case, then what we see is the sculptured parapet that *edged* the actual sima and was probably stabilised in position by lead-pouring. The shape of this element recalls the archaic parapet-*simae* exemplified in Thasos and Larisa on Hermos.[117] Dentellated parapet-*simae* originated from Asia Minor and they are regarded as forerunners of the monumental marble Ionic friezes.[118]

116 R. Känel in this volume; Känel 2010, 268.
117 Ridgway 1966, pls. 59 a. c. For a possible example from Delphi (the treasury of Corfu), see Winter 1994, pl. 128 and Partida 2011, 225.
118 Dinsmoor 1950, 44. 64. 131 f.



Fig. 10, a. b Rear side (left) and profile (right) of the sima with human head in relief. Patras, Archaeological Museum of Patras, Inv. 18296.
Images: © Elena C. Partida, with the kind permission of the Hellenic Ministry of Culture.



Fig. 10, c. d Montage test: crestings set on top of the sima. Patras, Archaeological Museum of Patras, Inv. 18296.
Images: © Elena C. Partida, with the kind permission of the Hellenic Ministry of Culture.



Fig. 11 Montage test: crestings set on top of the sima.
Image: © Elena C. Partida, with the kind permission of the Hellenic Ministry of Culture.

By contrast, the sima with the relief face from Dyme, although roughly equal in height to its counterpart, preserves the lateral joint (Figs. 10, a. b) to adjoin the contiguous element of the gutter-course (unfortunately, the area where a flange would be expected is broken).[119] A fair part of the L-shaped profile (typical of gutters) is preserved, with a steady base which must have exceeded the currently preserved width of 13 cm (Fig. 14). The interior of the gutter is modelled so as to divert water toward the spout. Of interest is the bulge of the walling inside the gutter, as if to accentuate the curved lateral joint (Fig. 10, a).

119 Mistaken for an angular gutter while preparing the exhibition of 2019.



Fig. 12 Montage test: crestings set on top of the sima.
Image: © Elena C. Partida, with the kind permission of the Hellenic Ministry of Culture.



Fig. 13 Cresting on top of the sima with the lion-head spout. Rear view.
Image: © Elena C. Partida, with the kind permission of the Hellenic Ministry of Culture.



Fig. 14 Patras, Archaeological Museum Inv. 18296: sima from the 'Campana-workshop' at Dyme, as exhibited in 2019.
Image: © Elena C. Partida, with the kind permission of the Hellenic Ministry of Culture.

Interpreting the Evidence

The cut-out stylized flowers of the crestings from Dyme call to mind the Greco-Italian natural environment. Architecturally, however, they derive from the old Italic modes, with certain eastbound affinities, whereas the relief representations on the revetment plaques draw from Greek mythology and iconography. At the portal between East and West, Dyme is caught up in an exchange of influences. The town's fortification wall, built of mud-brick,[120] the composite tombstones, and subsequently the Campana reliefs, delineate a solid background in crafts, thus qualifying Dyme to play a decisive role in configuring the artistic legacy of Achaea. The prominence of nature and harmony in the creations of the workshop at Dyme is sensational, bearing influence from Hellenistic as well as Archaic prototypes, and inspired by the recent as well as the mythical past. At first sight, the figurative scenes may be taken to allegorically commemorate Octavian's victory at Actium, but a deeper reading reveals that the plaques reverberated with the native inhabitants' turbulent everyday life. Even though the outcome of the battle at Actium enabled the Roman Empire to grow in size and invincibility, what we see in these reliefs surpasses a martial victory. The symbolic feud and combats ending with the supremacy of the civilised world make a statement about the struggle for liberation and peace, the struggle to subdue savage forces, to suppress the barbaric element, and to attain balance over havoc/chaos and anarchy; in short, to safeguard cosmic harmony. The population of Dyme was not unalloyed. Within a brief time-span over the 1st century BCE, the indigenous population were obliged to co-exist with pirates from Anatolia, foreign settlers and Roman colonists; they had to endure social discrimination, inequality and loss of property. The reliefs under examination may be a visual reflection of Dyme's quest for peace and stability – ideals highly valued by Cicero at the time and, later, by Seneca.[121] The citizens' peace was equated to *ius*, *mores*, *libertas*, *securitas*; but *otium* (leisure in quietness, ἀπραγία, spare time in tranquillity) was an ingredient of people's welfare.

In turn, the articulation of architectural ornament and the entablature synthesis also show a mixture of westbound and eastbound traditions, a combination of the Italic pierced crestings set against the sky, with the rise of the eaves parapet, a descendant of the archaic parapet-sima. Legible on two stamped pan-tiles[122] is the imprint of the workshop's signature in semicircular arrangement, reading A . ATII . FELIX. On another rectangular stamp, we read the Greek name MOSCHI[ON].[123] Signatures corroborate what the motifs, the style and the modelling bespeak, that is, the collaboration of craftsmen of different backgrounds. The choice of subject-matters addressed the people of two cultures at the same time: they indirectly alluded to Octavian's triumph

120 In the second half of the 4th century BCE. On the mud-brick perimeter wall, see Tsaknakē 2019, 35. 51–53 and Petropoulos 2019, 108 f. On earthen architecture and a comparandum from Tunisia: Russel – Fentress 2016, 135 fig. 4.

121 Karamboula 2016, 144. 146. 151.

122 Π 18285 (max.) l. 47 cm, w. 28 cm, th. 3 cm. and Π 18294 (max.) l. 22 cm, w. 10 cm, th. 3 cm.

123 Vasilogamvrou 2008, 118 f. We note that the name recurs on a gravestone from Achaea: Papapostolou 1993, 56–57, fig. 13.

but also to the upheaval within the society of Dyme, commemorating the struggle for freedom and order. So, rather than a manifestation of romanisation,[124] we propose a case of merged traditions. In a Roman province, artists of different origins literally *mould* their own understanding of different prototypes. The mechanism of allegorical expression was 'legible' to both people. Craftsmen, working side by side at Dyme, drew from Greek mythology and the Hellenistic *koine* visual culture, to adorn architectural elements typologically originating from the Etruscan/Italic tradition, with a hint of the archaic East. Considering the town's anti-Roman disposition,[125] we interpret this as a liberal artistic statement of the 1st century BCE. Regardless of the commissioner's identity (whether a member of the Senate, the civic elite or even the Imperial family), a return to old, classical prototypes is unlikely to have been ordained. It was rather a conscious choice made by the artist because those works impressed him.

The spectrum of architectural elements manufactured at Dyme, along with the total absence of pottery finds, indicates that this workshop specialised in architectural decoration. Based on their size and mouldings, the relief panels may be classified in two groups, suggesting two friezes reasonably at two different levels, while the cut-out crestings were fixed on top of the *simae*, vertically extending the decoration. The *simae* indicate that we are looking at the exterior of a superstructure. The size and delicacy of the recovered parts point to the entablature and eaves revetment probably of a courtyard, where they would be comparatively less exposed to weathering.

The ensemble from Dyme is unified by symbolism and conceptual coherence, a planned overall iconographic programme. Although the parts were destined for different courses, all subject-matters seem to converge on a specific thematic axis. This reinforces our assumption that they probably furnished the elevation of a single edifice. Their dimensions denote their position, that is, the set of bigger plaques fits the entablature of a portico or a peristyle, whereas the smaller one fits the frieze of a *compluvium* or a baldachin, the cladding/veneer of some altar or even an interior wall. It is not imperative to associate our series with villas of the Roman elite. On the analogy of Nicopolis, where Italic-like terracotta *simae* were related to the trophy-monument of Augustus,[126] the series from Dyme could have furnished some public,[127] secular, or religious edifice. In terms of size, the bigger series at Dyme is equivalent to those from near the Palatine Temple[128] and Cosa, where 75 plaques (each 44–46 cm wide) add up

124 As regards the reverse process, of hellenisation, an interesting aspect is epigraphically attested in Messene, where hellenised Romans, together with Greek citizens, contributed to funding the repairs to buildings of the sanctuary, after a severe earthquake in the 1st century BCE: Themelis 2016, 545. On the fully hellenised appearance of Roman colonies in Greece: Nijf – Alston 2011, 9.

125 Amandry 1981, 46; Rizakis 1987/1988, 23 f.

126 Kappa 2007.

127 Bibliography is mostly devoted to matters of iconography. With the majority of Campana plaques being holdings or acquisitions in collections disconnected from their original context, their provenance is impossible to ascertain. Luckily the excavation results from Via Gabina and Basilica Aemilia shed light on the position and function of such plaques in a building. For public premises, see Reinhardt 2016a. For the probability of Campana reliefs fitting in a domestic shrine, see Bøggild Johannsen 2008a.

128 See Pensabene 2017b, 45–47. 53. 56–64. 126–131; Rizzo 1976/1977, 49–51.

to a figural frieze 33 m long,[129] reasonably from a public edifice. Compared with their counterparts from Via Gabina (recovered near the stylobate of a peristyle), both the plaques and the crestings from Dyme seem to be larger.

Being the only 'Campana workshop' recovered so far on Greek soil, the 'atelier' at Dyme might theoretically meet the demands of the Western Greek arc (Achaea, Nicopolis, Elis, Messene). But did it really supply clients beyond Dyme? And how extensive was the use of 'Campana reliefs' within and beyond the Roman foundations in Greece? Given that Patras has yielded no Campana fragments so far, we gather there was neither regular commissioning nor mass production. The finds from Dyme represent, then, an extraordinary occasion, for which the workshop was established. In Classical Greek sanctuaries, workshops were usually short-term installations, put up specifically to meet the demands of a monument. The one at Dyme seems to have been abandoned early, at the end of the 1st century BCE,[130] which might denote its short-term operation, scheduled to produce the architectural decoration possibly of one particular edifice.

The manufacture of Italic-type artefacts in an eastern province[131] of the Roman Empire is better conceptualised in a spatial and anthropological perspective. The vegetal pierced crestings from Nicopolis[132] – a Roman foundation with a mixed, mostly Greek, population – seem hard to parallel exactly. In the case of Dyme, divergence from the basic classification is obvious in the crestings, the untypical mouldings along the lower edge of the plaques (instead of crowning ones), the parapet-sima, and the variant rendering of known figurative scenes. The above bespeak an experimentation that dismisses sterile reproduction; this derives from the encounter of artists and, ultimately, from the workshop's geographical location.

Bibliography

For the works cited in this article, please refer to the comprehensive Bibliography at the end of the volume.

Signature

Dr. Elena C. Partida
Hellenic Ministry of Culture
elpartida@gmail.com; epartida@culture.gr
https://orcid.org/0000-0002-4613-9185

129 Found amid architectural terracottas: Rizzo 1976/1977, 51–55.
130 Philippa-Touchais 2004/2005, 1358.
131 On the evidence from the provinces, see Reinhardt (in press).
132 As far as I can tell by the photos kindly shared by K. Zachos and Ch. Kappa, for which I am grateful.

Rudolf Känel

Alles neu?

Die Campana-Reliefs und ihre etruskisch-italischen Vorläufer

Abstract

*Although it was recognised long ago that the so-called Campana plaques depend on the Etrusco-Italic architectural terracottas, their relationship has never been studied in more detail. This paper discusses the issue in the light of the new archaeological evidence available for the 3rd and 2nd centuries BCE, thanks mainly to the finds made in the private houses in the Latin colony of Fregellae. Here, the mould-made elements were primarily used to revet the central roof opening (*compluvium*) in the atrium. The lateral sima played an important role in this; in most cases, it is a separately produced rectangular slab that was anchored in a channel by means of lead casting on the upper side of the eaves tile. This special form ("Stecksima") deserves particular attention because its use can be followed until the early Imperial period and thus testifies to a previously unknown line of direct continuity. The fundamental innovations of the Campana plaques cannot be denied; they concern above all the iconography, the aesthetics and the narrative character of the images. However, the specific conditions under which the introduction of the Campana plaques took place remain largely unknown. It will, therefore, be the task of future research to record the material of the first half of the 1st century BCE more precisely in order to better understand the origin and the reasons for the transformation process.*

Obwohl Hermann von Rohden und Hermann Winnefeld durchaus wussten, dass zwischen den römischen Campana-Reliefs und den mittelitalischen Vorgängern hellenistischer Zeit eine direkte Beziehung existiert haben dürfte, gingen sie in ihrem bis heute grundlegenden Werk über „Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit" nicht näher auf die Problematik ein, sondern begnügten sich mit ein paar knappen, eher beiläufig geäußerten Bemerkungen.[1] Zum ersten Mal etwas ausführlicher behandelt wurde die Fragestellung von Adolf H. Borbein, der in seiner 1968 erschienenen Monographie einerseits stilistische Entwicklungstendenzen aufzuzeigen versuchte und andererseits ein besonderes Augenmerk auf die ikonographische Herleitung ausgewählter Sujets der Campana-Reliefs legte.[2] Borbein untersuchte die Gattung also

1 s. etwa Rohden – Winnefeld 1911, 31* f. 49* f.

2 Borbein 1968.

Rudolf Känel, Alles neu? Die Campana-Reliefs und ihre etruskisch-italischen Vorläufer, in: Arne Reinhardt (Hrsg.), Campana-Reliefs. Neue Forschungen zu römischem Architekturdekor aus Terrakotta. Akten der Internationalen Tagung Heidelberg, 8.–10. April 2021, AKT 1 (Heidelberg 2024) 87–108. DOI: https://doi.org/10.11588/propylaeum.1326.c18541

gezielt in einer erweiterten (kunst-)historischen Perspektive und erörterte dabei auch deren Verhältnis zu den Vorläufern aus Mittelitalien. Sein diesbezügliches Fazit lautet wie folgt: „Die römischen architektonischen Tonreliefs unterscheiden sich von den etruskischen Dachterrakotten durch ihre neuen figürlichen Darstellungen und in der Bildung der Ornamente der Zierstreifen. Ihr Typenvorrat ist ungleich reicher, die Art des Aufnehmens der verschiedenen Vorbilder eine andere. Sie sind Folge und Ausdruck eines Prozesses, der im 1. Jh. v. Chr. zur Bildung der eigentlichen römischen Kunst führte. In ihren äußeren Formen setzen sie die Tradition ihrer etruskischen Vorgänger fort, deren Funktion sie übernehmen, wenngleich sie in steigendem Maße zum Schmuck von Profanbauten und an gemauerten Wänden verwandt wurden."[3]

Das differenzierte Bild, das Borbein gezeichnet hat, fand in der nachfolgenden Forschung leider nicht die Beachtung, die es verdient hätte. Stattdessen errang eine Sichtweise die Oberhand, welche die Unterschiede zwischen den etruskisch-italischen Dachterrakotten und den Campana-Reliefs hauptsächlich in zwei Punkten ausmachte, nämlich darin, dass Erstere im Gegensatz zu den römischen Nachfolgern nicht (oder höchstens marginal) mit figürlichen Motiven verziert und ausschließlich bei Tempeln verwendet worden seien. Diese vereinfachte Formel, die von M. J. Strazzulla und S. Tortorella gleichzeitig (sogar im selben Sammelband) vorgebracht wurde,[4] errang sozusagen den Status eines Dogmas und blieb in der Forschung lange unangetastet haften, selbst dann noch, als in den späten 1980er- und frühen 1990er-Jahren gemachte Funde längst den sicheren Nachweis für die Verwendung architektonischer Terrakotten in mittelitalischen Wohnhäusern des 3. und 2. Jhs. v. Chr. erbracht hatten.[5] Auf die neue archäologische Evidenz machte erstmals K. Bøggild Johannsen aufmerksam, und zwar in einer 2008 publizierten Studie, die den Campana-Reliefs aus einigen ausgewählten (gut dokumentierten) Villen in der Umgebung von Rom und in Südetrurien gewidmet war;[6] im Fokus der Untersuchung standen neben den Fundkontexten zwar in erster Linie Verwendung und Bildthematik der römischen Terrakottareliefs, doch betonte die dänische Forscherin mit Recht, dass deren Gebrauch im Rahmen privater Wohnbauten als „Bestandteil einer langen, fest etablierten Ausschmückungstradition" zu sehen sei.[7] In die gleiche Richtung gingen auch die Bemerkungen, die ich 2013 in der ausführlichen Besprechung des Buches „Geschichte(n) in Ton" von A. V. Siebert eher beiläufig äußerte,[8] und zuletzt zeigte auch S. Crawford-Brown in ihrem Beitrag zum Tübinger Ausstellungskatalog „Fragmentierte Bilder" auf, dass die Campana-Platten nicht unabhängig von deren lokalen Vorläufern zu verstehen seien.[9]

3 Borbein 1968, 27.
4 Strazzulla 1981, 189; Tortorella 1981b, 219. Entsprechend auch Tortorella 1981a, 61 f. – Dass der Gebrauch der etruskisch-italischen Architekturterrakotten auf Tempel beschränkt geblieben sei, galt freilich schon seit dem Standardwerk von Andrén 1939/1940 als unbestrittene Lehrmeinung.
5 Dazu s. ausführlicher Känel 2010, 263.
6 Bøggild Johannsen 2008a, 31 f.
7 Bøggild Johannsen 2008a, 32.
8 Känel 2013a, 1119.
9 Crawford Waters 2016.

Da eine genauere Bestimmung des Verhältnisses der beiden Gattungen nach wie vor aussteht, bot die Tagung an der Universität Heidelberg eine willkommene Gelegenheit, die Thematik auf dem aktuellen Wissensstand aufzugreifen. Allerdings ist die Problematik von einer solchen Komplexität, dass sie sich an dieser Stelle nicht in all ihren Facetten darlegen, geschweige denn abschließend lösen lässt. Es erschien daher angebracht, primär auf die neuen Funde einzugehen, die überhaupt den Anstoß geben, das traditionelle Bild zum Verhältnis zwischen etruskisch-italischen und römischen Architekturterrakotten zu revidieren. Abgesehen von punktuellen Entdeckungen, die unter anderem in der sog. Domus di Medea in Vetulonia, loc. Poggiarello Renzetti,[10] in einem Haus an der Via Burlamacchi in Lucca[11] sowie in der sog. Villa dell'Auditorium am nordwestlichen Stadtrand Roms[12] gemacht wurden, kommt in diesem Zusammenhang jenen Dachterrakotten spezielle Bedeutung zu, die hauptsächlich in den Jahren zwischen 1988 und 2000 bei der systematischen Ausgrabung des Wohnquartiers östlich des Forums in der latinischen Kolonie Fregellae zutage traten. Einen ersten Überblick über dieses Material habe ich vor über zehn Jahren anlässlich einer Tagung in Bonn gegeben[13] und dabei ausgehend von (mehr oder weniger) ungestörten Befunden und mehrfach auftretenden Typen-Vergesellschaftungen aufzuzeigen versucht, dass die matrizengeformten Verkleidungselemente in erster Linie zur Einfassung der rechteckigen Dachöffnung (*compluvium*) im Atrium dienten. Dieser Sachverhalt, den ich auch durch eine zeichnerische Rekonstruktion veranschaulicht habe,[14] fand bisher mehrheitlich Zustimmung,[15] wurde andererseits jedoch namentlich von S. Tortorella mit der lapidaren Bemerkung kritisiert, das vorgeschlagene Dekorationssystem „appare troppo pesante e difficilmente sostenibile".[16]

Diesen Eindruck kann man durchaus nachvollziehen, denn er rührt daher, dass die ‚Ausstaffierung' des *compluvium* in manchen Fällen sogar aus drei verschiedenen, registerartig übereinander angeordneten Elementen bestand, nämlich Verkleidungsplatte, Traufsima und Krönungsplatte. Wenn die Dekoration so in der Tat überraschend üppig wirkt, heißt das jedoch keineswegs, dass allein deshalb eine solche Rekonstruktion nicht zutreffen kann. Es gibt nämlich gute Gründe, an der Platzierung der Dachterrakotten im *compluvium* festzuhalten. Während die Anbringung der Verkleidungsplatte auf den direkt der Witterung ausgesetzten Seiten der vier Dachbalken unstrittig sein dürfte,[17] erscheint die Position der zwei freistehend über dem Dachrand sitzenden Komponenten tatsächlich problematisch, umso mehr, als man für deren Verankerung in Fregellae meistens eine höchst eigentümliche Lösung – nämlich eine Fixierung

10 Cygielman 1993; Cygielman 2010, 175–178 Abb. 9; Bruder 2022, 407–410 Abb. 119.
11 Ciampoltrini – Rendini 1994.
12 Pensabene 1999, 65 Abb. 43, a. b; La Rocca 2006; Känel 2010, 269 Abb. 10; La Rocca 2012, 60 Abb. 19; Bruder 2022, 419–421 Abb. 129.
13 Känel 2010, 264–267 Abb. 2–8. – Resümiert von Bruder 2022, 413–419.
14 Känel 2010, 267 f. Abb. 9.
15 Lappi 2020, 143; Avagliano 2021, 234 Abb. 6; Bruder 2022, 414 Abb. 122.
16 Tortorella 2018a, 198 Anm. 5.
17 Freilich gibt es auch Fälle, in denen zwei oder mehrere Typen von Verkleidungsplatten in einem Haus belegt sind; dort kommen neben den Balken im *compluvium* primär die Türeinfassungen und eventuell ein separates Vordach über dem Haupteingang als Träger der Platten infrage.

mittels Bleiverguss – wählte. Da diese spezielle Technik gerade auch im Hinblick auf die Campana-Reliefs von beträchtlicher Relevanz ist, möchte ich ihre Funktionsweise im Folgenden etwas genauer darlegen.

Form und Technik der *compluvium*-Verkleidung in Fregellae

Auszugehen ist von jenen Flachziegeln, die unmittelbar am Rand der Dachöffnung saßen, denn sie heben sich gleich in drei Punkten von den gewöhnlichen Exemplaren ab, welche die eigentliche Dachhaut bildeten.[18]

Auffällig ist zunächst, dass die Traufziegel auf ihrer Oberseite eine sorgfältig eingetiefte Nut (Breite 2,8 cm, Tiefe 1,2 cm) aufweisen, die im Abstand von etwa 2 cm parallel zur vorderen Kante des Ziegels verläuft (Abb. 1, a). Wie die mitunter noch *in situ* erhaltenen Reste von Blei verdeutlichen, diente dieser Kanal zur Verankerung einer separat angefertigten Simaplatte, von der teilweise sogar noch der negative Abdruck auf der Oberseite des Bleivergusses zu erkennen ist. Besondere Beachtung verdient dabei die Tatsache, dass sich im Querschnitt eine obere Neigung des Bleivergusses von ca. 20° nach hinten hin beobachten lässt (Abb. 1, b), denn aus diesem Detail geht klar hervor, dass die Sima nicht rechtwinklig zum Ziegel stand, sondern unter gezieltem Ausgleich der Dachschräge (von ebenfalls etwa 20°) eine vertikale Position einnahm. Dies entsprach nicht nur der tektonischen Logik der Architektur, sondern war auch deshalb vonnöten, weil sich nur durch eine möglichst aufrechte Aneinanderreihung der Simen die Entstehung von leeren dreieckigen Zwickeln in den Ecken der Dachöffnung verhindern ließ.

Die zweite Besonderheit der Traufziegel besteht darin, dass ihre Randleisten von hinten nach vorne in einer leichten Krümmung von 3,6 cm bis zu einer maximalen Höhe von 7,0 cm ansteigen, um im vordersten Bereich in einer markanten Biegung bis auf die Oberseite des Ziegels abzufallen (Abb. 1, c). Diese ungewöhnliche Gestaltung der Leisten hängt offenbar damit zusammen, dass sich auf diese Weise eine seitliche, nach unten führende Rille anbringen ließ, die – zu einem Kanal vereint mit der entsprechenden Rille auf dem direkt anstoßenden Ziegel – ein verhältnismäßig einfaches Eingießen des flüssigen Bleis nach erfolgter Montage ermöglichte und nicht zufällig in die Nut am vorderen Rand mündete. Wenn dadurch die Fuge zwischen zwei angrenzenden Traufziegeln zumindest im vordersten Teil hermetisch abgedichtet wurde, so macht diese Maßnahme nicht zuletzt auch deshalb Sinn, weil die Stücke um etwa 15 cm über den eigentlichen Dachrand vorkragten. Dies geht unzweifelhaft aus dem dritten Kennzeichen der Traufziegel hervor, nämlich dem Umstand, dass sie (bei günstiger Erhaltung) auf ihrer Unterseite Reste polychromer Bemalung bewahren, die sich auf den vorderen Randstreifen von ca. 12 cm Breite beschränkt und in der Regel ein simples Ornament wie etwa einen geometrischen Mäander wiedergibt (Abb. 1, d).[19] Das

18 Als besonders aufschlussreich haben sich die teilweise gut erhaltenen Funde erwiesen, die im Jahr 2000 bei der Ausgrabung von Haus I.8 vorwiegend im Atrium zum Vorschein gekommen sind; ihre Publikation durch Sofia Sepiacci befindet sich zurzeit im Druck.

19 Dass die Traufziegel auf ihrer Unterseite bemalt waren und folglich über den Dachrand hinausragten, lässt sich im Rahmen privater Architektur auch andernorts belegen. Den bislang frühesten

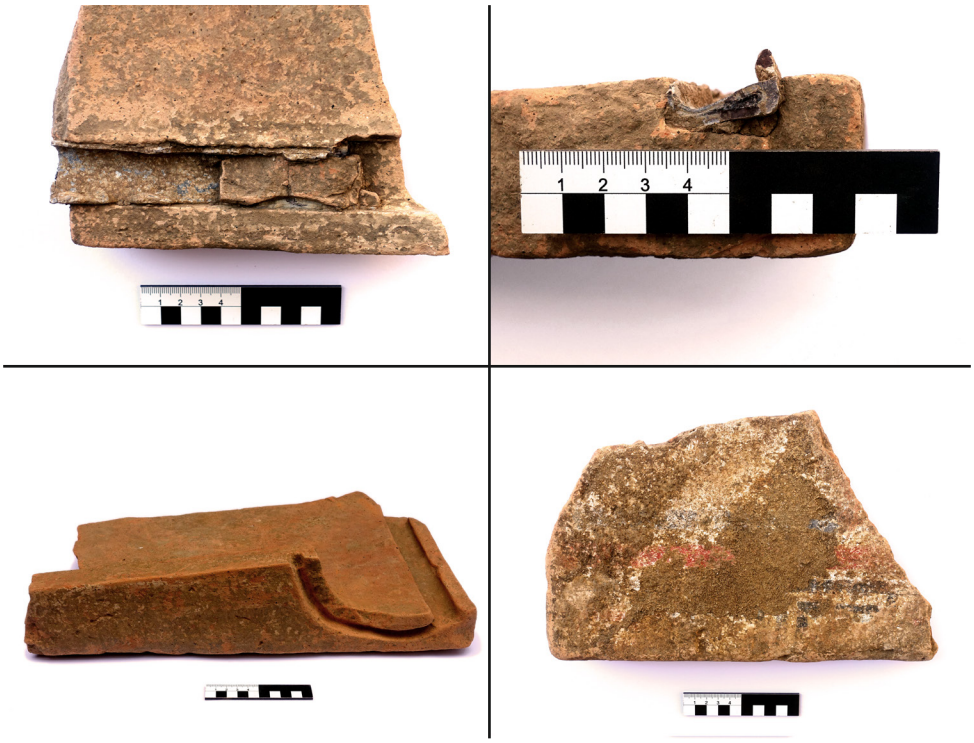


Abb. 1, a–d Traufziegelfragmente aus Haus I.8 in Fregellae: a) Oberseite mit eingetiefter Nut (oben links); b) Detailansicht des Bleivergusses (oben rechts); c) vorderer Teil der Randleiste mit eingetiefter Rille (unten links); d) Unterseite mit ornamentaler Bemalung (unten rechts). Ceprano, Museo Archeologico ohne Inv.
Bilder: © Rudolf Känel, mit Bewilligung der Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Frosinone e Latina.

bedeutet mit anderen Worten, dass der Schmuck des *compluvium* noch eine zusätzliche visuelle Komponente umfasste, die just den versetzten Übergang von Verkleidungsplatte zu Traufsima markierte.

Diese raffinierte Lösung braucht jedoch insofern kaum zu überraschen, als sie prinzipiell einer Praxis entsprach, die in der Ausstattung des tuskanischen Tempels seit spätarchaischer Zeit fest etabliert war; dort waren es allerdings die Traufziegel auf den Längsseiten und die monumentalen Giebelsimen auf der Fassade, die erheblich über den Dachrand hinausragten und auf ihren Unterseiten einfache Muster in

Nachweis liefern Fragmente aus einem Wohnhaus in Prato, loc. Gonfienti (Lotto 14), das in der Zeit um 500 v. Chr. errichtet wurde und einen reich dekorierten Innenhof aufwies, s. Pagnini 2022, 252 Nr. 15 Abb. 29. 35. Auch in Pompeji scheint diese Ausstattungspraxis gebräuchlich gewesen zu sein, wie u. a. eine Traufsima des späteren 2. Jhs. v. Chr. aus der Casa di N. Popidius Priscus (VII 2, 20) erweist, s. Känel 2013b, 16–18 Abb. 3. 4.

meist kontrastvoller Bemalung aufwiesen.[20] Auch die Idee, die Sima als separate Platte anzufertigen und mittels Bleiverguss in einer Nut auf der Oberseite von speziellen Flachziegeln zu fixieren, hat ihren Ursprung offenbar in der mittelitalischen Tempeldekoration. Allerdings sind gesicherte Belege bisher erst von zwei Fundorten, nämlich aus Cosa[21] und dem benachbarten Talamone[22] bekannt, die sich über den Zeitraum vom mittleren 3. bis ins mittlere 2. Jh. v. Chr. verteilen. Da für die Verankerung der massiven Platten – für die O.-W. von Vacano die passende Bezeichnung „Stecksima" eingeführt hat[23] – beträchtliche Mengen an Blei notwendig waren, ging A. Andrén kurzerhand so weit, von einem „technischen Unding" zu sprechen, das als „Anzeichen abnehmenden Könnens" zu werten sei.[24] Doch so absonderlich diese Konstruktionsweise auf den ersten Blick erscheinen mag, so wenig sollte man übersehen, dass sie auch die Möglichkeit bot, beschädigte oder veraltete Exemplare zu ersetzen, ohne dafür das Ziegeldach aus seinem fixen Verband lösen zu müssen; zudem gestattete sie es, flexibel auf die Neigung des Daches zu reagieren, falls diese im Einzelfall vom geplanten Maß abwich.[25]

Vielleicht waren es gerade diese Vorteile, die in Fregellae den Ausschlag gaben, diese aufwendige Technik für die Ausstattung der Wohnhäuser regelmäßig anzuwenden. Immerhin waren die am Rand des (von den Wänden des Atriums deutlich nach unten gerückten) *compluvium* postierten Stecksimen nicht so direkt dem Winddruck ausgesetzt, wie das bei den Stücken auf den Giebelschrägen des tuskanischen Tempels der Fall war, sodass sich hier die Problematik der statischen Festigkeit in weit geringerem Ausmaß gestellt haben dürfte.[26]

In diese Richtung weisen auch die Funde aus dem bereits genannten Haus I.8, denn unter ihnen befindet sich ein unscheinbares, aber eminent wichtiges Fragment, das einen Teil des Traufziegels, den ganzen Bleiverguss und ein kleines Stück der Sima im originalen Verband bewahrt (Abb. 2, a). Es liefert nicht nur den physischen Beweis für die postulierte Lösung, sondern macht zugleich deutlich, dass die Fixierung mittels Blei keineswegs so labil war, wie dies von A. Andrén und anderen angenommen wurde.[27] Obwohl von der Sima nur ein winziger Ausschnitt der unteren Randpartie vorliegt, reicht er aus, um den Typus sicher identifizieren zu können. Es handelt sich um jene

20 s. grundlegend Andrén 1939/1940, S. CXLIII. CLIII–CLX. CLXXXVI–CLXXXVIII. – Gerade bei Stücken des 6. und 5. Jhs. v. Chr. ist die ornamentale Bemalung oft ausgezeichnet erhalten, etwa bei einigen wichtigen Neufunden aus Rom, s. Panella et al. 2021, 183 f. Nr. 22; 191–194 Nr. 26–29; 207 Nr. 52.

21 Giebelsimen vom sog. Iuppiter-Tempel und vom sog. Tempel D auf der Arx, s. Brown et al. 1960, 158 f. Nr. 4 Abb. 3 Taf. 18, 2; 188 f. Nr. 4 Abb. 13. 14 Taf. 25, 2. – Giebelsima vom sog. Tempel B am Forum, s. Brown et al. 1993, 158 f. Taf. 112. 113.

22 Giebelsima vom Tempel auf dem Talamonaccio-Hügel, s. eingehend Vacano 1965; Vacano – Freytag gen. Löringhoff 1982, 70 f. Nr. 25 Abb. 77–79.

23 Vacano 1975, 222 f.

24 Andrén 1962, 197.

25 Freundlicher Hinweis von Arne Reinhardt, Heidelberg.

26 Hinzu kommt, dass die Dachöffnungen im Atrium mit durchschnittlichen Seitenlängen von 1,50 m × ca. 2 m ziemlich bescheidene Ausmaße hatten und so in der Regel nur Platz für drei bis maximal fünf nebeneinander aufgereihte Traufsimen boten (vgl. Abb. 6, a).

27 s. ausführlicher Vacano 1965, 85 f.



Abb. 2, a. b Traufsima mit Löwenkopf und Eroten aus Fregellae: a) kleines Fragment im originalen Verband aus Haus I.8 (oben); b) nahezu vollständiges Exemplar aus Haus I.17 (unten). Ceprano, Museo Archeologico ohne Inv.
Bilder: © Rudolf Känel, mit Bewilligung der Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Frosinone e Latina.

Platte, die im Zentrum einen frontal ausgerichteten Löwenkopf mit leicht geöffnetem (aber nicht durchbohrtem!) Maul aufweist, der in einer symmetrischen Komposition von zwei musizierenden, auf Delfinen reitenden Eroten flankiert wird (Abb. 2, b).[28] Dass wir es mit einer Stecksima zu tun haben, erweisen neben dem Fehlen von Nagellöchern zwei charakteristische Merkmale, nämlich der leistenförmig zugerichtete untere Rand und die feinen Rillen, die auf den Nebenseiten von oben bis unten eingetieft sind. Während Letztere am Bau einen vertikal verlaufenden Kanal bildeten, mit dem sich durch die Einfüllung von Blei eine stabile Verbindung der Platten untereinander realisieren ließ, diente die untere Randleiste offenkundig dazu, die Verankerung der Sima in der scharfkantigen Nut der Traufziegel zu erleichtern. Den oberen Abschluss der Platte bildet ein nur wenig hervortretendes, gerade begrenztes Profil, das von oben nach unten mit einer glatten Leiste, einem lesbischen Kymation und einem winzigen Torus verziert ist. Auf der Oberseite fehlt eine Nut für die Aufnahme einer Krönungsplatte.

28 Zu Ikonographie und Bedeutung des Typus s. bereits Känel 2010, 265 f. Abb. 4. – Neuerdings lässt sich dieser Simatypus auch in einem Gutshof des mittleren 2. Jhs. v. Chr. in Capannori bei Lucca nachweisen, s. Rendini 2014.

Anders verhält es sich bei einem weiteren geläufigen Simatypus, der zuseiten des zentralen Löwenkopfs zwei florale Ornamente, nämlich eine siebenblättrige Palmette und einen schlichten Lotuskelch präsentiert (Abb. 3, a).[29] Der Reliefschmuck ist hier wesentlich plastischer ausgeführt als im vorherigen Fall, und dies gilt auch für die Dekoration des oberen Randprofils, die wiederum aus der Abfolge Leiste – lesbisches Kymation – Torus besteht. Wenn der obere Abschluss hier stärker nach vorne ausgreift, so hängt das damit zusammen, dass auf der Oberseite eine längs verlaufende Nut eingetieft ist, die mit ihrer Breite von 2,4 cm sogar die Dicke der untenstehenden Platte von 2,0 cm übertrifft (Abb. 3, b).[30] Diese spezifische Herrichtung diente offensichtlich zur Befestigung eines zusätzlichen Elements, einer sog. Krönungsplatte. Es handelt sich um niedrige, durchbrochen ausgearbeitete Platten mit einfachem ornamentalem Reliefschmuck, die mit ihrer Länge von rund 48 cm nicht zufällig jener der Traufsimen entsprechen; außerdem stimmen sie auch in der technischen Zurichtung mit den Stecksimen überein, weisen sie doch ebenfalls Rillen auf den seitlichen Rändern sowie eine abgesetzte Leiste als unteren Abschluss auf.[31]

Dass diese Elemente ebenfalls mit Bleiverguss fixiert wurden, beweist ein Fragment aus Haus I.11 (Abb. 4), das einen fest mit dem Relief verbackenen Bleirest bewahrt. Dieser ist gleich in zweierlei Hinsicht aufschlussreich: Zum einen zeigt er den negativen Abdruck eines Pendants, das ursprünglich im rechten Winkel auf diese Platte stieß, zum anderen macht er aufgrund seiner um etwa 4,5 cm vom originalen linken Rand abgerückten Position deutlich, dass die Verkleidung des *compluvium* in diesem Fall keine perfekt passende Einfassung bildete, weil einzelne Stücke in den Ecken ein wenig nach außen ragten. Dieser Befund stellt insofern keine Überraschung dar, als es der während des Brandes erfolgende Schrumpfungsprozess ohnehin kaum zuließ, ganze Sets von Architekturterrakotten mit millimetergleichen Maßen herzustellen. Der Fund aus Haus I.11 ist aber auch darum bemerkenswert, weil er darauf schließen lässt, dass die Hausbesitzer an solchen (nicht direkt sichtbaren) Unzulänglichkeiten keinen Anstoß nahmen.[32]

Ebenfalls zur Kategorie der Krönungsplatten zu rechnen sind meines Erachtens die schmalen, mit figürlichen Hochreliefs versehenen Platten, die sich in Fregellae bisher nur in zwei Häusern nachweisen lassen,[33] nämlich in der sog. Casa del fregio storico unmittelbar nördlich des Forums und in Haus I.2, das am Decumanus maximus wenig östlich des Forums liegt. Der Grabungsleiter Filippo Coarelli hat die beiden Friese, die

29 Känel 2010, 266 Abb. 5. – Interessanterweise ist der Typus in einer leicht größeren Fassung auch beim Aesculapius-Heiligtum in Fregellae bezeugt, wo er vermutlich auf den Giebelschrägen der dreiflügligen Säulenhalle angebracht war, s. Känel 2015, 74. 79 Abb. 5.

30 Eher verwunderlich erscheint hingegen der Fakt, dass die Tiefe der Nut nur 1,2 cm beträgt.

31 s. Känel 2010, 266 f. Abb. 7.

32 Symptomatisch dafür ist zudem der Umstand, dass man sogar darauf verzichtete, überflüssiges Blei, das auf den vorderen Rand der Traufziegel herausgelaufen war, zu entfernen, obwohl man so beträchtliche Mengen des Rohstoffs hätte sparen können.

33 Generell zu Architektur und Ausstattung der Wohnhäuser in Fregellae s. vorläufig Battaglini – Diosono 2010. – Die umfassende Publikation des östlich des Forums gelegenen Wohnquartiers („Opi 2“) befindet sich zurzeit im Druck, dort werde ich auch die hier besprochenen Dachterrakotten detailliert vorlegen.



Abb. 3, a. b Traufsima mit Löwenkopf und floralen Ornamenten aus Haus I.2 in Fregellae: a) reliefverzierte Vorderseite (links); b) Queransicht der oberen Randpartie (rechts). Ceprano, Museo Archeologico ohne Inv.
Bilder: © Rudolf Känel, mit Bewilligung der Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Frosinone e Latina.



Abb. 4 Fragment einer Krönungsplatte aus Haus I.11 in Fregellae. Ceprano, Museo Archeologico ohne Inv.
Bild: © Rudolf Känel, mit Bewilligung der Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Frosinone e Latina.

aufgrund ihrer historischen Sujets von herausragendem Interesse sind, schon kurz nach deren Entdeckung provisorisch bekanntgemacht[34] und dabei insbesondere aufgrund des Fehlens von Nagellöchern die Hypothese vorgebracht, die Platten könnten in stuckierte Wände Ersten Stils eingelassen gewesen sein.[35] Diese Idee erschien umso plausibler, als sie sich auf eine wichtige Evidenz, nämlich das Auftreten gemalter figürlicher Friese innerhalb hellenistischer Wanddekorationen aus Stuck stützen konnte. Es verwundert daher nicht, dass diese Vorstellung in der seitherigen Forschung großen Anklang fand und mittlerweile sogar in archäologischen Handbüchern so vermittelt wird, als ob die Sache – die F. Coarelli selbst ausdrücklich als Arbeitshypothese deklariert hat – gesichert wäre.[36]

Doch wie ich schon an anderer Stelle ausgeführt habe,[37] gibt es konkrete Argumente, die klar gegen eine solche Lösung sprechen. Zunächst fällt auf, dass sich auf den Platten keinerlei Spuren von Stuck oder Mörtel erhalten haben – sollten die Friese tatsächlich in Stuckwänden gesessen haben, wären solche Reste aber zwingend zu erwarten! Keine sinnvolle Erklärung fänden bei einer solchen Platzierung auch die Rillen für den Bleiverguss (s. o.), die auf den Nebenseiten der Platten angebracht sind. Wenn der Zusammenhang mit den durchbrochen ausgearbeiteten Stücken nicht von Anfang an erkannt wurde, so lag das primär daran, dass Letztere in der Regel höchst fragmentarisch vorliegen und erst die 1995 gelungene Auffindung eines fast vollständig erhaltenen Exemplars im hinteren Hofbereich von Haus I.7 sicheren Aufschluss über das Format erbrachte.

Wie bereits erwähnt entsprechen die ornamentalen Krönungsplatten mit ihrer Länge von 48 cm jener der Traufsimen, in denen sie verankert waren, und dieses Maß lässt sich auch bei einigen der Friesplatten aus Haus I.2 feststellen, die sich – im Gegensatz zum extrem lückenhaften Fries aus der Casa del fregio storico – vergleichsweise gut erhalten haben (Abb. 5, a). Hinzu kommt, dass auch die Höhe von 17–18 cm genau übereinstimmt, doch entscheidend ist die Beobachtung, dass die ornamentalen und die figürlichen Platten die gleiche technische Zurichtung aufweisen. Diese besteht aus einer abgesetzten Leiste am unteren Rand, welche die Verankerung in einer passenden Nut erleichtern sollte, und aus feinen Rillen auf den seitlichen Rändern (Abb. 5, b), die eindeutig für das Eingießen von Blei bestimmt waren. Die mit figürlichen Reliefs verzierten Exemplare stellen also nichts anderes als eine besonders aufwendige und kostbare Sonderform der durchbrochen fabrizierten Krönungsplatten dar.[38] Allerdings unterscheiden sie sich nicht nur in der Art, sondern auch in der Gestaltung des Dekors von den ornamentalen Pendants, denn wie man unschwer erkennen kann, ragen die Figuren schon ab Brusthöhe über den oberen Rand der niedrigen Platten hinaus, mit

34 Coarelli 1994; Coarelli 1996, 239–257.

35 Dieser Vorschlag wurde zugleich durch eine zeichnerische Rekonstruktion veranschaulicht, s. Coarelli 1994, 106 f. Abb. 18; Coarelli 1996, 255 Abb. 106.

36 s. etwa Welch 2006, 523. 525 Abb. 24, 21; Hales 2013, 61; Yegül – Favro 2019, 42 Abb. 1, 27.

37 Känel 2010, 267 f. mit Abb. 9.

38 Während der Schlachtfries aus der Casa del fregio storico vollständig von Hand modelliert wurde, nutzte man für die Herstellung des Frieses aus Haus I.2 für jede einzelne Platte mehrere Teilmatrizen, also ebenfalls ein ziemlich kompliziertes Verfahren.



Abb. 5, a. b Fragment einer Friesplatte aus Haus I.2 in Fregellae: a) reliefverzierte Vorderseite (links); b) Nebenseite mit eingetiefter Rille (rechts). Ceprano, Museo Archeologico ohne Inv.
Bilder: © Rudolf Känel, mit Bewilligung der Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Frosinone e Latina.

der Folge, dass sich oben eine pointierte Silhouette ergibt.[39] Dieser Umstand spricht zusätzlich für eine Anbringung im *compluvium*, denn nur dort – der direkten Sonneneinstrahlung ausgesetzt – konnten die figürlichen Friese ihre optischen Reize voll entfalten, wogegen dies an den verschatteten Wänden des Atriums kaum (oder nur zeitweise) möglich gewesen wäre.

Es erscheint also gerechtfertigt, an der vorgeschlagenen Platzierung der Friese am Rand der zentralen Dachöffnung der Wohnhäuser festzuhalten, umso mehr, als diese Lösung auch in konstruktiver Hinsicht ein perfekt zusammenpassendes Gefüge ergibt (Abb. 6, a. b). Natürlich ist es erstaunlich, dass man es wagte, gleich zwei freistehende Verkleidungselemente direkt übereinanderzusetzen und lediglich mittels Bleiverguss zu fixieren. Doch am Bau muss die tönerne Einfassung nicht zuletzt wegen ihrer leichten Neigung nach innen hin[40] (zumindest anfänglich) ein so stabiles Ganzes gebildet haben, dass man im Fall von Haus I.2 sogar so weit ging, die vier Eckstücke des Frieses mit großen, diagonal hervortretenden Schiffsprotomen zu versehen.[41] Wahrscheinlich dürfte es aber nicht lange gedauert haben, bis erste statische Probleme auftraten und Risse im Bleiverband dazu führten, dass einzelne Platten herabstürzten und partielle Beschädigungen erlitten. Auf Letzteres weist namentlich der Umstand

39 Da die Köpfe der Figuren durchweg fehlen, ist die maximale Höhe der Reliefplatten nicht exakt bestimmbar; sie dürfte etwa 26 cm betragen haben. Die Figuren ragten also um immerhin 8–9 cm über die Grundplatte hinaus, die ihrerseits 17–18 cm hoch ist.

40 Dass die Verkleidungselemente wohl nur ausnahmsweise die intendierte vertikale Position einnahmen bzw. beibehielten, geht exemplarisch aus dem oben erwähnten Fragment einer Krönungsplatte aus Haus I.11 (Abb. 4) hervor, denn der auf dem Bleiverguss erhaltene Abdruck von einer ehemals rechtwinklig anstoßenden Platte lässt klar eine leichte Neigung zur Dachöffnung hin (also nach unten) erkennen.

41 s. Känel 2004, 57 Abb. 3 mit Verweis auf Parallelen.

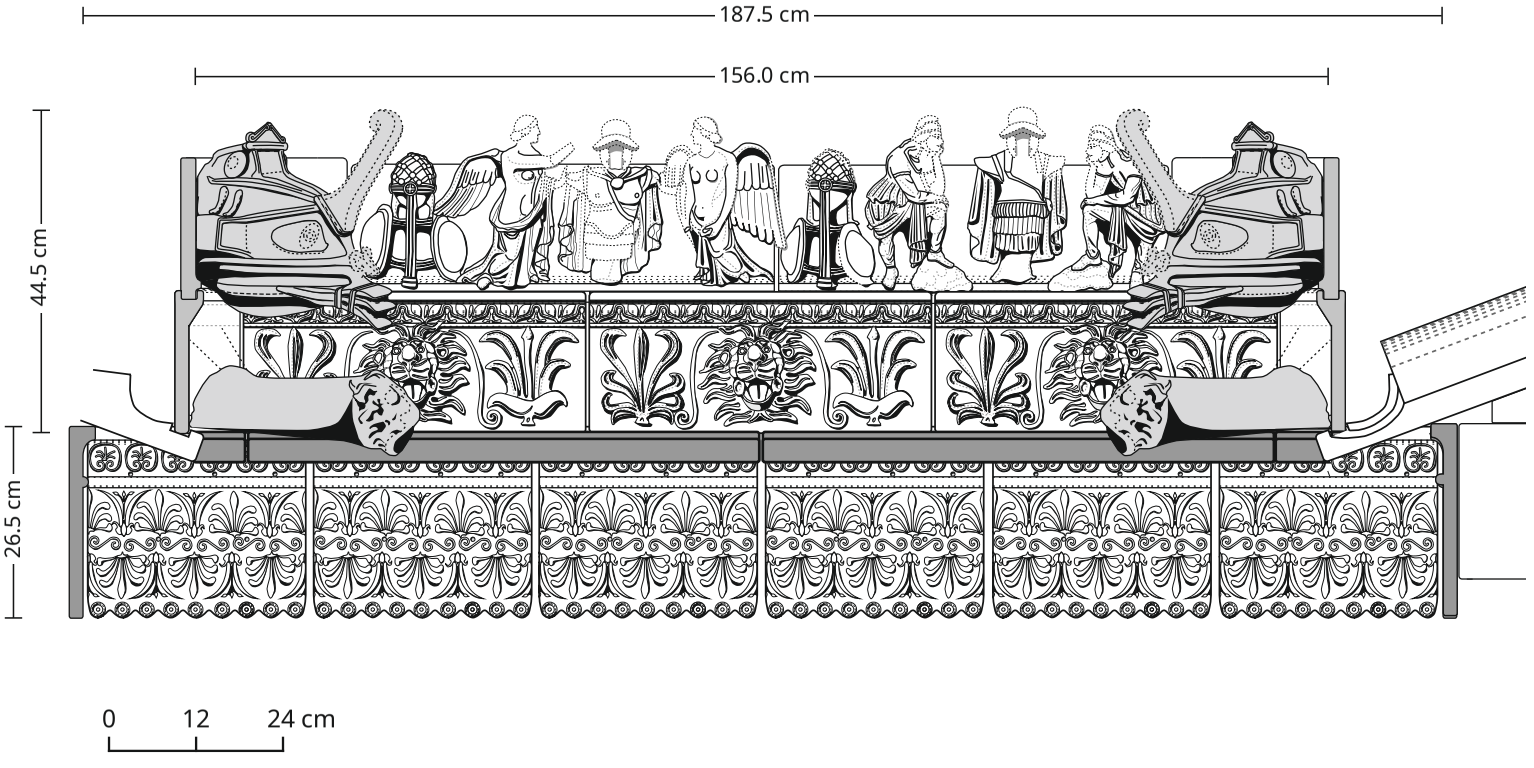


Abb. 6, a Zeichnerische Rekonstruktion der tönernen *compluvium*-Verkleidung von Haus I.2 in Fregellae. Ansicht einer Schmalseite.
Bild: CC BY-NC-ND 4.0 (Zeichnung: Claudia Zipfel, nach Vorgaben des Verfassers).

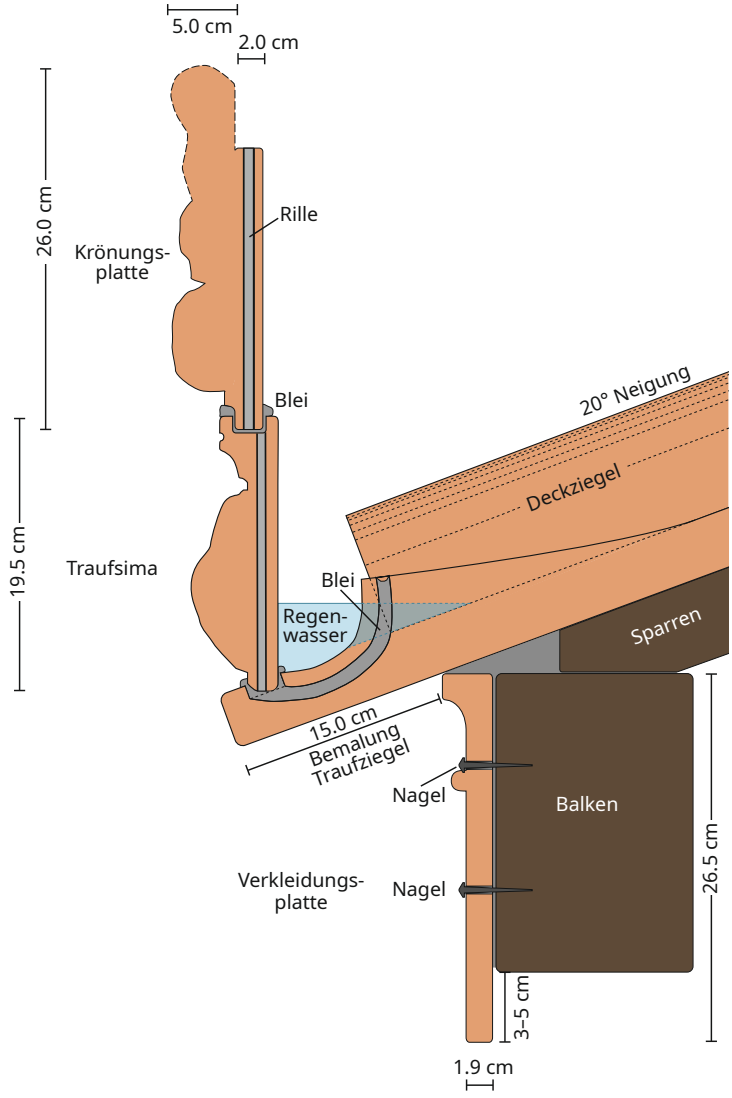


Abb. 6, b Zeichnerische Rekonstruktion der tönernen *compluvium*-Verkleidung von Haus I.2 in Fregellae. Querschnitt durch den Dachrand.
Bild: CC BY-NC-ND 4.0 (Zeichnung: Claudia Zipfel, nach Vorgaben des Verfassers).

hin, dass sich bei einer Nikefigur eine Reparatur, nämlich die Wiederanstückung des weggebrochenen Kopfes mittels Bleiverguss beobachten lässt. Freilich vermochten auch solche Maßnahmen die fortschreitende Beschädigung des Frieses nicht aufzuhalten; denn der Fakt, dass sich von keiner einzigen Figur der Kopf erhalten hat, macht zur Genüge deutlich, dass sich der Fries in einem desolaten Zustand befunden haben muss, als man sich bei einem Teilumbau von Haus I.2 im mittleren 2. Jh. v. Chr. dazu

entschloss, den Terrakottafries – nur etwa 20 Jahre nach dessen Anfertigung – ganz zu demontieren und kurzerhand unter dem neuen Fußboden im Tablinum zu entsorgen.

Angesichts der beschränkten Praxistauglichkeit verwundert es nicht, dass derart üppige *compluvium*-Dekorationen eine Ausnahmeerscheinung blieben[42] und – soweit heute bekannt – auch keine Weiterentwicklung erfuhren, weder in Fregellae selber noch andernorts. So ist es bezeichnend, dass bei der erwähnten Renovierung von Haus I.2 der figürliche Fries mitsamt der zugehörigen Traufsima entfernt und Letztere durch den Simatypus mit Löwenkopf und Eroten (Abb. 2, b) ersetzt wurde, der auf der Oberseite eben keine Nut aufweist und folglich auch nicht als Träger einer zusätzlichen Bekrönung fungiert haben kann. Damit reduzierte man nicht nur den Umfang des Bauschmucks von drei auf zwei Elemente, sondern veränderte zugleich dessen repräsentativen Stellenwert, indem man statt einer individuellen eine etablierte Lösung wählte, die sich in rund zwei Drittel der bislang in Fregellae untersuchten Wohnhäuser nachweisen lässt.[43] Da diese Standard-Sima (wie die meisten anderen Typen) nur einen fingierten Speier als Mittelemblem aufweist, muss man davon ausgehen, dass das am Dachrand zurückgestaute Regenwasser nur in den Ecken des *compluvium* in das unten im Atrium befindliche Becken (*impluvium*) abgeleitet wurde, und zwar durch solide röhrenförmige Speier (mit Ausguss in Form eines Löwenkopfes), die für diese Aufgabe bestens geeignet erscheinen und von denen sich in mehreren Häusern größere Bruchstücke erhalten haben.[44]

Stecksimen von anderen Fundorten

Diese auch aus logistischer Sicht sinnvolle Ausstattungsweise, die sich zumindest für die Blütephase von Fregellae in der ersten Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. in fast allen Atriumhäusern nachweisen lässt,[45] scheint zur selben Zeit auch andernorts gebräuchlich gewesen zu sein. Darauf weist etwa ein Simafragment aus Rom,[46] das ebenfalls einen Löwenkopf als Pseudo-Speier präsentiert und am unteren Rand eine ungewöhnlich hohe Leiste aufweist. Es ist somit offensichtlich, dass es sich auch in diesem Fall um eine Stecksima handelt, die einst mit Blei an einem Dachrand fixiert war. Bemerkenswert ist zudem, dass der plastisch prägnant gestaltete Löwenkopf den Pendants aus Fregellae stilistisch so eng verwandt ist, dass an einer zeitnahen Entstehung kein

42 Ihr Aufkommen im frühen 2. Jh. v. Chr. ist am ehesten damit zu erklären, dass die Elite von Fregellae nach der Mitwirkung an den erfolg- und ertragreichen Kriegszügen Roms im griechischen Osten ein spezielles Bedürfnis nach bildlicher Selbstdarstellung entwickelte und bereit war, dafür auch experimentelle Lösungen im privaten Wohnraum zu erproben. Vgl. dazu ausführlicher Känel 2004, 54–57.

43 Dazu bereits Känel 2010, 268 f.

44 s. Känel 2010, 266 Abb. 6.

45 Eine Ausnahme bildet das Haus I.4, in dessen Atrium sich kein *impluvium* vorfand; das Dach dürfte demnach entweder vollständig geschlossen oder nur in einem Randbereich geöffnet gewesen sein.

46 Pensabene 1999, 118 Nr. 131 Taf. 21. – Interessanterweise haben sich auf der hohen Leiste sogar Reste ornamentaler Bemalung erhalten; von dieser dürfte am Bau zumindest der obere Teil sichtbar geblieben sein, denn die Leiste war bestimmt nicht komplett in eine Nut eingelassen.

Zweifel bestehen kann. Da das Stück sekundär verlagert im Tiber gefunden wurde, fehlt leider die Grundlage, um das Objekt einem spezifischen Gebäude zuweisen zu können.

Aus einer großen, reich ausgestatteten Villa der Zeit um 100 v. Chr. in Trinitapoli (Daunien) stammt hingegen eine Gruppe von Traufsimen, die anlässlich stümperhaft durchgeführter Ausgrabungen in den 1950er-Jahren im Atrium zum Vorschein gekommen ist.[47] Die Platten sind durch die Leiste am unteren Rand als Stecksimen hergerichtet, und dass sie einst am Rand der Dachöffnung gesessen haben müssen, geht zusätzlich aus ihrer Dekoration hervor. Sie weisen nämlich als zentrales Motiv je eine tragische Maske auf, die als Wasserspeier dient, wogegen seitlich davon von Hand modellierte figürliche Szenen angebracht sind, die allem Anschein nach ein dramatisches mythisches Geschehen – möglicherweise die Tötung der Niobiden – wiedergaben. Gerade angesichts des singulären Reliefschmucks ist es umso bedauerlicher, dass die Stücke verschollen sind und sich anhand der schlechten Fotos nicht genauer beurteilen lassen.

Die Idee, die Sima als separate Platte anzufertigen und erst am Bau mit dem Flachziegel zu verbinden – die A. Andrén wie erwähnt als „technisches Unding" diskreditiert hat –, kam auch in der Sakralarchitektur bis in die späte Republik hinein immer wieder zur Anwendung. Erwähnt sei lediglich ein Zeugnis aus dem Areal der sog. Quattro Tempietti in Ostia, das man dank stratigraphischer Indizien der ältesten Phase der Kultstätte zuordnen und auch aus stilistischen Gründen recht zuverlässig ins frühe 1. Jh. v. Chr. datieren kann. Es handelt sich um eine Traufsima mit Löwenkopf-Wasserspeier,[48] die einen schlichten, aus Palmetten und S-förmigen Spiralen bestehenden Dekor aufweist. Ungewöhnlich dominant erscheint dagegen das aus vier Gliedern zusammengesetzte Profil am oberen Rand, das unter anderem mit einem groben Zahnschnitt geschmückt ist, während der untere Abschluss die Gestalt einer simplen Leiste hat. Letztere spricht dafür, in der Platte eine Stecksima zu erkennen, die einst gemäß besagtem Verfahren auf den Längsseiten zumindest eines der vier kleinen Tempel angebracht war. Diese Feststellung passt zum Umstand, dass die Sima auch in dekorativer Hinsicht noch ganz der etruskisch-italischen Tradition entspricht.[49]

Vor diesem Hintergrund würde es nicht überraschen, wenn sich die spezielle Montagetechnik auch noch bei Architekturterrakotten der römischen Kaiserzeit nachweisen ließe. Und tatsächlich fehlt es nicht an Funden, die genau dies belegen oder zumindest nahelegen. Dazu gehört eine zweite Traufsima von der eben genannten Tempelanlage in Ostia,[50] die aufgrund des feiner ausgeprägten Reliefschmucks verständlicherweise einer Renovierung augusteischer Zeit zugeschrieben wird. Als Speier dient auch hier ein naturalistisch gebildeter Löwenkopf, doch daneben finden sich zart artikulierte

47 Volpe 1990, 174–182 Abb. 150–154; Känel 2010, 270.

48 Paribeni 1916, 462–464 Abb. 15; Pensabene 1999, 24 f. Abb. 8; Rieger 2004, 61–63 Abb. 39; 271 Nr. QT 33; Tortorella 2019b, 253 f. – Zu Datierung und (vermeintlicher) Bauherrschaft der Tempelanlage s. jetzt die kritische Revision von Cuyler 2019.

49 Am besten vergleichbar ist ein Simatypus des früheren 2. Jhs. v. Chr. aus Fregellae (Grabung FHOC, 1986), der am ehesten zur Ausstattung des Comitium-Curia-Komplexes auf der Nordseite des Forums gehört haben könnte; unpubliziert.

50 Paribeni 1916, 462–464 Abb. 16; Pensabene 1999, 24 f. Abb. 9–11; Rieger 2004, 61–63 Abb. 40; 271 Nr. QT 34; Tortorella 2019b, 253 f.

Rosetten und Palmetten, während das Hauptfeld oben von einem lesbischen und unten von einem ionischen Kymation eingerahmt wird. Nach der Leiste am unteren Rand zu urteilen, handelt es sich erneut um eine Stecksima. Es sieht also danach aus, als ob man hier nicht nur das Grundschema der Dekoration, sondern auch die spezifische technische Zurichtung vom Vorgängermodell auf das stilistisch dem raffinierten Geschmack der frühen Kaiserzeit angepasste Ersatzelement übertragen hätte – ein höchst bemerkenswerter Fall direkter Kontinuität am Bau!

Beachtung verdient in diesem Zusammenhang auch ein Fund, der sich eindeutig der frühkaiserzeitlichen Ausstattung der bekannten Villa von Settefinestre bei Cosa zuweisen lässt. Gemeint ist jene matrizengeformte Platte, die mit einem zentralen Gorgoneion und zwei seitlichen Halbpalmetten verziert ist und am profilierten oberen Rand ein fein ausgeprägtes ionisches Kymation aufweist.[51] Angesichts des langrechteckigen Formats, aufgrund von Mörtelresten auf der Rückseite und wegen des Fehlens von Nagellöchern hat M. G. Celuzza die Hypothese vorgebracht, die Platte könnte dem in Zementmauerwerk konstruierten Architrav der Säulenhalle im großen Gartenhof vorgeblendet gewesen sein.[52] Dieser Vorschlag macht durchaus Sinn, dennoch sollte man nicht übersehen, dass die Platte alle Kennzeichen einer Stecksima besitzt und folglich auch eine freistehende Positionierung an einem der Dachränder in Erwägung gezogen werden sollte, umso mehr, als die Mörtelreste auch von einer sekundären Verwendung herrühren könnten.[53] Endgültig beweisen lässt sich freilich weder die eine noch die andere Option.

Gleiches gilt für eine Platte analoger Form in Triest (Abb. 7),[54] die sehr wahrscheinlich aus Aquileia stammt und von M. J. Strazzulla gewiss zu Recht als lokales Produkt der frühen Kaiserzeit eingestuft worden ist. Als Mittelemblem fungiert wiederum ein Gorgoneion, das allerdings von zwei auf Delfinen reitenden Eroten und zwei feingliedrigen Halbpalmetten flankiert wird. Am gerade begrenzten oberen Rand sitzt ein schematisch eingraviertes Fischgrätmuster, wogegen unten lediglich eine vom Reliefgrund kantig nach hinten versetzte Leiste zu finden ist. Diese Zurichtung spricht einmal mehr für eine Stecksima, und eine solche Klassifizierung drängt sich nicht zuletzt auch deshalb auf, weil auch das figürliche Relief in Komposition und Sujet unverkennbar an die oben besprochene Standard-Sima aus Fregellae (Abb. 2, b) erinnert. Es könnte also durchaus sein, dass wir es mit einem weiteren Fall zu tun haben, in dem von einem etruskisch-italischen Modell neben Morphologie und Ikonographie auch die spezielle Befestigungstechnik in das Repertoire der Campana-Reliefs übernommen wurde.

51 Celuzza 1985, 92–94 Abb. 117. 118.

52 Celuzza 1985, 92–94 Abb. 120.

53 Dicke Mörtelreste sind etwa auf den mit komischen Masken verzierten Traufsimen aus Rom, loc. Centocelle zu finden, die nachträglich in einem Aquädukt verbaut wurden, s. Pensabene 1999, 231–237 Nr. 440–453 Taf. 87–89. – Nach Ausweis der Leiste am unteren Rand handelt es sich auch in diesem Fall um Stecksimen, und weil sie mit durchbohrten Wasserspeiern versehen sind, darf ihre Funktion als gesichert gelten.

54 Strazzulla 1987, 202 Nr. 254 Taf. 46. – Da die Platte nicht auffindbar ist, sind deren Abmessungen leider nicht bekannt, und ebenso muss vorerst offenbleiben, ob die seitlichen Ränder mit Rillen versehen sind oder nicht.



Abb. 7 Mutmaßliche Traufsima aus Aquileia. Triest, Museo di Storia ed Arte.
Bild: © nach Strazzulla 1987, Taf. 46 Nr. 254.

Sollte das zutreffen, wäre das insofern bemerkenswert, als die Platte aus Aquileia letztlich nur eine vereinfachte Fassung eines bekannten, zweifellos in Rom kreierten Aufsatzplatten-Typus bildet, bei dem über dem figürlichen Bildfeld ein durch einen Torus abgetrenntes schmales Register mit simpler ornamentaler Verzierung sitzt.[55] Während die floralen Gebilde in ihrer Ausprägung variieren können, bleibt die Gestaltung des oberen Randes insofern konstant, als er durchweg wellenförmig zugeschnitten ist und somit eine sehr pointierte Silhouette bildet, wie sie generell für diese Plattenform charakteristisch ist. Allerdings ist schon H. von Rohden und H. Winnefeld aufgefallen, dass das Gorgoneion nicht mittig im Bildfeld, sondern nahe am unteren Rand angebracht ist, als ob es als Speier fungieren würde.[56] Aufgrund dieser und anderer Beobachtungen vermuteten die beiden Forscher, dass zwischen den Traufsimen und den Aufsatzplatten eine „genetische" Beziehung bestanden haben könnte,[57] zudem zogen sie ausgehend von der abgesetzten Leiste am unteren Rand den Schluss, dass die Aufsatzplatten zumindest anfänglich gemäß derselben Technik am Bau verankert gewesen seien wie die Krönungsplatten, und entschieden sich deshalb auch ganz bewusst dafür, die (vermeintlich neuartigen) römischen Elemente als Aufsatzplatten – und eben nicht als Einsatzplatten – zu bezeichnen.[58]

Dass die Intuition der zwei Kenner in die richtige Richtung ging, verdeutlicht – neben wenigen analog gestalteten Exemplaren[59] – ein fast vollständig erhaltenes, rechtwinklig gebogenes Eckstück einer Aufsatzplatte unbekannter Provenienz in Rom (Abb. 8),[60] das so gut wie sicher in augusteische Zeit zu datieren ist. Es besitzt darum

55 Rohden – Winnefeld 1911, 23–25 Abb. 37–40 Taf. 58, 1. 2; Breitenstein 1941, 88 Nr. 836 Taf. 107; zuletzt Siebert 2011, 114 f. Nr. 82 Abb. 29; Pensabene 2017b, 168 f. Abb. 107; 340 f. Nr. 1374–1380 Taf. 173. 174.

56 Rohden – Winnefeld 1911, 23.

57 Rohden – Winnefeld 1911, 43*.

58 Rohden – Winnefeld 1911, 42*.

59 s. die Nachweise im Beitrag von A. Reinhardt, unten S. 131 f.

60 Pensabene 1999, 261 Nr. 500 Taf. 103; Reinhardt 2016a, 250 Anm. 53. – Das Eckstück gehört unverkennbar zum bekannten Bildtypus ‚Hallen der Palästra', s. zuletzt eingehend Reinhardt 2016a.



Abb. 8 Ecktraufsima unbekannter Herkunft. Rom, Museo Nazionale Romano 108615.
Bild: © nach Pensabene 1999, Taf. 103 Nr. 500A.



Abb. 9 Traufsima unbekannter Provenienz. Mainz, Museum für Antike Schifffahrt O.41676.
Bild: © Christin Beeck, LEIZA, Mainz.

spezielle Aussagekraft, weil es sich gleich in zweifacher Hinsicht durch eine besondere technische Zurichtung auszeichnet. Zum einen sitzt in der Ecke ein intakt erhaltener röhrenförmiger Wasserspeier, der vollständig durchbohrt ist und den Beweis liefert, dass das Element ursprünglich nur Position und Funktion einer Traufsima eingenommen haben kann. Zum anderen fällt auf, dass dieses Exemplar nicht von einem Traufziegel weggebrochen, sondern als separate Platte angefertigt ist und passend dazu am unteren Rand eine abgesetzte Leiste aufweist, die offensichtlich zum Einsetzen in eine Nut am Dachrand bestimmt war. Dies bedeutet mit anderen Worten, dass es sich im vorliegenden Fall eigentlich um eine Stecksima handelt, die nach herkömmlicher Manier freistehend mittels Bleiverguss in der Ecke einer Dachöffnung fixiert gewesen sein muss.[61]

Damit bestätigt sich nicht nur, dass die alte Montagetechnik auch in die Gattung der Campana-Reliefs Eingang fand, sondern es stellt sich auch heraus, dass die Aufsatzplatten von ihrer Konzeption her nichts anderes als Elemente sind, die Traufsima und Krönungsplatte zu einem einzigen reich verzierten Objekt vereinen. Dieser Schritt, der die Verankerung am Bau stark erleichtert und den Gebrauch von Blei erheblich reduziert haben dürfte, stellt jedoch – entgegen der bisher etablierten Lehrmeinung[62] – keine Neuerung der Kaiserzeit dar, denn man kann ihn neuerdings auch schon für die etruskisch-italische Baudekoration des 2. Jhs. v. Chr. nachweisen.

Den bisher einzigen Beleg liefert eine Sima unbekannter Herkunft in Mainz (Abb. 9),[63] die mit der Leiste am unteren Rand einerseits das typische Merkmal einer Stecksima besitzt und andererseits mit den separat von Hand applizierten Palmetten zugleich einen optisch akzentuierten oberen Randstreifen aufweist, wie er für die Aufsatzplatten kennzeichnend ist. Da das Hauptfeld eine (bislang singuläre) Naumachieszene präsentiert, liegt angesichts der zeitgenössischen Parallelen aus Fregellae die Vermutung nahe, dass auch dieser Fries zur Ausstattung eines Wohnhauses gehörte und auf die militärischen Verdienste des Hausherrn anspielte.

Ausblick

Selbst wenn es sich bei der Sima in Mainz um einen isolierten Vorläufer handeln sollte, dürfte das hier besprochene Material zur Genüge deutlich machen, dass die Campana-Reliefs in ihrer morphologischen Ausprägung, im konkreten Gebrauch – anfänglich wohl hauptsächlich in Innenhöfen privater Häuser und Villen – und sogar in ihrer technischen Zurichtung viel direkter von den etruskisch-italischen Dachterrakotten

61 Dass sich vom Bleiverguss in der Regel keine Reste erhalten haben, hängt damit zusammen, dass die Elemente nach Gebrauch meistens gezielt aus ihrem Verband gelöst wurden, um das Metall wiederverwenden zu können. Nur in Ausnahmefällen, in denen die Dachterrakotten bis zum Einsturz des Gebäudes ihre Position beibehielten, liegen auch die Bleivergüsse vor, so etwa bei den augusteischen Giebelsimen des jüngst entdeckten kleinen Aesculapius-Tempels in Ardea, loc. Le Salzare, s. Tortorella 2016a, 167 f. Abb. 1–3; Tortorella 2018b, 145–148 Abb. 11–13; Tortorella 2019a, 254 f. Abb. 2.

62 s. zuletzt Siebert 2011, 25; Baas – Flecker 2016, 31; Tortorella 2018a, 203 f.

63 Känel 2004; zuletzt Schäfer 2022, 280 Nr. S 33 Taf. 70 (mit unbegründeter, nicht nachvollziehbarer Datierung in die frühe Kaiserzeit).

abhingen, als das bisher angenommen wurde. Ob das auch für die Schaffung der Aufsatzplatte gilt, bleibt genauer zu untersuchen, doch erscheint eine Übernahme aus dem Formenrepertoire republikanischer Zeit nicht zuletzt auch deshalb plausibel, weil sich – wie aufgezeigt – in verschiedenen Fällen ja auch eine direkte (und kaum zufällige) Kontinuität auf motivischer Ebene abzeichnet. Sollte die Aufsatzplatte ihrem Ursprung nach tatsächlich eine aufwendige Sonderform einer Stecksima gewesen sein, heißt das freilich nicht, dass andere Verwendungsarten in römischer Zeit auszuschließen seien – die vorliegende Evidenz weist bekanntlich im Gegenteil darauf hin, dass die Aufsatzplatte vom Dachrand wohl schon früh und sogar mehrheitlich auf die Wände im Gebäudeinnern transferiert wurde, doch das ist eine heikle und komplexe Problematik, auf die ich hier aus Platzgründen nicht näher eingehen kann.[64]

Ebenfalls unbestritten bleibt natürlich der Fakt, dass die Campana-Reliefs im mittleren 1. Jh. v. Chr. mit ihren meist figürlichen Reliefs eine Innovation von größter Tragweite mit sich brachten.[65] Weitgehend neu waren in der Tat nicht nur die mythologischen oder aus dem menschlichen Alltagsleben herausgegriffenen Bildthemen, sondern auch die Art und Weise, wie Friese aus zwei oder mehreren einheitlich konzipierten Typen kombiniert wurden und dadurch einen bis dahin ungekannten narrativen Gehalt annahmen.[66] Die Dominanz der Bilder fiel umso stärker aus, als sich diese häufig durch eine fast ins Extreme gesteigerte plastische Prägnanz auszeichnen und darüber hinaus vielfach auch auf die artifiziellen archaistischen bzw. klassizistischen Stilformen augusteischer Prägung zurückgreifen. Ermöglicht wurde die neuartige Qualität der Bilder nicht zuletzt durch eine raffinierte Maßnahme technischer Art, denn erst indem man – zumal in den führenden Werkstätten in der Umgebung von Rom – dazu überging, in die Matrizen zunächst (vor dem grob gemagerten Kern) eine satte Schicht aus fein geschlämmtem Ton einzubringen, gelang es, serienweise Reliefs von einer metallisch wirkenden Präzision herzustellen, wie dies just dem Geschmack der frühen Kaiserzeit entsprach.[67]

Noch immer nicht befriedigend beantworten lässt sich hingegen die Frage, wie man sich den Übergang von den etruskisch-italischen Dachterrakotten zu den Campana-Reliefs in der Praxis vorzustellen hat. Das liegt in erster Linie daran, dass die archäologische Evidenz für die erste Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. – in der dieser Prozess stattfand oder zumindest seinen Anfang nahm – nach wie vor äußerst dürftig ist. Das wiederum hängt damit zusammen, dass man potenzielle Stücke aus diesem Zeitraum auf rein stilistischer und/oder typologischer Grundlage kaum verlässlich datieren oder überhaupt als Produkte dieser Epoche identifizieren kann.[68]

64 Vgl. dazu Calderone 1975, Tortorella 2018a sowie den Beitrag von A. Reinhardt (Introduction) in diesem Band.

65 Mit Recht erneut betont von Tortorella 2019a, 266.

66 s. ausführlicher Siebert 2011, 37–75 und zuletzt Flecker 2016a.

67 Zu diesem ausgeklügelten Verfahren vgl. die detaillierten Beobachtungen von Perry 1997, 53–57.

68 Diese Problematik betrifft bekanntlich auch andere Gattungen des römischen Kunsthandwerks spätrepublikanischer Zeit, vgl. etwa Tortorella 2019b.



Abb. 10 Verkleidungsplatte aus Cascia, loc. Villa San Silvestro. Cascia, Museo Comunale.
Bild: © nach Stopponi 2009, Abb. S. 70.

Zwar kommen immer wieder neue Funde hinzu, die punktuell wertvolle Anhaltspunkte liefern, wie etwa eine Verkleidungsplatte aus Cascia, loc. Villa San Silvestro (Abb. 10),[69] die man so gut wie sicher der umfassenden Erneuerung des Heiligtums kurz nach dem Erdbeben des Jahres 99 v. Chr. zuweisen kann. Sie ist indes nicht nur aus chronologischen Gründen von speziellem Interesse, sondern auch deshalb, weil sie außer dem aus einem Blätterkelch wachsenden weiblichen Kopf im Hauptfeld auch mit figürlichen Motiven verzierte Leisten am oberen und am unteren Rand aufweist und damit eine charakteristische Neuerung der Campana-Reliefs vorwegzunehmen scheint. Allerdings reicht die aktuell vorliegende Evidenz bei Weitem nicht aus, um eine etwaige eigenständige Übergangsphase zwischen den beiden Gattungen fassen und genauer definieren zu können. So bleibt nach wie vor weitgehend unklar, wo und wann genau die Ausprägung der Campana-Reliefs einsetzte, unter welchen logistischen Modalitäten sie erfolgte und mit welcher Intensität bzw. Geschwindigkeit sie vonstattenging.[70] Diese fundamentalen Wissenslücken zu schließen, wird eine ebenso spannende wie schwierige Aufgabe der künftigen Forschung sein. Dabei wird sich ein

69 Stopponi 2009, 70. 72–75 Abb. 3. 4.
70 Vgl. dazu Borbein 1968, 27 f.

überzeugendes Bild wohl nur dann rekonstruieren lassen, wenn es hoffentlich dank vereinter Kräfte gelingen wird, das gesamte verfügbare Material aus der ersten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. einer kritischen Revision zu unterziehen und in ein neues feinchronologisches Gerüst einzubinden.

Bibliographie

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

Signatur

Dr. Rudolf Känel
Römerstadt Augusta Raurica
Schwarzackerstrasse 2
CH-4302 Augst
rudolf.kaenel@gmx.ch

Jon Albers

Reliefs aus Ton und Stein

Überlegungen zur Ornamentik der sog. Campanareliefs und der Dekoration in Stein im spätrepublikanischen und frühkaiserzeitlichen Mittelitalien

Abstract

Both the clay Campana plaques and the ornamental stone decoration are characterised by an often identical function, namely the attachment to and decoration of the roof edge. Both techniques existed parallel to each other in Rome and central Italy of the late Republic and early Imperial period, and both are used in the same contexts. However, there is a difference in the way these objects were made: the clay plaques were created using matrices, and can therefore be regarded as a kind of serially-produced item – the stone decoration, on the other hand, had to be made individually. While the pictorial worlds of the Campana plaques have usually been the focus of previous studies, in terms of structure, style, motifs and development, the ornamentation framing of these images has so far only been partially examined. In a direct comparison, which concentrates here on the upper and lower mouldings on the so-called "Verkleidungsplatten", it can be established that there are hardly any parallels between these groups. Rather, despite all the differences with regard to their ornamentation and the concrete division into three zones, the Campana plaques are rather in the tradition of the older Middle Italian roof terracottas.

Sowohl regional als auch technisch sind die Campanaplatten in der Folge der mittelitalischen Dachdekorationssysteme zu verorten.[1] Sie zeigen jedoch auch konkrete technische, strukturelle und motivische Unterschiede bzw. Neuerungen.[2] Auf deren vorwiegend ornamental gestaltete klassische und hellenistische Vertreter folgten sie zeitlich unmittelbar. Zwar sind auch unter den hellenistischen Architekturterrakotten schon figürlich verzierte Beispiele fassbar, aber das spezifische Motivspektrum und die stilistischen Eigenarten gelten als typische Elemente der Gattung. Gerade das letztlich relativ eng umrissene Themenspektrum der Bilderfelder mit klassizistischen, eklektischen und archaistischen Motiven ist in der Vergangenheit zahlreich untersucht worden.[3]

1 Borbein 1968, 20–27.
2 Reinhardt 2016, 47. – Vgl. Beitrag von R. Känel in diesem Band.
3 So v. a. Borbein 1968 oder auch Rauch 1999.

Jon Albers, Reliefs aus Ton und Stein. Überlegungen zur Ornamentik der sog. Campanareliefs und der Dekoration in Stein im spätrepublikanischen und frühkaiserzeitlichen Mittelitalien, in: Arne Reinhardt (Hrsg.), Campana-Reliefs. Neue Forschungen zu römischem Architekturdekor aus Terrakotta. Akten der Internationalen Tagung Heidelberg, 8.–10. April 2021, AKT 1 (Heidelberg 2024) 109–123. DOI: https://doi.org/10.11588/propylaeum.1326.c18542

Dementsprechend sollen im Folgenden nicht die Motivwelt der Platten, sondern die dekorativen Verzierungen, welche die Bildfelder einrahmen, im Zentrum stehen und erste Überlegungen bezüglich der zu beobachtenden Systeme aufgezeigt werden. Insbesondere handelt es sich dabei um die einfassenden Stege und ornamentalen Bänder ober- und unterhalb der Bildfelder.[4] Da es sich bei den Campanareliefs um eine Gattung aus der Bauornamentik handelt, die an Architekturen angebracht war, steht in einem zweiten Schritt die Frage im Zentrum, wie sich die Dekorationen im Verhältnis zur Bauornamentik in der zeitlich parallelen Steinbauweise verhalten, vor allem, ob es gemeinsame Systeme gibt oder ob die Parallelen der Campanareliefs andernorts zu suchen sind oder alleine auf diese Gattung beschränkt bleiben. Aufgrund der Fülle des Materials – sowohl der Campanaplatten als auch der Steinreliefs – kann eine solche Untersuchung nicht als vollständig betrachtet, sondern nur als ein erster Impuls verstanden werden. Aus dem gleichen Grund soll auch das Zusammenspiel von Dachterrakotten mit steinerner Architektur nicht thematisiert werden, was beispielsweise oft in der Gestaltung von Tonsimen auf steinernen Gebälkzonen zu beobachten ist.[5]

Struktur der Verkleidungsplatten

Nach der zentralen Untersuchung von H. von Rohden und H. von Winnefeld sind vor allem vier Gruppen nach technischen und gestalterischen Aspekten sowie der Verschiedenheit ihrer Anbringung zu unterscheiden (Abb. 1): Verkleidungsplatten, Aufsatzplatten, Simen und Krönungen am Dachrand.[6] Diese einzelnen Typen sind eigentlich etwas weiter zu differenzieren: Sie können unterschiedliche Zonen des Gebälks schmücken. Ihre exakte Verortung kann neben der Gestaltung auch aus technischen Beobachtungen – etwa zu Nut-Spund-Systemen oder zur Ausgestaltung ihrer Ränder –, vor allem jedoch aus dem Fundkontext heraus getroffen werden, der jedoch gerade für die älteren Objekte schwer bis gar nicht fassbar bleibt. Dabei liegt hier der Fokus in dieser Untersuchung auf der Gruppe der Verkleidungsplatten, andere Gruppen werden nur am Rande thematisiert.

Die Verkleidungsplatten folgen einem weitestgehend einheitlichen Aufbau (Abb. 2). Auf einen Steg als obere Bekrönung folgt ein Ornamentband, dann das Bildfeld. Die Bildfelder sind in der Thematik ihres Motivspektrum relativ begrenzt und gut untersucht.[7] In dieser Zone finden sich auch oftmals Nagellöcher von unterschiedlicher Zahl, die die einstige Anbringung belegen; wo diese nur angedeutet sind oder gar nicht vorkommen, geht man von einer eingemauerten Anbringung aus.[8] Unterhalb der

4 Ausgeschlossen aus der Untersuchung bleiben einfache Stege, Nut-Spund-Systeme und individuell-singuläre Lösungen. Diese Dekorationen sind sehr eng mit den jeweiligen Plattentypen – Verkleidungsplatten, Aufsatzplatten, Simen und Krönungen – verbunden.

5 Vgl. etwa den dorisch-korinthischen Tempel in Paestum, bei dem das gesamte Gebälk mit Fries und Ornamentik aus lokalem Kalkstein, die Simen jedoch aus Ton sind: Krauss –Herbig 1939.

6 Rohden – Winnefeld 1911, 31–45.

7 Umfangreich sind hierzu die Untersuchungen Rohden – Winnefeld 1911, 1–238 und Borbein 1968, 43–195. Einzeluntersuchungen finden sich etwa bei Rauch 1999. – Eine knappe und übersichtliche Zusammenfassung der Themen bietet Flecker 2016, 35–39.

8 Rohden – Winnefeld 1911, 45*; Borbein 1968, 15.

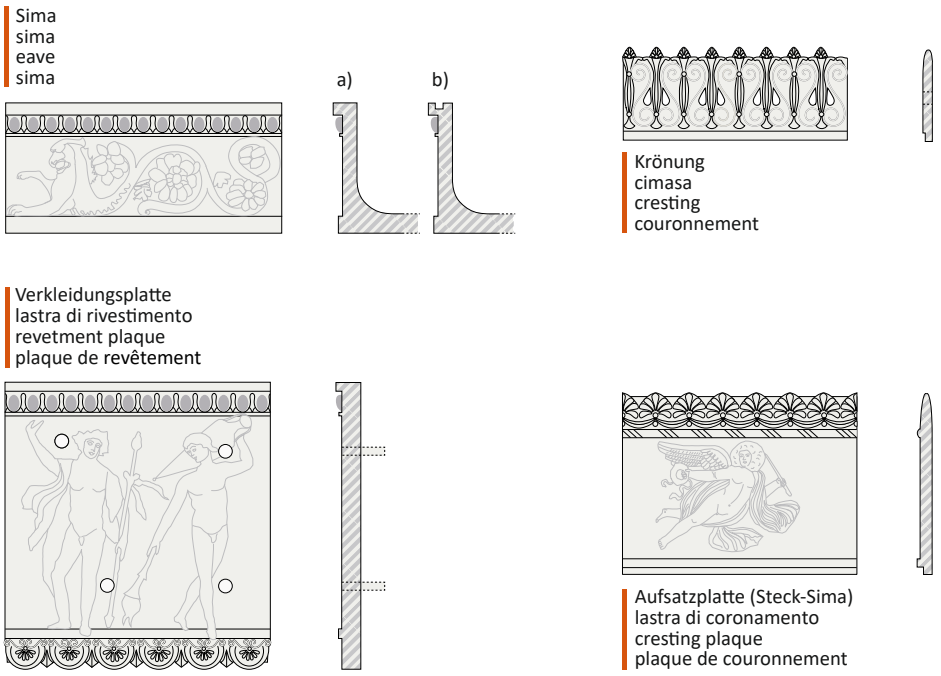


Abb. 1 System der Campanaplatten.
Bild: CC BY-NC-ND 4.0 (Jürgen Süß, MediaCultura / Arne Reinhardt).

Bildzone folgt ein abschließendes Ornamentband an der Unterseite, das – manchmal mit einem weiteren Steg vom Bild getrennt – oft freigestellt gearbeitet ist. Aufgrund der Unterschiedlichkeit der Ornamentbänder (s.u.) lässt sich davon ausgehen, dass diese teilweise als eigenständige Matrizen gearbeitet waren – teilweise wurden hier auch Stempel für einzelnen Motive verwendet.[9]

Verkleidungsplatten – ein Überblick zur Ornamentik

Zunächst sollen einige Beispiele das Repertoire der hier im Zentrum stehenden Dekorationsleisten exemplarisch beleuchten. Besonders bekannt sind die Platten mit Szenen aus den Mythen des Herakles, die vor allem aus Rom stammen und in unterschiedlichen Kontexten, nämlich im Bereich von Quadraro, Roma Vecchia und vom Palatin, gefunden wurden.[10] Sie sind heute auf zahlreiche Museen verteilt.[11] Ihre jeweilige Zusammengehörigkeit wird nicht nur durch das Thema, sondern auch durch das

9 Zur Diskussion s. etwa Perry 1997, 54.

10 Schon in der Publikation bei Campana nehmen Platten dieses Zyklus eine wichtige Rolle ein. Insbesondere hat er die Platten aus dem Dodekathalos des Herakles bereits als geschlossene Einheit angesehen und behandelt.– Vgl. Campana 1842, 89–93. 98 f. Taf. 20. 22–24.

11 Zusammenstellung bei Borbein 1968, 160 f. – Zu ergänzen sind hier insbesondere die Platten, die erst etwas später auf dem Palatin gefunden wurden: Carettoni 1971/1972, 123–139; Carettoni 1973, 75–87. Vgl. Strazzulla 1990, 17–22 und Pensabene 2017b.

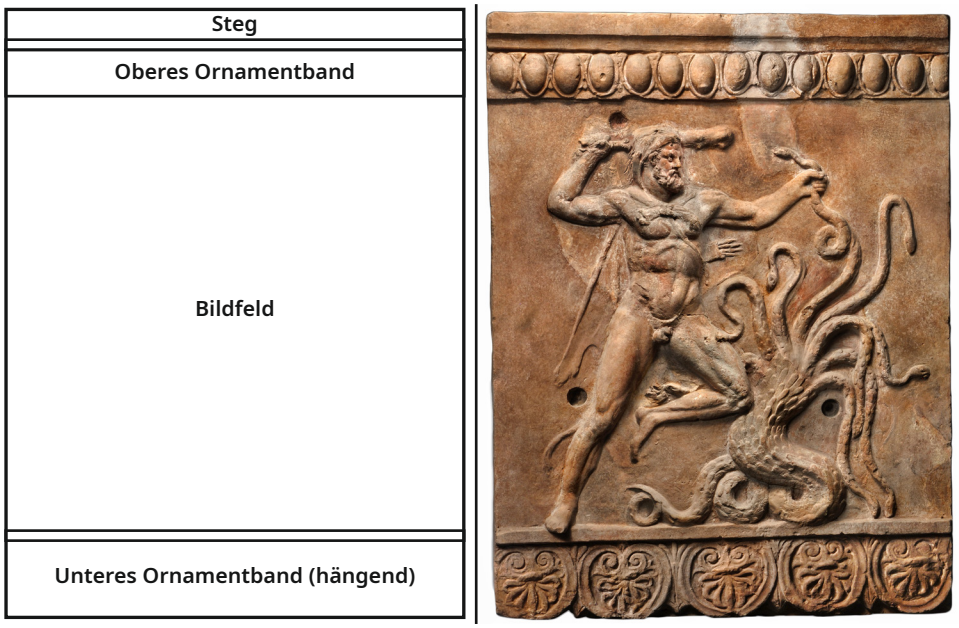


Abb. 2. 3 Struktur der Verkleidungsplatten (links); Verkleidungsplatte ‚Herakles und die Hydra von Lerna' mit Eierstab und Palmetten. Tübingen, Inv. 617 (rechts).
Bilder: 2) CC BY-NC-ND 4.0 (Jon Albers); 3) © Universität Tübingen, Antikensammlung.

einheitliche System der Dekorationsleisten bestätigt. Außer einem einfachen vorkragenden Steg schließt ein Eierstab mit einer Reihe von vierzehn ovalen Blättern mit rudimentär erkennbaren lanzettenförmigen Zwickelspitzen dazwischen das Bildfeld nach oben ab. Der untere Abschluss erlaubt es hingegen die Serien konkreter zu unterscheiden. Bei einem Großteil der schon länger bekannten Objekte wird der Abschluss auf einen Steg folgend durch eine Reihe von fünf bogenförmig umschriebenen Palmetten gebildet, die mit pointierten Seitenblättern das Mittelblatt rahmen (Abb. 3). Sie sind mit kleineren Zwickelpalmetten getrennt.[12] Unterscheiden lassen sich davon die Platten vom Palatin, bei denen der untere Abschluss mit einem Lotos-Fries gebildet wird.[13] Zusammengenommen zeigen beide Varianten neben den identischen Motiven deutliche Gemeinsamkeiten in der Ornamentik, vor allem durch die obere Gestaltung mittels eines Eierstabes. Doch auch bei den unteren Abschlüssen sind trotz der unterschiedlichen Ornamente Gemeinsamkeiten feststellbar. Meist ist die Umschreibungen der Palmetten dem Abschluss der Platte angepasst, so dass hier ein freigestelltes, hängendes Ende zu erkennen ist. Bei den Lotosbändern sind es hingegen die Voluten und die hängenden Blütenspitzen, die ebenfalls freigestellt und somit hängend gestaltet sind. Durch diese Ausarbeitung ist ein klarer plastischer und ästhetisch ansprechender

12 Borbein 1968, 157–167.
13 Carettoni 1973, 76 f.

Abschluss nach unten gewährleistet und gleichzeitig die Annahme einer unmittelbar darunter folgenden Platte ausgeschlossen.[14]

Die gleiche Struktur mit ionischem Kymation als oberen Abschluss und umschriebenen, freihängenden Palmetten findet sich auch mit zahlreichen anderen Motiven im Bildfeld kombiniert. Das Prinzip ist nicht alleine auf Rom und auf die Thematik um den Heraklesmythos beschränkt, denn das System ist auch bei Platten aus anderen, nicht stadtrömischen Kontexten und mit anderen Motiven in den Bildfeldern zu beobachten. So zeigt etwa eine Platte aus Morlupo, 25 km nördlich von Rom gelegen, drei Korybanten, die das Zeuskind umtanzen.[15] Auch diese Platte besitzt ein ionisches Kyma mit ausgeprägt runden Eiern am oberen Ende und als unteren Abschluss eine Reihe mit freigestellten Palmetten.[16] Trotz der Ähnlichkeiten sind die Palmetten hier mit runden Blättern gestaltet, was trotz des motivischen auch den stilistischen Variantenreichtum zum Ausdruck bringt. Mit ähnlichen Variationen findet sich diese Kombination insgesamt weit verbreitet und lässt sich exemplarisch mehrfach beobachten. Der Eierstab, also ein *cyma reversa*, bildet grundsätzlich die häufigste Variante, um den oberen Abschluss der Bildfelder zu gestalten. Er findet sich beispielsweise auch an unterschiedlichen Verkleidungsplatten mit verschiedenen Horendarstellungen, etwa aus dem British Museum,[17] bei Darstellungen von zwei Satyrn um ein Becken aus dem Louvre[18] oder als oberer Abschluss einer Platte mit Sartyr und Mänade in New York.[19] Gerade die Eierstäbe sind dabei schwer im Detail zu differenzieren, sie sind von einer relativ einheitlichen Form; die lanzettenförmigen Zwickelspitzen zwischen den ovalen Blättern sind meist erkennbar – sie können feiner oder dicker gearbeitet sein, sie haben richtige Spitzen oder nur angedeutete Verdickungen oder konnten auch durch Ritzungen plastisch gestaltet werden (Abb. 4). In Gänze sind sie jedoch schwer zu unterscheiden und detailliert zu untersuchen.[20] Diese Beobachtung gilt auch für die Blätter und ihre rahmenden Einschnitte, was vor allem mit dem Material Ton, der damit verbundenen Mehrfachproduktion und den Veränderungen im Trocken- und Brennprozess zu erklären ist. Insgesamt stehen diese Beispiele dabei nur stellvertretend für eine Vielzahl anderer derartig gestalteter Platten mit ionischem Kymation, obgleich der Eierstab nicht alleine auf die obere Seite beschränkt bleibt. So besitzt eine Darstellung der Einkehr des Dionysos aus dem British Museum[21] beispielsweise ein ionisches Kyma sowohl an der Ober- als auch an der Unterseite und eine Darstellung von Dionysos mit einer Mänade aus dem Konservatorenpalast in Rom[22] zeigt immerhin

14 Rohden – Winnefeld 1911, 37*.
15 Paribeni 1928, 282 Nr. 885. – Zum Fundkontext aus dem Umfeld eines vermutlich noch spätrepublikanischen Tempels s. Paribeni 1913, 383.
16 Mehrere Platten mit diesem Motiv zeigen einen solchen homogenen Aufbau: s. Borbein 1968, 143–148.
17 Walters 1903, 395 f. Nr. D 583 Taf. 42; Rauch 1999, 238.
18 Rohden –Winnefeld 1911, 71 Abb. 143.
19 Mertens 1987, 109 Abb. 79.
20 Auf diese schwierige Unterscheidbarkeit hatten bereits Rohden – Winnefeld 1911, 35* verwiesen.
21 Walters 1903, 386 Nr. 531 Taf. 41. – Auch wenn die strukturelle Gestaltung ungewöhnlich wirkt, deutet nichts auf eine fehlerhafte Rekonstruktion hin.
22 Borbein 1968, 35 Taf. 4, 1; Vgl. Gatti 1889, 12.

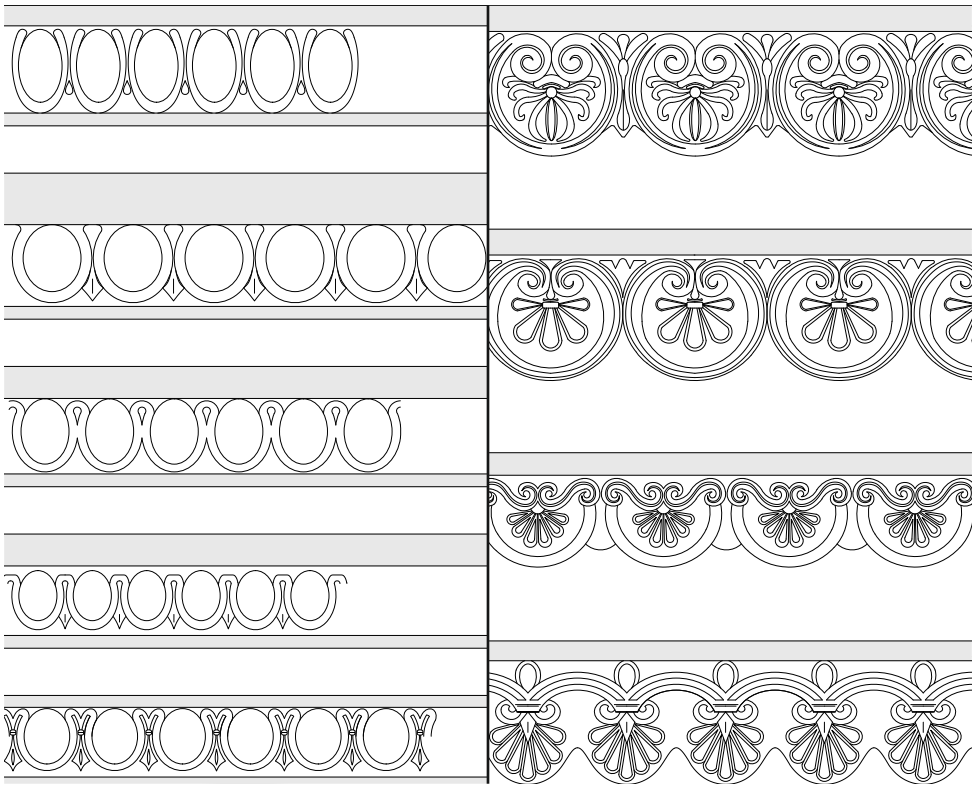


Abb. 4. 5 Varianten der Eierstäbe (links); Varianten der hängenden Palmetten (rechts). Bilder: CC BY-NC-ND 4.0 (Anna-Lisa Schneider).

noch einen Eierstab an der Unterkante. Derartige Varianten eines Eierstabes als untere einfassende Ornamentik sind jedoch nur selten. Platten mit einem vollständig einrahmenden Eierstab sind auch nur auf moderne Ergänzungen zurückzuführen, wie eine Platte mit Horen in der Villa Albani eindrucksvoll aufzeigt.[23] Insofern kann festgehalten werden, dass der Eierstab vor allem als Dekoration des oberen Abschlusses verwendet wurde. Obgleich vereinzelt auch andere Ornamente hier festzustellen sind – so etwas eine Platte mit Apollon und Nike aus Bonn,[24] die einen Lotos-Palmettenfries als oberes Ornament besitzt (Abb. 6), Weinblätter[25] oder Stücke mit Gorgonen-Palmetten-Friesen[26] – bleibt übergreifend festzuhalten, dass es sich im Großen und Ganzen bei den Eierstäben um die dominierende Dekoration im oberen Bereich der Bildfelder der Verkleidungsplatten im Typus Campana handelt.

23 Vgl. Bol 1992, 130–132 Nr. 298 (R. Neudecker) Taf. 86, 1. – Ähnlich wurde im Bestand der Villa Albani auch mit anderen Campanaplatten verfahren. Vgl. Bol 1992, 127–129 Nr. 297 (R. Neudecker) Taf. 85, 1.

24 Mielsch 1971, 9 f. Abb. 2.

25 Rauch 1999, 106–113.

26 Z. B. aus dem Louvre: Roger – Piriou 2015, 103 f. 133 Nr. 50.



Abb. 6 Verkleidungsplatte ‚Apoll und Nike' mit bekrönenden Palmetten. Bonn, Inv. D 28.
Bild: © Akademisches Kunstmuseum Bonn, Jutta Schubert.

Deutlich breiter ist hingegen das Spektrum der unteren Zierleisten, was durch die bisherigen Beispiele bereits angedeutet wird. Neben den Lotosfriesen und den seltenen Eierstäben sind es an erster Stelle freigestellte Palmetten, die den unteren Abschluss bilden.[27] Sie finden sich häufig in einer Kombination mit den Eierstäben als oberer Abschluss, sind insgesamt jedoch deutlich variantenreicher als die doch recht monotone Abfolge der ionischen Kymatia (Abb. 5). Neben den eingeschriebenen Palmetten mit runden oder pointierten Blätterspitzen, kann auch die Gestaltung der Bögen zwischen geschlossen und offen variieren. Daneben finden sich aber auch verschiedene Ausgestaltungen der Ranken am Fuß beziehungsweise Kern der jeweiligen Palmetten, die zu einer Gestaltung als Bogenfries oder in Form von c-förmigen Doppelvoluten ausgearbeitet sind.[28] Trotz dieser Dominanz der Palmetten, finden sich jedoch auch viele singuläre oder eigenwillige andere Abschlüsse. Teilweise sind sie auch so verwendet worden, dass die Zierleiste einen Bezug zum eigentlichen Bildfeld aufzeigt. Hierfür lässt sich etwa die Platte mit der Darstellung von Perseus und Athena mit dem Haupt der Medusa aus Neapel anführen.[29] Bei dieser Zierleiste wechseln sich die Palmetten

27 Borbein 1968, 15.

28 So etwas bei einer Platte mit Frühlings- und Sommerhore im British Museum (Walters 1903, 395 f. Nr. D 583 Taf. 42), einer Darstellung mit zwei archaistischen Frauen seitens eines Kandelabers im Museo Nazionale in Rom (Rohden – Winnefeld 1911, 212 Taf. 9) oder einer Platte mit dem Dreifußstreit aus dem Louvre (Rohden – Winnefeld 1911, 19 Taf. 54, 1).

29 Borbein 1968, 178 f. Taf. 35.

mit eigenen Medusenhäuptern ab, nehmen damit einen konkreten Bezug auf das Hautbild und verstärken somit das Motiv der Platte bildlich und inhaltlich. Gleiches gilt im Übrigen für andere Lösungen solcher Abschlüsse, wie etwa die Rüstungsfriese mit Helmen und Amazonenschilde, die mit einer anderen Motivik dennoch einem im Aufbau ähnlichen geometrischen Muster wie die Palmetten folgen[30] oder die Gestaltung mit Bukranien oder anderen vergleichbaren Bändern.[31] Trotz dieser und vereinzelter, weiterer Abschlussgestaltungen stellen in dieser Zone die Palmetten die größte Gruppe. Wie auch schon die Eierstäbe sind sie zwar nicht allein auf einen Bereich beschränkt, finden sich ansonsten jedoch nur selten, so bspw. auf einer Platte mit Apollon und Nike in Bonn (Abb. 6)[32] oder in Kombination mit Medusenhäuptern.[33] Ansonsten dominieren die Palmetten in ihrer aufgestellten Form vor allem die Gruppe der Aufsatzplatten.[34]

Es ist also auf Basis dieser knappen und schematischen Durchsicht des Materials festzuhalten, dass sich zwar bezüglich der unteren und oberen Abschlussbänder eine breite Zahl von Motiven feststellen lässt, dass jedoch gerade die Kombination mit oberem Eierstab und unteren, hängenden und freigestellten Palmetten in der Gesamtzahl aller Stücke dominiert.[35] Damit stellt sich hier ein konkreter Gegensatz zur zeitgleichen steinernen Architekturornamentik in der frühen Kaiserzeit dar. Dies lässt sich in Anbetracht der Fülle des bekannten und erhaltenen Materials hier nur in Ausschnitten und deshalb nur exemplarisch umreißen.

Eierstab und Palmetten in der Steinarchitektur der frühen Kaiserzeit

Bekannt ist die Dekoration des Tempels des Gaius Sosius am Circus Flaminius,[36] auch wenn dieser bezüglich seines aufwendigen Dekors grundsätzlich als ein Sonderfall angesehen wird.[37] Im Zuge von dessen Renovierung in augusteischer Zeit erfolgte der Neubau mit Ausgestaltung eines umfangreichen Bildprogrammes. Neu geschaffen

30 Bekannt sind die beiden Objekte mit Quadrigen aus dem Metropolitan Museum New York (Richter 1926, 283 f. Abb. 3. 4). Zur Seltenheit dieses Ornamentes s. Borbein 1968, 137.

31 So etwa eine bekannte Platte mit zwei Frauen seitlich einer Pflanze aus dem Louvre (Roger – Piriou 2015, 319 Nr. 65).

32 Hier jedoch in Kombination mit Lotosblüten: Mielsch 1971, 9 f. Abb. 2.

33 So z. B. auf einer Platte aus dem Louvre mit archaistischen Frauendarstellungen beiderseits eines Kandelabers (Roger – Piriou 2015, 103 f. 133 Nr. 50).

34 Als oberer Abschluss der Aufsatzplatten sind sie in großer Zahl zu finden. Exemplarisch verdeutlichen dies Platten mit Horen aus Wien (Simon 1986, 129 Abb. 172 b), mit Wagenrennen im Circus aus London (Walters 1903, 407 Taf. 44) oder die Darstellung der Weinlese aus Berlin (Rohden – Winnefeld 1911, 298 Taf. 121). Wie schon bei den Beispielen an den Unterseiten der Verkleidungsplatten, ist auch hier ein hoher Variantenreichtum zu erkennen, der die für gewöhnlich (aber nicht immer) freigestellten und der Richtung entsprechend aufgestellten Palmetten auszeichnet. Allerdings ist bei allem Variationsreichtum insgesamt auffällig, dass es kaum Darstellungen der Palmetten in Kombination mit Lotosblüten gibt, was auch an den Verkleidungsplatten zu bemerken ist.

35 Vgl. Borbein 1968, 15.

36 Viscogliosi 1996.

37 Vgl. Schenk 1997, 124.

wurden in dieser Phase unter anderem der bekannte Triumphalfries im Innenraum und ein Bukranion an der Außenseite. Der Triumphalfries im Innenraum des Tempels wird an seiner Unterseite mit einem mächtigen Arkanthus samt Astragal abgeschlossen, der obere Abschluss ist unsicher, wird jedoch meist als Zahnschnitt rekonstruiert.[38] Eierstäbe waren im Außenbereich an den Oberseiten von Geison und Schräggeison am Tympanon sowie unterhalb des Bukranions angebracht, jedoch nicht im Verbund mit dem Fries.[39] Sie finden sich vorwiegend an der Außenseite, wo sie als Unterseite des Bukranions dieses abschließen und gleichzeitig mit einem oberen lesbischen Kymation korrespondieren. Weitere Eierstäbe finden sich in den höheren Gebälkzonen und am Giebel[40] – Palmetten sind überhaupt nicht zu identifizieren. Im Wesentlichen entspricht der Aufbau insofern einem typischen korinthischen Tempelaufriss der Zeit.[41] Auch andere Reliefs aus dem Umfeld des Tempels zeigen unterschiedliche Einfassungen, so etwa eine ungefähr gleichzeitig datierte Schiffsdarstellung, die mit den Portiken in der Umgebung des Tempels zu verbinden ist und die beidseitig mit lesbischen Kymatien begrenzt wird.[42]

Umfangreiche Friese sind auch von der Ara Pacis auf dem Marsfeld erhalten geblieben und zeigen das mannigfaltige Spektrum der verwendeten Zierleisten dieser Epoche auf.[43] Die bekannten Außenfriese des Altarhofs werden mit unterschiedlichen architektonischen Ornamenten umfasst und streng gegliedert. Unter den Platten des Rankenfrieses findet sich ein lesbisches Kyma über einer Sockelzone mit Flechtband. Es wird von dem großen Prozessionsfries mit einer heute zwar stark rekonstruierten, jedoch zumindest partiell erhaltenen Swastika abgegrenzt.[44] Der Prozessionsfries wird seinerseits nach oben mit einem Drei-Faszien-Architrav begrenzt.[45] Die identische Gliederung findet sich an den beiden Zugangsseiten mit den bekannten Reliefs. Etwas anders ist die Situation im inneren Hof, wo vor allem die Friese am eigentlichen Altar und an den Außenseiten vorhanden sind. Der kleine Fries mit Opferzug am Altar wird vor allem von einfachen Stegen gerahmt. Das Bukranion an den Außenwänden besitzt den Außenseiten entsprechend einen nach oben abschließenden Drei-Faszien-Architrav. Unterhalb des Bukranions befindet sich ein heute stark ergänzter Lotos-Palmettenfries (Abb. 7) über einer einem Zaun nachgebildeten Orthostatenzone, von dem nur einige Fragmente erhaltenen geblieben sind.[46] Des Weiteren belegen zumindest

38 Koeppel 1989, 34.

39 Vielmehr bildet der Eierstab hier den obersten Abschluss des Dreifaszienarchitravs und folgt unmittelbar auf die als Strigilisband bzw. Pfeifenstab gestaltete oberste Faszie. Insofern kommt dem Eierstab weniger die Aufgabe der Rahmung des Frieses zu, sondern er korrespondiert vielmehr mit der Faszie als gemeinsames *cyma reversa*. – Vgl. Leon 1971, 274.

40 Schenk 1997, 125.

41 Schenk 1997.

42 Vgl. Simon 1986, 106 Abb. 138.

43 Trotz der zahlreichen Publikationen zur Ara Pacis ist die Ornamentik nur partiell behandelt worden und spielt in den meisten Publikationen kaum eine Rolle. – Vgl. etwa Koeppel 1987, 101–157. – Wenige Informationen bieten etwa La Rocca 1983, 14 oder Rossini 2006, 22.

44 Rossini 2006, 22.

45 Leon 1971, 170.

46 Rossini 2006, 22. – Vgl. Mattern 2001, 46.

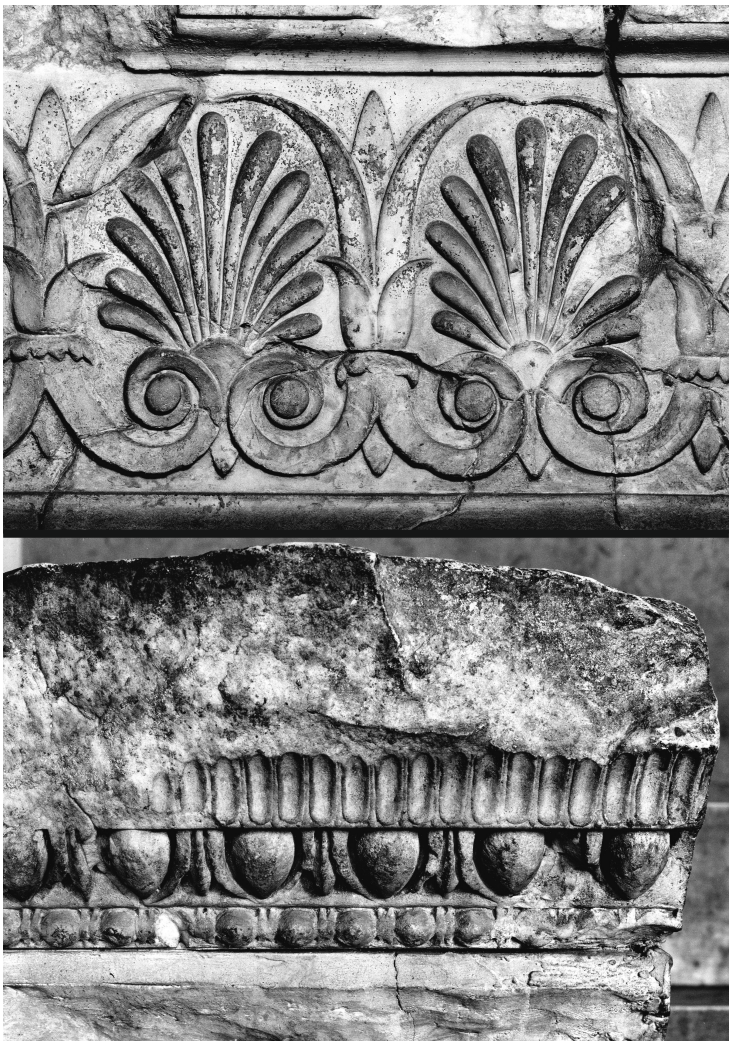


Abb. 7. 8 Aufrechter Lotos-Palmettenfries aus dem Innenhof der Ara Pacis. AI München, Nr. 73477 (oben); Fragment der Geisonzone der Ara Pacis. AI München, Nr. 73479 (unten). Bilder: © Museum für Abgüsse am Institut für Klassische Archäologie München.

erhaltene Reste die Existenz eines einstigen Eierstabs (Abb. 8), der am obersten Abschluss der inneren Altarwand in Kombination mit einem Astragal die Basis einen bekrönenden Pfeifenstab gebildet hat.[47] Er war nicht im direkten Verbund mit den Friesen gesetzt und stellt insofern ein traditionelles abschließendes Element an der oberen Gebälkzone der Architektur dar.

Gerade diese Kombination des Eierstabes mit einem Astragal ist in der frühkaiserzeitlichen Ornamentik zu finden und ist auch bis in die mittlere Kaiserzeit und

47 S. etwa Leon 1971, 266.

darüber hinaus in Rom weit verbreitet.[48] Im Kontrast dazu findet sich der Astragal bei den Campanaplatten nur selten und ist auch bei wenigen Beispielen klar durch das Bildfeld vom Eierstab getrennt angebracht worden – in direkter Kombination ist er nicht zu finden.[49] Meist sind die kombinierten Eier-und Perlstäbe in Verbindung mit Architraven oder auch in der Geisonzone vorhanden – als Rahmung der Friese treten sie selten auf, gerade ein Einsatz als oberer Abschluss von Reliefs ist kaum zu beobachten. Im Kontrast dazu fällt auch der spärliche Einsatz von Palmetten in der stadtrömischen Steinarchitektur jener Zeit auf. Vor allem sind es Anthemien, die identifiziert werden können, wenngleich ihre Zahl gering ist.[50] Die gerade bei den Campanaplatten oft vorhandenen Palmetten sind in der steinernen Ornamentik noch seltener:[51] Palmettenfriese finden sich, jedoch in geringerer Zahl; außerdem handelt es sich um aufgestellte geflammte Palmetten, die nicht die hängende Form und den Variantenreichtum der Palmetten auf den Campanaplatten zeigen.

Diese Kombination des Lotos-Palmettenfrieses ist auch die vorherrschende Variante, die in der steinernen Ornamentik im Umfeld von mehreren Friesen auftaucht, so etwa auf einem nachaugusteischen Relief aus Ravenna.[52] Hier beschließt ein Anthemion die untere Seite der bildlichen Reliefs und ist aufrecht und nicht hängend gestaltet worden. Wie ansonsten Einfassungen von figürlichen Reliefs gestaltet wurden, lässt sich gut an mehreren Larenaltären augusteischer Zeit erkennen: Lesbische Kymatia, Zahnschnitte, Lotosfriese, Astragale, einfache Stege, mal als *cyma recta*, mal als *cyma reversa* gehalten, bilden die Einfassungen und zeigen einen hohen Variationsreichtum und belegen gleichzeitig kein strenges geschlossenes System.[53]

Eierstab und Palmetten in der älteren architektonischen Terrakottadekoration

Die Campanaplatten zeigen gerade in der Zone der Verkleidungsplatten zwar einen leichten Variantenreichtum und auch kleine Unterschiede im Detail, dennoch folgen sie dem oben beschriebenen sehr stringenten Aufbau. Sie bestehen aus krönendem Steg, einem oberen Ornamentband, dem Bildfeld und einem abschließenden, meist hängenden Ornament. Die bekrönenden Stege sind dabei entweder als einfache Rechteckstege oder mit einer Faszienunterteilung gehalten. Wie gezeigt wurde, variiert zwar das obere Ornamentband und es finden sich vereinzelt Palmetten,[54] Gorgoneia

48 Mattern 2001, 50–53 mit Zusammenstellung der gebräuchlichen Typen. Vgl. auch Leon 1971, 265–268.

49 S. z. B. Rohden – Winnefeld 1911, 244 Taf. 6.

50 Mattern 2001, 45 f. – Insbesondere in der augusteischen Zeit sind kaum Beispiele vorhanden: Leon 1971, 278.

51 Hatte noch Leon 1971, 279 gar keine Parallelen in augusteischer bzw. iulisch-claudischer Zeit aufgeführt, verweist Mattern 2001, 46 wenigstens auf die Beispiele aus der *casa di Augusto*.

52 Vgl. Galliazzo – Codato 2002, 40 Abb.

53 S. z. B. Hölscher 1984a, Abb. 40–47; Simon 1986, 101.

54 Mielsch 1971, 9 f. Abb. 2.

mit Rankendekor[55] oder andere Einzelornamente, dennoch dominiert aber ein recht qualitätvoll ausgearbeiteter Eierstab bei der großen Masse der Objekte diesen oberen Abschluss. Ebenso kann der untere Abschluss als höchst variantenreich angesehen werden, doch auch hier lässt sich mit den hängenden und freigestellten Palmetten ein Ornament identifizieren, das sich gegenüber den anderen Ornamenten in der Zahl deutlich abhebt. Diese beiden Ornamente fassen die eigentliche Bildzone dabei grundsätzlich unmittelbar ein; mehrfach findet sich noch ein kleiner separierender Steg zu den bildlichen Motiven.

In der Reliefkunst aus Stein der entsprechenden Epoche sind die dominierenden Elemente der Campanaplatten nicht nach einem solchen strengen Schema zu beobachten, sondern deutlich freier, geradezu in jeder erdenklichen Kombination mit anderer Ornamentik vertreten. Zwar lassen sich auch hier Palmetten als Abschluss von reliefierten Bildfeldern fassen, sie sind jedoch normalerweise als komplexe Anthemien gestaltet, sind meist aufrecht gestellt und insofern von den Campanareliefs mehrfach zu unterscheiden. Der Eierstab ist ebenfalls zahlreich vorhanden, bildet aber so gut wie nie den direkten oberen Abschluss des Reliefs, sondern folgt meist erst auf andere Zierleisten oder wurde in der gängigen Kombination mit Astragalen angebracht und an den typischen Zonen der aufgehenden Architektur verwendet. In der steinernen Ornamentik sind diese Dekorationen neben Flechtbändern, lesbischen Kymatien, Zahnschnitten, Konsolen, dorischen Kymatien und Astragalen und zahlreichen anderen Zierleisten nur eine Möglichkeit, die unter vielen zum Einsatz kam.[56] Der Großteil dieses Spektrums der Zierleisten lässt sich wiederum auf den Campanaplatten nicht in einer solchen Breite und mit einem solchen Spektrum beobachten, sondern ist meist nur bei wenigen singulären Einzelobjekten anzutreffen.

Es ist insofern zu unterstellen, dass man für die Campanareliefs gegenüber der zeitgleichen Steinarchitektur ein eigenes Dekorationsschema in den Zierleisten bevorzugte, von dem es zwar zahlreiche Varianten gab, im Kern jedoch kaum abwich. Parallelen hierfür können in der mittelitalischen Dekoration der Terrakottadächer erkannt werden.[57] So lässt sich gerade die Einteilung in mehrere – oft drei oder vier – Zonen hier auch schon zuvor in unterschiedlicher Form beobachten.[58] Besonders prägnant – und schon mehrfach mit den Campanaplatten assoziiert – ist eine Verkleidungsplatte aus Lanuvium, die ein vergleichbares Schema zeigt.[59] Den oberen Abschluss bildet ein Eierstab mit zwölf der charakteristischen Blätter, den unteren hingegen eine Reihe von vier hängenden und eingerahmten Palmetten. Das Fragment wurde meist in das späte 2. oder 1. Jh. v. Chr. datiert und steht den Campanaplatten insofern zeitlich und

55 So etwa auf einer Platte mit der Hore des Winters und dem stiertragenden Herakles (Perry 1997, 22–24) oder aus dem AKM Bonn (Mielsch 1971, 19 Nr. 22).

56 Zum vollen Spektrum s. Mattern 2001.

57 Zu den Vorbildern der mittelitalischen Dachterrakotten, aber auch zu dem Auftauchen von Campanaplatten an den älteren mittelitalischen Tempeln s. Borbein 1968, 20–28.

58 Zu nennen sind hier bspw. Verkleidungsplatten vom Heiligtum Contrada Sassi Caduti in Civita Castellana, die in klassische und hellenistische Zeit datiert werden. Vgl. Andrén 1939/1940, 106. 115 f. Nr. I, 19; 119 Nr. III, 2 Taf. 43.

59 Borbein 1968, 23.

räumlich sehr nahe.[60] Der Unterschied liegt jedoch in der Dekoration der Mittelzone. Hier befinden sich zwei Paare schräggestellter und gedoppelter S-Spiralen, die mit zwei Blütenkelchen korrespondieren und mit weiteren symmetrisch angesetzten Ranken eingefasst sind. Dieses sehr vegetabil-ornamentale Motiv entspricht in ihrer Struktur jenen Dekorationen, die für die Verkleidungsplatten in Mittelitalien seit klassischer Zeit nachgewiesen sind.[61] All diese Platten weisen die charakteristischen antithetischen Palmetten und S-Spiralen auf. Das Objekt aus Lanuvium stellt also in seinem Bildfeld einen konkreten Rückgriff auf ältere Vorbilder dar. Insofern ist bei diesem Beispiel eine Kombination zwischen der Ornamentik der Campanaplatten mit traditionellen Dekorationselementen älterer Epochen zu beobachten und es wurde diskutiert, ob das Objekt aus Lanuvium noch zu den hellenistischen Dachterrakotten oder schon zu den Campanaplatten zu zählen ist. Ungeachtet der Tatsache, dass es sich bei diesem spezifischen Objekt um eine fehlerhafte Rekonstruktion oder Fälschung handeln könnte, findet sich das Schema auch an anderen Orten, etwa auf der *arx* von Cosa.[62] Hier allerdings ist das Spektrum der Ornamentik noch etwas breiter vertreten. So dominiert bei dem älteren Teil der Platten aus dem 2. und beginnenden 1. Jh. v. Chr. zwar das Prinzip antithetischer Palmetten mit S-Spiralen das Bildfeld, doch die Einfassungen sind mit lesbischen Kymation oben und hängenden und freigestellten Lilien unten etwas abweichend.[63] Allerdings ist die Dreiteilung in die einzelnen Zonen prägnant und insofern mit der Struktur der Campanareliefs bereits identisch. Zudem stammen aus den letzten Phasen andere Platten vom Capitoltempel in Cosa, die dann konkreter mit Eierstab oben und hängenden, freigestellten Palmetten unten dekoriert sind.[64] Sie können auch chronologisch mit den bekannten Campanaplatten aus der 2. Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. verglichen werden. Ansonsten ist der Eierstab in den älteren Dachterrakotten so gut wie gar nicht zu finden, tritt jedoch übergreifend in hellenistischer Zeit deutlich stärker in Erscheinung.[65] In seiner Positionierung tritt er als konvexes Element an die Stelle, wo vorher vor allem konkave Dekorationen eines Pfeifenstabes bzw. einer Strigilis vorherrschten.[66] Das Gros der Campanaplatten hat insofern eine gegensätzliche strukturelle Gestaltung des oberen Abschlusses, bei der gewissermaßen eine *cyma recta* eine zuvor dominierende *cyma reversa* verdrängte.

Während es sich beim Eierstab also um ein späteres Element handelt, haben insbesondere Palmetten in der mittelitalischen Dachdekoration eine lange Tradition. Beispiele aus Lanuvium und Alatri können dies verdeutlichen und das Spektrum bereits aufzeigen. Gemein ist diesen und mit ihnen vergleichbaren Objekten die zumindest teilweise hängende Anordnung der Palmetten. Bei der älteren Platte aus Lanuvium

60 Andrén 1939/1940, 435 Nr. Lanuvium III, 13 Taf. 134.

61 Andrén 1939/1940, CCII f. – Stellvertretend für zahlreiche andere, sei auf Beispiele aus Lanuvium aus dem 4./3. Jh. v. Chr., verwiesen: Andrén 1939/1940, 430 Nr. II, 18 Taf. 132 (4./3. Jh. v. Chr.).

62 Richardson 1960, 206–269; Vgl. Brown 1960, 102 f.

63 Allerdings findet sich bereits in der 4. Phase (Ende 1. V. 1. Jh. v. Chr.) eine freigestellte Palmette als unterer Abschluss der Platte: Richardson 1960, 260–262.

64 Richardson 1960, 278–281.

65 Andrén 1939/1940, S. CCXXXIX.

66 Andrén 1939/1940, S. CCIII. – Diese Veränderung dürfte nicht alleine auf den Eierstab zurückzuführen, sondern schon zuvor mittels lesbischer Kymatia ebenfalls eingetreten sein.

ist klar das frühe Schema zweier vollständiger Anthemien zu erkennen, die beide mit ihren Palmetten hängend übereinander gelagert sind.[67] Besonders das Objekt aus Alatri ist dagegen als reines großflächiges Palmettendekor gehalten, bei dem aufrechte und hängende Palmetten alternieren und mittels spiralenförmiger Ranken im Bereich des Palmettenkerns verbunden sind.[68] Bei beiden Beispielen nutzte man letztlich die unteren Palmetten mit ihren einzelnen Blättern, um einen freigestellten Abschluss zu modellieren. Gerade das Beispiel aus Alatri deutet dabei auch schon eine Tradition von reinen Palmettenfriesen in der Terrakottakunst Mittelitaliens an, denn gerade auch die hängende Palmette, oftmals freigestellt, ist in der mittelitalischen Dachterrakotten seit dem 5. Jh. v. Chr. sehr häufig zu finden.[69]

Fazit

Zusammenfassend ergeben sich also mehrere Beobachtungen, wobei die Gründe für einzelne hier thematisierte Tendenzen mit Sicherheit vielschichtig sind. Zunächst ist keine Übereinstimmung in den ornamentalen Dekorationsmustern zwischen der hier besprochenen Gruppe der tönernen Campanareliefs und den gleichzeitigen steinernen Architekturen feststellbar. Die vielfach beobachtete Konzentration auf reine Palmettenfriese auf den Terrakottaplatten dürfte einerseits mit dem beengten Raum im Verhältnis zum dominierenden Bildfeld zusammenhängen. Dabei kann gleichzeitig jedoch die Palmette als ein klares Element der Dekoration mittelitalischer Dachterrakotten ab dem 5. Jh. v. Chr. gelten. Im Gegensatz zu den älteren Platten in mittelitalischer Tradition, nutzte man jetzt nicht mehr große Teile der Platte, sondern platzierte die Palmette auf kleinem und engem Raum. Ihre Nutzung kann also mit den vorangegangenen Traditionen der Terrakottakunst Mittelitaliens zusammenhängen und entspricht der Vorliebe, nicht nur ausschließlich komplexe Anthemien darzustellen und Palmetten als freigestellte Begrenzung der Unterkannte einzusetzen. Insgesamt eignen sich die Palmetten jedoch in hervorragender Weise, um einen freigestellten Abschluss zu schaffen (‚lambrequin') und somit beiläufig auch ein kleines Licht- und Schattenspiel zu inszenieren – zumindest an den Teilen des Gebäudes, wo man dieses benötigte oder beabsichtigte. Daneben lässt sich die starke Konzentration auf Eierstäbe als obere Abschlusskanten erkennen, was schon von Borbein neben Zahnschnitt und Perlstab als ein Charakteristikum der römischen Zeit benannt wurde.[70] Hier lässt sich eine schon vorher zu beobachtende Tendenz erkennen, nämlich den oberen Abschluss von einer konkaven zu einer konvexen Ausgestaltung zu verändern.[71]

Vor allem ist jedoch übergreifend festzustellen, dass mit der spezifischen Einteilung in solche dreizonigen Platten ein Dekorationsschema zu beobachten ist, das sich nicht in der gleichzeitigen Steinarchitektur, sondern eindeutig schon in den älteren

67 Andrén 1939/1940, 425 f. Nr. I, 16; Taf. 131 (spätes 6./1. H. 5. Jh. v. Chr.).
68 Andrén 1939/1940, 393 Nr. 9; Taf. 119 (spätes 3./2. Jh. v. Chr.).
69 Andrén 1939/1940, S. CCVI.
70 Borbein 1968, 24 f.
71 Diese Entwicklung scheint sich tendenziell schon vor den ‚typischen' Campanaplatten vollzogen zu haben, wie es das Beispiel Cosa andeutet. Vgl. Richardson 1960.

Dachterrakotten Mittelitaliens in dieser Form nachweisen lässt. Es handelt sich insofern um ein spezifisch mit der Gattung der Campanaplatten zu verbindendes Element, in dem verschiedene ältere und modernere Traditionen, vor allem aus dem mittel- und süditalischen Raum innerhalb dieser Gattung verschmolzen wurden.[72]

Bibliographie

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

Signatur

Prof. Dr. Jon Albers
Ruhr-Universität Bochum
Institut für Archäologische Wissenschaften
Jon.Albers@rub.de
https://orcid.org/0000-0002-7730-3961

72 Für die Diskussion zu diesen einzelnen Thesen danke ich herzlich allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Tagung und insbesondere Arne Reinhardt für weitere Impulse zu diesem Manuskript.

Arne Reinhardt

Luftiger Dachschmuck

Durchbrochene Krönungen unter den ‚Campana-Reliefs' und in der römischen Steinarchitektur der Nordwest-Provinzen

Abstract

As excavations increased during the 19th century and documentation of finds became more comprehensive, the use of so-called pierced crestings ("durchbrochene Krönungen") on top of terracotta simae *on Etrusco-Italic temples became apparent. Accordingly, Hermann von Rohden and Hermann Winnefeld included this type of architectural terracottas in their corpus and termed them the Campana plaques' 'third form'. Apart from their incorporation into this reference work, scholarship has focussed very little on this class, which nevertheless once formed a characteristic motif because of its conspicuous position on top of the roof edge, as well as the cutting-out of the background. The present article proposes a widespread use of the pierced crestings in Roman architecture, which seems not to be clear in current research. The first section centres around terracotta, while the second part broadens the topic by focussing on stone, for which many examples exist in the Northern provinces of the Roman Empire although evidence for the Italian peninsula seems to be scarce. Even if the picture sketched out has to remain incomplete in many respects, my binary approach is intended to make it clear that pierced crestings once formed a characteristic feature of much Roman architecture (temples, houses, tombs) in several regions which might be addressed by future research.*

Einleitung

Die immer zahlreicher und sorgfältiger durchgeführten Ausgrabungen im späten 19. Jh. erwiesen erstmals systematisch, dass zur Terrakotta-Dekoration von Tempelgiebeln in Mittelitalien so genannte Krönungen gehörten (Abb. 1).[1] Hierbei handelt es sich um separat gearbeitete Aufsätze, die die Gesamthöhe der geschlossenen Schrägsimen steigerten und diese um zusätzliche Ornamente bereicherten. Da der Reliefhintergrund an vielen Stellen durchbrochen gearbeitet wurde und auch die Oberkanten vor- und

1 Andrén 1939/40, S. CLXXXIX verweist auf Cozza 1888, 420 f. 431 Abb. 20; eine durchbrochene Krönung auf Sima zeigt auch Seroux D'Agincourt 1814, 20 Taf. 7, der hieraus auf eine Verwendung dieser Terrakotten am Außenbau schloss.

Arne Reinhardt, Luftiger Dachschmuck. Durchbrochene Krönungen unter den ‚Campana-Reliefs' und in der römischen Steinarchitektur der Nordwest-Provinzen, in: Arne Reinhardt (Hrsg.), Campana-Reliefs. Neue Forschungen zu römischem Architekturdekor aus Terrakotta. Akten der Internationalen Tagung Heidelberg, 8.–10. April 2021, AKT 1 (Heidelberg 2024) 125–145. DOI: https://doi.org/10.11588/propylaeum.1326.c18543

zurückspringen, erscheinen die Krönungen sehr viel ‚lichter' und ‚luftiger' als die Simen selbst; sie stellen ein eigenständiges architektonisches Motiv des Dachrands dar, das als typisch für die etruskisch-italische Architekturtradition zu gelten hat. Obwohl es auch in der Kaiserzeit in Italien und vielen Provinzen auftrat, fand das Motiv der durchbrochenen Krönung lange Zeit wenig Beachtung; als ein charakteristisches, visuell einprägsames Element der römischen Architektur soll es hier eigens gewürdigt werden.

Seit der fundamentalen Zusammenstellung von Arvid Andrén (1902–1999) gilt das Motiv der durchbrochenen Krönung als fester Bestandteil der sog. Zweiten Phase der etruskisch-italischen Architekturterrakotten.[2] Der Tempel des Heiligtums von Portonaccio in Veji (um 510/500 v. Chr.) kann als das früheste Beispiel dieser Phase bezeichnet werden; seine Krönungen ergänzen die Giebelsima um etwa die Hälfte ihrer Höhe (54,5 cm + 26 cm).[3] Für die darauffolgende Zeit ist das Motiv der durchbrochenen Giebel-Aufsätze lückenlos bis zu Neubauten und Renovierungen von Tempeln in römischen Koloniestädten des 2. Jh. v. Chr. zu verfolgen. Durchbrochene Krönungen waren ein fester Bestandteil auch der (spät-)republikanischen Tempelarchitektur, was ein kurzer Blick auf Luni und Cosa verdeutlichen mag:

In Luni besaßen sowohl das Kapitolium als auch der dortige Grande Tempio aufwändig durchbrochene Sima-Aufsätze, die zu mehreren Phasen des 2. Jhs. v. Chr. gehören; auf hohen Strigilis-Simen folgt die Krönung mit Rechteck-Mäandern (bzw. einem Schleifenmotiv) in der Hauptzone; darüber ein Flechtband und zum Abschluss eine Palmettenreihe (teils mit eisernen *meniskoi* darauf).[4] Krönungen mit Schleifenbändern finden sich zum Beispiel ebenfalls in Minturnae und Segni, wobei am dortigen Tempel der Juno Moneta (spätes 2. Jh. v. Chr.) die Aufsätze besonders hoch sind.[5] Das Rechteck-Mäander erscheint ebenfalls an zahlreichen weiteren Orten, darunter Paestum (Tempio della Pace) in Unteritalien.[6] Auch von den Tempeln aus Cosa stammen mehrere Simen und Krönungen aus Terrakotta. Nach den jüngeren Überlegungen von Rabun Taylor scheint es, dass das Capitolium auf der Arx vielleicht nur zwei hauptsächliche Ausstattungsphasen hatte (die der Erbauung im mittleren 2. Jh. v. Chr. und die der Erneuerung in augusteischer Zeit); unter dem abschließenden Palmettenband weisen die Krönungen Band-/Schleifendekore auf oder sie zeigen in zwei Registern ‚Flammenkelche'.[7]

2 Andrén 1939/1940, S. CLI. CLXXXVI–CXCI. CCXXIII–CCXXVI; Wikander 1993a, 90; Carlucci 2021, 238–249 Taf. 7.

3 Winter 2012, 72 f. mit weiterführender Literatur in Anm. 41. Zu etruskischen Terrakotta-Simen s. auch Shoe Meritt – Edlund-Berry 2000, S. xxv f. 212 f.

4 Forte 1992, 196 f. vgl. S. 212 f. Nr. 13 [P. Desantis] Taf. 12, a und S. 213 Nr. 14 [P. Desantis] Taf. 12, b; 19 für die frühere Phase des Capitoliums (mit Schleifen-Krönung) bzw. dessen Dekoration am Ende des 2. Jhs. sowie Forte 1992, 190. 211 Nr. 12 [P. Desantis] Taf. 11, b; 16 bzw. S. 193 Taf. 11, b; 17 für die Phasen des Grande Tempio. Die hier vertretenen Hauptelemente der Krönungen, die Schleifenbänder und das Rechteckmäander, bilden die gängigsten Typen der republikanischen Zeit, vgl. Andrén 1939/1940, S. CCXXV f.

5 Cifarelli 2006, 224 f. mit Anm. 11. 12 Abb. 21.2 (Höhe der Krönung 50 cm). Eine niedrige Krönung mit durchbrochenem Flechtband und Palmetten-Reihe stammt bspw. aus den Ausgrabungen der Tempel vom Largo Argentina in Rom: Strazzulla 1976, 46 Abb. 12.

6 Campanile – Cangiano 2018, 274–277 Abb. 4. 5 mit Verweisen Anm. 15–18 (sp. 3./fr. 2. Jh. v. Chr.).

7 Taylor 2002, 62–65 Abb. 4. 5 vgl. S. 66 f. 73–80 s. dagegen Brown u. a. 1960, 49–109. 127–140. 206–284 Taf. 31. 35, 2; 42. 47.

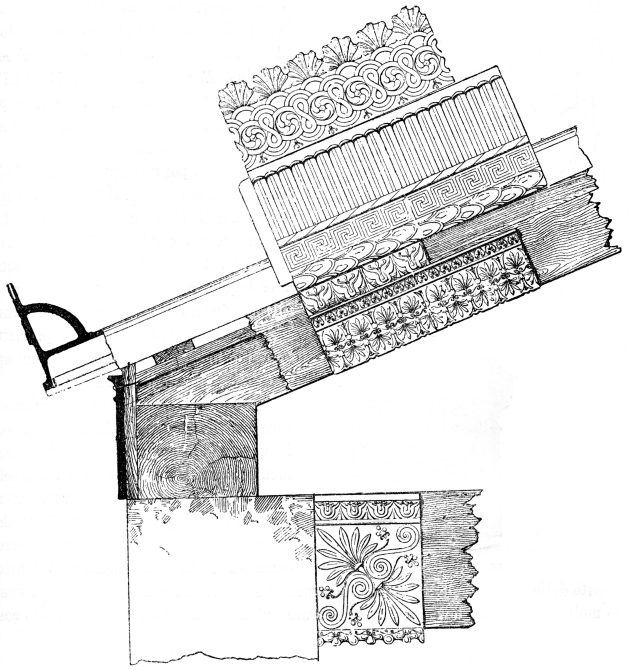


Abb. 1 Schemazeichnung zur Verwendung des Terrakotta-Schmucks mit durchbrochenen Krönungen am Tempel von Lo Scasato in Cività Castellana (Adolfo Cozza, 1888).
Bild: nach Cozza 1888, 431 Abb. 20 (Reproduktion Hubert Vögele).

Abgesehen von den angesprochenen Alternativen in der motivischen Ausgestaltung schließen sich die einzelnen Krönungen hinsichtlich ihrer Konzeption und Verwendung eng zu einer Gruppe zusammen:

- Der Reliefgrund ist an vielen Stellen durchbrochen, der obere Abschluss ist unregelmäßig gestaltet, wobei die stilisierten floralen Ornamente der Schauseite möglichst freigestellt wurden, ähnlich dem Prinzip einer Silhouette.
- Das Dekorationssystem fußt auf dem Prinzip des Rapports und setzt sich unverändert seitlich über Plattengrenzen hinweg fort; der Aufbau kann mehrteilig sein, prinzipiell unterscheidbar ist eine stärker durchbrochene Hauptzone und ein eher geschlossener, kleinteiliger oberer Abschluss, den häufig Palmetten zieren.
- Als Bauteile sind Krönungen tendenziell langrechteckige Reliefplatten; sie sind nicht als selbstständige Elemente, sondern als Applikationen konzipiert und wurden prinzipiell an ihrer Unterseite (teilweise auch seitlich) befestigt.

In technischer Hinsicht lassen sich in dem genannten Zeitraum (und bis in die römische Kaiserzeit hinein) keine maßgeblichen Veränderungen feststellen. Es handelt sich um matrizen-geformte Relief-Erzeugnisse, deren Durchbrüche entweder von vornhinein angelegt waren oder die wohl (eher) erst im lederharten Zustand mit dem Messer

ausgeführt wurden.[8] Ohne Zweifel bedeutete der durchbrochene Plattengrund einen gewissen Fertigungsaufwand und stellte höchste Anforderungen an die Festigkeit des keramischen Produkts. Verbunden wurden die Krönungen mit den Simen entweder mittels kleiner Stifte oder nach dem Prinzip von Nut und Spundleiste, wobei die länglich abgesetzte Unterseite der Krönung (Spundleiste) in einen länglichen Kanal auf der Sima-Oberkante (Nut) eingriff; ein sicherer Halt wurde in allen Fällen durch ein Vergießen mit Blei gewährleistet.[9]

Sind hiermit die Charakteristika der durchbrochenen Krönungen benannt, beschäftigt sich der Beitrag im Folgenden zunächst mit den Exemplaren aus Terrakotta, die den sog. Campana-Reliefs zugerechnet werden. Gegenüber dem Wissensstand, den das Referenzwerk von Hermann von Rohden und Hermann Winnefeld abbildet, haben sich in den letzten Jahrzehnten neue Informationen zur Verwendung und Verbreitung ergeben, die ich hier überblicksartig zusammenstelle. Dieser Aktualisierung wird in einem zweiten Schritt ein Überblick zum Auftreten dieses Architekturmotivs in den römischen Nordwest-Provinzen an die Seite gestellt; damit soll nicht nur der forschungsgeschichtlichen Vereinzelung der Materialgruppen entgegengewirkt werden, sondern explizit nach der Einbettung des Terrakotta-Schmucks in andere Architekturpraktiken der Kaiserzeit gefragt werden. Ein weiteres Ziel ist es also die durchbrochenen Krönungen nicht allein als ‚ererbte Form' innerhalb der ‚Campana-Reliefs' (und somit gleichsam als Sonderfall) zu begreifen, sondern auf ihre kontinuierliche Verwendung in der römischen Kaiserzeit hinzuweisen, die eine Umsetzung in unterschiedliche Materialien bedingte.[10] Zusammengenommen bieten beide Materialgruppen die Gelegenheit, unsere Vorstellung vom Aussehen des Dachschmucks in der kaiserzeitlichen Architektur zu vervollständigen und in unterschiedlichen Bereichen der antiken Kulturgeschichte zu verorten.[11]

8 Andrén 1939/1940, S. cxvii f. mit Abb. 12.

9 s. den Beitrag von R. Känel in diesem Band sowie Tortorella 2016a, 168 mit Abb. 3; Reinhardt 2016a, 250 Anm. 53; Pensabene 1999, 26 f. mit Abb. 22–24 vgl. Sgubini Moretti – Bordenache Battaglia 1975, 99 f. Nr. 8 f. Taf. 28 (Eckstück mit Abschnitten von Giebel- und Traufsima vom Forum in Lucus Feroniae); Borbein 1968, 15 Anm. 35; Andrén 1939/1940, S. CLXXXIX f.; Rohden – Winnefeld 1911, 39*.

10 Die methodische Vorgehensweise basiert hierbei im Wesentlichen auf der vergleichenden Zusammenschau architektonischer Schmuckelemente aus Terrakotta und Stein, die als Krönungen identifiziert werden können. Als Kriterien für diese Benennung dienen sowohl technische Gesichtspunkte (kontinuierliche Befestigung mittels einer Spundleiste an der Unterseite) als auch die Komposition (fortlaufender Ornamentrapport in der Akroterzone) und Ausarbeitung (i. d. R. Ausführung/Andeutung einer Silhouetten-Wirkung der Oberkante und Perforierung der Ornamentzone) sowie die Motivik (insbes. stehende S-Spiralen und *hastae*). Der Schwerpunkt liegt auf Giebelsimen, während eine Verwendung von durchbrochenen Krönungen an Traufsimen nur vereinzelt anklingen kann (s. u. Anm. 27. 28. 68; zu ähnlichen Aufsätzen auf dem First s. unten Anm. 41 sowie Winter 2009, 219 f.; vgl. die Vermutung bei Ertel 1991, 297).

11 Zum Auftreten des Motivs an stadtrömischen Tempeln der Kaiserzeit und zur religiösen Konnotation s. Reinhardt 2022b. Ein Ansatz, die unterschiedlichen Gestaltungsweisen von Dachrändern auf die Frage der Romanisation zu beziehen, findet sich bei Reinhardt (in press).

Durchbrochene Krönungen unter den so genannten Campana-Reliefs

Hermann von Rohden und Hermann Winnefeld führen durchbrochene Krönungen nach den Verkleidungsplatten und Simen als dritte Form der ‚Campana-Reliefs' vor den Aufsatzplatten auf.[12] In Absetzung von einer Tradition des Sammelns[13] und Forschens, die seit langem in erster Linie an den Reliefbildern dieser römischen Architekturterrakotten interessiert war, ist es ihr Verdienst, die häufig rein floralen Krönungen als festen Bestandteil der Gattung explizit gemacht zu haben.[14] Bei ihrer Unterteilung in Gruppen orientierten sie sich im Wesentlichen an den vorherrschenden Dekorationssystemen, die das jeweilige Rapportmuster bilden: S-Spiralen, ‚Flammenkelche' zwischen Spiralreihe und Bogenfries, Bänder ‚in Form einer liegenden Acht' oder Wellenranken sowie weitere Gestaltungsweisen. Zu fast allen dieser ornamentalen Dekorationssysteme gehören Varianten, die mit figürlichen Elementen bereichert sind – in erster Linie Köpfe, die an eher untergeordneter Stelle (Abb. 2) oder bisweilen auch dominant auftreten.[15] Figürliche Elemente erscheinen zudem an den selten überlieferten Firstkrönungen und an den Krönungs-Endstücken seitlicher Giebelecken, bei denen der Dekor seitlich etwas überstand (Abb. 3. 4).[16] Diese Akzentuierung der First- und Endstücke durch

12 Rohden – Winnefeld 1911, 39*.

13 Es ist auffällig, dass die rein ornamentalen durchbrochenen Krönungen in vielen Sammlungen stark unterrepräsentiert sind, so bspw. im Kestner-Museum Hannover oder in Thorvaldsens Museum Kopenhagen: Siebert 2011, 90 f. Nr. 35 Abb. 81; 97 Nr. 47. 48 Abb. 128. 129; 101 f. Nr. 58 Abb. 136; 115 Nr. 84 Abb. 166 (Krönungsendstück); 120 Nr. 91. 92 Abb. 13. 175 (diese beiden Fragmente floral/überwiegend floral); Lejsgaard Christensen – Bøggild Johannsen 2015, 140 f. Nr. 85; 165 f. Nr. 115. 116 (?); 171–174 Nr. 123–126 (Nr. 124: Endstück; Nr. 125: [?]; alle Stücke zeigen figürliche Elemente). Ähnlich auch die Institutssammlungen in Bonn, Heidelberg, Tübingen und Zürich: Mielsch 1971, 19 Nr. 21 Abb. 19; 22 f. Nr. 29–31 Abb. 24. 28. 29 (vier Bruchstücke, davon drei mit figürlichem Anteil); Perry 1997, 3–5 Taf. 1, 1. 2 (ornamental/figürlich); Baas – Flecker 2016, 84 Nr. 29 (T. Müller); 88 f. Nr. 33. 34 (U. Stiernskog-Migiore); 92 Nr. 37 (M. Flecker) – drei ornamentale Bruchstücke [Privatsammlung]; Hedinger 1987, 80 f. Taf. 10, 4; 11, 3 (zwei Fragmente von figürlich verzierten Krönungen).

14 Rohden – Winnefeld 1911, 226–238 Abb. 22*. 459–483 Taf. 42. 43. 60. 64, 3–5; 69, 2; 115–117, 1. Bei Campana 1842 sind rein ornamental gestaltete, durchbrochene Krönungen nicht vertreten. Zur Forschungsgeschichte und Rezeption im 19. Jh. s. das Einleitungskapitel in diesem Band sowie Reinhardt 2013, 147–151; Borbein 1968, 10.

15 Das letztere gilt insbesondere für die ‚Krönungen mit Bändern in Form einer liegenden Acht' sowie für die ‚Krönungen mit Theatermasken in Bogenfries': Rohden – Winnefeld 1911, 231–233. 234 f. Abb. 472. 473. 478. 479 Taf. 43. 69, 2; 115. 117, 1. Halbfiguren erscheinen in einer Variante der ‚Krönungen mit einzelnen Doppelspiralen': Rohden – Winnefeld 1911, 228 f. Abb. 464. 465 – s. dagegen S. 35 Abb. 22 Taf. 90, 1. 2 (‚Sitzende Gottheiten des bakchischen Kreises': ganz überwiegend figürlich; die Abgrenzung zur Form der Aufsatzplatte erscheint schwierig).

16 Rohden – Winnefeld 1911, 235–238 Abb. 481–483 Taf. 60. 64, 3–5 (die Beispiele zeigen neben ihrem figürlichen Bestandteil jeweils auch einen Akanthuskelch [Firstkrönung] oder Palmettenblätter, die aus einem Akanthuskelch wachsen [Endstücke] – zu letzteren vgl. Strazzulla 1987, 313 f. Nr. 386. 387 Taf. 75). Das Stück in Gotha ist m. W. bislang unpubliziert; es stammt aus dem Besitz von Friedrich IV. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1774–1825); auffällig ähnlich ist die Abbildung bei Séroux d'Agincourt 1814, Taf. 8 Nr. 4, die es vermutlich darstellt. Für ihre freundlichen Hinweise sowie die



Abb. 2 Terrakotta-Krönung mit einem Dekor aus stehenden S-Spiralen und weiteren Elementen; der Hintergrund ist partiell ausgeschnitten (H 18,6 cm, B 22,5 cm). Bonn, Akademisches Kunstmuseum Inv. D 425.
Bild: © Akademisches Kunstmuseum Bonn (Jutta Schubert).



Abb. 3 Mittelstück einer Giebel-Krönung (H 20,1 cm, B 24,6 cm). Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein Inv. Ath28.
Bild: © Stiftung Schloss Friedenstein Gotha.



Abb. 4 Endstück einer Giebelkrönung mit freistehendem Blattwerk links (H 13 cm, B 19,5 cm). Hannover, Museum August Kestner Inv. 1422.
Bild: © Museum August Kestner (Christian Tepper).

einen punktuellen Wechsel in der Dekoration nimmt offensichtlich Rücksicht auf das Konzept der Mittel- und Seitenakrotere und belegt so eine Verschmelzung der fortlaufenden Krönungen mit den Akroteren, die letztlich eine gemeinsame Zone bilden (vgl. hierzu unten S. 136–138 Abb. 6. 9).

Nicht alle der im Korpus abgebildeten Krönungen erfüllen das Kriterium des ausgeschnittenen Hintergrunds, das hier als charakteristisch angesprochen wurde.[17] An vielen Stellen in Hermann von Rohdens und Hermann Winnefelds Werk – insbesondere wenn figürlicher Schmuck vorliegt und die Plattenhöhe gesteigert ist – scheinen die eigentlich divergenten Formen der ‚Krönung' und ‚Aufsatzplatte' miteinander zu verschmelzen.[18] Diese klassifikatorische Unschärfe wird zum Problem, wenn es zur eindeutigen Bestimmung der ursprünglich intendierten Funktion kommt: Dass Krönungen in Simen eingesetzt wurden, ist aufgrund zahlreicher Funde und der langen Tradition in Mittelitalien klar; ob aber der entwicklungsgeschichtlich neue Typus der

Erlaubnis zur Abbildung danke ich vielmals Uta Wallenstein und Christiane Backhaus in Gotha, Stiftung Friedenstein.

17 Dies liegt nicht nur an der schwierigen Abgrenzbarkeit von den Aufsatzplatten, sondern konnte auch durch eine sparsamere Ausarbeitung motiviert sein. Stücke, bei denen es sich aufgrund des Dekors (bspw. S-Sprialen) eindeutig um Krönungen handelt, die jedoch ohne Durchbrüche im Relief verblieben, finden sich z. B. bei Rohden – Winnelfeld 1911, 227 Abb. 461; 230 Abb. 468–470 Taf. 42, 2. 3 vgl. Reinhardt 2016a, 264 Nr. 22 (ohne Abb.); Ceccarini u. a. 2007, 126. 128–130 Nr. 53. 54. 62–66. 69. 73. 76–79. 81–85. 88; Vittori – Zaccagnini 2001, 119 Ab. 144, 1; Mielsch 1971, Abb. 28 Nr. 30 (die letzten Beispiele mit nur partieller Perforierung, s. hier Abb. 2).

18 Rohden – Winnefeld 1911, 229 sprechen dies selbst an; das Problem ist jedoch weitrechender als dort angedeutet, da höhere Aufsatzplatten sowohl teilweise mit ausgeschnittenem Grund existieren als auch mit Wasserspeiern versehen werden konnten – s. hier Anm. 22. 23.

Aufsatzplatte, der keinen Vorläufer in der etruskisch-italischen Tradition aufweist,[19] entwickelt wurde, um primär als Steck-Sima zu dienen oder aber in Wandputz eingelassen zu werden, ist eine alte Streitfrage.[20] Ein wichtiges Argument für die Deutung auch höherer Aufsatzplatten als Stecksimen liegt in der Ausführung von Wasserspeiern und im Ausschneiden des Hintergrunds vor, die in einigen Fällen greifbar sind (während die Dekorationsweise grundsätzlich nur einen sehr allgemeinen Hinweis geben kann[21]). Wasserspeier finden sich etwa an zwei Platten im Louvre (vgl. Introduction, Abb. 6), bei einem Eckstück im Museo Nazionale Romano und bei neueren Funden aus Rom beziehungsweise Cumae (Masseria del Gigante).[22] Zwei Aufsatzplatten im Museo Nazionale Romano und in Chatsworth House, die geflügelte Wesen zeigen, besitzen einen partiell durchbrochenen Reliefhintergrund;[23] der zusätzliche Arbeitsaufwand des Ausschneidens erklärt sich mit Blick auf den Silhouetten-Effekt, wie er für die perforierten Krönungen typisch ist. Dies muss freilich nicht bedeuten, dass solche Stücke auf der Oberkante von Simen platziert worden wären,[24] sondern vermutlich waren sie ebenso wie die Aufsatzplatten mit Wasserspeiern als Stecksimen direkt in die Traufziegel eingefügt, nur dass sie die Perforierung der eigentlich zuoberst befindlichen Krönungen auf die Hauptzone der Sima übertrugen.

Was die Verwendung der durchbrochenen Krönungen aus Terrakotta angeht, sind zwei Arten zu unterscheiden. Die erste bezieht sich auf den Schmuck der Schräggiebel und darf wohl primär mit der Dekoration von Tempelgiebeln assoziiert werden.

19 Borbein 1968, 16. 20. In morphologischer Hinsicht zeigen sich die Aufsatzplatten in zweierlei Hinsicht den Krönungen verwandt: Ihr unterer Rand ist ebenfalls (und wie auch für Steck-Simen charakteristisch: vgl. den Beitrag von R. Känel) als Spundleiste ausgebildet, während der obere Abschluss wie bei den Krönungen vor- und zurückspringt.

20 Tortorella 2018a hat sich jüngst intensiv mit der Frage des Wanddekors befasst, die z. B. auch Borbein 1968, 16 als die plausibelste Verwendungsart für die Aufsatzplatten ansieht. Zu den Positionen der Forschung vgl. die Introduction, S. 14 f. Anm. 56. 57 und den Beitrag von R. Känel sowie Känel 2010, 265 f.

21 Zum Vergleich: Aufschlussreich ist das Beispiel der Traufsimen aus Cottanello, die den Dekorationstyp der ‚Masken in Bogenreihe' mit den ‚Krönungen mit einfacher Spiralreihe' kombinieren, die Rohden – Winnefeld 1911, 229 f. 234 f. 274 Taf. 69, 2 beide als Krönung bezeichnen – die kleinen Wasserspeier und die Ausarbeitung in einem Stück mit dem Traufziegel erweisen die Stücke aus Cottanello eindeutig als funktionstüchtige Wasserkästen: Sternini 2000b, 113–118 Abb. 3. 4; zuletzt Caravale u. a. 2019, 165 Abb. 4. 7–10 mit Verweisen; Caravale 2017, 220 f. Abb. 3.

22 Vgl. Rohden – Winnefeld 1911, 43*. 164 f. Abb. 315 (Bildschema ‚Zwerggott zwischen zwei Sphinxen', vgl. Louvre, Inv. S 6778 sowie Cp 4242); 294 Taf. 112, 1 (‚Meergottmasken zwischen Delphinpaaren', die letztere Platte ist 36 cm hoch; vgl. auch ein entsprechendes Fragment vom Palatin: Pensabene 2017b, 237 Nr. 438 Taf. 53); Pensabene 1999, 261 Nr. 500 Taf. 103. 144. 145 (ein 32 cm hohes Eckstück der ‚Hallen der Palästra') – neue Funde aus der via di Grotta Perfetta im Süden Roms zeigen, dass auch andere Platten der ‚Hallen der Palästra' mit Wasserspeiern ausgestattet wurden: Riva 2006. Zu Cumae s. Capaldi 2006, 312 f. Abb. 31.15 (Architekturprospekt mit Ehrenbogen).

23 Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 4435: Tortorella 2014; Rohden – Winnefeld 1911, 273 f. Taf. 69 (H 36 cm; vgl. hierzu ein Fragment im Louvre, Inv. S 14327) bzw. Chatsworth House: Hesberg 1997, 114 f. Nr. 136 Taf. 99, 3 (H 38,5 cm).

24 Dies erwägt Borbein 1968, 16 zur Frage, wie die Aufsatzplatten verwendet worden seien; grafisch umgesetzt etwa bei Salvadori – Girotto 2015, 162 f. Abb. 2. 8; im Kern dürfte es auf Campana 1842, Taf. 38 zurückgehen, vgl. Rohden – Winnefeld 1911, 42* f.

An erster Stelle zu nennen sind die neuen Funde aus dem Heiligtum von Fosso dell'Incastro (Castrum Inui) bei Ardea in Latium, die Stefano Tortorella vorgestellt hat. Die Bruchstücke, die augenscheinlich der augusteischen Phase des Äskulap-Schreins zuzurechnen sind, gehören zu mindestens fünf Sima-Stücken mit Bildtypus ‚Arimaspen tränken Greifen', in der Mehrzahl aber zu zwei Arten von Krönungen (florale und solche mit ‚Flammenkelchen').[25] Diese und weitere Beispiele belegen eine Anbringung von figürlich verzierten Giebelsimen aus Terrakotta mit eigens gearbeiteten, durchbrochenen Krönungen in Heiligtümern bis in die augusteische Zeit / das frühe 1. Jh. n. Chr. hinein.[26]

Komplementär hierzu steht die Verwendung durchbrochener Krönungen an privaten Bauten, wo sie bereits seit mittelrepublikanischer Zeit auf horizontalen Dachrändern versetzt wurden, wie die Forschungen von Rudolf Känel zeigen (R. Känel in diesem Band). In Fregellae erweisen dies die Funde aus Haus I.11, das im 2. Jh. v. Chr. mit einer Traufsima geschmückt war, die eine komische Maske als zentralen Wasserspeier aufweist und oben eine Nut besitzt; ein Krönungsstück mit erhaltenem vertikalen Bleiverguss belegt das rechtwinklige Aufeinandertreffen der Sima-Aufsätze, die hier also auf die Dachöffnung des Atriums zu beziehen sind.[27] Eine entsprechende Kombination von krönenden Sima-Aufsätzen und horizontalem Dachrand scheint auch beim Atriumhaus von der Via Polveriera in Nola vorgelegen zu haben, wo Traufsimen mit Nut an der Oberkante zur zweiten Gruppe der Dachdekoration gehören.[28] Gleichzeitig sind durchbrochene Krönungen wiederholt in römischen *villae* belegt, etwa in Cottanello, Marino und Prima Porta.[29] Dort ist wohl ebenfalls eine Anbringung auf

25 Tortorella 2018b, insbes. 141. 145. 148 f. 151 f. 164–166 Abb. 11–13; 169 f. Abb. 20. 23 (die Architekturterrakotten stammen größtenteils aus einer Verfüllschicht, mit der im sp. 2./fr. 3. Jh. n. Chr. das Laufniveau des Heiligtums angehoben wurde); Tortorella 2016a, insbes. 167. 172 f. Abb. 1–3. 10. 13.

26 Tortorella 2019a; Strazzulla 1993. Krönungen mit Flammenkelchen erscheinen zudem an anderen Tempelbauten, wie in Rom, Gabii und Lanuvium, wobei die Sima-Aufsätze vom Capitolium in Cosa besonders eng verwandt sind: Tortorella 2016a, 172 f. mit Abb. 11. 12. Vgl. hierzu die Funde aus Dyme: E. C. Partida in diesem Band.

27 s. Beitrag R. Känel. Dass durchbrochene Krönungen auch auf Horizontal-Simen und an Privat-Bauten verwendet wurden, stellt eine wichtige Ergänzung der älteren Forschung dar (vgl. Borbein 1968, 15 f.).

28 Rescigno – Vecchio 2012, 35 f. 55–60. 69 f. Abb. 33–40 (Reste von mind. vier Stücken). Beide Autoren verweisen auf Pellino 2006, 50 Nr. VII.4 Taf. 11 als pompejanisches Vergleichsbeispiel. Das dortige Stück, dessen Krönung im 19. Jh. noch erhalten war, zeigt jedoch keinen Wasserausfluss und könnte daher wohl auch einer Schrägsima angehört haben. Ein Sima-Eckstück vom Forum in Lucus Feroniae weist nur an einer Oberkante einen Kanal für das Anfügen einer Krönung auf, während die andere Oberkante über dem Löwenkopfwasserspeier glatt ist; Pensabene 1999, 26 mit Abb. 22–24 vermutet das Zusammentreffen zweier unterschiedlich gestalteter Säulenhallen, Sgubini Moretti – Bordenache Battaglia 1975, 99 f. Nr. 8 f. Taf. 28 spricht plausibel von einer Unterscheidung von Giebel- und Traufsima. Zur Rekonstruktion von durchbrochenen Krönungen auf Horizontalsimen vgl. Anm. 30.

29 Vgl. Bøggild Johannsen 2008a, 22; Cottanello: Sternini 2000b, 122–125 (gruppo B) Abb. 10–13; Marino: Rizzo 1976/1977, 18 Nr. 22. 23; Prima Porta: Vittori – Zaccagnini 2001, 119–124 Nr. 98–125 Abb. 144–150; oder innerstädtisch auf dem Palatin: Pensabene 2017b, 182 f. 268–274 Nr. 764–779.

horizontalen Dachrändern anzunehmen,[30] während Traufsimen mit geschlossener und gerader Oberkante weiterhin existierten.[31]

Als wichtige Bereicherung unseres Wissensstandes zur Verwendung der krönenden Sima-Aufsätze kann wie bei den Campana-Reliefs allgemein die erweiterte geographische Verbreitung gelten, die in den letzten Jahrzehnten nachgewiesen wurde. Für die ‚Blütezeit der Gattung', also die späte Republik und die frühe Kaiserzeit, bestehen indirekte Hinweise auf Krönungen in Südfrankreich und direkte Evidenz ist auf der Peloponnes (s. Beitrag E. C. Partida mit dortiger Abb. 7. 8) und für den dritten Palast Herodes' des Großen in Jericho vorhanden.[32]

Als Ergebnis dieses Überblicks wird deutlich, wie sich das Motiv des durchbrochenen Sima-Aufsatzes kontinuierlich während der Republik und bis in die augusteische Zeit an Tempelbauten findet, die mit Terrakotta gedeckt und verkleidet wurden (aber es blieb nicht auf das Material Ton beschränkt).[33] Parallel hierzu stand die Anwendung der durchbrochenen Krönungen auf private Bauten seit mindestens dem 2. Jh. v. Chr., die in der späten Republik und der frühen Kaiserzeit die Mehrzahl der ‚Campana-Reliefs' mit bekanntem Fundkontext stellen.[34] Dieser Persistenz der durchbrochenen Terrakotta-Krönungen in Bauten des 2. und 1. Jhs. v. Chr. entsprach ein gewisser Wandel in der Ausgestaltung: Hierzu gehörte offensichtlich das Eindringen von figürlichen Elementen in die Sima-Zone sowie die Konzeption neuer Dekorationsschemata, die zum Teil zu einer Schließung des Reliefgrunds und der Anbringung großformatigen figürlichen Reliefdekors führten.[35] Daneben blieben andere Krönungen weiterhin a-figürlich und wirkten durch ihre pointierte Kontur und perforierte Silhouette, wie etwa die ‚Krönungen mit Flammenkelchen' oder viele der ‚Krönungen mit senkrechten Doppelspiralen'; es ist diese Dekorationsweise, für die in den nordwestlichen Provinzen des römischen Reichs unterschiedliche Belege aus Stein vorliegen.

782–870 Taf. 88–92; Pensabene – Gallocchio 2017. Tortorella 2016a, 173 weist ferner auf die Präsenz von ‚Krönungen mit Flammenkelchen' im Theater von Otricoli hin.

30 Vgl. Pensabene – Gasparini 2017, 66–68. 70. 75 Abb. 14. 21. 33, 2. 3 für Cottanello und für die Casa di Ottaviano Mar – Pensabene 2013, 32–37 Abb. 2. 8; Pensabene 2017b, 129–131 Taf. 50; Farb-Taf. A. Auch die Traufsimen aus dem ‚Atelier von Dyme' besitzen auf der Oberseite eine Nut (vgl. E. C. Partida in diesem Band, Abb. 10. 11).

31 Anders Borbein 1968, 15; vgl. aber Settefinestre: Celuzza 1985, 92–98 Abb. 117–119. 121–124. 128. 130 vgl. Pensabene 1999 zu Simen mit Wasserspeiern (die meisten der dort abgebildeten Beispiele weisen eine gerade Oberkante auf). Campana-Reliefs: z. B. Rohden – Winnefeld 1911, 164 Abb. 315; 294 Taf. 112, 1. 2. (als Aufsatzplatten bezeichnet; insbesondere aber im ersten Fall wegen der Wasserspeier sicherlich als Stecksima anzusehen [vgl. dort S. 42*]).

32 Zur Ausbreitung der Campana-Reliefs in die Provinzen s. Reinhardt (in press), Nr. F.2. F.5 (Nut, Mazan). G.1 mit Anm. 117) und E. C. Partida in diesem Band. Zu den Krönungen aus Herodes' Square Building s. ferner Viloshni 2008, 545–547 Abb. 795–797.

33 Zu bildlichen Überlieferung der durchbrochenen Krönungen in stadtrömischen Monumenten und zu Einzelfunden aus Stein und Metall vgl. Reinhardt 2022b.

34 Känel 2013a, 1118; Bøggild Johannsen 2008a, 19; Rauch 1999, 2; Strazzulla 1984, 168; Tortorella 1981a, 64 f.; Tortorella 1981b, Taf. 38–40; Borbein 1968, 18.

35 Vgl. oben Anm. 15; z. B. Rohden – Winnefeld 1911, Taf. 40, 1–3; 43.

Steinerne Bauglieder und krönende Friese mit S-Rapport in den Nordwest-Provinzen

Wie bereits genannt, herrscht außerhalb des Bereichs der römischen Dachterrakotten wenig Einstimmigkeit oder Kenntnis über das Auftreten von durchbrochenen Krönungen in der römischen Architektur.[36] So steht derzeit eine Sandstein-Krönung mit engem, durchbrochen gearbeitetem Anthemion (200 × 55 cm), die dem Tuskanischen Tempel am Forum von Pollentia (Mallorca) zugewiesen wird, isoliert da; gleiches gilt für die beachtlichen Reste einer durchbrochenen Marmor-Krönung mit S-Rapport, die von einem Grabbau an der Via Flaminia bei Grottarossa nördlich von Rom stammt.[37] Jedoch liegen aus dem provinzialrömischen Bereich zahlreiche ähnliche Beispiele vor – sowohl in der Form von Bauteilen als auch von Reliefschmuck an Ädikulen und Grabdenkmälern. Dieser Umstand war bereits 1925 durch Friedrich Drexel und Karl Woelcke gewürdigt worden,[38] scheint aber innerhalb der Klassischen Archäologie kaum rezipiert worden zu sein. Aus diesem Grund und da sich gleichzeitig die Zahl der Nachweise erweitert hat, erfolgt hier ein Überblick über die Befundlage, wobei der Blick insbesondere auf Unterschiede in der Verwendung und Gestaltung gelenkt wird. Im Zentrum der Betrachtung stehen das Motiv des krönenden S-Rapports und die unterschiedlichen Arten seiner Umsetzung in Stein in den Nordwest-Provinzen, da auf diese Weise die gattungsübergreifende Zusammenschau am besten begründet werden kann.

Das Motiv der stehenden S-Spiralen, die häufig antithetisch angeordnet sind und durch Hasten getrennt werden, findet wiederholte Belege in Gallien, Germanien, Britannien[39] und selbst Pannonien und Dakien.[40] Zu den am besten erhaltenen Resten gehört ein Stück aus Frankfurt Heddernheim, das allerdings in seiner Funktion als Firstbekrönung von den hier betrachteten Beispielen abweicht. Das Rapportmuster der an sich flachen Platte ist fast vollständig freigestellt, ohne an einen Reliefhintergrund gebunden zu sein; die Oberseite ist als vor- und zurückspringende Silhouette

36 Vgl. Reinhardt 2022b, 185–189. Ergänzung 12/2023: s. zum Thema jetzt auch Beeson 2022 sowie hierzu meinen Nachtrag, unten S. 142.

37 Alcúdia, Museu Monogràfic de Pollèntia Inv. 28099: Vallori Márquez u. a. 2015, 303 Abb. 10; Tugores 2005, Abb. S. 62 Nr. 16; Arribas Palau – Tarradell 1987, 127 Abb. 4. Rom, Museum im Arco di Malborghetto: Messineo 1991a, 132 Abb. 156; Bruto u. a. 1985, 159–162 Abb. 104–109 (H 47 cm, D 2,5–3,5 cm; L eines Elements ca. 1,2 m; zusätzlich zu der glatten Leiste am unteren Abschluss weisen die Platten rechteckige Fortsätze für eine Verzahnung mit ihrem Unterbau auf). Laut der Erst-Bearbeitung handelt es sich um den bis dato einzigen bekannten Fall einer Marmorkrönung auf einem Ziegelgrabmal in Rom, wobei marmorne Krönungsfragmente stellenweise bereits zuvor beobachtet worden waren (Bruto u. a. 1985, 162 f. Abb. 110); vgl. Reinhardt 2022b, 187 f.

38 Drexel 1925 (Auflistung von publizierten Bauteilen sowie von Stein-Monumenten mit dem Giebelmotiv der S-Spiralen und Hinweis auf die Beispiele unter den römischen Architekturterrakotten); Woelcke 1925 (Vorstellung entsprechender Funde aus Frankfurt-Heddernheim).

39 Zu Beispielen aus dem römischen Britannien allg. s. Blagg 2002, 75 f. mit Abb. 15 Taf. 68 und Verweisen.

40 Ein Beispiel stammt aus Nauportus (Horvat 1990, 105. 215 f. Abb. 29), das andere aus Apulum / Alba Iulia (Teposu-David 1970 vgl. <https://arachne.dainst.org/entity/5576756> [10.01.2024]); beim letzteren (H 53 cm, B 84 cm) läuft der durchbrochene S-Rapport an einen stilisierten Palmetten-Akroter an.

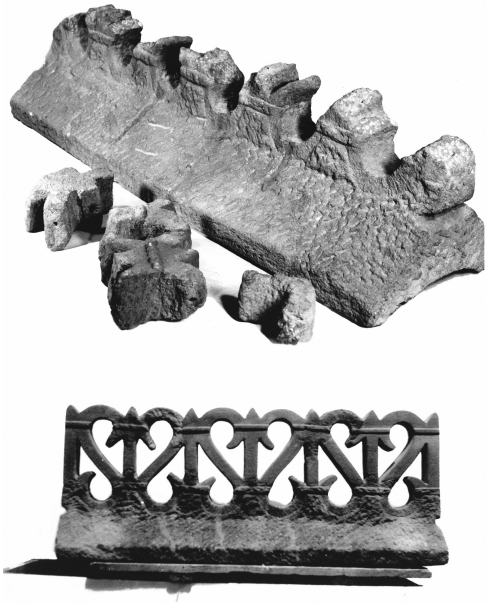


Abb. 5 Durchbrochen gearbeitete Firstverzierung aus Basalt (rek. H 32 cm, L 83 cm). Frankfurt, Archäologisches Museum Inv. X 2491.
Bild: © Archäologisches Museum Frankfurt.

gestaltet (Abb. 5).[41] Ein neuerer Fund dieser Art, dessen Unterseite jedoch einen geraden Abschluss bildet, wurde 2014 in dem neu-entdeckten römischen Heiligtum von Champs Lahyre bei Pont-Sainte-Maixence (Oise), nordöstlich von Paris angetroffen.[42]

Hinsichtlich ihres Dekors und der durchbrochenen Ausführung vergleichbar sind ferner Bruchstücke aus dem Tempelbezirk auf den Mühläckern in Carnuntum, die dem Tempel A der österreichischen Ausgrabungsstätte zugeschrieben werden.[43] Dort besteht direkte Evidenz für eine gemeinsame Fertigung von Krönungen mit S-Spiralen und floralen Akroteren in einem Werkstück, so dass der Tempelgiebel von einer fortlaufenden Ornamentzone aus Krönungen und Akroteren an seiner Oberseite geschmückt wurde; dasselbe Prinzip belegen die genannten marmornen Sima-Aufsätze des Grabbaus von Grottarossa.[44]

41 Frankfurt, Archäologisches Museum Inv. X 2491: Meier-Arendt 1983, 33 Nr. 7 (Basalt, L 83 cm); Woelcke 1925, 33 mit Abb. ebd. (H 32 cm, ohne bekannten Bauzusammenhang). Dass es sich um eine Firstverzierung handelt, geht aus dem angearbeiteten Deck-‚Ziegel' an der Unterseite eindeutig hervor.

42 Kalkstein, bislang noch unpubliziert: Brunet-Gaston – Gaston 2016a, 122 mit Abb. oben links; vgl. allg. Brunet-Gaston – Gaston 2016b. Interessant auch ein Stück aus Langres, auf das Blagg 2002, 75 Anm. 174 hinweist: Ein freistehendes S schließt an ein Pfeilerchen mit Relieffiguren an.

43 Petronell-Carnuntum: Ertel 1991, 291–297. 302 f. Abb. 28–30. 32. 33 (erste Bauphase Tempel A; zu anderem Bauzusammenhang weiterer Fragmente vgl. dort S. 305). Aussagen über die Befestigung der Krönungen sind nicht möglich, eine Anbringung auch als Firstbekrönung wird erwogen; der Tempel A wurde hadrianisch erneuert: Ertel 1991, 295. 297. 302 f.

44 Vgl. oben Anm. 37.



Abb. 6 Giebel aus der Kölner Severin-Straße mit angearbeitetem S-Rapport zwischen heute unkenntlichen Eckakroteren (H 27 cm, B 64 cm). Köln, Römisch-Germanisches Museum Inv. 23, 61.
Bild: © Römisch-Germanisches Museum der Stadt Köln/Rheinisches Bildarchiv Köln (Anja Wegner).

Orientiert man sich an den genannten Kriterien, insbesondere der Gestaltung als fortlaufender S-Rapport mit Hasten und der Kombination mit floralen Eckakroteren, kann eine Reihe weiterer Belege angeschlossen werden, die sparsamer ausgeführt sind und bei der keine Durchbrüche auftreten. Als Reliefpartie angearbeitet sind etwa die Krönungen zweier steinerner Giebel aus Köln, die gedrungene S-Rapporte zwischen Eckakroteren zeigen. Bei der Ädikula aus der Severinstraße (Abb. 6) bilden die fortlaufenden Paare antithetischer S-Spiralen nach oben zu eine unregelmäßige Silhouette, die, aus der Seitenansicht betrachtet, kammartig absteht.[45]

Als scherenschnittartiges Flachrelief an Werksteinen, die zugleich Palmettenakrotere beinhalten, erscheint das Motiv des krönenden S-Rapports auch am Schrein der so genannten „déesse aux amours" in Alesia/Gallien, wo es an seiner Oberkante ebenfalls eine vor- und zurückspringende Silhouette ausbildet.[46] Da die Elemente nach oben zu an Stärke verlieren, unten aber mit der ganzen Tiefe des Blocks auf dem Kranzgesims aufsitzen, ähnelt die Konstruktion der einer steinernen Dachkrempe,[47] auch wenn die Dekoration ganz auf das Motiv der Krönung mit den Akroteren beschränkt bleibt.

45 Köln, Römisch-Germanisches Museum Inv. 23, 61: <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/76577> (30.10.2023); Noelke 1990, 100–102 Anm. 62 Abb. 15, a. b; Hommel 1954, 57–60 Abb. 14. Köln, Römisch-Germanisches Museum Inv. 82,113: Noelke 1990, 108 mit Abb. 21 (vgl. S. 104 Abb. 17, a für das Auftreten eines einfachen Spiralrapports am Giebel einer Neptun-Ädikula aus Calama/Guelma). Eine Stele aus Périgueux, die Merkur in einer Ädikula zeigt, besitzt einen Rapport von S-Spiralen und *hastae* als Bekrönung: Espérandieu 1908, 233 f. Nr. 1263.

46 Olivier 1989, insbes. 63–65 Abb. 18–20. 26. 28; Varène 1964, 66–81 Abb. 5–11.

47 Vgl. Olivier 1989, 63 Anm. 38, der von ‚Dachrand'/‚Dachkrempe' („rive") und gleichzeitig von ‚Krönungen' („couronnements") spricht.

Neben dieser Verschmelzung der Dachkrempe als Bauteil mit dem Dekorationsprinzip der Krönung fällt hier ferner die geringe Breite des krönenden Giebelschmucks auf: S-Rapport und Palmettenakrotere bleiben in ihrer Ausdehnung deutlich hinter der tatsächlichen Breite des vorderen Dachrands zurück und sind sowohl gegen die Seiten als auch gegen die Giebelstirn zurückgesetzt. Diese Entkopplung des krönenden Giebelschmucks vom eigentlichen Dachrand, die klar von der ursprünglichen Anwendung des Motivs abweicht, findet einzelne Parallelen an anderen Werksteinarchitekturen und darf vermutlich mit der sicheren Verankerung der Bauteile erklärt werden.[48]

Fälle, bei denen wie bei dem Schrein der „déesse aux amours" in Alesia das Rapportmuster der S-Spiralen in mehr oder weniger scherenschnittartigem Relief auftritt, sind zahlreich (Abb. 7. 8);[49] häufig gehören sie zu größeren Grabbauten wie dem von Wavre in der Schweiz, einem Monument aus den Nekropolen von Aquincum/Budapest oder der Grabädikula der Volumnii aus Monsélice bei Padua.[50]

Neben diesen Werksteinarchitekturen erscheint das Motiv des krönenden S-Rapports im funerären Bereich auch an Stelen mit Giebelaufsatz.[51] Die durch ihre bildlichen, stilistischen und epigraphischen Befunde bereitstehenden Indizien weisen auf eine Verwendung der krönenden S-Spiralen im 1. Jh. n. Chr., die in der ersten Hälfte des 2. Jhs. seltener wurde.[52] Den in der Forschung genannten, etwa ein Dutzend Fällen (Abb. 9)[53] kann hier ein Beispiel aus Mittelitalien hinzugefügt werden: Eine Türstele

48 Olivier 1989, 65 mit Verweis auf den Grabpfeiler der Volumnii in Padua (s. unten Anm. 50). A. Olivier nimmt dies zum Anlass nicht mehr von ‚Krönung' („cimaise") zu sprechen, sondern von einer Bindung an die Akrotere, die stets zurückgesetzt seien. Dies erscheint einerseits verständlich, was die Befundlage der architektonischen Werkstücke angeht, widerspricht aber der engen Verwandtschaft mit – und typologischen Entwicklung aus – den durchbrochenen Krönungen der etruskisch-italischen Tradition. Vgl. hierzu den unten folgenden Abschnitt zur Gestaltung der Grabstelen, bei denen die Krönung in der Regel bis an die Giebelränder reicht. Eine Verwendung krönender Aufsätze, die von der Sima entkoppelt ist, zeigen wohl auch die Einarbeitungsspuren auf den Schräggeisa des Venus-Genetrix-Tempels in Rom an – vgl. Amici 1991, 79 Abb. 109; 85–87. 140 f. Abb. 125. 132. 273–277 Taf. 5.

49 Bspw. Frenz 1992, 118 Nr. 169. 170 Taf. 81, 3. 4; 120 f. Nr. 176. 176 Taf. 83, 2. 3 („Reliefgitter"); Olivier 1989,64–68 Abb. 23. 25. 28. 29. 30 (Beispiele aus Alésia sowie aus Langres/Haute-Marne sowie Châtillon und Nod-sur-Seine, beide Côte-d'Or, an, die bis zu 0,76 m Höhe reichen); Drexel 1925, 35 Nr. 2–8. Ein weiteres Beispiel, bei dem wiederum die Krönung an Palmettenakrotere anläuft, bei Simonett 1947, 98 Abb. 25 (Vindonissa); s. außerdem Lawrence 2018, 158–160. Für diesen Hinweis und die Erlaubnis zur Abbildung danke ich vielmals Regine Fellmann, Kantonsarchäologie Brugg.

50 Hauterive (CH), Musée du Laténium: Bridel 2006, 422 Abb. 3; Bridel 1976, 196 f. Abb. 6. 7. 18. Budapest, Aquincumi Múzeum: Zsidi 1997, 252–255 Taf. 72–75. Padua, Museo Civico Inv. 239: Lupa o. J., Nr. 14663: <http://lupa.at/14660>; Cisotto Nalon u. a. 1988, Abb. S. 17. 19. 23. 31. 34–37; Olivier 1989, 65 Abb. 24; Ghedini 1980, 104–113 Nr. 42; Picard 1963, 126 f. Abb. 8–11; Drexel 1925, 37 Nr. 23. Zu den genannten Grabbauten zuletzt Scholz 2022, 115–118 Nr. 664 Abb. 90. 91; 137 f. 140 f. Abb. 115.

51 Rohden – Winnefeld 1911, 226 (Weynand 1902, 201 f. Nr. 24. 33; 203 f. Nr. 52. 58 Taf. 4, 6. 8); Drexel 1925, 36 Nr. 9–17; Horvat 1990, 216 Anm. 8; Ertel 1991, 295 f. 302 f.; Zsidi 1997, 254 f. (beide mit Hinweise auf die Arbeiten von L. Nagy und die hierauf begründete Debatte um den Transfer des S-Rapports aus den Rheinprovinzen nach Pannonien); Blagg 2002, 75 Anm. 173.

52 Drechsel 1925, 37; Ertel 1991, 302 f.

53 Die folgende Liste (alphabetisch nach Fundorten; ohne Anspruch auf Vollständigkeit) basiert auf der in Anm. 51 angegebenen Sekundärliteratur; gegeben werden hier nach Möglichkeit nur Auf-



Abb. 7 Steinerne Krönung, gefunden östlich des Legionslagers von Vindonissa; der S-Rapport in scherenschnittartigem Flachrelief bildet oben einen silhouettenartigen Abschluss. Brugg, Vindonissa Museum Inv. KAA 6.3.
Bild: © Kantonsarchäologie Aargau CH - 5200 Brugg (Béla A. Polyvás).



Abb. 8 Kalksteinplatte mit S-Rapportmuster, das scharf gegen den vertieften Reliefgrund abgesetzt ist (H 50 cm, L 87 cm, D 13,5–16,5 cm). Mainz, Landesmuseum Inv. 52/21.
Bild: © GDKE_Landesmuseum Mainz.



Abb. 9 Grabstele des Caius Atilius mit Delphin-Paar im Tympanon und krönendem Giebelschmuck aus stilistierten Palmetten-Akroteren und dazwischen S-Spiralen (julisch-claudisch, Ausschnitt). Mainz, Landesmuseum Inv. 16408.
Bild: © GDKE_Landesmuseum Mainz (Ursula Rudischer).

bewahrungsort und Inventarnummer sowie die Referenz in der online-Datenbank ‚lupa‘:

- Bad Deutsch Altenburg, Archäologisches Museum Carnuntinum Inv. 120: Grabstele des C Aquilonius Statutus mit einfachen Spiralen (<http://lupa.at/198>; Ertel 1991, 296 Anm. 61).
- Bonn, Rheinisches Landesmuseum: Giebel mit Medusenhaupt, wohl aus funerärem Kontext (Espérandieu 1922, 225 Nr. 6229 = Drexel 1925, 36 Nr. 17).
- Budapest, Aquincumi Múzeum: Zwei Giebel mit Gorgonenhäuptern von Grabsteinen (Zsidi 1997, 254 f.; Nagy 1971, 123 Abb. 30; Nagy 1932, 291 f. Taf. 16, 1.).
- Chalon-sur-Saône: fragmentierte Grabstele (das Motiv ist auf der Nebenseite erhalten: Lantier 1966, 101 Nr. 9095 Taf. 80).
- Entrains: Oberteil einer Grabstele für Clementia Magna (Espérandieu 1910, 273 Nr. 2310).
- Langres: Oberteil einer Grabstele mit Verstorbenem in Ädikula (Espérandieu 1911, 391 Nr. 3286).
- Mainz, Landesmuseum Inv. S 141. S 610. S 182. S 503 sowie – ebenfalls aus Mainz – Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museum Inv. Haug 41. Haug 47: Grabsteine für C Atilius (<http://lupa.at/16408>), Cn Petronius Asellius (<http://lupa.at/15878>), Cn Musius (<http://lupa.at/15748>), Lucius Appuleius Iadestinus (<http://lupa.at/16426>), Rufus (<http://lupa.at/5929>) und Lucius Antestius (<http://lupa.at/16411>). 1980 entdeckt wurde ein weiteres Beispiel (Bildnisstele des Marius): Boppert 1990, 113 mit Anm. 4 Taf. 7.

Eine Basis und ein Altar, beide aus Trier, zeigen das Motiv der stehenden S-Spirale zwischen *hastae* abweichend als Flächenornament in der Sockelzone: Drexel 1925, 37 Nr. 22; Espérandieu 1928, 177 Nr. 7539. Drei andere Beispiele, die in der Literatur genannt werden, sind hier schon oben (Anm. 45) angeführt worden, da es sich nicht um Grabsteine handelt.

im Antiquarium von Carsulae (Umbrien) zeigt zwischen Lanzettblättern, die dort die Seiten- und Mittelakrotere bezeichnen, jeweils drei stehende S-Spiralen, deren Zwischenräume durch stilisierte Zwickelpalmetten gefüllt sind; dieser Dekor setzt sich auch auf den Nebenseiten fort.[54]

Ähnlich wie bei den Bauteilen, so bestehen auch bei den Grabstelen hinsichtlich der Ausführung des S-Rapports deutliche Unterschiede in der Qualität der Steinmetzarbeit. Dennoch lassen sich zwei prinzipielle Arten der Umsetzung unterscheiden: Die S-Spiralen (und ggf. Zwischenelemente) erscheinen als flächenfüllendes Band von unruhigem Relief[55] oder sie stehen – plastisch durchgebildet oder scherenschnittartig flach – scharf abgegrenzt vor abgetieftem Reliefhintergrund.[56] Bei beiden Formen enden die abgeschrägten Oberkanten der Grabstelen in aller Regel mit dem S-Rapport selbst, der entweder leicht silhouettenartig ausgreift oder der durch eine gerade Kante auf der zurückgesetzten Ebene des Reliefhintergrundes abgeschlossen wird.[57] Beide Möglichkeiten zeigen auch die zuvor angesprochenen steinernen Krönungen der genannten Tempelbauten und Grabarchitekturen, die ohnehin auch hinsichtlich der Kombination des S-Rapports mit floralen Akroteren auf engste Weise verwandt bleiben.[58]

Ausblick

Überlieferungsbedingt ist die Materialgrundlage zum Thema der durchbrochenen Krönung, wie allgemein bei Dachschmuck, verhältnismäßig lückenhaft. Aus diesem Grund soll hier nicht versucht werden, ein detailliertes Resümee zu ziehen; dennoch vermag die Zusammenschau beider Materialgruppen einige wichtige Tendenzen aufzuzeigen

54 Carsulae, Antiquarium: Stele für C. Vetulenus (Diebner 2009, 171–178 Nr. 5 Abb. 17–20. 22). Einen krönenden S-Rapport auf der Stelenschmalseite zeigt z. B. auch ein Stück in Chalon-sur-Saône: Lantier 1966, 101 Nr. 9095 Taf. 80.

55 So bei der Stele in Carsulae, den Grabstele des Lucius Appuleius Iadestinus sowie des Lucius Antestius aus Mainz und der Stele des Caius Aquilonius Statutus aus Carnuntum (vgl. Anm. 53).

56 In dicht gedrängter Folge etwa auf den Stelen des Caius Atilius und Cnaeus Petronius Asellio aus Mainz, parataktischer an der Porträtstele des Gnaeus Musius und dem Stein des Rufus (alle Mainz: vgl. Anm. 53). Als flache vordere Reliefschicht vor abgetieftem Reliefhintergrund, wie im Scherenschnitt, erscheint das Motiv in Bonn und Entrains (beide Anm. 53) oder bei der Merkur-Stele in Périgueux (Anm. 45).

57 Leichte Silhouetten-Wirkung: Giebel in Bonn, Merkur-Stele in Périgueux (wie vorherige Anm.); gerader Abschluss mit dem Reliefhintergrund: Stelen des Cnaeus Musius und Rufus in Mainz – vgl. etwa die Krönung des Grabmonuments der Volumnii in Padua (oben Anm. 50). Bei der Grabstele des Cnaeus Petronius Asellio aus Mainz, deren Stein nicht mit dem S-Rapport endet, erscheint dieser wie aufgesetzt auf den sonst abgetieften Hintergrund (Hinweis: M. Flecker).

58 Innerhalb dieses einheitlichen Grundtons bestehen häufig kleinere Abweichungen in der Ausgestaltung von Einzelheiten des grundlegenden S-Rapports, bspw. in Hinsicht auf das Motiv der Ligatur von *hasta* und S-Spiralen-Paar (wie am Grabbau der Volumnii in Padua), dem Auftreten untergeordneter Palmettenblätter (wiederum der paduaner Grabbau und z. B. die Marmor-Krönung des Grabtempels von Grottarossa [Anm. 37]) oder in der Reduzierung des Motivs auf eine Reihe einfacher Spiralen ohne *hastae* wie bei der Grabstele des Caius Aquilonius Statutus aus Carnuntum (oben, Anm. 53 vgl. Ertel 1991, 296).

und die Relevanz des Motivs der durchbrochenen Krönungen für die kaiserzeitliche Architektur in Italien und im Nordwesten des Römischen Reiches zu unterstreichen.

Allem Anschein nach – aber dies zeigen nur sehr geringe Reste an – bestand die aufwändigste Form des krönenden Giebelmotivs aus vergoldetem Metall;[59] daneben sind Marmor (Grottarossa) und lokale Steinarten bezeugt sowie natürlich gebrannter Ton, das für Dachdeckungen typische Material. Die besser erhaltenen Beispiele, wie der Grabbau von Grottarossa, die Ädikula aus Alesia, der Grabbau der Volumnii in Padua sowie Reste aus Alba Iulia und Vindonissa ebenso wie die Ädikula-Giebel aus Köln und die provinzialrömischen Grabstelen,[60] belegen die Ausbildung einer fortlaufenden ‚Krönungszone' oberhalb von Giebeln, in der die S-Rapporte zwischen Palmettenakroteren fortlaufen. Ist die Befundlage bei den ‚Campana-Reliefs' auch schlechter, so weisen dort einzelne Eckstücke, die den Krönungen zuzurechnen sind, dasselbe Grundprinzip nach (Abb. 3. 4).[61] In Stein erfolgte eine Ausarbeitung als plattenartige Aufsätze, die der Konzeption der Krönungen unter den ‚Campana-Reliefs' ähneln; oder als breitere Werksteine, die mit der ganzen Tiefe des Blocks auf die Giebelschrägen aufgesetzt wurden. Wiederholt konnte eine syntaktisch freiere Kombination mit den Giebeln/Schräggeisa beobachtet werden, bei denen die Sima gegenüber dem krönenden Dekor zurücktrat; bei den ‚Campana-Reliefs' scheint Ähnliches aufgetreten zu sein.[62]

Abgesehen von motivischen Varianten, die hier zu Gunsten eines scharfen Blicks auf die S-Spiralen weitgehend außen vor gelassen werden mussten,[63] lässt die Ausgestaltung der betrachteten Beispiele mehrere Abstufungen hinsichtlich des geleisteten Arbeitsaufwandes erkennen: Die Einzelelemente der Krönungen nicht nur an der vor- und zurückspringenden Oberkante, sondern auch in der Hauptzone möglichst freizustellen, scheint die angestrebte Idealform in der Umsetzung des Motivs gewesen zu sein. Gleichwohl zeigen viele Beispiele aus Terrakotta (Abb. 2) und Stein, dass derartige Durchbrüche ‚à-jour' einen verhältnismäßig hohen Arbeitsaufwand bedeutet haben müssen und daher häufig unterblieben sind.[64] Dass jedoch auch die partielle Umsetzung als plastisches oder scherenschnittartiges Relief vor geschlossenem Reliefgrund (vgl. Abb. 7. 8) an das Prinzip der durchbrochenen Sima-Aufsätze anknüpft, lässt sich durch Vergleich erweisen: Auch bei den Palmettenakroteren aus Stein findet sich das ganze Spektrum von grafischem Flachrelief bis zu tiefen Durchbrüchen neben

59 Reinhardt 2022b, 186 f. 207–210 Abb. 14.

60 Oben Anm. 39. 42. 45. 48. 49. 50. 54.

61 Vgl. Anm. 16 (eine S-Spirale bzw. eine einfache Spiralreihe zeigen Rohden – Winnefeld 1911, 237 Abb. 483 Taf. 64, 3–5).

62 s. den obigen Abschnitt zur Ädikula der „déesse aux amours" in Alesia und zu den ‚Campana-Reliefs' S. 132 mit Anm. 23. 24. Morphologisch ähneln die Aufsatzplatten hinsichtlich der Spundleiste an ihrer Unterseite und des unregelmäßigen oberen Rands den Krönungen (Borbein 1968, 15 f.).

63 Vgl. zum Beispiel ein durchbrochen gearbeitetes Anthemion, das an einen Palmettenwedel anläuft, in den Vatikanischen Museen (Museo Gregoriano Profano ex Lateranense Inv. 9734): <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/64138> ([30.10.2023] H. von Hesberg).

64 Nicht ausgeführte Durchbrüche bei Krönungen aus Terrakotta sind daher sicherlich kein eindeutiges Anzeichen für eine Verwendung als Wandschmuck, wie Ceccarini u. a. 2007, 125 annehmen.

Umsetzungen in anderen Materialien (darunter auch vergoldete Metall-Bleche).[65] Selbst eine Umsetzung, die so einfach und schemenhaft ist wie etwa diejenige an der Türstele aus Carsulae[66] ruft demnach das Motiv der durchbrochenen (unter Umständen vergoldeten) Krönung noch mit einfachsten Mitteln auf. Dass selbst eine solch schemenhafte Angabe noch von Interesse für die Auftraggeber dieser und anderer Grabstelen war (vgl. Abb. 9), weist auf die große Bedeutung hin, die das architektonische Motiv der durchbrochenen Sima-Aufsätze für die Zeitgenossen besessen haben muss. Dies hängt sicherlich nur teilweise mit der visuellen Prägnanz zusammen, die diesem durchlässigen Giebelschmuck an den Tempelfronten zukam; vor allem dürfte seine Anbringung eine gewisse religiös-motivierte Vorstellung vom passenden festlichen und ‚höchsten' Schmuck altehrwürdiger römischer Tempel (und dann: festlicher Architektur allgemein) transportiert haben.[67]

Hier liegt die kulturgeschichtliche Bedeutung des Architekturmotivs, die sich auf die Materialgruppe der ‚Campana-Reliefs' ebenso erstreckt wie auf die steinernen Zeugnisse aus den Nordwest-Provinzen: Durchbrochene Krönungen gehörten bei Tempeln, Grabbauten und auch in der Wohnarchitektur der (frühen) Kaiserzeit fest zum visuellen, emblematischen Bild prächtiger und feierlicher Architektur, deren Strahlkraft am eindrücklichsten in der Kombination mit der Giebelfront und ihren flankierenden Akroteren zum Ausdruck kommt. Reflexe hiervon sind in zahlreichen zerstreuten Bauteilen und einzelnen Bilddarstellungen greifbar.[68] Neben den geraden und geschlossenen Giebelschrägen, die in der griechischen Tradition stehen, perpetuierte die römische Architektur der Kaiserzeit also auch das Motiv der durchbrochenen Sima-Aufsätze, wie es ursprünglich für das ‚alte' Mittelitalien charakteristisch war. Die so genannten Campana-Reliefs, die architekturgeschichtlich als Vorstufe zur

65 Einige Beispiele – geschlossen: Eckakroter aus Alba Iulia (vgl. oben Anm. 40); Eckakroter aus Glanum (Picard 1963, 124 Ab. 6); – scherenschnittartig vor vertieftem Reliefhintergrund: Eckakroter in Arles, Musée départemental Arles Antique, (<https://arachne.dainst.org/entity/1061138> [30.10.2023]; – frei gestellt: Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense Inv. 9584, <https://arachne.dainst.org/entity/1108956> (30.10.2023); Picard 1963, 119–124 Abb. 4–6; 126 f. Abb. 8–11; 158–168 Abb. 40–44 (Akrotere von Tempeln in Glanum und vom Grabbau der Volumnii in Padua) vgl. hier Anm. 38 (Grottarossa) sowie den vergoldeten Metall-Akroter aus Avenches (Reinhardt 2022b, 207 f. Anm. 81. 82 Abb. 13).

66 Oben Anm. 54.

67 Vgl. die Überlegungen in Reinhardt 2022b, 203–207. Die durchbrochenen Krönungen mit ihrem Dekor aus S-Spiralen gehören dabei letztlich zur der reichen floralen Motivwelt, die seit republikanischer Zeit den Tempelschmuck prägte (und weit darüber hinaus strahlte); zum Verhältnis anderer floraler Motive gegenüber der Steinarchitektur s. J. Albers (in diesem Band) sowie Crawford-Brown 2022.

68 Reinhardt 2022b zu stadtrömischen Beispielen. Auch auf Bildzeugnissen aus den Provinzen wird dieses Motiv aufgerufen – so bspw. auf Terrakotten: Gonzenbach 1995, 276 f.; Olivier 1989, 68 Anm. 48; Schauerte 1985, 187 f. Nr. 281. 282 Taf. 34, 5; 35, 1; Drexel 1925, 36 Nr. 19–21 vgl. das Motiv über steinernen Rundbögen: Lantier 1966, 100 Nr. 9093, 1 Taf. 79. Auf steinernen Reliefs: zweiseitiges Mithras-Relief mit Darstellung eines geschmückten Tempels im Hintergrund (Dieburg, Museum Schloss Fechenbach Inv. 220/52: Mattern 2005, 154–156 Nr. 272 Taf. 101; Matijević – Wiegels 2004, 222–227 Nr. 7 Abb. 13; <http://lupa.at/24880>); Rapport stehender S-Spiralen auf dem Horizontalgebälk eines korinthischen Tempels in Vienne (Musée archéologique Saint-Pierre Inv. R 2001-5-407: Terrer u. a. 2003, 173 Nr. 407 Taf. 240).

steinernen/marmornen Bauweise in Mittelitalien erscheinen und deren Materialität zuletzt als dezidiert ‚patriotisch' beschrieben worden ist,[69] rufen mit den Krönungen also ein für die Architekturpraktik gängiges Motiv geschmückter Dachränder auf. Das gleiche gilt für die krönenden S-Rapporte, an provinzialrömischen Architekturen und Grabstelen; sie sollten nicht als Ausdruck eines abgeschiedenen Sonderwegs[70] gedeutet werden. Wie die ‚Campana-Reliefs' sind sie Ausdruck einer gemeinsamen Vorstellungswelt von religiös-passendem und festlichem Architekturschmuck in der (frühen) Kaiserzeit, dessen Vielfalt sich uns heute am Deutlichsten bei gattungsübergreifenden Vergleichen darstellt.

Nachtrag

Während des ersten Fahnengangs machte mich Manuel Flecker (Projekt „disiecta membra. Steinarchitektur und Städtewesen im römischen Deutschland") auf einen wichtigen Beitrag zum Thema aufmerksam, der mir leider zu spät bekannt geworden ist, als dass ich ihn noch berücksichtigen konnte (zudem ist er aufgrund des sich überschneidenden Erscheinungsjahres auch nicht in meiner ausführlichen Studie zum Thema zu finden, die 2022 erschien: Reinhardt 2022b). In langjähriger Arbeit hat der kürzlich verstorbene Anthony Beeson Belege für durchbrochene Krönungen mit S-Spiralen gesammelt, ausgehend von provinzialrömischen Funden in Großbritannien (Beeson 2022). Unsere Beispiele berühren und bestätigen sich in vielen Fällen, auch in der noch relativ unbekannten Metall-Krönung aus Écija, die ich bereits 2018 im Museum besichtigte und wegen der Beeson offenbar 2021 korrespondierte. Sein Beitrag liefert einen stupenden Überblick über die reichen Belege und bringt hinsichtlich der britannischen Funde interessante Punkte, etwa technischer Lösungen sowie insbesondere möglicher weiterer Positionen (Hypothese der Verwendung von Einzelkompartimenten bzw. der Anbringung des S-Rapports am Horizontalgebälk eines Tympanons).

Danksagung

Für ihre freundliche Hilfe bei der Beschaffung von Bildvorlagen sowie bei der Gewährung der Reproduktionsgenehmigungen danke ich vielmals Kornelia Kressirer und Jutta Schubert vom Akademischen Kunstmuseum in Bonn, Regine Fellmann (Kantonsarchäologie Brugg), Maria Meßner und Andreas Sattler vom Archäologischen Museum der Stadt Frankfurt/Main, Uta Wallenstein und Christiane Backhaus (Stiftung Schloss Friedenstein Gotha), Anne Viola Siebert vom Museum August Kestner Hannover, Hubert Vögele und Christian Köhl (beide Heidelberg), Ralf Grüßinger (Römisch-Germanisches Museum Köln) sowie Ellen Riemer vom Landesmuseum Mainz.

69 Borbein 1968, 24. Zur Deutung des charakteristischen Materials der Gattung s. Hallett 2018 und Reinhardt 2022a, 137–139 sowie jetzt Crawford-Brown 2022, 35. 40–44. 47 f. 55–57.

70 Als solches ist sowohl die Herkunft des S-Rapports als auch dessen Verbreitung von den Rheinlanden nach Pannonien diskutiert worden – vgl. Zsidi 1997, 254 f.; Ertel 1991, 295 f. 302 f.; Gabelmann 1972, 80 Anm. 62.

Bibliographie

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

Signatur

Dr. Arne Reinhardt
Universität Zürich
ZAZH – Zentrum Altertumswissenschaften Zürich
arne.reinhardt@zazh.uzh.ch
https://orcid.org/0000-0002-6295-9001

Bilderwelt

Patrizio Pensabene

Le ninfe danzanti ai lati del Palladio nelle lastre Campana della Casa di Ottaviano sul Palatino

Tra espressioni della *pietas* e rifunzionalizzazioni in chiave propagandistica

Abstract

This article deals with the iconographic theme of the dancing nymphs, which is found on the Campana terracotta slabs and on funerary altars in Rome. We focus on the particular iconography of the dancing nymphs on either side of the Palladium, often depicted in connection with the Lupercal, not only on the Campana terracotta slabs but also on other monuments. We conclude that the association between the dancing nymphs and the Palladium was formed in Rome in the Augustan age, in connection with the new needs of imperial propaganda.

Nel corso dei miei lavori sul Palatino, relativi al santuario della Magna Mater, ai templi della Vittoria e di Pales e alla casa Romuli, e ancora relativi al complesso residenziale, al tempio di Apollo e al Portico delle Danaidi, ho avuto modo di rilevare in tutta la sua complessità religiosa e politica l'importanza del *Lupercal*, del Palladio e anche del tipo particolare di ninfe danzanti ai lati, con cui è spesso raffigurato.

Come è noto il *Lupercal* (Fig. 1) era una grande grotta presso cui gli Arcadi, secondo Dionigi d'Alicarnasso, avevano fondato il culto della divinità nativa Pan Lykaion e dove approdarono i gemelli trasportati dalla piena del Tevere. Esso è stato uno dei fili conduttori della storia del Palatino, che ne hanno determinato l'aspetto topografico e architettonico assunto in età repubblicana: entra poi in rapporto dialettico con la sistemazione di Augusto, che tra l'altro riporta in vigore le feste dei *Lupercalia* (Suet. Aug. 31) e ne valorizza il carattere lustrale. Il *Lupercal* era dedicato a Fauno anche chiamato Luperco, in qualità di difensore delle greggi e degli abitanti della campagna dagli assalti dei lupi e lupo egli stesso (*Lupercus* = *lupus* + *hircus*): una delle più antiche divinità italiche, nonché l'istitutore dei Salii e dei Luperci, le due *sodalitates* dedicate al culto iniziatico di Marte. Le connessioni mitiche di Fauno e le implicazione religiose e anche topografiche dei *Lupercalia* sono alquanto complesse e qui ci limitiamo ad osservare che Fauno fu assimilato a Pan, a cui era dedicato un altare all'interno del *Lupercal*, e Pan Lycaeus sarà il dio dei *Lupercalia* secondo le fonti di età imperiale.

Ancora non è accertata l'esatta posizione della grotta del *Lupercal* ai piedi del Palatino. Viene descritta come posta alla base delle pendici sud-occidentali (*sub monte Palatino* Val. Max. 2, 2, 9), nell'area del Germalo come affermano Varrone (ling. 5, 54),

Patrizio Pensabene, Le ninfe danzanti ai lati del Palladio nelle lastre Campana della casa di Ottaviano sul Palatino. Tra espressione della *pietas* e rifunzionalizzazioni in chiave propagandistica, in: Arne Reinhardt (Hrsg.), Campana-Reliefs. Neue Forschungen zu römischem Architekturdekor aus Terrakotta. Akten der Internationalen Tagung Heidelberg, 8.–10. April 2021, AKT 1 (Heidelberg 2024) 149–173. DOI: https://doi.org/10.11588/propylaeum.1326.c18544

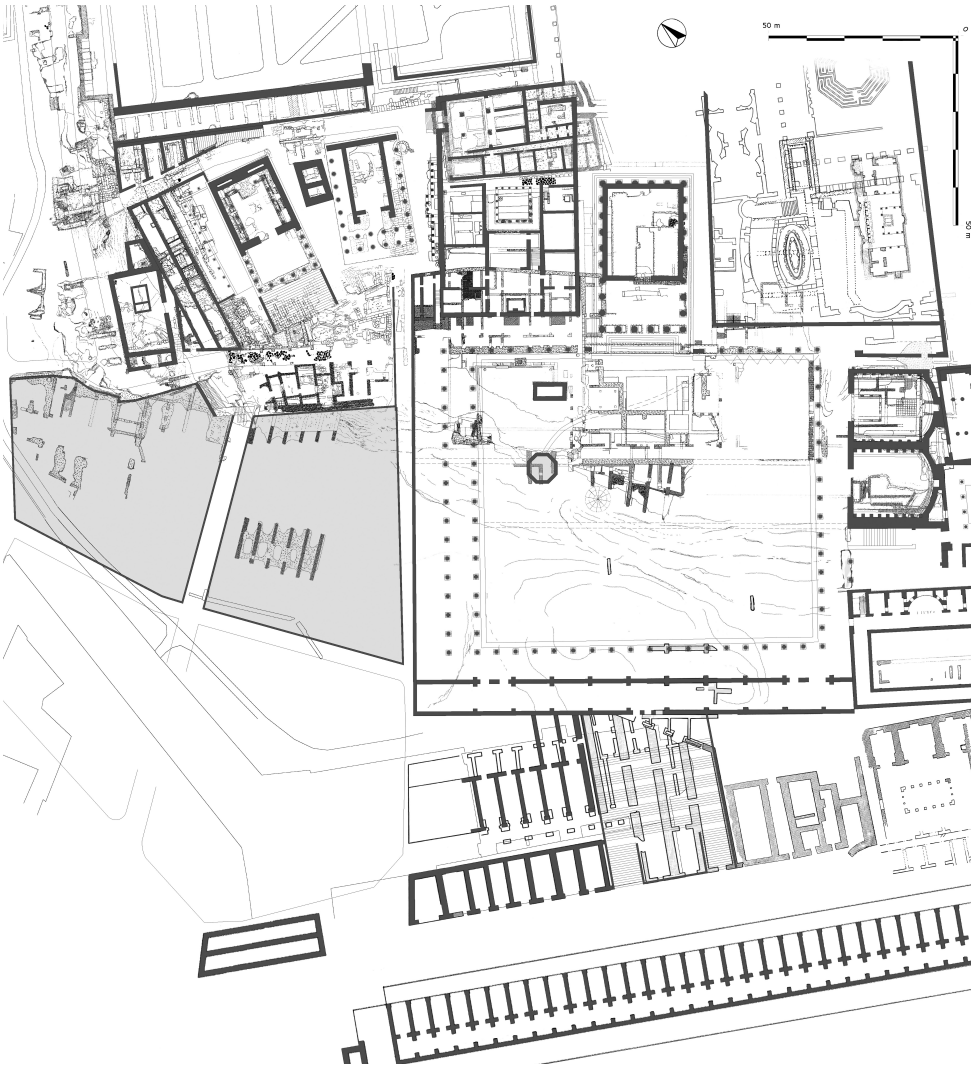


Fig. 1 Roma, area sudovest del Palatino, pianta ricostruttiva.
Immagine: © da Pensabene 2017b, tav. B (modificata).

e Plutarco (Rom. 3, 6; Clem. Al. *strom.*1, 21. 108, 3), sulla strada che conduceva al Circo Massimo come precisa Dionigi d'Alicarnasso (1, 79, 8), e già nella regio X, presso però il confine con il Velabrum che apparteneva alla regio XI.[1] Doveva essere in rapporto visuale con il Tempio della Vittoria, come si ricava ancora da Dionigi d'Alicarnasso che, nel passo che si riferisce all'antica presenza sulle sponde del Tevere degli Arcadi, al *Lupercal* in basso fa corrispondere in alto, sulla sommità del colle, *to tes Nikes temenos*, cioè il tempio della Vittoria (Dion. Hal. ant. 1, 32, 5) in cui si riflette la realtà

1 Wiseman 1981: sulla stessa strada vi era la "tomba di Acca Larentia".

contemporanea allo scrittore.[2] Ricordiamo brevemente che, ancora per lo stesso autore, Evandro, il capo degli Arcadi, nativo di Pallantion in Arcadia, era detto figlio di Hermes e della ninfa delle acque Temi/Carmenta, descritta come divinità oracolare[3] e che aveva consigliato gli Arcadi d'insediarsi su una collina vicino il Tevere,[4] e questo dato avrà un'influenza nell'interpretazione che formuleremo delle ninfe danzanti.

Il Lupercal presentava, almeno in origine, una sorgente interna e un bosco annesso (Dion. Hal. ant. 1, 32, 3–4; 79, 4–9; 80, 1), ma ai tempi di Dionigi era ormai trasformato e non più isolato e il riferimento ad esso nel *Monumentum Ancyranum* ha fatto ipotizzare una monumentalizzazione dell'entrata. In questo senso è interessante la proposta fatta da Irene Iacopi di identificarlo o comunque metterlo in relazione con la grande struttura ipogeica dal diametro di circa 6 m e alta ca 7,5 m – con il soffitto della volta decorato con mosaici colorati e conchiglie e con un aquila bianca al centro –, rinvenuta proprio sotto il settore occidentale della platea di Apollo, che sappiamo aveva occupato sopraelevandola l'area della cosiddetta *Roma quadrata* cioè quella parte del Palatino che era connessa direttamente alla fondazione romulea.[5]

Abbiamo visto dunque che Fauno/Lupercus è assimilato con Pan e del santuario di Pan sul monte Likaion in Arcadia ce ne parla Pausania come già in decadenza ai suoi tempi.[6] Ma tale assimilazione è importante perché il Lupercal di Roma guarda soprattutto come vedremo al santuario di Pan Lykaion ai piedi dell'acropoli di Atene, che tra l'altro è stato identificato con un ambiente scavato nella roccia e con nicchie per doni e rilievi votivi presumibilmente con Pan e le ninfe, di cui è noto un frammento con il dio seduto su una roccia e una ninfa del tutto avvolta dall'*himation* che le copre

2 Vittoria da alcune fonti (Dion. Hal. ant. 1, 33, 1) è detta anche figlia di Pallas a sua volta figlio di Lykaon, divinità eponime rispettivamente del Palatino (Pallantion) e del *Lupercal* (Lykaion); Wiseman 1981, 36.

3 Cfr. Ov. fast. 1, 473–474; Virgil (Aen. 8, 337–341, la definisce *vatis fatidica* che annuncia la grandezza futura di Roma: Fasciano – Seguin 2015, 110.

4 Il potere profetico le deriva proprio dall'essere una dea delle fonti: Bouché-Leclercq 1887, 923. Le fonti ci dicono dell'esistenza di un cippo di marmo sormontato da una testa con i capelli inanellati e sotto il quale vi era un rilievo con le ninfe Eunomia, Dice, Irene, identificate con le horai ("Poi Zeus sposò la lucente Themis, che diede alla luce Horai (Ora) ed Eunomia (Ordine), Dike (Giustizia) e la fiorente Eirene (Pace), colei che dà significato ai travagli degli uomini mortali." (Hes. theog. 901); Carmenta è anche rappresentata in una moneta di Q. Fabio Massimo Eburno come giovane donna dai capelli ricci e con corona di foglie di fava: Zanotto 1844, v. Carmenta.

5 Nel corso dei lavori per la mia pubblicazione delle terrecotte architettoniche rinvenute nell'area degli scavi del complesso Augusteo condotti da Gianfilippo Carettoni e del Santuario della Magna Mater e del tempio della Vittoria da me diretti (Pensabene 2017b), ho avuto modo di osservare che le terrecotte che hanno decorato gli edifici templari succedutisi nel tempo, gli annessi porticati e le residenze tardorepubblicane e di Ottaviano del Palatino (Fig. 5) presentavano spesso riferimento a figure femminili e maschili identificabili come ninfe e satiri: ho ritenuto che un primo collegamento potesse farsi con quanto descritto da Dionigi che a Roma prima dell'arrivo degli Arcadi condotti da Evandro vi era una popolazione di fauni e di ninfe e soprattutto con quanto sappiamo proprio della grotta del Lupercal.

6 Paus. 8, 38, 5–7: Verg. Aen. 8, 343–344; Hor. Od. 1, 17, 1–2.

anche il capo.[7] Il santuario, che coincide con la località descritta da Pausania (1, 28, 4),[8] seguiva immediatamente ai contigui santuari di Apollo Hypoakraios e di Zeus Olympios sempre scavati nella roccia e s'incontrava nel percorso verso la fonte Klepsydra, in cui vi era la sorgente Empedo sacra alle ninfe.[9]

Il parallelismo che possiamo istituire tra il *Lupercal* di Roma e il Paneion di Atene si può estendere in alcuni particolari momenti storici anche ad aspetti topografici e monumentali delle due città – v. proprio l'acropoli e il Palatino – che appunto vanno letti in parallelo, ma che tradiscono la volontà del senato romano di citare, d'ispirarsi ad Atene quale modello che giustifichi e insieme manifesti la posizione politica raggiunta dall'urbe.

Per capire i parallelismi anche sul piano leggendario che si riscontrano tra le due città, è necessario risalire agli influssi che Atene con i suoi miti di fondazione già esercita su Roma a partire dal periodo arcaico: è stato anzi affermato che su modelli ateniesi si basano proprio le leggende romulee e il culto di Vesta[10] e come anche sul Palladio un significativo influsso sia stato esercitato dalla dea della vittoria, Atena, che nella famosa statua crisoelefantina del Partenone lo sostiene con la mano.

Alcuni simboli chiave della potenza romana, come proprio il Palladio hanno una spiegazione mediata dalle leggende attiche.[11] Dionigi (1, 69, 3) sostiene che, secondo Arctino, fu Giove a consegnare il Palladio a Dardano, come è risaputo il fondatore della stirpe reale troiana da cui discenderà Enea (Dyon. Hal. 1, 62,1); in un altro passo invece afferma che Crise la prima moglie di Dardano, sorella di Pallante, avrebbe portato come dono nuziale i Palladi e i *sacras* dei Grandi Dei, che aveva ricevuto da Atena. Il ruolo di Atena nella consegna del Palladio ha fatto ipotizzare una matrice ateniese nella leggenda espressamente affermata da Servio e dal Danielino (Aen. 2, 166) che riferiscono di un Palladio caduto dal cielo ad Atene e che poi a *veteribus Troianis* sarebbe stato trafugato *a Ilio*.[12] Un'altra variante nella leggenda ateniese del Palladio racconta che esso sarebbe pervenuto ad Atene da Troia dopo la distruzione della città (Paus. 1, 28, 9) ad opera di Demofonte figlio di Teseo, secondo una tradizione che tende ad enfatizzare il ruolo di Atene e dei Teseidi nella guerra troiana. Del Palladio sulle lastre Campana parleremo tra poco, ora invece osserviamo come Teseo, mitico fondatore di Atene, compaia, anche tra lastre rinvenute nel Palatino: era l'eroe fondatore di Atene, di discendenza reale, che ascende e poi rinunzia al potere monarchico per realizzare la sympoliteia dell'Attica e la costituzione della città di Atene, divenendo, dunque, riformatore dello spazio politico incentrato sulla città;[13] sono riportate dalle

7 Travlos 1971, 420 fig. 538, datato al II sec. a.C.

8 Travlos 1971, 417: il culto di Pan ad Atene e in Attica si diffonde soprattutto dopo la guerra contro i Persiani ed è sempre praticato su montagne e colline.

9 Travlos 1971, 323.

10 Mastrocinque 2001, 305–316, in particolare 309; cfr. Ampolo 2003.

11 Non direttamente dunque nel racconto dei poemi omerici sulla guerra troiana, come potrebbe pensarsi per il ruolo di Enea nel trasporto dell'idolo da Troia a Roma.

12 Cfr. anche per l'altra versione, riportata ancora dal Danielino, sulla consegna del Palladio da parte di Diomede ad Enea: Lagioia 2006, 39–67, in particolare 42, da vedere anche e per la tradizione dell'esistenza di due Palladia.

13 Cfr. Greco 2005.

fonti i racconti delle relazioni di Teseo con Apollo a Delos, dove avvenne l'iniziazione giovanile dell'eroe, e a Delfi.[14] Per questo le lastre Campana con Teseo, note anche dal Palatino[15] possono leggersi come allusione ai programmi politici e al ruolo di pacificatore di Ottaviano quale eroe di stirpe divina,[16] e anche in tale chiave, come vedremo, è da leggere il suo rapporto con il Palladio che, quando era divenuto Augusto, fece trasportare sul Palatino presso la sua casa.

Proprio l'operato di Augusto ci spinge ad un'ultima annotazione sull'estensione dell'uso in chiave romana di miti e iconografie greche[17] anche a importanti episodi storici dell'antica Grecia quali le guerre contro i Persiani di nuovo rimessi in auge per conferire in parallelo alle guerre vittoriose di Augusto un quadro epico di salvezza dell'Occidente dall'Oriente. A questo proposito si può citare, rimanendo nell'ambito delle raffigurazioni del Palladio, due rilevi pressoché uguali, uno al Louvre dalla collezione Albani e uno a Berlino. Vi si riconoscono il Palladio, come di consueto di piccole dimensioni, che poggia su una colonna, intorno al quale si avvolge un serpente, alimentato a sinistra da una Nike alata con veste arcaistica, mentre a destra compare, in posizione dimessa, un guerriero barbato con corazza anatomica senza pteriges, che richiama la rappresentazione di un eroe greco. La scena è stata spiegato da Hölscher[18] come istanza della famosa vittoria di Salamina contro i Persiani allusa dalla Nike che tiene sulla mano sinistra sollevata un aplaustre: si tratta di una vittoria che Augusto ripropone nel quadro delle feste al momento della inaugurazione del Foro di Augusto nel 2 a.C., in quanto considerata come prefigurazione della sua vittoria su Antonio e Cleopatra ad Azio e ad Alessandria nel 31 e nel 30 a.C., come anche dell'umiliazione dei Parti nel 20 a.C. per la riconsegna delle insegne di Crasso. La composizione rigida delle figure poste in contrapposizione simmetrica e la presenza del Palladio al centro rimandano, come vedremo, alla struttura delle lastre Campana e hanno lo stesso scopo di mettere in parallelo avvenimenti della storia romana con quelli della storia di Atene. Si coglie una volontà di stabilire paralleli anche nella scelta di decorare le ante del portale del tempio di Apollo Palatino, come sappiamo da Properzio, non solo con episodi mitici, come la strage dei Niobidi, ma anche con la cacciata dei Galli dal Parnaso[19] che riproponeva in chiave di trasfigurazione mitologica l'episodio dell'assedio dei Galli nel 279 a.C. al santuario di Delfi: essi erano stati scacciati ad opera di Apollo, presumibilmente nella stessa misura in cui il dio era intervenuto ad Azio per scacciare gli Egizi.

Ma, se sono evidenti le motivazioni della scelta del *Lupercal* e del Palladio nella propaganda augustea, ci siamo chiesti perché compare associato ad essi un particolare tipo di ninfe, quelle danzanti con il *kalathiskos* ottenuto dall'intreccio di foglie di canna, in una composizione che è estranea al mondo greco e che invece è da considerare

14 Cfr. Strazzulla 1999, 557.

15 Pensabene 2017b, 147 cat. 1149. 1150; Lorenzetti 2004/2005, cat. 40–42.

16 Sui significati in generale degli eroi, oltre ai lavori ancora fondamentali di Farnell 1921; Nock 1972, 203–208; v. anche Hall 1999, 49–59; Malkin 2001, 123–129.

17 Desunte spesso dai poemi omerici v. l'agguato di Achille a Troilo della statua bronzea di Germanico ad Amelia; Cadario 2011.

18 Hölscher 1984b, 194; Hölscher 1988, 370 s. cat. 203.

19 Pensabene 2021, 123–125 e bibl. citata.

un'invenzione romana risalente al periodo dell'ascesa al potere di Ottaviano-Augusto. Per rispondere a questa domanda affronteremo alcuni monumenti romani in cui compaiono le ninfe danzanti, accompagnandolo solo in parte da un esame del rapporto nell'arte figurativa greca e anche magnogreca tra la rappresentazione di grotte e varie categorie di ninfe non necessariamente danzanti, né con il *kalathiskos*. In parallelo insisteremo sul carattere oracolare che può avere la danza estatica delle ninfe e metterlo in relazione proprio con il Palatino.

Le ninfe danzanti nella cultura visiva romana

Vorrei iniziare, introducendo nel dibattito un monumento funerario della Via Flaminia (Fig. 2) in cui appare tra ninfe danzanti con *kalathiskos* nascenti da tralci vegetali un giovane pastore addormentato in una grotta, a cui seguiranno alcune considerazioni sulle lastra Campana con il Palladio tra le ninfe danzanti, che prende spunto da un nuovo frammento rinvenuto nel complesso augusteo del Palatino che ci assicura del loro uso anche in questo contesto.

L'urna-ara, in marmo lunense (alt. cm 140, lati cm 87 × 54) è stata rinvenuta su di un basamento iscritto, insieme ad una ara-ossuario posta successivamente, all'interno di un sepolcro sulla via Flaminia, non lontano dalla cinta muraria, pubblicato da E. Lissi Caronna nel 1975. Il basamento è in travertino e a sua volta era sostenuto da quattro travi di legno di quercia conficcate verticalmente nel terreno per creare una sorta di palafitta di sostegno, data la natura acquitrinosa del terreno. Come recita l'epigrafe sul basamento[20] il sepolcro era dedicato da L. Aufidio Aprile ai parenti e ai liberti defunti, e lo stesso personaggio compare come dedicatario nell'epigrafe riportata sulla nostra urna-altare, dove si definisce, *corinthiarius de teatro Balbi*, quindi un venditore di oggetti di bronzo nella zona intorno al Teatro di Balbo[21] e dove la mancanza di patronimico ha fatto supporre che anch'egli fosse liberto. Altri cippi e altari funerari della stessa provenienza testimoniano la continuità di utilizzo del sepolcro per liberti di Aufidio (Aufidius Hermes, che esercitava lo stesso lavoro del patrono)[22] e per i parenti della moglie, Gargilia Secunda.[23]

Vogliamo subito sottolineare come vi sia una relazione unitaria che sottende al senso generale delle raffigurazioni nell'ara (datata in età flavia[24] soprattutto in base a criteri stilistici) che in vario modo alludono primariamente alla rinascita, ma attraverso immagini simboliche codificate in età augustea, al di là dei singoli precedenti nel mondo greco. L'unitarietà si manifesta a partire dagli elementi vegetali che collegano

20 *[L(ucius)] Ạufidius Aprilis / corinthiarius / sibi et libertis, libertabus suis et / eorum quorum nomina superius in ara / scripta sunt.*

21 *L(ucius) Aufidius Aprilis / c[or]inthiarius / [de thea]tro Balbi / [sibi] et / [---]ae Secundae / [uxo]ri sanctissimae et / [Gar]giliae Sp(urii) f(iliae) Venustae, / M(arci) Antoni M(arci) f(ilii) Pap(iri tribu) / Flacci liberti Felicis / uxori piissimae et / M(arco) Antonio Felici.*

22 *Dìs Manib(us) / L(ucio) Aufidio Aprilis / lib(erto) Hermae, / corinthiario, / Caecinia Euthymia /coniugi carissimo fecit et / L(ucius) Aufidius Achillas / v(ivus) colliberto f(ecit).*

23 *D(is) M(anibus) / L(uci) Gargili / Agathopi, / Gargilia / Moschis / patrono / b(ene) m(erenti) et L(ucius) / Gargilius / Nereus filiu(s) / f(ecerunt).* La stele marmorea a pseudo edicola è stata rubata nel 1974.

24 Lissi Caronna 1975, 214; Boschung 1987, n. 693 (agli inizi di Domiziano).



Fig. 2 Roma, Museo della Crypta Balbi, altare dalla via Flaminia.
Immagine: © Patrizio Pensabene.



Fig. 3. 4 Fianco dell'altare alla fig. 2 (sinistra); Roma, Antiquario Palatino, magazzino (destra).
Immagini: © Patrizio Pensabene.

le immagini: dai festoni di foglie di quercia che occupano tre lati (Fig. 3), dall'albero di alloro sul retro e, sul lato frontale, dal calice sotto il festone con tralci da cui nascono ninfe danzanti; sul coperchio, le rosette dei pulvini sono unite con un tralcio ai grifoni opposti al candelabro, secondo una nota iconografia rimessa in vigore da Augusto per il collegamento del grifo ad Apollo. Ma il programma iconografico di questo altare deriva soprattutto dalla volontà del committente di richiamare gli aspetti ctoni attraverso divinità minori che nel contesto in cui sono rappresentate si sono configurate agli inizi di questa produzione di altari anche come omaggio all'imperatore: l'elemento qualificante sono dunque le ninfe danzanti e la grotta in cui vi è un giovane addormentato. Le due danzatrici, caratterizzate dal chitone corto e svolazzante e dal *kalathiskos* come copricapo (Fig. 2) permettono di proiettare la scena polifunzionale del pastore addormentato in vari ambiti: innanzitutto a miti connessi all'acropoli di Atene, dove si è detto vi era la grotta del Paneion ai suoi piedi. Nella scelta della posizione e forma del giovane è possibile sia entrata l'influenza o sia stato adottato il tipo dell'Endimione dormiente con i capelli ricci e braccio portato dietro la testa, come è stato già proposto, che ugualmente presenta valenze ctonie e di promessa di rinascita. Si tratta però di un'iconografia nota anche per i satiri addormentati – basti citare il Fauno Barberini – e il piano roccioso su cui dorme il giovane, le capre e appunto la presenza delle ninfe, rinviano meglio a Pan nella sua identificazione latina di Fauno. Questa divinità romana è rappresentata spesso come giovane dio con *pedum* e *pardalè* ed era, come è noto, padre di Aci, il bellissimo pastore anch'esso di capre. Pan/Fauno ci permette di riallacciarci all'Eneide, dove Fauno è strettamente collegato al re Latino, padre di Lavinia che sposando Enea creò la discendenza dei re di Alba Longa che culmina con la nascita da Rea Silvia dei gemelli Romolo e Remo. È per questo che il giovane dormiente dell'altare rimanda alla grotta del *Lupercal*, ed è per questo che sono presenti le ninfe danzanti con lo scopo di indirizzare il riconoscimento dell'immagine.

Infine un ultimo accenno alla presenza delle protomi di Giove Ammone non solo nel nostro altare di Via Flaminia, ma in lastre Campana, tra cui un frammento rinvenuto ai piedi del Palatino[25] (Fig. 4) e in tanti altri altari e monumenti, quali ad esempio statue loricate imperiali, come vedremo anche quelle che mostrano la rappresentazione del Palladio e del *Lupercal*. Giova ricordare un passo di Diodoro (1, 25) sulla religione egiziana dove tra le interpretazioni/assimilazioni di Osiride-Serapide vi è anche Zeus, Ammone, Dioniso e Pan: in questo sincretismo di divinità gli elementi di Osiride e Pan alludano alla fecondità della terra. Abbiamo già rilevato come Pan e il Paneion dell'acropoli di Atene siano riecheggiati nel *Lupercal* ai piedi del Palatino e come l'aspetto della fecondità della terra di Iside è lo stesso che ritorna nelle divinità femminili palatine, non solo la Grande Madre, Cibele, ma altre di più antica testimonianza come Iuno Sospita, Acca Larenzia.[26]

Per intendere maggiormente il significato della presenza delle ninfe danzanti con *kalathiskos* nell'altare-urna di Via Flaminia ed in che modo abbia riqualificato l'iconografia comune del pastore addormentato in una grotta ci siamo riallacciati alle lastre

25 Pensabene 2017b, 171 cat. 1547.

26 Cfr. Pensabene 2017b, 170.



Fig. 5 Roma, Antiquario Palatino, magazzino.
Immagine: © Patrizio Pensabene.

Campana: ne abbiamo scelto in particolare alcune nel complesso augusteo del Palatino in quanto permettono di collegarne il linguaggio per immagini con il particolare ambito storico topografico del colle intimamente fuso con i miti delle origini di Roma.

Tra le lastre di maggiori dimensioni, riconoscibili dai fori per chiodi come appartenenti al fregio fittile di rivestimento delle travi di legno di un portico, ne è stata rinvenuta una con il tema del Palladio tra le danzatrici[27] (Fig. 5): il ritrovamento era avvenuto ai tempi di Carettoni in occasione di una pulizia alle spalle della casa di Livia, nella galleria sotterranea che dalla casa portava al fianco est del podio del Tempio di Apollo. È in argilla beige rosata e si conserva in realtà un frammento della lastra originaria (alt. mass. cm 15, largh. mass. cm 30, spess. sup. lastra cm 4, spess lastra cm 1,8) con l'incorniciatura superiore con *kyma* ionico;[28] del campo figurato restano le cime gemmate del *kalathiskos* di foglie di canna e una mano di una delle due figure danzanti ai lati del Palladio.

Già dalla raccolta insostituibile di Rohden del 1911 si conosceva un grande esemplare con questo soggetto, ricomposto da frammenti: è conservato a Berlino, ma proviene da Roma dove è stato rinvenuto alle pendici del Palatino (altezza ricostruita ca. cm 70), con misure simili a quelle della lastra da cui proviene il frammento suddetto (Fig. 6). Inoltre, la lastra di Berlino e il frammento palatino dovrebbero essere collocabili in anni vicini ai gruppi più famosi delle lastre (più o meno con le stesse dimensioni) della casa di Ottaviano, quelli cioè con la consegna della gorgone da Perseo ad Atena, con la lotta del tripode e con l'*omphalos*, ben datati per essere riutilizzati come *tegulae fractae* in muri di tamponatura della cd. casa interrotta – siamo poco dopo il 36 a.C. –: infatti hanno la stessa forma a triangolo dell'attacco superiore della lancetta che divide gli ovuli del *kyma* ionico della cornice superiore. Non si tratta però della stessa

27 Pensabene 2017b, 143 cat. 1002.

28 Il kyma è formato da ovuli pieni inseriti in sgusci il cui collegamento superiore è costituito da un trattino orizzontale. Del corpo delle lancette si intravvede soltanto la punta cuspidata che raggiunge il listello inferiore sullo stesso allineamento della curva degli sgusci.



Fig. 6 Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Inv. TC 8217,68.
Immagine: CC BY-SA 4.0 (Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung / Johannes Laurentius).

produzione in quanto i *kymatia* dei gruppi ora citati sono con ovuli più plastici. La lastra di Berlino aveva permesso fin dagli inizi del secolo scorso di acquisire il dato che tra i numerosi motivi figurati in parte di tradizione attica ripresi nelle lastre Campana, vi era anche quello delle danzatrici con *kalathiskos*, che era stato rifunzionalizzato dalla propaganda augustea e abbiamo detto connesso al Palladio.[29]

Dal tipo rappresentato dall'esemplare di Berlino e dal frammento palatino s'ispirano, senza copiarlo, tre altri gruppi utilizzati ora per lastre di coronamento, dove l'arricchimento dello sfondo con particolari paesaggistici (alberi, edicole, ecc.) o anche l'inserimento di candelabri tra le ninfe e il Palladio non sono dovuti, o almeno non solo, alla necessità di compensare la riduzione delle figure per i passaggi di generazione delle matrici,[30] ma al più deciso collegamento tra il Palladio e il *Lupercal*, come conferma un altro gruppo individuato da Tortorella, con elementi rocciosi sotto il Palladio che vedremo alludono ad una grotta. Tali gruppi traggono spunto dall'introduzione da parte di Augusto nel 12 a.C. del luogo di culto di Vesta sul Palatino, che provoca nelle case e nelle ville soprattutto di Roma e del Lazio, che ancora utilizzano i rivestimenti fittili, l'adozione di questi nuovi tipi.[31] Queste lastre di coronamento sono state datate nel corso del I secolo d.C. forse fino all'età giulioclaudia che non flavia,[32] a partire dal 12 a.C. quando appunto Augusto assume la carica di pontefice massimo e di garante

29 Rohden – Winnefeld 1911, 10–17 tav. 18; Borbein 1968, 188 tav. 40, 1; La Rocca 2002, 649 n. 13; Cadario 2008, 282 fig. 33. La raffigurazione delle fanciulle danzanti è dunque un tema neoattico assente nella propaganda repubblicana e ben attestato invece in quella del tardo I a.C. e del I sec. d.C. ed in particolare nei loricati (cfr. le statue di Susa e Minturno); Cadario 2011, 228.

30 Così invece in Borbein 1968, 188, che osserva che le lastre più tarde sono normalmente più larghe che alte.

31 Si veda ora in particolare Tortorella 2016b.

32 Cfr. Invece Tortorella 2016b, 477, che propone l'età flavia per le lastre con il bollo *Valentis* sul listello inferiore.

del fuoco sacro di Vesta. E' stato anche proposto da Tortorella che ora le ninfe danzanti abbiano il ruolo delle Vestali, della quali Augusto era il padre e in virtù dunque anche in questo caso della polivalenza delle funzioni dei tipi iconografici di queste ninfe.[33] Tuttavia la presenza di grandi lastre di fregio nel complesso palatino prima della battaglia di Azio spinge a cercare l'origine della scelta delle danzanti nella funzione che esse ebbero nei miti attici, insieme ad altre categorie di ninfe e di divinità minori, e nelle modalità con cui erano raffigurate. Se vi è la consapevolezza che la scena rappresentata in queste lastre, come ribadiva il Borbein nel 1968,[34] non si basa su precedenti modelli greci, questo stesso autore confermava quanto affermato dal Fuchs che le due ninfe danzatrici rappresentano la trasformazione di due degli almeno sei tipi noti di ninfe in atto di danzare (tipi 3 e 5 di Fuchs): si è detto trasformazione in quanto il Palladio determina nelle ninfe che gli porgono le armi movimenti differenziati. Si tratta di tipi, soprattutto il tipo 5, a cui s'ispirano anche vittorie e altre raffigurazioni.

Le ninfe danzanti, dunque, si differenziano da altre figure di ninfe con attitudine invece pacata che si collocano ai lati di candelabri accesi o di candelabri vegetali e, a parte poche eccezioni, non indossano il *kalathiskos*. Il loro significato, nonostante possa coincidere l'oggetto di venerazione al centro non si sovrappone a quello delle ninfe danzanti che compaiono nelle lastre Campana e sviluppano specificità che vanno precisate.

È con l'età tardo repubblicana e soprattutto con quella augustea, che rappresentazioni dei vari gruppi di ninfe invadono l'arte decorativa, dalla ceramica aretina, alla glittica, agli argenti e alle lastre Campana: si tratta di motivi che evidentemente derivano da un repertorio condiviso di tradizione attica, fatto proprio da officine specializzate nei diversi generi artigianali/artistici, ciascuna delle quali ne può accentuare il carattere eclettico: proprio per questo carattere il riferimento è alla definizione di repertorio classicistico ed eclettico per l'arte ellenistica e romana espressa da Grassinger nel 1991.[35] È vero anche che c'è stata una tendenza ad esaminare le danzatrici con *kalathiskos* prevalentemente come figure isolate nelle singole categorie dei materiali – basti citare gli importanti lavori di Cain per i candelabri,[36] di Bacchetta per gli *oscilla*[37] ecc. –, indagando il loro rapporto con le rappresentazioni iconografiche greche precedenti. Più recentemente, nel 2012, una studiosa svedese, Julia Habetzeder, ha trattato in modo specifico i cambiamenti che queste figure subiscono nel momento in cui vengono utilizzate nell'arte romana, ma anche del posto che vi è occupato dal motivo della danza:[38] si è concentrata su due aspetti, l'eclettismo e il *decorum*, cioè sulle caratteristiche considerate appropriate e stabilite dalla tradizione, anche in base al contesto sociale. Questi due aspetti le derivano dagli studi della Perry sulle lastre Campana nei quali emerge come le novità, le invenzioni, possano essere incluse in un repertorio

33 Sulla polisemia dell'arte augustea, percepita in modo diverso a seconda dei fruitori: Galinsky 1992, 468–475.

34 Borbein 1968, 188.

35 Grassinger 1991, 140 f.

36 Cain 1985, 135 s. 170 n. 61; 173 s. n. 71; 198 n. 127; 196 s. n. 124.

37 Bacchetta 2006, 277. 484 s. n. T220.

38 Habetzeder 2012, 9.



Fig. 7. 8 Roma, Antiquario Palatino, magazzino Inv. 53390 (sinistra); disegno ricostruttivo della lastra a cui apparteneva il frammento alla fig.7 (destra).
Immagini: 7) © Patrizio Pensabene; 8) © da Pensabene 2017b, tav. 138.

di soggetti appropriati innanzitutto se sono introdotti da personalità tenute in alta stima,[39] come può essere non solo un artefice innovatore, ma anche un committente: ma conta pure se le novità derivano dalla mescolanza di due o più differenti modelli, motivi o stili, in accordo anche alle teorie antiche dell'arte sull'imitazione, che spesso sono critiche quando si usa soltanto un modello per creare una immagine e privilegiando come armonica la mescolanza di varie componenti.[40] Da qui l'affermazione che l'eclettismo possa essere una strategia usata per conferire all'*inventio* le proprietà che si richiedono nel *decorum*.

Ma in questa sede noi ci occuperemo soprattutto del quadro ideologico in cui si realizza la produzione di lastre Campana con l'uso di danzatrici con *kalathiskos*, rimandando agli autori finora nominati per le serie tipologiche di iconografie che conducono alla particolare forma delle danzatrici nelle lastre Campana, dove il loro abbigliamento e l'attitudine danzante è prestata anche ai barbari ai lati della gorgone (Figg. 7. 8).[41] Certo, siamo consapevoli di quanto affermava Tonio Hölscher che il linguaggio figurativo romano vada considerato un insieme di elementi che interagiscono in maniera flessibile[42] e con numerose incongruenze nella sua struttura, che spesso finiscono per esaltare proprio il "dinamismo creativo" che caratterizza molte delle espressioni artistiche romane. Tuttavia, la conoscenza che si è raggiunta del periodo augusteo ci consente di affrontare le premesse che sono alla base delle scelte iconografiche e delle trasformazioni formali operate. Infatti i cambiamenti eclettici introdotti

39 Perry 2005, 70–77.
40 Perry 2005, 111–149; Habetzeder 2012, 9.
41 Pensabene 2017b, 168 cat. 637. 1176–1178.
42 Hölscher 2002.

anche nel caso delle lastre Campana, rispondono al contesto culturale romano in quanto veicolano messaggi di propaganda che sono da inquadrare prevalentemente nel periodo dell'assunzione al potere di Augusto e nell'affermazione dell'area S-O del Palatino, già ritenuta sede della "Roma quadrata", quale luogo intimamente legato sia alla fondazione di Roma, sia all'origine della *gens Iulia*.

Prospettive per una lettura ufficiale delle ninfe danzanti

Per definire meglio la qualità che assumono le ninfe danzanti con *kalathiskos* nella propaganda augustea e alla luce anche di una reviviscenza nella storia degli studi più recenti dell'interesse per le ninfe in generale, andrebbe richiamato il ruolo delle ninfe nella cultura religiosa e, di riflesso, visuale, quale si manifesta nelle lastre Campana. Lungi da assumere un valore solo decorativo, le ninfe danzanti dovevano essere state scelte per la possibilità che offrivano di proiettare significati più profondi da vedere in parallelo ad altri gruppi di ninfe e a divinità minori che si muovono nel loro ambito. Innanzi tutto va osservato che le ninfe danzanti con *kalathiskos* vanno chiaramente distinte dalle canefore e dalle portatrici d'acqua e da altre categorie di ninfe con copricapi simili o diademi.[43] Ma proprio l'altare della via Flaminia con l'avvicinamento delle ninfe danzanti alla grotta di Pan, renderebbe necessario affrontare – ma in questa sede non è possibile – il tema delle raffigurazioni di ninfe in rapporto con una grotta per mettere a fuoco la storia dei significati di volta in volta arricchiti e diversi di questi motivi iconografici. Ricordiamo solo che generalmente ricorre una stretta connessione iconografica tra le ninfe dei vari gruppi (non solo quelle danzanti) e la grotta,[44] spesso collegata con una fonte d'acqua: basti citare per l'Attica[45] le *pinakides* piccoli quadretti tagliati nella pietra e dedicati nelle grotte adibite al culto delle ninfe dalla fine V alla fine II sec. a.C. (si ritroveranno così nei rilievi neoattici), dove le ninfe appaiono come tre fanciulle vestite di un chitone lungo e dove compare sia Hermes che Acheloo. In un rilievo marmoreo rinvenuto presso la sorgente dedicata subito a ovest della stoa dell'Asclepieion, sulle pendici sotto l'acropoli, oltre a Hermes, Pan e le ninfe vi è anche Apollo citaredo[46] e questa compresenza appare particolarmente significativa quando si osserva la colonna d'acanto di Delfi con ninfe danzanti ma che seguono (v. oltre) un tipo diverso da quelle adottato a Roma ai lati del Palladio.

43 Per la presenza nelle ninfe di copricapi simili si veda ad esempio un cratere (a Vicenza, coll. Sanpaolo) a figure rosse apulo del pittore di Licurgo dove vi è l'apoteosi di Eracle con le ninfe Hiadi dal copricapo che ricorda il *kalathiskos*, e con chitone lungo: esse spengono la pira funebre su cui si era gettato Eracle: De Francesco et al. 2009, 41, dove si osserva che la caratterizzazione di questa categoria di ninfe è semplicemente delegata all'oggetto che portano tra le mani, il vaso d'acqua, attributo preso in prestito da altre ninfe non di questo gruppo e non ricordate dalle fonti in relazione all'acqua, come ad esempio Eco. È anche l'iconografia prestata a Rea Silvia che partecipa dunque della natura divina delle ninfe ed è sedotta da un dio.

44 Ninfe in una grotta sono restituite anche nell'ambito dell'Italia meridionale dai famosi fittili della Grotta Caruso presso Locri.

45 Cfr. Marchiandi 2004; Larson 2007.

46 Travlos 1971, 138 fig. 193.

Le divinità che accompagnano le ninfe e definite dalle fonti come ninfagete sono, dunque, Hermes, Apollo, tradizionalmente Pan, che è divinità agreste per eccellenza, spesso venerato negli stessi santuari e raffigurato mentre suona la siringa e il doppio flauto in compagnia del suo gregge di capre. Acheloo invece è il fiume che fuoriesce dalla terra, con carattere ctonio ed è considerato padre delle ninfe: vogliamo sottolineare come questa divinità fluviale sia rappresentato come un toro dal volto umano maschile barbato[47] o anche come una maschera frontale con viso umano ma orecchie e corna taurine[48] che richiama il potere fecondante delle acque. Abbiamo sottolineato l'iconografia di Acheloo in quanto essa è molto vicina alla protome di Giove Ammone presente agli angoli dell'altare di Via Flaminia e ci siamo chiesti se l'iconografia simile sia una delle ragioni per l'inserimento di queste teste nell'altare.

A queste annotazioni si aggiungono quelle derivate dal nostro recente lavoro sui materiali del Palatino provenienti dal complesso augusteo, che portano una diretta testimonianza del favore delle rappresentazioni delle ninfe in vari gruppi di lastre Campana, dove si coglie il collegamento tra la natura ctonia di queste divinità minori, spesso raffigurate come nascenti o in mezzo ad elementi vegetali e l'*Aurea Aetas* appartenente alla propaganda augustea. Esse dunque sono portatrici di una promessa di rinascita e quindi di immortalità, e nell'arte romana assumono ruoli direttamente in relazione con l'ideologia del tempo che si esprime in immagine collegate ai miti o a singoli personaggi mitici fatti propri dalla classe dirigente romana.

Le rappresentazioni finora citate, dunque, che compaiono non solo sulle lastre Campana, sono state assorbite tra le iconografie che esprimono l'ideologia del periodo, con una modifica di significati rispetto a quelli originali del mondo greco che è segnalata dalla rigida contrapposizione simmetrica delle figure estranea all'arte attica: essa esprime l'aspirazione all'ordine, che si accompagna alla pace, del principato augusteo. Tuttavia appaiono in alcuni casi scelte iconografiche greche che sono in modo ancora più eclatante adattate ad un contenuto congruo alla storia di Roma e al ruolo di Augusto quale discendente di Enea: stiamo facendo appunto riferimento ancora alle ninfe con *kalathiskos* ai lati del Palladio, dove nuovamente le modalità neoattiche sono irrigidite nella contrapposizione simmetrica (il termine neoattico ha qui soprattutto un valore cronologico per definire officine che agiscono tra il I a.C. e il I d.C. e si è consapevoli che sono soprattutto la funzione delle immagini a determinare scelte da repertori di figure o scene).[49]

La connessione che si è stabilita tra le danzatrici con *kalathiskos* e il mito delle origini di Roma è chiara per la presenza del Palladio, cioè uno degli oggetti sacri riportato da Enea in Italia[50] e conservato nel tempio di Vesta del Foro Romano. Ma la presenza di una grotta nell'altare della via Flaminia e il collegamento tra il Palladio e i gemelli allattati dalla lupa, che presuppone il *Lupercal* ci portano al luogo di culto di Vesta

47 Isler 1981, nn. 180. 186. 194. 202.

48 Isler 1981, nn. 173. 176–178.

49 Cfr. Cain 1985, 3. 140; Grassinger 1991; Hölscher 2002, da vedere anche per l'uso dei termini classico e ellenistico, senza che questi necessariamente implichino precise attribuzioni cronologiche per le opere per cui s'impiegano.

50 Cfr. Vanotti 1995, 63–95.



Fig. 9 Roma, Antiquario Palatino Inv. 475881 (37340 = 12432): fronte.
Immagine: © Patrizio Pensabene.

che Augusto[51] aveva fatto edificare sul Palatino. Si tratta di un *aedes*, probabilmente di piccole dimensioni, all'interno dell'area da lui acquistata sul colle e che egli aveva diviso in tre parti, una per la sua casa, una per il Tempio di Apollo e una per il Tempio di Vesta (Ov. Fasti 4, 449–454; 6, 383: *Phoebus habet partem, Vestae pars altera cessit: quod superst illi tertius ipse tenet*): i due templi precedevano la sua casa (Seneca, Cons. ad Polyb. 35: *domos…intrare in quas per templa aditur*), dove l'apparire i templi di Apollo e di Vesta sullo stesso piano farebbe scartare l'integrazione del riferimento al luogo del culto palatino di Vesta nei Fasti Prenestini (CIL I^2, 236) come *[signu]m et [ara]Vestae*, preferendo *[signu]m et [aedis] Vestae*. Non si tratta di una reduplicazione del luogo di culto più antico nel foro romano, in quanto non sarebbe stato possibile reduplicare il fuoco sacro che vi ardeva all'interno. Se inoltre è vero che un frammento di Palladio in marmo (Fig. 9) è da attribuire, come fece il Paribeni, al luogo di culto palatino,[52] ugualmente si deve ritenere che fosse stato lasciato al suo posto il Palladio originario

51 Che si definì *cognatus Vestae*: cfr. Piro 2016.
52 Paribeni 1963; Paribeni 1964.

xoanico,[53] conservato nel tempio di Vesta al Foro Romano.[54] Il Paribeni considerava la statuetta da cui proviene il frammento di marmo di epoca arcaica, e quindi non arcaistico, ma va osservato che dall'area del Palatino proviene un altro frammento di Palladio, privo però della testa, che doveva trovarsi nel santuario della Magna Mater.[55] Ricordiamo che ad Atene il Palladio era conservato nell'Eretteo e in occasione delle Panatenee era vestito e portato in processione: per questo va distinto da quello che sarebbe stato portato da Enea in Italia[56] e che poi venne a far parte dei *pignora imperii Romani* conservati nel tempio di Vesta e per questo non può confondersi con la scultura identificata dal Paribeni: semmai sarebbe questa ad essere stata conservata nell'*aedes Vestae* dedicata da Augusto sul Palatino quando divenne pontefice.

Molto dibattuta rimane la collocazione proprio dell'*aedes Vestae* sul Palatino,[57] da ultimo trattata da Stefano Tortorella, a cui rimandiamo anche per il collegamento con le lastre Campana qui in oggetto.[58] Tale collocazione in ogni caso ci è restituita come all'interno del Portico delle Danaidi nella base di Sorrento (Fig. 10) e recentemente abbiamo ribadito con maggiori elementi un' ipotesi già presentata dalla Cecamore di identificazione:[59] la grande rotonda di cui restano le fondazioni sotto il triclinio della domus Flavia[60] che risulta collegata al Tempio di Apollo attraverso un propileo a tre navate con pavimentazione in *opus sectile*, e rimasta interrotta e obliterata dalle fondazioni domizianee del triclinio. Essa, insieme al propileo, è orientata perpendicolarmente al tempio e non è più possibile interpretarla con la *coenatio rotunda* neroniana, ora rinvenuta nella Vigna Barberini: costituirebbe dunque quanto resta di un progetto di monumentalizzazione del tempio di Vesta, intrapreso ai tempi di Nerone, e arrestatosi dopo la sua morte.

Potrebbe essere la conferma di un progetto neroniano quanto osservavano Matteo Cadario e Stefano Tortorella che "la salvezza del Palladio e il legame con Vesta furono evocati con forza da Nerone solo dopo l'incendio del 64 d.C."[61] e in questo contesto non stupisce che l'*arcus Neronis*, noto dalle monete, presenti nei pannelli superiori ai lati del fornice figure isolate di danzatrici che E. La Rocca già identificava con le ninfe con

53 V. però osservazioni di Tortorella 2016b, 481 sul passo – che però mi pare ambiguo – di Ovidio Fasti, 6, 295–298, che potrebbe indicare che non vi era alcuna effigie della dea nel tempio di Vesta del Foro Romano (*effigiem nullam Vesta nec ignis habet*).

54 Cic. Scaur. 23. 48; V. anche Ov. fast. 6, 433–436; Liv. 5, 52, 7.

55 Pensabene 2017a, 383 fig. 112.

56 Cfr. ad Aen. 3, 550 è noto che nel mito esiste un'altra variante secondo la quale il Palladio conservato nel tempio di Troia venne consegnato da Diomede a Demofoonte e da questo a Buzige perché lo portasse ad Atene.

57 Della numerosa bibliografia a riguardo citiamo solo Guarducci 1971, Cecamore 1994/1995, Fraschetti 2001, Fishwick 2014.

58 Tortorella 2016b, 479.

59 Cecamore 1994/1995; Cecamore 2002, 156.

60 Pensabene 2017b, 394 fig. 124; Pensabene – Gallocchio 2017.

61 Cadario 2008, 282; Cadario 2011, 189; Tortorella 2016b, 482. Per la presenza del Palladio Nikephoros collegato al culto di Atena e in contesti di legittimizzazione del sovrano in età tardoclassica ed ellenistica (Pergamo) v. Agelidis 2014.



Fig. 10 'Base di Sorrento': lato A. Sorrento. Museo Correale di Terranova.
Immagine: © Negativ D-DAI-ROM-65.1254 (H. Koppermann).

kalathiskos.[62] A prova di tale atteggiamento dell'imperatore si citano la statua loricata di Nerone a Vaison la Romain, poi trasformata in Domiziano, con scena di venerazione del Palladio tra vittorie rappresentate in modo analogo alle ninfe danzanti nel movimento del corpo e delle vesti;[63] scena molto simile si ritrova anche in un affresco della Domus Aurea (corridoio 117).[64] Inoltre sono noti i coni monetali neroniani del 63–68 d.C. che raffigurano il tempio di Vesta del Foro restaurato dopo l'incendio del 64 d.C.[65]

La rotonda, dunque, si presenta come un grandissimo peribolo circolare che circondava una fondazione sempre circolare di una piccola cella posta al centro. Sono appunto le fondazioni d questa cella e non del grande peribolo eventualmente a riferirci un'idea delle originarie forma e proporzioni del luogo di culto dedicato alla Vesta palatina. In ogni caso con il peribolo precedente alla costruzione neroniana è stata messa in connessione una serie di lastre Campana che raffigurano un tempio circolare con colonne tortili contenuto in un portico con colonne a scanalature verticali che si apre al centro per renderlo visibile[66] (Fig. 11) e che avrebbero potuto decorare la trabeazione lignea di questo portico. La conferma che sia rappresentato il luogo di culto di Vesta palatino viene da un altro frammento di lastra Campana dei depositi del Museo Nazionale Romano reso noto da Tortorella, che conserva parte del Palladio e di una delle colonne tortili (Fig. 12) e anche dalla considerazione che l'*aedes Vestae* palatina si differenzia da quella del Foro Romano per avere la cella occupata dall'effige del Palladio e non dal fuoco sacro. Anche le più antiche[67] della serie di rilievi marmorei con choroi femminili, testimoniati a Roma e a Ravenna, che portano offerte al tempio di Vesta, adornano un candelabro o danzano tenendosi per mano, hanno sullo sfondo un portico, nel quale compaiono pure danzatrici con *kalathiskos* dello stesso tipo delle lastre Campana: potrebbero riecheggiare proprio il progetto di monumentalizzazione giulio-claudio, possibilmente neroniano, dell'*aedes Vestae* palatina e il restauro del tempio del Foro dopo l'incendio, che avrebbero rilanciato il culto della dea, sempre in funzione dell'origine troiana della *gens Iulia,* e di altre divinità del pantheon romano all'interno di una "intensa" fase religiosa del periodo.[68] Data la datazione successiva di altre serie dei rilievi marmorei, in particolare adrianea, essi di volta in volta possono essere messi in relazione con il revival dei culti connessi ai miti dell'origine dell'urbe. H. Cain, a proposito del rilievo di Villa Albani, dove compaiono due ninfe con *kalathiskos* davanti ad un portico a pilastri o colonne corinzie, ne rivendica il modello nella tradizione tardoellenistica per la resa dei pilastri con il basamento che sporge rispetto allo

62 La Rocca 1992b, 405 s. nn. 32. 33, che interpreta il motivo quale espressione di *felicitas temporum*; Cfr. Cadario 2011, pp. 209–211.

63 Stemmer 1978, VII, 4, 77; Cadario 2011, 189 fig. 13 b.

64 Cadario 2011, 189.

65 Tortorella 2016b, 482; cfr. McDaniel 1995, 96–98.

66 Rohden – Winnefeld 1911, 152 figg. 279. 280: alcuni frammenti di lastre Campana di Roma riproducono un tempio con colonne scanalate in mezzo alle quali compare il Palladio, circondato da portici con festoni e maschere sileniche pendenti da ghirlande.

67 Micheli 1987, 2.

68 Micheli 1987, 2–16; La Rocca 1992a, 282–291; Cadario 2008, 282; Tortorella 2016b, 428.



Fig. 11. 12 Roma, Musei Capitolini, magazzino (sinistra); Roma, Museo Nazionale Romano, magazzini (destra).
Immagini: 11) © da Rohden – Winnefeld 1911, tav. 69, 1; 12) da Tortorella 1981a, 90 fig. 19.



Fig. 13 Statua d'imperatore da Susa: particolare. Torino, Museo Archeologico.
Immagine: © Patrizio Pensabene.

zoccolo del portico,[69] confermando la ripresa in quest'epoca delle danzatrici; ritiene inoltre che il suolo roccioso su cui poggiano le danzatrici sia di restauro, ma in realtà credo debba riflettere la composizione originaria, a giudicare dalle rappresentazioni dello stesso suolo sulle lastre Campana di coronamento e sulle corazze delle statue di imperatori sopra citate.

Per gli scopi che ci siamo posti in questo intervento interessa ora esaminare brevemente l'origine non tanto dell'iconografia delle ninfe danzanti con *kalathiskos* quanto dei motivi che ne hanno determinato la scelta: crediamo che essi siano da riconoscere nel carattere oracolare espresso proprio dalla vivace danza, e nel collegamento con le acque leggibile nelle foglie di canna che compongono il *kalathiskos*. Essi mi hanno permesso di chiamare in causa ninfe latine, come Carmenta o le ninfe tiberine, fermo restando che l'iconografia deriva da repertori attici, Se è vero quanto detto le ninfe danzanti profetizzano la durata sempiterna di Roma, espressa dal Palladio, uno dei monumenti più rappresentativi e solenni legati alla fondazione dell'urbe.

Già da tempo è noto come in alcune statue di imperatori romani loricati vi sia il Palladio, quale immagine, come ribadiva Schürmann, dell'*aeternitas Imperii*.[70] Esso compare tra le ninfe con *kalathiskos* danzanti (ad esempio statue da Susa ora a Torino, dove la scena sta sotto il gorgoneion e sopra tralci contrapposti (Fig. 13) e da Minturno ora a Napoli.[71] Lo stesso concetto si ritrova in statue di Adriano loricato del tipo Hierapytna,[72] dove vi è la lupa con i gemelli (che emerge da un calice) e, al di sopra, il palladio: non appare come un idolo, ma come una figura arcaistica di Atena guerriera, caratterizzata come attica per la presenza del serpente Erittonio e della civetta e posta tra due vittorie alate con il chitone lungo svolazzante (Fig. 14). La lupa e Atena alludono dunque simultaneamente a Roma e ad Atene e la scena coglie quella volontà di mettere sullo stesso piano i miti delle origini delle due città che era stato alla base dell'elaborazione augustea del tipo adottato nelle lastre Campana.

La presenza o delle ninfe o delle vittorie per ciò che riguarda le statue loricate si profila come preferenza per le Vittorie solo per le statue di Adriano del tipo Hierapytna diffuse nella parte orientale dell'impero, mentre entrambe si trovano in Occidente non solo nelle statue imperiali, ma anche in altre categorie di oggetti. Ciò non significa che le ninfe siano semplicemente interscambiabili con le vittorie anche quando queste hanno il chitone svolazzante in quanto entrambe sono collegate ai miti di fondazione di Roma: le ninfe per la grotta del *Lupercal* (va ricordato che in una delle lastre Campana del gruppo con il calice tra le ninfe al Louvre compaiono nel margine inferiore protomi di capri alternate a rosette[73] che indicano la consapevolezza del collegamento delle ninfe con Pan/Fauno tra le capre); le vittorie per la relazione con il tempio della Vittoria sul

69 Cain 1989, 296–299 n. 94, a cui si rimanda anche per la citazione di danze in onore di Pallade: in Sen. Herc. O. 366.

70 Schürmann 1985, 41 s.; cfr. Cadario 2005, 282 nota 13; il loricato di Palazzo Colonna presenta anche Tellus e Oceanus che confermano il significato di *aeternitas*: Stemmer 1978, IV, 10, 51.

71 Stemmer 1978, tav. 56, 3; Cadario 2008, 281–287 figg. 1. 6; Tortorella 2016b, 479; cfr. Brecciaroli Taborelli 2006, 49.

72 Cadario 2014, 107.

73 Pensabene 2017b, 167 fig. 103.



Fig. 14 Statua di Adriano: particolare. Atene, Museo dell'Agora, Stoa di Attalo n. inv. S 166. Immagine: © da Stemmer 1978, tav. 28, 2.

Palatino che la nota pittura pompeiana della casa di Fabio Secondo, seguendo pedissequamente il testo di Dionigi d'Alicarnasso,[74] associa al *Lupercal*. E' noto come i rilievi marmorei 'deliaci' o 'citaredici' con Apollo citaredo a cui una Vittoria alata verso un liquido sacro nella phiale, che Hölscher ha compreso tra le espressioni più significative del linguaggio politico augusteo, continuano ad alludere alla presenza di Vittoria sul Palatino il cui tempio era quasi contiguo a quello di Apollo.[75]

74 Dion. Hal. ant. 1, 32, 5: l'autore parla di un temenos della Vittoria, sulla sommità del Palatino, e in onore di questa divinità Evandro avrebbe istituito sacrifici che ancora si celebravano all'epoca in cui scrive. Sempre secondo Dionigi d'Alicarnasso (v. nota 2) Vittoria sarebbe figlia di Pallas, l'eponimo del Palatino, cioè Pallantion a sua volta figlio di Lykaon, da cui Lykaion cioè il *Lupercal*. Cfr. Dion. Hal. ant. 1, 33, 1; Blanckenhagen 1949/1950, 246; Wiseman 1981, 36.

75 Il più noto è il rilievo di Villa Albani (Cain 1989, 380–387 n. 15, datato tra il 20 e il 17 a.C.) dove si è proposto di riconoscere il tempio sullo sfondo con quello della Vittoria. Il rilievo appartiene al repertoro c.d. deliaco o citaredico in stile arcaistico: cfr. Hölscher 1985, 94; Dräger 1994, 236; Bonanome 2013, 146 n. 88. Vista la datazione del rilievo è ipotizzabile una collocazione originaria nel portico delle Danaidi.

Conclusioni

Si è visto che nell'arte greca le danzatrici con *kalathiskos*[76] sono estranee al repertorio dionisiaco delle menadi proprio per il particolare copricapo;[77] sono anche estranee sia alle *arrephoroi* perchè non trasportano sul capo ceste con oggetti misterici al santuario di Afrodite, sia per ragioni simili, alle Aglauridi connesse al culto di Atena: nonostante Euripide parli delle tre sorelle come ninfe danzanti e che ebbero un santuario in una grotta alle pendici dell'Acropoli, forse il versante orientale, nel luogo cioè dove Aglauros si sarebbe gettata, come in sacrificio di espiazione, per aver osservato il contenuto proibito del cesto.

Per la comprensione delle nostre danzanti bisogna innanzitutto risalire all'origine del particolare schema con cui sono rappresentate, che ha permesso già a E. Q. Visconti a proposito delle ninfe del rilievo di Villa Albani[78] e, con una raccolta delle immagini sistematica, a W. Fuchs[79] di richiamare le *Saltantes Lacenae* di Callimaco (Plin. n. h. 34, 92), pare realizzate per un monumento di Atene, forse, come ha ipotizzato Tiverios,[80] per la base della fenice sul candelabro di Callimaco nell'Eretteo (Paus. 1, 26, 6–7), da vedere dunque in relazione a tematiche mitologiche attiche.

M. Cadario osservava che la scelta successiva nell'arte romana delle danzanti era stata rinforzata da una tragedia ora perduta di Sofocle in cui probabilmente veniva rappresentato il ratto del Palladio e dove il coro era composto da *Lacenae*, cioè da fanciulle spartane che avevano accompagnato Elena a Troia.[81] Se le *Lacenae* callimachee, che si sarebbero ispirate ad esse, finirono per determinare la particolare forma di ninfe danzanti connesse poi a Roma con il Palladio, si ha un motivo in più per ritenere che queste ninfee furono scelte nel contesto religioso-culturale per i loro significati più profondi quali erano recepiti dalla cultura dell'epoca augustea e che si esprimono appunto con l'atto della danza.

Dobbiamo ora introdurre una differenza tra le ninfe danzanti scelte nell'arte romana e quelle invece documentata nella Grecia classica di ninfe con abbigliamento simile, in particolare con il *kalathiskos* di foglie di canna, ma con schema iconografico diverso, per rilevare se rimane in comune ai due schemi il significato religioso, e anche se questo era uno dei messaggi che si voleva veicolare nella propaganda augustea

76 Sul significato della costante del *kalathiskos* da ultimo Schauenburg 1960, 110 nota 772, e bibl. citata.

77 Villanueva Puig 1986, 40.

78 Il Visconti le collegava alla danzatrici spartane che comparivano durante le feste di Artemide di Karyai e indossavano corone di foglie di palma (Paus. 3, 10, 7; Stat. Achill. 1, 830: cfr. La Rocca 1992a, 287; La Rocca 1992b, 405 n. 32. L'interpretazione era stata ripresa anche dal Furtwängler e dal Wolters che proposero le *Saltantes Lacenae* di Callimaco in base a Plin. nat. 34, 92 (cfr. Cain 1989, 298 e bibl. citata).

79 Fuchs 1959, 91 che a nota 53 ritiene una rappresentazione indipendente da quella neoattica. Nelle lastre Campana ripresi due dei sei tipi di danzatrici individuati dal Fuchs; Cfr. Cadario 2008, 203; Tortorella 2016b, 477 sulla possibile relazione con una tragedia perduta di Sofocle, le Lakainai, dal tema tratto dall'Ilias Parva, in cui sarebbe stato rappresentato il ratto del Palladio con il coro delle Lacaenae che avevano accompagnato Elena a Troia.

80 Tiverios 1981, 23. figg. 1. 2.

81 Rohden – Winnefeld 1911, 10–17 tav. 18; Borbein 1968, 188 tav. 40, 1.

con l'uso del tipo danzante con *kalathiskos*. A tale proposito vanno citate le ninfe che sormontavano la colonna collegata alla processione da Atena a Delfi, che costituiva il culmine delle feste Pitaidi.[82] Le tre danzatrici del capitello della colonna, che era rimasta seppellita nel terremoto del 373, si conservano al museo di Delfi[83] e ne proponiamo di nuovo una datazione alla fine del V secolo a.C. e l'attribuzione ad Alcamenes. Esse testimoniano, dunque, l'esistenza di danzatrici con il *kalathiskos* almeno in epoca classica, che differiscono da quelle sopracitate attribuite ipoteticamente a Callimaco, non tanto per l'abbigliamento – sono infatti vestite con un corto chitonisco leggero che lascia intravvedere le forme del corpo e portano sul capo una corona di foglie di canna però dritte e non incrociate – ma per i loro movimenti tranquilli che semmai accennano ad una danza e comunque denotano una diversa impronta stilistica. Questa differenza nel modo di danzare però non tradisce il significato delle ninfe con *kalathiskos*, che nasce dall'associazione con Apollo dio oracolare e che spiega la loro introduzione nel repertorio delle immagini legate all'ideologia augustea, dove lo spirito apollineo diventa pervasivo e compare in tutte le manifestazioni artistiche e architettoniche.

In effetti è stato il periodo augusteo che ha determinato a Roma il successo delle ninfe danzanti con *kalathiskos* diciamo del tipo callimacheo perché nei repertori legati alla propaganda repubblicana esse sono assenti. Si deve ritenere che siano state recuperate dalle officine attiche che si erano specializzate nella produzione di rilievi con temi mitici destinati all'esportazione, come conferma la nave naufragata nel porto del Pireo con un carico di rilievi. L'immagine delle ninfe giunse anche nei centri produttori di lastre Campana, dove vengono rifunzionalizzate per la propaganda augustea. A tali centri risalirebbero dunque l'introduzione delle ninfe danzanti che porgono le armi al Palladio[84] e la loro disposizione simmetricamente contrapposta, secondo uno schema che ubbidisce ad alcune modalità con cui nelle lastre Campana sono rappresentati temi mitologici trasformando l'iconografia greca. La contrapposizione simmetrica che caratterizza le lastre Campana con temi mitologici – v. la contesa del tripode delfico tra Apollo ed Ercole, l'adorazione dell'*omphalos* tra sacerdotesse da considerare istanze di Apollo e Artemide, il signore e la signora delle belve, ecc. – rappresenta infatti, come rilevava Borbein, uno schema meno consueto al mondo greco, anche se non estraneo ad esso nell'ambito delle divinità connesse al mondo ctonio.

Nel corso di questo lavoro, su quale sia stato il motivo della scelta delle ninfe danzanti nei temi della propaganda augustea, abbiamo formulato un'ipotesi, che nasce dalla ripresa in dettaglio della pittura già citata della casa di Fabio Secondo a Pompei così spesso chiamata in causa a proposito delle leggende romulee per il rapporto con il racconto di Dionigi d'Alicarnasso: oltre al tempio della Vittoria e al Lupercal, vi sono stati riconosciuti anche il tempio di Vesta, alluso dal fuoco sull'altare a sinistra di Rhea addormentata, il *ficus ruminalis* a sinistra di Hermes.[85] Ma nell'angolo inferiore a destra

82 Per un elenco delle colonne d'acanto riprodotte nel mondo romano: Larson 2007, 184. Per la diffusione di ninfe danzanti, diverse dal tipo con *kalathiskos*, v. anche Jenkins 2005; Di Franco 2016.

83 Habetzeder 2011, 10 fig. 2; cfr. Amandry et al. 1991, 84–90 e bibl. citata.

84 Cfr. Cadario 2008, 282 che rileva la novità d'uso di queste ninfe con tale funzione.

85 Wiseman 1981, 36; Pensabene 1991, 23.

vi è una figura femminile con le braccia alzate che potrebbe richiamare un gesto di chi sta profetizzando e per la quale Blanckenhagen ha proposto di riconoscere la ninfa Tiberina, mentre il Pais e altri una delle divinità connesse al Velabro, come Rumina, la dea del *ficus Ruminalis*, Volupia, Angerona e Acca Larentia.[86] Ci si è chiesti se le ninfe danzanti ai lati del Palladio nelle lastre Campana e in altri monumenti non vadano collegate anche con figure in atto di profetizzare raggiunta l'estasi attraverso la danza sfrenata, e se non possano identificarsi con alcune delle divinità minori citate sopra del Velabrum, a cui si può aggiungere Carmenta/Temi, madre di Evandro e divinità oracolare, o comunque se queste, data la loro natura, abbiano condizionato la scelta iconografica di questo tipo di ninfe.

Si tratta di un tipo che nell'arte romana sarà adattato ecletticamente a vari contesti e classi di materiali. Nella ceramica aretina e tardo italica compaiono anche insieme a candelabri, altari, colonne, crateri, strumenti musicali, statuette che non sono *Palladia*, e ornati vegetali,[87] accompagnandosi inoltre a figure di satiri, eroti e fanciulle alate che suonano la cetra[88] e rivelando a una tendenza ad una immagine polifunzionale. Tuttavia in monumenti ufficiali, come le statue loricate imperiali, il motivo delle ninfe danzanti associato al Palladio conserva un esplicito significato non dissimile a quello presente nelle lastre Campana, dove, si è visto, è da escludere una lettura in chiave solo decorativa. Sia ninfe con *kalathiskos*, sia vittorie alate talvolta danzanti sono raffigurate oltre che con il Palladio, anche ai lati di un candelabro – così sul retro della corazza del Germanico in bronzo di Amelia[89] – dove dunque il riferimento che accompagna le ninfe è più esplicitamente apollineo.

Sono dunque le figure con cui è associato questo tipo di ninfe che ne permettono una lettura dei significati assunti di volta in volta ed è il persistere di alcuni dettagli iconografici, come la forma del copricapo, a tradire una sfera divina originaria differenziata e articolata che abbiamo visto ci riporta al mondo dei miti attici collegati all'Acropoli e alle sue pendici: miti che abbiamo detto sono spesso usati come pendent ai miti delle origini di Roma e che spiegano anche nelle lastre Campana l'utilizzo in chiave romana di figure nate nell'arte greca.

86 Su tali proposte cfr. Wiseman 1981,
87 La Rocca 2002, 652–655.
88 Habetzeder 2012, 13.
89 Cadario 2011; Habetzeder 2012, 10.

Bibliografia

Per l'elenco delle opere citate da questo articolo si rimanda alla Bibliografia Completa alla fine del volume.

Signatura

Professore Patrizio Pensabene
Università degli Studi "La Sapienza" di Roma
Dipartimento di Scienze dell'Antichità
patrizio.pensabene@uniroma1.it
https://orcid.org/0000-0002-2558-903X

Dominik Maschek

The Campana Reliefs and Their Place in the Architectural *decorum* of Late Republican Rome

Abstract

In the material aesthetics of central and southern Italic architecture, baked clay was of fundamental importance. The appearance of roofs, cornices, pedimental sculpture, acroteria*, and friezes was dominated by elaborately modelled, decorated and painted terracottas from the 6th century BCE onwards. In the history of Roman art and architecture, this phenomenon is often still assessed as a genuinely 'Italic' building tradition, which was successively replaced in the course of the 2nd century BCE by new forms of architectural decoration imported from the Greek East, primarily in marble. In the so-called Campana plaques of the late Republican and Augustan periods, it was believed that a 'neo-Attic' artistic taste had merged with the traditional material of earlier times. In contrast, the aim of this paper is to assess the significance of the Campana plaques, exemplified by the case of the plaques with Nilotic scenes, as part of an architectural and artistic production that was essentially determined by contemporary discourses and a widely shared 'culture of making'.*

When considering the role of the Campana reliefs in the architectural *decorum* of late Republican and early Imperial Rome, there are many possible starting points. One could consider the terracotta plaques with respect to their links with so-called Neo-Attic art, their various socio-political interpretations, or the technical aspects of their serial reproduction.[1] However, in this paper I will attempt to do something rather different, namely to explore the *conditions* under which the Campana reliefs were initially conceived, propagated, and disseminated as an important part of a lively discourse about architecture and architectural decoration. In other words, I am primarily interested in the Campana reliefs not as artworks but as elements in a much wider setting of architectural practice and ways of conceptualising and perceiving architectural designs. The paper will start with a case study, move on to some analysis, and finish with a few broader observations.

1 These topics have been the subject of a number of recent important studies on Campana reliefs, see e.g. Pellino 2006; Bøggild Johannsen 2008a; López Vilar et al. 2008; Simon 2009; López Vilar et al. 2010; Siebert 2011; Mar – Pensabene 2015; Baas – Flecker 2016; Reinhardt 2016a; Pensabene – Gallocchio 2017; Tortorella 2018a; Reinhardt 2019; Tortorella 2019a; Reinhardt 2022a. Fundamental for typology, classification, and stylistic assessment: Rohden – Winnefeld 1911; Koch 1912; Andrén 1939/1940; Borbein 1968; Mielsch 1971; Calderone 1975; Rizzo 1976/1977; Tortorella 1981a; Tortorella 1981b; Hedinger 1987; Strazzulla 1990; Dupré i Raventós – Revilla Calvo 1991; Strazzulla 1991; Strazzulla 1993; Rendini 1995; Perry 1997; Rauch 1999.

Dominik Maschek, The Campana Reliefs and Their Place in the Architectural *decorum* of Late Republican Rome, in: Arne Reinhardt (Hrsg.), Campana-Reliefs. Neue Forschungen zu römischem Architekturdekor aus Terrakotta. Akten der Internationalen Tagung Heidelberg, 8.–10. April 2021, AKT 1 (Heidelberg 2024) 175–187.
DOI: https://doi.org/10.11588/propylaeum.1326.c18545

Late Republican Campana Reliefs with Nilotic Scenes: Genre and Historical Context

As my case study I have chosen one specific type of Campana reliefs from the scores of available material. This type consists of plaques decorated with Nilotic scenes that appear within a frame of smooth pilasters and arcades (Fig. 1). These architectural elements are in turn framed by larger, fluted Corinthian pilasters that support the plaque's crowning ornament of standing leaves. Inside the arcades we see, from top to bottom, various animals, including hippos, crocodiles, and ducks, within the landscape of the river Nile. Moreover, there are boats with figures whose anatomy is reminiscent of pygmies, and, in the upper register, we see cranes sitting on different types of huts with thatched roofs and walls that seem to consist of reeds. Well-preserved specimens of this type reveal the original colour scheme: the Nilotic landscape would have been painted in blue and green, while the huts and boats were depicted in shades of yellowish brown and ochre .[2] In the typology proposed by Marion Rauch, these particular Campana reliefs belong to Type Ia.[3] Due to the Egyptian theme, Rauch tentatively dated this type to the early Augustan period, after the battle of Actium. So far, this date has been accepted in all major publications on Egyptianising motifs in Roman art.[4]

However, the work of recent years, and in particular the studies of Patrizio Pensabene, Ricardo Mar, and Enrico Gallocchio, allows us to revisit the traditional chronology, as fragments of this particular kind of Campana relief with Nilotic scenes have been found in the so-called House of Octavian on the Palatine, and more specifically in the backfill layers which were brought in for the construction of the Temple of Apollo in 36 BCE.[5] One fragment clearly belongs to one of the large, fluted Corinthian pilasters of a Nilotic plaque, including the rest of one of the smaller pilaster capitals and the lower end of an arch; another fragment shows the base and the lower end of a smooth pilaster shaft, including some faint traces of blue colour suggesting a Nilotic landscape scene. It is therefore certain that such plaques did, at some point, decorate the so-called House of Octavian on the Palatine.

Within the scope of this paper, it is not possible to discuss the details of the protracted and complicated scholarly debate surrounding this residential complex.[6] To briefly summarise, the so-called *Casa di Augusto* was extensively excavated by Gianfilippo Carettoni, and was then written into the common, mainstream understanding of Augustan art and ideology in Paul Zanker's "Augustus und die Macht der Bilder".[7] However, over the course of the last twenty years, a major revision of Carettoni's

2 E.g. the plaque from S. Sabina, now in the Vatican Museum (Inv. 22865): Rauch 1999, 222–224. 259 N10. On the original colour scheme of Nilotic Campana plaques, see also the contribution by B. Vak, K. Uhlir, M. Griesser and R. Iannaccone in the present volume.

3 Rauch 1999, 220–232. 240. 258.

4 E.g. Söldner 1999; Versluys 2002, 87–90. 241–248. 287–289. 358 f.; Söldner 2004; Rose 2013; Swetnam-Burland 2015, 1 f. 144–167; Barrett 2019, 25 f. 56–60; Pearson 2021, 33–77.

5 Pensabene et al. 2014; Mar – Pensabene 2015; Pensabene – Gallocchio 2017.

6 Important recent contributions include Iacopi – Tedone 2005/2006; Carandini – Bruno 2008; La Rocca 2008; Tomei 2014; Lipps 2018, 80–87; Wiseman 2019; Pensabene 2021.

7 Carettoni 1983a; Carettoni 1983b; Zanker 1987, 59–61. 279 f.

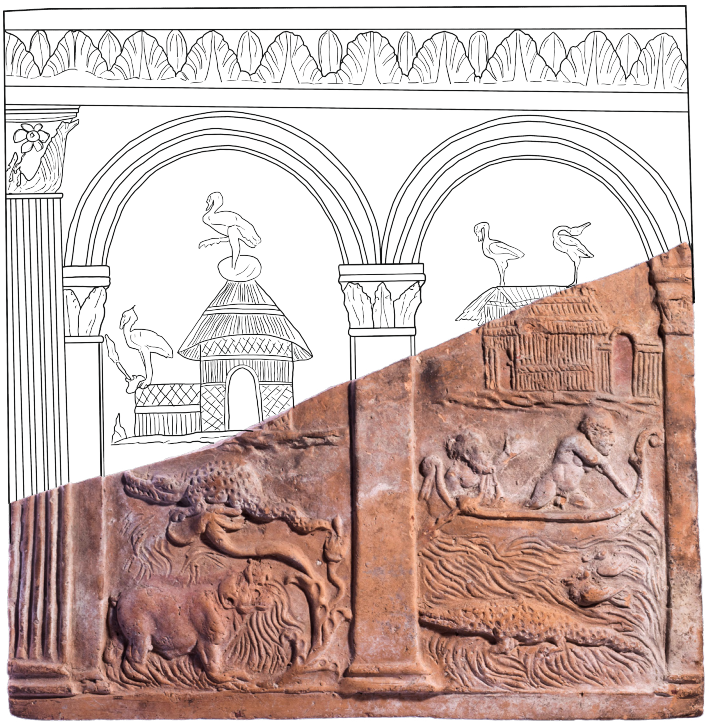


Fig. 1 Reconstructed fragment of a Nilotic Campana plaque. Heidelberg, Institute of Classical Archaeology, Inv. C XIII; Perry 1997, 47–49 cat. 23 pl. 10, 2; Rauch 1999, 222 f. 232. 259 N4.
Image: CC BY-NC-ND 4.0 (Drawing: D. Maschek; Photograph: Institut für Klassische Archäologie, Universität Heidelberg).

documentation has shown that the chronology of the house, or multiple houses, is actually much more complex than the first generation of commentators tended to think.

Apart from the well-known wall paintings of the late 2nd Style, Campana reliefs played an important role in the house's decoration in its various building phases. Overall, Pensabene and Gallocchio were able to distinguish six different groups of reliefs, attributing them to different time periods, depending on their respective find context (Fig. 2). Of particular relevance to this paper are the fragments with Nilotic landscape scenes which belong to Group 2a. The year 36 BCE constitutes a clear and indisputable *terminus ante quem* for all the reliefs of this group, as in this very year, with the beginning of construction works for the Temple of Apollo, the so-called House of Octavian and its short-lived successor, the so-called 'Casa Interrotta', were largely remodelled and the Campana plaques destroyed and discarded.

This has two serious implications: first, the conventional context for the beginning of this particular type of Nilotic landscapes on Campana reliefs cannot be dated to the early Augustan period after the battle of Actium, because the finds from the Palatine show that such reliefs were already in circulation at least ten to five years *before* Actium.

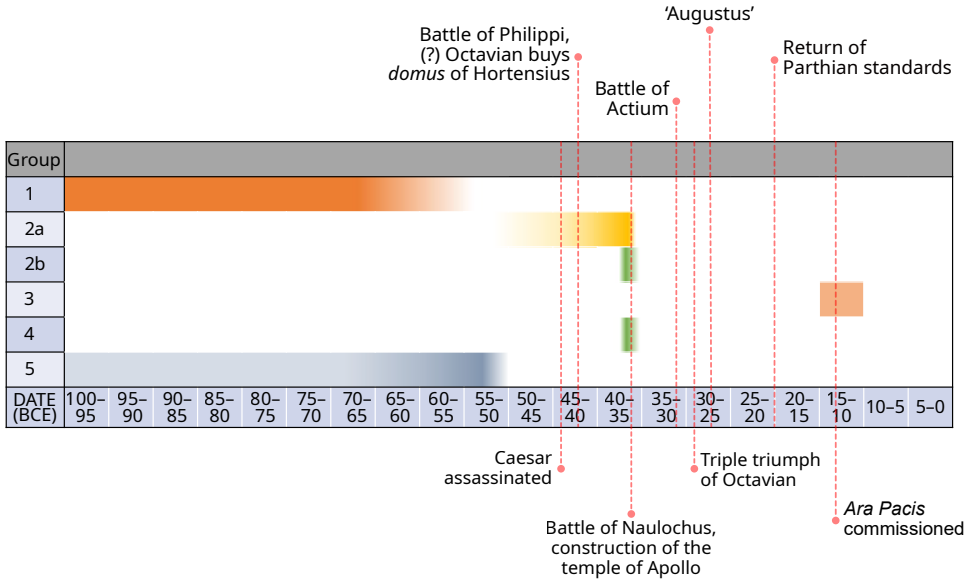


Fig. 2 Typological and chronological groups of Campana reliefs from the so-called House of Octavian, after Pensabene – Gallocchio 2017, 164 f.
Image: CC BY-NC-ND 4.0 (D. Maschek).

And, second, thousands of pages of highly intellectual and interesting academic literature on the supposed ideological connections between the struggle involving Octavian, Marc Antony, and Cleopatra and the Egyptianising scenes in wall paintings and on decorative reliefs have lost their historical substance.[8] The Nilotic landscape scenes on this particular type of Campana reliefs must derive from an altogether different historical context. Thus, it is necessary to take a fresh look at the possible reasons why this type of Nilotic scenery in an architectural setting might have appealed to a commissioner or a wider audience in the period between 50 and 36 BCE. In the following, I will focus the analysis on three distinctive aspects: first, the structural organisation of space on the Nilotic plaques; second, the creation of additional depth in the reliefs; and, third, the relations between the plaques' composition and contemporary architectural designs.

Nilotic Campana Reliefs: Space, Landscape, and Architecture

In terms of the conceptualisation and presentation of space, the most important element for the structural organisation on the Nilotic Campana plaques is clearly the framing architecture, which consists of pairs of arcades and flanking pilasters that are, in turn, framed by taller, fluted pilasters. This arrangement finds close parallels in the painted architectural prospects of the Second Style, most strikingly in *Cubicolo* 16 of the Villa dei Misteri at Pompeii, which predates the Nilotic Campana reliefs by

8 For similar considerations for the wall paintings from the 'House of Augustus' see La Rocca 2008, 232–241.



Fig. 3 Tetrastyle *oecus* in the so-called House of Octavian on the Palatine, virtual reconstruction.
Image: © J. Lipps.

roughly one generation.[9] Very similar axial views which are framed and thus deliberately conditioned by arcuated ceilings, pilasters, and columns, both painted and real, also appear in the built architecture of elite houses and villas of the same period, such as in the Casa del Criptoportico at Pompeii, in the Villa dei Papiri at Herculaneum, and in the tetrastyle *oecus* in the so-called House of Octavian on the Palatine (Fig. 3).[10] The framing of landscape scenery and panel paintings by columns is attested in the so-called Odyssey Landscapes from the Esquiline, commonly dated to the mid-first century BCE, and in *Exedra* 13 of the Villa of Terzigno which was decorated in the years around 40 BCE.[11] Similarly, on the southwest wall of *Triclinium* IV in the so-called House of Livia in Rome, we find painted niches in arcades, flanked by free-standing columns, and a central view into a sacro-idyllic landscape with Agyieus and Diana.[12]

However, and this is the second aspect of importance, the Nilotic Campana reliefs not only organise space in a similar way as in contemporary painted and built architecture, but they also create additional depth by opening the view into a landscape setting that transcends the arcades in the foreground. This can be compared with the way in which, from the earlier decades of the 1st century BCE, Second Style wall painting had

9 Tybout 1989, 105 f. 218 f. 225–231 tab. 15–19; Pappalardo – Mazzoleni 2009, 48. On the date of the paintings in the Villa dei Misteri, see Esposito 2007, 442. 450. 454–459; Esposito – Rispoli 2015, 69–71. 75.

10 Casa del Criptoportico, Pompeii: Lipps 2018, 35. 59 fig. 96; 127; Villa dei Papiri, Herculaneum: Lipps 2018, 127 f. fig. 168. 169; so-called House of Octavian: Lipps 2018, 147–169.

11 So-called Odyssey Landscapes from the Esquiline: O'Sullivan 2007, pl. 1–3 fig. 4; Villa of Terzigno: Strocka 2005/2006, 84–86 fig. 1–4.

12 Strocka 2005/2006, 109 fig. 25.

gradually developed stunning architectural vistas and perspectives, thus substantially supplementing the physical space of a building with additional painted columnar façades, shrines, monuments, and gardens.[13] The Nilotic Campana reliefs achieve a very similar effect, albeit with a lesser degree of three-dimensionality. Crucially, they do not create the illusion of more substantive architectural prospects within their arcades, but they rather present the idyllic setting of the majestic river, its exotic birds and other animals, the simple huts, and the pygmy figures in the boat.

In Central Italy, this type of Egyptianising scenery is by no means confined to the 50s, 40s or 30s of the 1st century BCE, but can already be found in religious and domestic architecture as early as the last quarter of the 2nd century: famous examples include the so-called Nile mosaic from the Aula Absidata of the Sanctuary of Fortuna at Praeneste, and the Nilotic scenes from the garden exedra that also contains the Alexander mosaic in the House of the Faun in Pompeii.[14] Therefore, the Nilotic Campana reliefs combine a particular mode of illusionistic architectural representation, derived from slightly earlier to contemporary Second Style wall painting, with a set of much older imagery that had been in use in Central Italy for at least three generations.

This leads to the third aspect, namely the larger scheme of composition beyond the single terracotta plaque. As becomes clear from the paratactic design of the individual plaques, the reliefs were not meant to be seen in isolation, but larger numbers of plaques were combined to decorate substantial parts of a building. Such a series of Nilotic plaques would have resulted in a striking overall pattern (Fig. 4). On a purely practical level, it becomes instantly clear that arcades are a perfect device for creating long series of matching plaques, whereas the production of coherent Nilotic landscape scenes without such architectural elements would have been much more of a challenge. Framing these scenes with arcades therefore gave the producers the possibility to deliver perfectly matching pieces of equal quality.[15] Moreover, when differentiating between the scenes in the background and the architecture in the foreground, it appears that the architectural structure created by the series of reliefs actually does *not* copy the predominant design of illusionistic architecture in Second Style wall paintings which usually are arranged in wings around a central axis.[16] The Nilotic plaques, by contrast, add up to a long and deliberately repetitive series of arcades, interspersed with the larger fluted pilasters and resting upon the shorter pilasters with their smooth surfaces.

13 E.g. in the famous *oecus* 15 in Villa A at Oplontis: Pappalardo – Mazzoleni 2009, 74 f. For different perspectives on the significance of the broader phenomenon, see Drerup 1959; Engemann 1967; Tybout 1989; Ehrhardt 1991; Grüner 2004, 56–110; Leach 2004, 85–92; O'Sullivan 2007; Jones 2019, 137–168.

14 Nile mosaic from Praeneste: Coarelli 1987, 80–82; Meyboom 1995; Versluys 2002, 52–54; Hinterhöller-Klein 2009; Nilotic mosaic from the House of the Faun: Versluys 2002, 121–123; Faber – Hoffmann 2009, 107 f.; Barrett 2019, 228 fig. 5, 4; 229–249.

15 Rauch 1999, 241 f.

16 See already Perry 1997, 49 who states: "die Nilszenen [scheinen] weniger von der Wandmalerei beeinflußt zu sein, ihre Komposition ist viel zu additiv, um malerisch zu wirken." More positively, Rauch 1999, 245 f. On the principles of design and perspective in Second Style wall painting, see Stinson 2011; Hinterhöller-Klein 2015, 121–170. 229–264.



Fig. 4 Reconstructed series of Nilotic Campana plaques, based on fig. 1.
Image: CC BY-NC-ND 4.0 (D. Maschek).

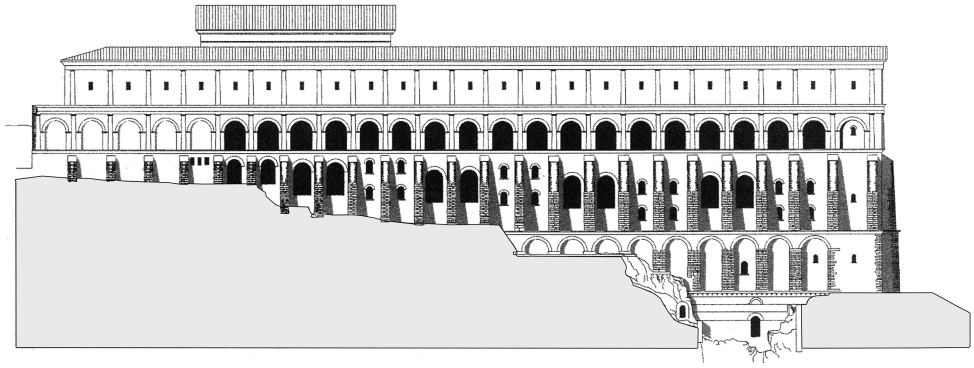


Fig. 5 Sanctuary of Hercules Victor at Tivoli, northern façade (reconstruction).
Image: CC BY-NC-ND 4.0 (D. Maschek after Giuliani 2004, 33 fig. 13).

This particular arrangement, commonly labelled the 'theatre motif', finds obvious parallels in late Republican monumental architecture, such as in the Sanctuary of Hercules Victor at Tivoli (Fig. 5), dating to the late 80s of the 1st century BCE, the contemporary '*Tabularium*', or the outer façade of the *cavea* of Pompey's Theatre in Rome, dating to the later 50s of the 1st century.[17] The same motif of continuous arcades is also reflected in the decoration of a number of monumental tombs from the 40s and 30s of the 1st century BCE, such as the marble blocks from a funerary *rotunda* at the Via Appia Antica in the Roman *suburbium* (Fig. 6), or the remains of a large circular tomb at Pietrabbondante.[18]

17 Sanctuary of Hercules Victor: Giuliani 2004, 33 fig. 13; 63 fig. 56; 65 fig. 58. 59; Giuliani – Ten 2017, 7 fig. 11; 27 fig. 70; '*Tabularium*': Delbrueck 1907, 35 fig. 31; 39 fig. 35 tab. 1. 5; Tucci 2005, 7; Coarelli 2010, 126 fig. 15; Davies 2017, 191 fig. 5, 4 a. b; theatre of Pompey: Monterroso Checa 2010, 48 f. fig. 15; 63 fig. 36; 175–184. Another earlier example of the 'theatre motif' appears in the Sanctuary of Fortuna Primigenia at Praeneste (last quarter of the 2nd century BCE): Fasolo – Gullini 1953, 155–165 tab. 10. 11.

18 Funerary rotunda, Via Appia Antica: Sydow 1977b, 278–297; tomb from Pietrabbondante: Sydow 1977a, 275–279 fig. 19–28 tab. 132.



Fig. 6, a. b Funerary rotunda at the Via Appia Antica in the Roman suburbium, next to Casal Rotondo: particular (above) and reconstruction (below).
Image: CC BY-NC-ND 4.0 (D. Maschek [above] and D. Maschek after Sydow 1977, 264 fig. 20 [below]).

In this context, it is important to contrast these principles of design with later examples of Nilotic Campana reliefs which date from the later 1st century CE to the early Antonine period:[19] these plaques show a very different architectural style with free-standing columns and arcuated, richly decorated architraves with dentil friezes. All these elements are much more in line with the impressive columnar façades of *nymphaea*, porticoes, temples, and stage buildings of theatres, which, when compared to the rather old-fashioned, traditional arcades with pilasters, became more and more important as signs of monumentality and architectural *magnificentia* in the 1st and 2nd centuries CE.[20] Equally, the extravagant spirally fluted columns on these later Nilotic plaques are well known from representative marble buildings of the 2nd century CE.[21] This shows that the architectural frame of the earlier late Republican reliefs was not chosen randomly but actually very carefully, insofar as it deliberately presented an iconic element of contemporary monumental buildings which, for commissioners and viewers in the 50s, 40s, and early 30s of the 1st century BCE, would have represented one of the cutting-edge hallmarks of public construction.

In histories of Roman architecture, this type of arcuated façade is usually understood from the perspective of someone viewing it from the outside, as a manifestation of strength and power, and as a substructure for imposing buildings. Although scholars already pointed out the connections between buildings such as the Sanctuary of Fortuna at Praeneste and the architectural vistas of Second Style paintings, they focused primarily on architectural perspective and landscape setting.[22] This underestimates the utility of arcades for framing and directing the viewer's gaze. By using a paratactic arrangement of arches, late Republican architects were able to orchestrate views from the inside, from the reassuring frame of one's own familiar architecture into a heterotopian outside. The design of the Nilotic Campana plaques suggests that a similar effect was indeed intended by those who first designed and produced them, as the arches quite literally serve as windows from a space of Roman power into a distant and exotic landscape.

Overall, the Nilotic Campana reliefs provide evidence for the careful selection and combination of three well-established motifs and tendencies in late Republican architectural design and decoration: first, the arcades, framed by pilasters, had been popularised as a powerful icon of monumental architecture since the 120s BCE, and, therefore, over a period of seventy to eighty years (roughly two to three generations) before the production of this particular type of Campana plaques actually started. Second, the views into a landscape, framed by architecture, had been common stock

19 Rauch 1999, 233–240 N105–120.

20 Ward-Perkins 1981, 164f. 260–263. 287–299. 328–332; MacDonald 1986, 179–220. 221–247; Onians 1988, 51–58; Wilson Jones 2003, 111–119; Yegül – Favro 2019, 619–634. 659–696. On the beginnings of this tendency and on the concept of *magnificentia* in Imperial architecture, see Hesberg 1992.

21 E.g. the spirally fluted columns on the colonnaded main street of Apamea (2nd century CE; Yegül – Favro 2019, 714 fig. 11, 3) or the *Tetrapylon* at Aphrodisias (mid- to later 2nd century CE; Outschar 1996). On spiral fluting in the Roman period, see Fano Santi 1993.

22 Fasolo – Gullini 1953, 339–352 fig. 460–466; Kähler 1958, 209–212 fig. 8. 9 tab. 30. 31; Drerup 1959; Drerup 1966; Gullini 1983; Gullini 1992.

in Second Style wall painting for at least one generation, famously being approved by Vitruvius due to their accurate nature, in contrast with the fantastic creations of the later Second Style.[23] Third, Nilotic scenes had also been highly popular in mosaic decoration since the second half of the 2nd century BCE across central Italy, albeit in continuous scenes and not as vignettes.

The Campana Reliefs and Late Republican Architectural *decorum*: Tradition and Innovation

When considering the place of Campana reliefs in late Republican architectural aesthetics, it is important to stress the striking level of complexity which has become apparent from the analysis of the Nilotic plaques. Clearly, these reliefs did not just passively reflect inspirations from late Republican architectural design and decoration, but were actually an integral part of an ongoing, productive discourse about what was appropriate in architecture.[24] The mere fact that the aforementioned motifs and principles of design occur on the Nilotic plaques is therefore less interesting than the question of *how* exactly we should envisage the process of them being introduced to this new type of serial production in the mid-1st century BCE. In this context, it is fruitful to look into the parallel transfer of decorative motifs from older terracotta decoration into stone, and in particular marble.

As has become clear from the detailed discussion of the case study material, the inception of the first type of Nilotic Campana reliefs must have been based on the close observation of older as well as contemporary architecture, and established strands of design and decoration. The same tendency can be seen in some of the most important monumental buildings of the 50s and 40s BCE in the city of Rome; for example, the porticoes of the Forum of Caesar combine Corinthian marble columns with a frieze of heraldic griffins and acanthus plants which are very similar to late Hellenistic terracotta revetment plaques.[25] The first building phase of the forum, dating to the 50s and early 40s BCE, might even have deliberately combined marble columns with a richly decorated terracotta frieze and cornice, as demonstrated by a large number of fragments which were discovered in the excavations from 1930 to 1933.[26] The marble decoration of the Temple of Divus Iulius, commissioned in 42 BCE, immediately after

23 Vitr. 7, 5, 1–4. Cf. Callebat 1994; Grüner 2004; Grüner 2014; Nichols 2017, 123–162; Jones 2019, 159–168.

24 For the notion of *decorum* and associated debates in late Republican intellectual circles, see: Horn-Oncken 1967; Callebat 1994; Grüner 2004, 252–256; Perry 2005, 28–50; Gros 2006; Grüner 2014; Thomas 2014, 39 f.; Popkin 2015; Nichols 2017, 112–114. 120–123; Oksanish 2019; Maschek 2022a, 153 f.

25 Maisto – Pinna Caboni 2010, 442–444 fig. 19–21; Delfino 2014, 170–172 fig. 3, 132. 133. Cf. Tortorella 2018a, 211 fig. 9.

26 Delfino 2014, 171–173 fig. 3, 134.

Caesar's death, was obviously inspired by late Hellenistic terracotta plaques and antefixes that show winged goddesses and *gorgoneia* in the centre of acanthus scrolls.[27]

Similar processes of careful studying and copying were at work in the early Augustan period. On the Doric marble frieze of the Augustan Meta Sudans, the metopes are decorated with motifs which are well known from the 4th to early 2nd century BCE terracotta revetment plaques of Central Italic temples.[28] The same is true for the marble frieze of the *exedrae* in the Forum of Augustus, which replicates a particular type of ornament that is equally characteristic of the terracotta decoration of much older religious buildings in Etruria, Latium, and Campania.[29]

This process of copying and emulation must have worked through the observation of standing monuments and buildings, some of them quite recent, whilst others would have been hundreds of years old. Scant reflections of this practice can be found in literary sources, for example when Pliny the Elder, writing in the early Flavian period, states (Plin. *NH* 35, 46) that terracotta "statues of this kind are still to be found at various places. In fact even at Rome and in the Municipal Towns there are many pediments of temples, remarkable for their carving and artistic merit and intrinsic durability, more deserving of respect than gold, and certainly less baneful." Likewise, Vitruvius, in his discussion of buildings in the Tuscan style (Vitr. 3, 3, 5), which is clearly based on his own observation, tells us that they "are clumsy-roofed, low, broad, and their pediments are adorned in the Tuscan fashion with statues of terracotta or gilt bronze: for example, near the Circus Maximus, the Temple of Ceres and Pompey's Temple of Hercules; also the Temple [of Jupiter] on the Capitol."

However, this fruitful co-existence and creative nexus between marble and architectural terracottas in the late Republican and early Imperial period does not feature prominently in standard modern accounts on Roman architecture.[30] Quite the contrary, modern scholars have frequently voiced the view that such terracotta sculptures and reliefs represented something of a backwards-looking, traditional, or indigenous artistic tendency. In conventional accounts on Roman Republican architecture, the discussion of late Republican building materials is, therefore, still dominated by the powerful ideas of 'Hellenisation' and "Marmorisierung", which both rely on the proposition that, as Rome conquered the Eastern Mediterranean, marble would have gradually superseded the supposedly primordial Italic building materials such as volcanic stones, travertine, wood, and terracotta.[31]

27 Montagna Pasquinucci 1971–1973, 265–280 no. 1–12 tab. 7 b; 8. 9 a. c. Cf. Rohden – Winnefeld 1911, 221–223 fig. 450. 453 a; 454–457 tab. 70, 1. 2; Strazzulla 1987, 134–136 no. 101–108; 200 f. no. 251. 252; 267 no. 340; 369 no. 456; 410 f. no. 508–512 tab. 18. 19. 45. 63. 102.; Schörner 1995, 114 no. 1150; Giorgi et al. 2020, 206–208 fig. 9. 10.

28 Cante 2013, 27 fig. 15. 16. Cf. Andrén 1939/1940, 59 f. tab. 19; 63; Strazzulla 1993, 301 fig. 3 d–e; Taylor 2002, 75 fig. 17. 18; Giorgi et al. 2020, 195–197 fig. 1. 2.

29 Kraus 1953, 49–51. 55–57; Spannagel 1999, 12 f. Cf. Strazzulla 1993, 301 fig. 3 c; Taylor 2002, 65 fig. 7; 76 fig. 21; 80 fig. 32; Strazzulla 2006a, 28–31 fig. 3, 7–9; Giorgi et al. 2020, 209–214 fig. 11–15.

30 For rare exceptions, see Mattern 1999; Strazzulla 2010; Maschek 2014; Tortorella 2018a; Tortorella 2019a. The broader phenomenon is now expertly treated in Crawford-Brown 2022.

31 On architectural 'Hellenisation' and "Marmorisierung", see Maischberger 1997, 17–19; Hesberg 2005, 42–59; Pensabene 2007, 8–21. 365–373; Howe 2016; Davies 2017, 96. 105. On the diachronic usage

This is clearly a teleological concept which finds its natural endpoint in the time of Augustus, allegedly encapsulated in the famous quote from Suetonius (*Aug*. 29) that Augustus found a city of brick and left it in marble. It is important to note, however, that this familiar narrative of late Republican architecture and the linear transformation of its material fabric is ultimately based on a very small number of Imperial texts which strategically excerpt and collate snippets of information from late Republican sources, such as Cato the Elder, Lucius Calpurnius Piso, and Varro.[32] The Imperial texts dealing with the conflict of 'native' versus 'luxurious' building materials in the Late Republic therefore reflect what *other* authors, writing from the late 2nd to the mid-1st century BCE, had uttered in the context of a highly specific discourse of morality and politics. Moreover, it would be an obvious fallacy to think that imperial authors such as Pliny the Elder just neutrally reported the late Republican luxury debate without an underlying agenda of their own.[33]

The evidence of the Campana plaques shows us an entirely different and much more nuanced picture. It demonstrates that late Republican producers in Rome and Central Italy were exceedingly adept at drawing upon a wide range of styles and translating them to the requirements of high-end terracotta work as well as architecture in local and imported stone.[34] Ultimately, it is pointless to draw an aesthetic or cultural line between late Republican architectural decoration in terracotta and stone, as the stylistic and iconographical inspirations for both clearly came from a central to eastern Mediterranean artistic *koinè*, in which the Roman, Latin, and Campanian producers and craftspeople happily and creatively participated throughout the second and first centuries BCE. Most importantly, fashionable decorative art was chosen from a set of styles and themes which patrons deemed appropriate for specific contexts of display. For late Republican commissioners of public and private buildings, the very richness of Greek, Egyptianising, or Italic styles and themes offered the same range of opportunities for social, political, and cultural distinction as the discourse of connoisseurship in architecture, art, furniture, and other categories of material culture.[35]

This has obvious implications for our understanding of the development and use of late Republican Campana reliefs. In both the public and the private sphere, the choice and combination of particular stylistic features would have been up to the commissioner or buyer. However, designers and craftsmen would not just have reacted passively to this demand, but we should rather imagine that, within a shared 'culture of making', they actively searched for ways in which to address the most common

of building stones in Republican Rome, see the astute observations in Gros 1976, 397–407; Bernard 2010; Mulliez 2014, 22–24. The persistence of terracotta decoration on monumental buildings into the early Imperial period is emphasised in Strazzulla 2010 and Maschek 2014 (cf. Crawford-Brown 2022).

32 E.g. Liv. 34, 4, 4–5; Vell. 1, 11, 3–5; Plin. nat. 36, 2. 7. 8. 24. 34. 40. 42. 43. Cf. Rawson 1991, 260–267; Gruen 1992, 85. 112; Nichols 2010; Davies 2017, 112–117. 158–161.

33 On Pliny's own position in the early Imperial luxury debate, see Siwicki 2019a, 187–193.

34 On this late Republican 'culture of making' and its prolific and rapid geographical spread, see also the contribution by E. C. Partida in the present volume.

35 The complexity of this cultural environment has been expertly explored by Wallace-Hadrill 2008 and, most recently, by Barrett 2019; Pearson 2021.

trends to match their clients' passionate desire for appropriate decoration. Faced with the challenges of a dynamic marketplace, the producers of late Republican Campana reliefs pursued a strategy of creative emulation – drawing upon well-established designs, architectural motifs, and decorative elements – which clearly catered to the needs, expectations, and wishes of their commissioners.[36] This led to the creation of eclectic compositions, such as the Nilotic plaques, that combined multiple styles and themes, thus constituting a complex multivocality of semantic systems within a most energetic crucible of architectural and artistic creativity.

Bibliography

For the works cited in this article, please refer to the comprehensive Bibliography at the end of the volume.

Signature

Prof. Dr. Dominik Maschek
Leibniz-Zentrum für Archäologie (LEIZA)
Kompetenzbereich Römische Archäologie
Professur für Römische Archäologie (Universität Trier)
dominik.maschek@leiza.de
https://orcid.org/0000-0003-2918-3384

36 For the agency of late Republican artists, architects, and commissioners, see Rawson 1975; Coarelli 1976; Gros 1976; Gros 1978; Coarelli 1983; Gros 1983; Coarelli 1990; Gazda 1991; Gruen 1992; Zevi 1996; Masterson 2004; Perry 2005; Wallace-Hadrill 2008; Anderson 2014; Zarmakoupi 2014; Popkin 2015; D'Alessio 2016; Siwicki 2019b; Maschek 2022a.

Giulia D'Angelo

Sime di coronamento con eroti alati su pantere e kantharos

Nuove attestazioni dall'area del Santuario di Diana a Nemi

Abstract

The group of so-called simae *with a pair of panthers and central* kantharos*, although included in the corpus by H. von Rohden and H. Winnefeld, differs from the Campana reliefs proper for technical-qualitative, iconographic, and stylistic reasons. This paper brings new evidence to the series, introducing an almost unknown type that broadens the 'traditional' view of this class of architectural terracotta. Archaeological excavations carried out in Nemi in the 1920s uncovered an architectural complex adjoining the Temple of Diana, consisting of a small theatre and other structures. In this context, several fragments of a crowning sima with unusual representations of panthers ridden by winged* erotes *and a central* kantharos *were found. The study of these finds, carried out more than 90 years after their discovery, has made it possible to reconstruct the complete figurative scheme (and polychromy!) of a typology known, until recently, only from two fragments preserved in museum collections. They represent a variant of the more common* simae *with manufacturers' stamps. The article analyses the other examples of the type (i.e. the fragments from Würzburg, Berlin and the necropolis of Osteria del Curato, in the suburbs of Rome) and, thanks to the data offered by the historical-archaeological context of Nemi, formulates some hypotheses regarding their chronology and the contexts of use.*

I materiali oggetto di questo breve contributo provengono dagli scavi eseguiti negli anni '20 del 900 dalla Soprintendenza Archeologica in località "Valle Giardino", accanto ai resti del tempio di *Diana Nemorensis*. Le ricerche, condotte inizialmente dagli stessi proprietari del terreno, i Sig.i Monti, a seguito di rinvenimenti fortuiti per lavori agricoli, vennero poi seguite dall'assistente della Soprintendenza Reginaldo Saraceno, con la collaborazione del topografo Edoardo Gatti, incaricato di redigere la parte topografica. Si ebbero complessivamente tre campagne di scavo, dal 1924 al 1928; esse portarono alla luce, ad ovest del Tempio, una serie di edifici notevoli, tra cui un piccolo teatro

Giulia D'Angelo, Sime di coronamento con eroti alati su pantere e kantharos. Nuove attestazioni dall'area del Santuario di Diana a Nemi, in: Arne Reinhardt (Hrsg.), Campana-Reliefs. Neue Forschungen zu römischem Architekturdekor aus Terrakotta. Akten der Internationalen Tagung Heidelberg, 8.–10. April 2021, AKT 1 (Heidelberg 2024) 189–202. DOI: https://doi.org/10.11588/propylaeum.1326.c18546

di età giulio-claudia, un impianto termale (a nord-est) ed altre strutture, che oggi si considerano parte integrante del complesso monumentale (Fig. 1, a).[1]

A causa della prematura morte di Edoardo Gatti le piante furono ultimate dal figlio Guglielmo. Una descrizione sommaria dei risultati delle indagini, delle strutture e dei materiali emersi furono pubblicate da Lucia Morpurgo nel 1931. Nella relazione veniva fornita la planimetria generale dello scavo e, cosa assai importante, una lista dei materiali organizzata per classi. Tra le terrecotte architettoniche veniva menzionato un gruppo omogeneo di lastre, di grandissimo interesse che, per le ragioni di cui si dirà, è passato fino ad oggi inosservato. Esse vengono così descritte: "diciassette pezzi, di cui alcuni ricomposti da frammenti, di tegoloni di coronamento di un edificio, decorati con gruppi di eroti cavalcanti felini affrontati ai lati di un grande cantaro ad alte anse, al disotto di ghirlande di foglie lanceolate: ai lati tre ceppi di foglie uncinate disposte longitudinalmente, divise da bastoni terminanti a tirso: al di sotto listello".[2]

Mancano, purtroppo, indicazioni sul luogo esatto di rinvenimento. Si osserva, tuttavia, che nella relazione di Morpurgo la categoria "terrecotte architettoniche" è menzionata una sola volta, contestualmente alla descrizione di un ambiente situato ad ovest del Teatro (Fig. 1, a. b: Lettera Q).[3] Lo spazio, cui si accedeva da tre scalini, è delimitato a settentrione da quattro pilastri in mattoni inquadranti tre aperture, due laterali (1,5 m di largh.) ed una centrale (2,5 m di largh.). L'ambiente, di forma leggermente trapezoidale, con muri e pavimento in peperino, aveva nella parte mediana una vasca rettangolare (profonda 0,85 m), con paramento in reticolato e pavimento in cocciopesto, che sporgeva con il solo bordo dal piano di calpestio. Due "canaletti", uno sulla parete orientale e l'altro su quella meridionale, assicuravano l'immissione e lo scarico dell'acqua. Tale ambiente affacciava su un secondo (Fig. 1, a. b: Lettera P'), posto immediatamente a nord, e con il quale comunicava attraverso un passaggio o corridoio. Entrambi dovevano far parte di una struttura più ampia, solo parzialmente rivelata, caratterizzata da molteplici apprestamenti idraulici.[4]

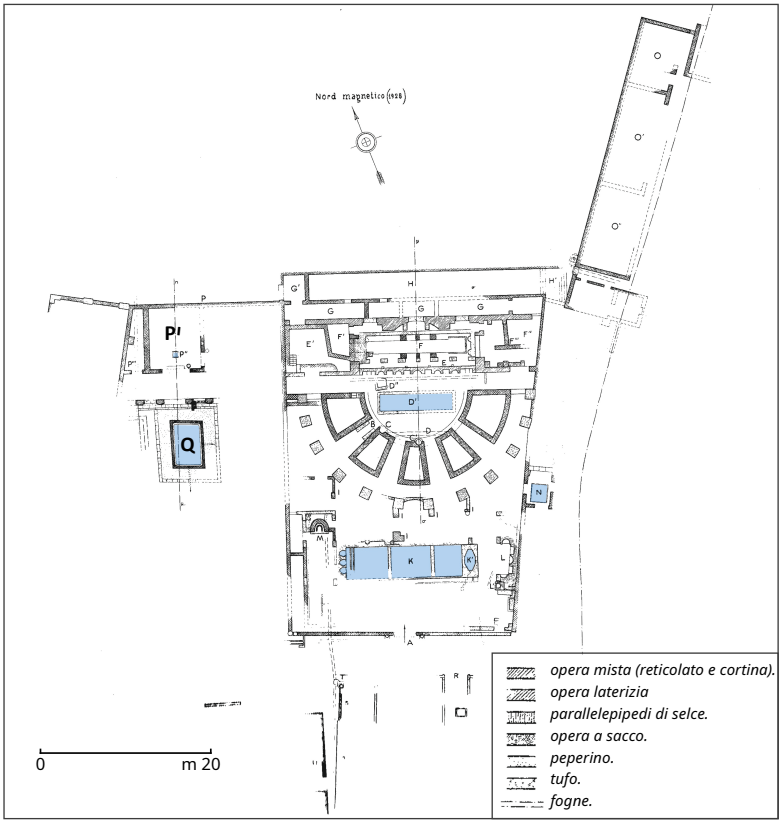
1 All'ipotesi formulata, in passato, da Coarelli 1987, 181–183 che vedeva in questo complesso parte di una villa imperiale si sono opposti prima Scheid 1991, 215 s. e poi Brunn 1995, 52–57. Nuove argomentazioni a sostegno di una inclusione del complesso in esame all'interno del santuario sono offerte da Braconi 2015, 230.

2 Morpurgo 1931, 285 n. 146. Un documento conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato rivela che i primi due esemplari di queste lastre, scambiate però per antefisse, erano stati rinvenuti dai Sig.i Monti, proprietari del fondo, negli scavi da questi eseguiti, con regolare permesso, dal 18 giugno al 12 luglio 1924. Tali esemplari furono acquistati dal Museo Nazionale Romano su decisione di Roberto Paribeni, all'epoca Soprintendente ai Musei e Scavi di Roma e Provincia (Roma. Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Antichità e Belle Arti, Divisione II, 1925–28, b. 56, fasc. 1195, lettera del 6 novembre 1925 e allegati).

3 Morpurgo 1931, 257: "In questo ambiente si trovarono pesi, tra cui quello di basalto n. 37, la testa muliebre n. 8 e frammenti di marmi figurati e architettonici, un frammento della base con iscrizione n. 77, *frammenti di terrecotte architettoniche*, la stele di marmo con iscrizione funeraria in lettere apicate n. 83 e un cippo marmoreo senza iscrizione" (mia enfasi).

4 Per una interpretazione della struttura a ovest del Teatro come *balneum* si veda Nielsen 1997, 64 fig. 44; Cfr. Braconi 2015, 230 s.

a



b

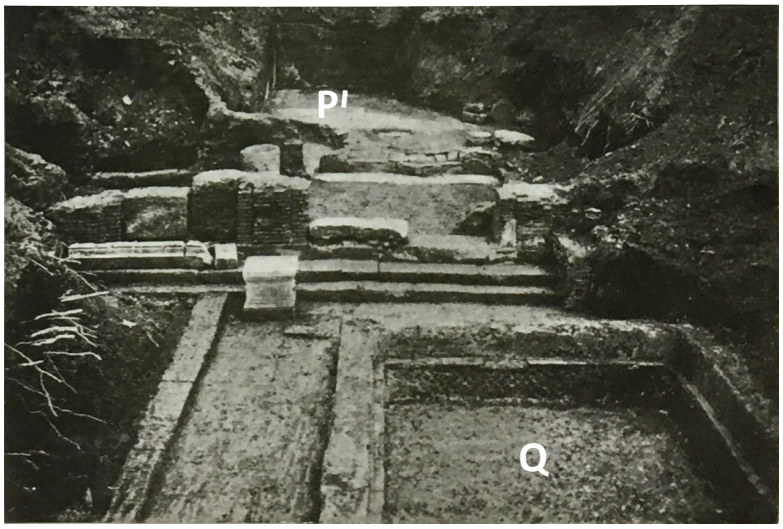


Fig. 1, a. b a) Planimetria del teatro e altri edifici scoperti in località "Valle Giardino"; b) foto dell'ambiente con la vasca 'Q'.

Immagini: a) © da Morpurgo 1931, tav. 4 (modificata); b) © da Morpurgo 1931, 257 fig. 22 (modificata).

Al termine degli scavi le strutture architettoniche messe in luce furono rinterrate e i "tegoloni" con motivo araldico inviati, insieme al resto del materiale recuperato, alle Terme di Diocleziano dove entrarono a far parte delle raccolte del Museo Nazionale Romano. Per circa ottant'anni esse sono rimaste nei depositi di Palazzo Massimo, sconosciute ai più e con il sito di provenienza quasi del tutto dimenticato.[5] La svolta avviene nel 2001 con la pubblicazione, da parte della Soprintendenza Archeologica del Lazio, del Volume "Ritrovamenti e Contesti" I, opera che getta luce su quanto dei reperti nemorensi era ancora presente a Roma.[6] Il 24 giugno 2008 tutti i materiali provenienti dall'area del Santuario e giacenti nel Museo Nazionale Romano, vengono trasferiti, in deposito temporaneo, al Museo delle Navi Romane per essere finalmente esposti: tra questi anche le sime (inedite!) con motivo araldico.

L'assemblaggio, fisico e virtuale, dei frammenti nemorensi ha consentito di ricostruire, in maniera completa e dettagliata, l'iconografia di un tipo di lastra che pur non essendo sfuggito agli occhi attenti di H. von Rohden e H. Winnefeld – i due, infatti, inclusero nella loro opera due attestazioni del tipo[7] –, risulta ancora scarsamente conosciuto. La lastra, realizzata a matrice, doveva misurare, nella sua interezza, circa 90,5 cm di lunghezza e 26,5 di altezza (Fig. 2). Il riquadro centrale mostra due leopardi (*panthera pardus*) disposti specularmente ai lati di un *kantharos* e cavalcati da un efebo erote che ne regge le redini. Ai lati di questi è un fregio caratterizzato dalla simmetrica alternanza di colonnine e palmette: due esili colonne con capitello corinzio stilizzato inquadrano una palmetta a lobo centrale ingrossato da cui si dipartono quattro foglie lanceolate per lato, e una semi-palmetta identica, che doveva completarsi nella lastra affiancata. La scena principale è delimitata superiormente da due festoni vegetali che partono dalle colonne poste ai lati delle pantere e terminano in corrispondenza delle anse del vaso. Fulcro assiale della composizione è il *kantharos* ad alte anse, al di sopra del quale pendono le terminazioni a nastro, ondulate e svolazzanti, dei festoni. Il collo espanso del vaso è decorato da una corona di foglie stilizzate a bassorilievo, forse identificabili come alloro. La parte inferiore del corpo è caratterizzata da una pancia emisferica e baccellata sostenuta da un alto piede a tromba. I felini sono raffigurati con le fauci aperte e una zampa anteriore sollevata, protesa verso il vaso; a cavallo di essi due eroti, snelli nelle proporzioni, con le ali dispiegate e composte da un triplo registro di piume. In alto la sima termina regolarmente con una fila di astragali a fusarole biconvesse e perline ovali allungate;[8] si conclude inferiormente con un basso listello aggettante lievemente arrotondato (alt. cm 1,5). Il lato posteriore, liscio, conserva in qualche frammento parte della tegola attaccata confermando la funzione della lastra come sima, utilizzata quindi per la copertura del tetto e non per la trabeazione

5 Känel 2000b, 138. Esemplificativo è il caso di una antefissa con palmetta e maschera comica barbata (n. inv. 2000263) che, recuperata negli scavi a Valle Giardino (Morpurgo 1931, 284 n. 142; Toro 2001, 412 Scheda 2436) è stata definita "di provenienza ignota" (Pensabene 1999, 294 n. 73 tav. 132).

6 Toro 2001, 407–546.

7 Rohden – Winnefeld 1911, 242 tav. 2, 4.

8 L'impiego di questo motivo a coronamento della lastra, benché piuttosto raro, si riscontra in un altro tipo con raffigurazione di centauro proveniente dalla raccolta Dressel ed oggi facente parte dell' "Antikensammlung" del Museo Statale di Berlino (Rohden – Winnefeld 1911, 49 fig. 24).

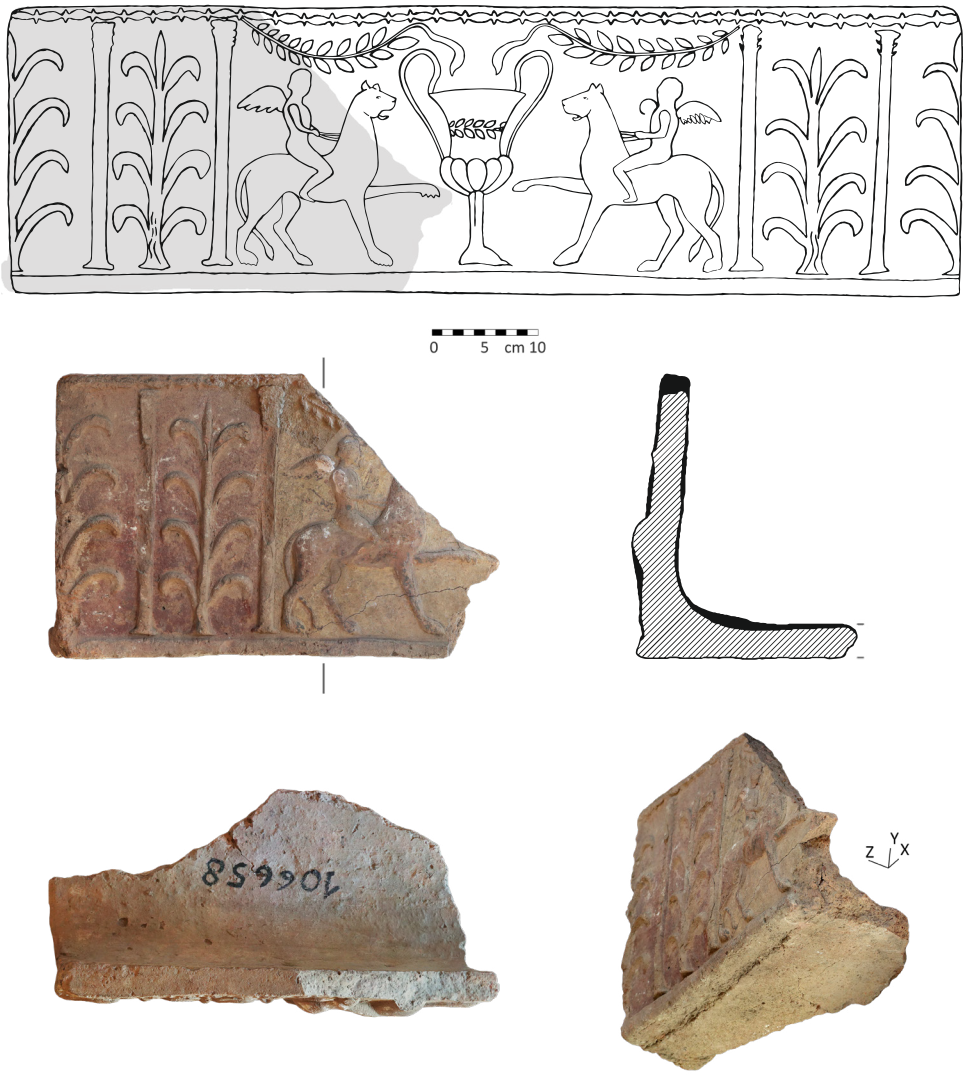


Fig. 2 Disegno della lastra e restituzione grafica di frammento di sima da modello 3D. Nemi, Museo delle Navi Romane Inv. 106658.
Immagine: CC BY-NC-ND 4.0 (Elaborazione di G. D'Angelo).

sottostante (Fig. 2). Le tegole, benché frammentarie, sono piane, prive di margini longitudinali rilevati (cd. alette)[9] e di residui di malta cementizia utili a garantire una più salda aderenza al tetto. Inoltre, il margine superiore della lastra non presenta la consueta scanalatura per l'inserimento di un coronamento, fatto questo che suggerisce che i pezzi servissero non solo da sima ma anche come decorazioni terminali, in un

9 Per caratteristiche tecniche simili si vedano gli esemplari di sima con motivo a palmette e colonnine dalla Villa "delle Terme degli Stucchi dipinti" (Bonanno Aravantinos et al. 2019, 443).

sistema di copertura evidentemente piuttosto semplice, in cui lo scarico delle acque avveniva alle due estremità.[10]

I frammenti fittili presentano tutti il medesimo impasto ceramico: un'argilla rosata ricca di inclusi di granulometria media e fine, di colore rosso violaceo. Un aspetto degno di nota è la conservazione del colore.[11] L'analisi autoptica dei frammenti e l'uso del *plugin DStretch* nel *software ImageJ* hanno permesso di riconoscere, con buon grado di sicurezza, l'originario cromatismo delle lastre e di integrarlo al disegno ricomposto (Fig. 3). I riquadri laterali al centrale sono a fondo rosso; quello principale conserva invece una tenue traccia di giallo e bianco di preparazione.[12] Rosso è il fregio di perline e fusarole, come pure il listello di base. Il manto delle fiere, anch'esso dipinto di rosso, è cosparso di *maculae* con spessa bordatura nera, un dettaglio cromatico che ha contribuito a identificare i felini come leopardi. Sconosciuto il colore del *kantharos*, dei festoni, delle colonne e delle palmette. Probabile la presenza del rosa sul corpo dei fantini; nere, invece, le piume delle ali e la fascia all'altezza della vita. Alcuni frammenti, infine, rivelano la presenza di ulteriori dettagli sovradipinti in nero, visibili nello spazio tra il busto degli efebi eroti ed il collo delle pantere, forse interpretabili come nastri.

Attualmente al Museo delle Navi Romane si conservano diciassette frammenti, alcuni dei quali pertinenti a tre lastre parzialmente ricomposte.[13] La struttura simmetrica del motivo figurato consente, però, un computo delle lastre più preciso. I pezzi nemorensi riferibili a questo tipo di sima sarebbero, infatti, riconducibili non a tre ma a sette esemplari almeno. Il conteggio è effettuato sul numero dei fantini posti alla sinistra del *kantharos*, cioè la figura maggiormente rappresentata sui frammenti fittili superstiti.[14] Questo dato unito alla dimensione complessiva della lastra (ca. 90,5 cm di lunghezza) consente di fissare l'estensione minima del fregio fittile intorno a 6,33 m. Considerando quanto detto sul possibile luogo di rinvenimento, appare suggestiva l'ipotesi di attribuire le nostre lastre al tetto di un portico, che potrebbe riconoscersi nel ripiano che divideva l'ambiente con al centro la vasca (Fig. 1, a: Lettera Q) e quello antistante con vaschetta e zampillo d'acqua (Fig. 1, a: Lettera P'). Del resto, peristili e giardini sono gli ambienti più adatti all'impiego di lastre simili. Secondo Strazzulla, tale attribuzione si spiegherebbe in virtù dell'associazione di questi spazi alla figura di

10 Troviamo una situazione analoga presso la "Villa di Orazio" a Licenza dove sono attestate sime di coronamento del tipo a palmette e colonnine con erote in "Rankenwerk" (Strazzulla 2006b, 222).

11 Sull'importanza della policromia nell'architettura romana si veda Zink 2019a.

12 Di solito lo sfondo delle lastre Campana di età augustea era azzurro; l'alternanza del colore, pure attestata, era riservata soprattutto alle lastre in cui l'immagine era divisa da colonne (Rohden – Winnefeld 1911, 27 s.). Per quanto concerne la rappresentazione con pantere ai lati del *kantharos*, la stessa campitura rossa si ritrova in un frammento di sima con bollo *FAVOR*, di provenienza ignota, conservato presso il Museo Nazionale Romano (inv. 387621).

13 Si tratta dei nn. inv. 106658+106689. 106678. 112126. Rispetto al numero originario di frammenti, un pezzo (n. inv. 2000269) risulta irreperibile.

14 Si tratta dei frammenti inv. 106658+106689. 106678. 112126. 2000269. 2000270. 200271+2000272. 2000273.



Fig. 3 Ipotesi di restituzione grafica della policromia della lastra e foto di dettaglio di frammenti provenienti da "Valle Giardino". Nemi, Museo delle Navi Romane Inv. 112126. 2000273. 2000267. 2000271.

Immagine: CC BY-NC-ND 4.0 (Elaborazione di G. D'Angelo).

Dioniso e al suo corteo, emblema della fecondità e della forza della natura.[15] A Marino, nella cd. Villa di Voconio Pollione, sime di questo genere sono state rinvenute all'interno di un ambiente absidato, probabilmente un ninfeo, prospicente il grande giardino settentrionale.[16] Nel caso di Nemi, la vicinanza del teatro al presunto portico rende l'assegnazione ancor più eloquente costituendo un esempio di decorazione strettamente connessa al contesto architettonico.

Le lastre di Nemi si inseriscono in una produzione parallela a quella Campana e per la quale in anni recenti è stata codificata la definizione di "collaterale".[17] Il soggetto con pantere composte in posizione simmetrica e araldica ai lati di un cantaro e fregio laterale di colonnine e palmette conosce una larga produzione contraddistinta da marchi e bolli di *officinatores* ma con diverse varianti iconografiche, generalmente più semplificate, ed esiti stilistici più corsivi dei pezzi da Nemi. La maggior parte di queste lastre è infatti caratterizzata, oltre che dalla presenza di marchi e bolli riferibili alla *figlina*, da felini rampanti ai lati del vaso e da altri dettagli decorativi ricollegabili alla sfera dionisiaca, quali tirsi e tralci d'edera con foglie cuoriformi. In passato questo soggetto era stato inserito, sulla base di osservazioni stilistiche, tra le prime attestazioni di lastre Campana di età tardo-repubblicana;[18] oggi, invece, grazie allo studio prosopografico e dei contesti di rinvenimento, viene riportato al periodo compreso tra la seconda metà del I e gli inizi del II secolo d.C.[19] Rispetto alle attestazioni più comuni della classe, che ripropongono pantere con tirso ai lati di un *kantharos*, le lastre di Nemi mancano del dato epigrafico/prosopografico. Non solo. Esse presentano una variante significativamente rappresentata dall'erote alato cavalcante il leopardo, un soggetto che appare ancora influenzato da un repertorio decorativo di tradizione 'neoattica'.[20]

15 Strazzulla 1995, 412. Per una riflessione sull'importanza delle immagini nella rivoluzione cultura visiva a cavallo tra tarda Repubblica e prima età imperiale si rinvia al commento di A. Reinhardt nell'introduzione del presente volume.

16 Rizzo 1976/1977, 10 fig. 14. Tra i vari frammenti rinvenuti nella villa romana di Marino vi è un esemplare, conservato al Museo Nazionale Romano (inv. 11153), che potrebbe appartenere alla stessa variante di quella in esame.

17 Borbein 1968, 28 nota 130; Tortorella 1981a, 219–235; Tortorella 1981b, 66; Strazzulla 1995, 409–411.

18 Rohden – Winnefeld 1911, 241 s. tavv. 1. 2.

19 Strazzulla 1995, 412; Tortorella 2007a, 14.

20 Il motivo iconografico dei felini addomesticati, cavalcati da giovinetti alati ripresi di profilo trova un precedente interessante in una serie di lastre, tardo-ellenistiche, documentate in area abruzzese a Colle S. Giorgio (Iaculli 1975, 262 n. 10 tav. 48, 2); Pagliaroli di Cortino (Messineo 1991b, 179 fig. 98); S. Rustico di Basciano (Messineo – Pellegrino 1986, 165 figg. 89. 90); Atri (Iaculli 1981, 62 fig. 8); Vacri (Azzena 1987, 60 fig. 37); La Cona (Torrieri 2006, 300, fig. 6f). Qui, a differenza delle nostre sime il vaso centrale è sostituito da un elemento vegetale. Un altro esempio interessante è fornito da una lastra di provenienza capuana con raffigurazione frontale di demone alato su pantera (Chiesa 1998, 29–33 tav. 12, A1). Con riguardo alle lastre Campana, la sola altra attestazione di un motivo simile è quella con raffigurazione di putti bacchici con tirso a cavallo di pantere con corpo desinente in ornamento vegetale (Rohden – Winnefeld 1911, 77 s. fig. 157 = Siebert 2011, 113 n. 80 fig. 160). Per l'ambito greco si segnala, poi, un'antefissa da Nemea, oggi nella collezione di antichità di Kiel, raffigurante una coppia di satiri giustapposti simmetricamente ai lati di un cratere e datata al periodo tardo-ellenistico (Berns 2007, 334–336). Per una critica al concetto di 'neoatticismo' si rinvia all'Introduzione del presente volume (p. 3 nota 6) e a Maschek 2022b, 182–185.



Fig. 4, a. b Frammenti di sima: a) Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg Inv. H 2766; b) Nemi, Museo delle Navi Romane Inv. 2000273.
Immagini: a) © Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg (Foto: P. Neckermann); b) © Museo delle Navi Romane – Nemi (Foto: G. D'Angelo).

Fino ad oggi si conoscevano due esemplari di questa sima, uno conservato a Würzburg e l'altro a Berlino. Tuttavia, la loro eccessiva frammentarietà e, soprattutto, la mancanza di uno schema figurativo non avevano permesso di metterteli in rapporto l'uno con l'altro. Alla luce della nuova testimonianza fornita da Nemi vale la pena di riesaminarli, sia pur brevemente. Il primo pezzo appartiene alla raccolta di opere d'arte che Martin von Wagner donò, nel 1859, all'Università della sua città nativa, Würzburg, lascito su cui si basa la fondazione del Museo (Fig. 4, a).[21] Si tratta di un piccolo frammento relativo alla metà sinistra del campo centrale: si osservano parte del corpo del leopardo, la cui testa è sovrastata dal festone, ed il *kantharos* centrale che, diversamente da un esemplare nemorense (Fig. 4, b), non conserva la corona in bassorilievo. Il secondo pezzo è invece conservato presso il Museo di Antichità greche, etrusche e romane del Museo Statale di Berlino (Fig. 5, a).[22] Esso fa parte del lotto di terrecotte comprato, nel 1889, dall'ex *Antiquarium* ad Heinrich Dressel il quale, a sua volta, lo aveva acquistato sul mercato antiquario romano in data sconosciuta.[23]

21 Urlichs 1865, 35 n. 75; Rohden – Winnefeld 1911, 20 fig. 5. Per altre lastre Campana dalla Collezione Wagner si veda Fink 2007, 107–112. Desidero ringraziare il Prof. Jochen Griesbach, Direttore dell' Antikensammlung del Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, per le informazioni fornite ed il permesso di pubblicazione del pezzo.

22 Rohden – Winnefeld 1911, 49 tav. 2, 4.

23 In base al registro inventariale la raccolta di terrecotte del Prof. Dressel venne acquisita in due momenti: un primo lotto nel 1887 (da TC 8044 a TC 8150); un secondo nell'aprile del 1889 (TC 8217, 1–240). Ringrazio il Dott. M. Maischberger, Vicedirettore dell'Antikensammlung Staatliche Museen



Fig. 5, a. b Frammento di sima (a) e antefissa (b). Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung Inv. TC 8217, 70. TC 8217, 79.
Immagini: a) © Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung (Foto: Johannes Kramer); b) © Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung (Foto: Johannes Kramer).

Il frammento, anch'esso piuttosto esiguo e privo di policromia, mostra la coppia erote-felino di destra e parte della colonna retrostante.[24]

Mentre per il pezzo di Würzburg nulla si può dire in merito alla originaria provenienza, per il frammento berlinese qualche speculazione è invece possibile. Entro il lotto di terrecotte dresseliane cui appartiene il frammento di sima si annovera infatti un tipo di antefissa che è presente soltanto a Nemi, quello cioè con busto di Diana con *nodus* di capelli a farfalla sul capo (Fig. 5, b).[25] La notizia della presenza di questa antefissa nella raccolta Dressel, poi confluita nell'Antikensammlung, si deve a Otto Rossbach il quale, parlando a proposito delle terrecotte architettoniche scoperte al *Templum Dianae* e, in particolar modo, di quelle messe in luce lungo il portico della terrazza inferiore, dichiara: "nella raccolta del dott. Enrico Dressel si trova un acroterio perfettamente uguale a quello indicato, acquistato nel commercio antiquario di Roma. Se non ha fatto parte del medesimo edificio (ciò che non è impossibile, essendo noto che

zu Berlin, per avermi gentilmente fornito queste informazioni. Per un inquadramento generale sulla Collezione Dressel e le circostanze dell'acquisto da parte del Museo Statale di Berlino (ex *Antiquarium*) si rinvia a Weiß 2007, 50 e a R. Sporleder in questo volume.

24 A riguardo di questo pezzo, H. von Rohden e H. Winnefeld (1911, 242) segnalano che nei magazzini comunali del Campidoglio era presente, nel 1885, un frammento conservante la pantera di sinistra. La verifica autoptica del pezzo (inv. AC 24049), condotta su mia richiesta dalla Dott.ssa Claudia Ferro, curatore archeologo dei Musei Capitolini, ha smentito la sua appartenenza alla tipologia in studio.

25 Per il tipo: Känel 2000b, 136; Pensabene – Sanzi di Mino 1983, 116 s. nn. 189–191 tavv. 45. 46.



Fig. 6 Lastra di sima frammentaria da Osteria del Curato II. Roma, Antiquarium di Lucrezia Romana – Parco Archeologico dell'Appia Antica Inv. 463194.
Immagine: © G. D'Angelo su concessione dell'Antiquarium di Lucrezia Romana – Parco Archeologico dell'Appia Antica.

la grande maggioranza delle antichità trovate nei dintorni vengono fra le mani degli antiquarii di Roma), in ogni modo è uscito dalla medesima forma."[26] Questa particolare coincidenza indurrebbe a supporre che tra le terrecotte architettoniche acquistate da Dressel a Roma per la sua collezione ve ne fossero alcune – ad esempio, la sima con erote su pantera e l'antefissa raffigurante Diana – di possibile provenienza nemorense.[27]

Nel novero delle attestazioni di questo tipo di sima si inserisce un terzo esemplare facente parte della Collezione archeologica di Evan Gorga, oggi al Museo Nazionale Romano. Il frammento, inedito come la maggior parte delle terrecotte architettoniche confluite nella raccolta[28], conserva l'amorino di destra sormontato da un tratto di festoni e dal fregio a perline e fusarole[29].

L'ultima testimonianza riguarda una lastra di cui si conosce il contesto archeologico (Fig. 6).[30] Essa proviene infatti da Osteria del Curato II, necropoli del suburbio di Roma (X Municipio), tra Via del Casale Ferranti e Via del Casale Revori, posta lungo il tracciato dell'antica via Latina.[31] La lastra, attualmente esposta presso l'*Antiquarium* di

26 Rossbach 1885, 150 nota 2.
27 Un confronto tipologico tra quanto presente nella raccolta ed il materiale architettonico fittile emerso dagli scavi al Santuario, antichi e recenti, potrebbe essere in futuro rivelatore.
28 Fatto salvo un inventario, edito nel 1948, a opera del Poligrafico dello Stato, la Collezione di terrecotte architettoniche di Evan Gorga è quasi del tutto inedita. Si vedano al riguardo: Paris 1999, 119–122; Pensabene – Roghi 2013, 354–359.
29 Roma, Museo Nazionale Romano inv. 362808 (ex Gorga 3639).
30 Devo la segnalazione di questo reperto, e della relativa bibliografia, alla Prof.ssa Marcella Pisani che ringrazio vivamente. Sento, inoltre, il bisogno di ringraziare la Direzione del Parco Archeologico dell'Appia Antica per avermi concesso l'autorizzazione allo studio del pezzo in analisi.
31 Ferracci 2003, 159.

Lucrezia Romana, fu trovata, ridotta in sette frammenti, insieme a delle tegole con le quali formava la copertura 'a cappuccina' della tomba 72, sepoltura a inumazione priva di resti ossei e di corredo.[32] Il pezzo costituisce un *unicum* all'interno della necropoli; nessun'altra lastra Campana è stata infatti rinvenuta.

La ricomposizione dei frammenti rivela che la sima impiegata nella tomba era già incompleta e ciò consente di escludere una sua originaria fabbricazione per un utilizzo funerario.[33] Si tratta, perciò, di un caso di 'riciclo' connesso alla presenza, nella stessa area, di vari insediamenti rustici come le Ville di via del Fosso di Gregna e di Via Lucrezia Romana o il grande complesso dei Sette Bassi.[34] Non di rado sime a soggetto dionisiaco trovano un secondo impiego come elementi costitutivi di tombe. A colpire è, però, la frequenza con cui la serie stampigliata con pantere e cantaro appare nelle sepolture infantili, specialmente in quelle a inumazione. A Roma, in Via di Torricola, è stato messo in luce, nel 2000, un piccolo mausoleo familiare, di epoca tardo imperiale, in cui una sima di coronamento, bollata *MA MAT* / *ISI DOR* ( ), era stata impiegata per adagiare il corpo di un bambino, di età compresa tra i 2 e i 4 anni, ed essere poi coperta con tegole disposte a spiovente (Fig. 7, a).[35] Analoga situazione è stata rilevata in una necropoli dell'*Ager Albanus*, situata in località Quarto Grotte, con sepolture a inumazione databili al II secolo d.C.: qui una sima con bollo *C S E* fungeva da copertura di una tomba in fossa infantile (Fig. 7, b).[36] È interessante osservare che le sime di questa classe, recuperate nel corso dell'Ottocento, venivano spesso definite dagli scopritori "sarcofagi", "cinerari" o "urne fittili".[37] Ciò, evidentemente, perché il loro modulo era adatto ad 'accogliere' il corpo di piccoli individui.[38] Non è escluso che anche la sima di Osteria del Curato fosse destinata alla tomba di un bambino; la maggior parte delle sepolture infantili risultano, infatti, concentrate nella stessa area in cui la tomba 72 è stata localizzata.[39]

32 Egidi et al. 2003, 231.

33 Per un approfondimento sul tema del riuso delle lastre Campana si vedano, nel presente Volume, i contributi di A. Reinhardt (p. 13 nota 49–51) e di S. Tortorella (p. 39 s. nota 11. 12).

34 De Franceschini 2005, 209 n. 75; 237 n. 82; 239 n. 83.

35 Riva et al. 2002, 389 fig. 491. Il corpo fu trovato deposto sul retro della sima, cioè sulla parte grezza della lastra. Evidentemente la superficie piana del retro parve più funzionale rispetto alla fronte decorata (ringrazio la Dott.ssa S. Riva per aver condiviso con me questa informazione inedita). Per il bollo cfr. S. Tortorella in questo volume, p. 38 nota 4.

36 Aglietti 2021, 161 nota 14 fig. 3.

37 Così, ad esempio, il frammento di sima con bollo MA MAT / ISI DOR ( ) da un sepolcro di Fidene, sul confine tra le antiche tenute di Villa Spada e Casal Giubileo (Fiorelli 1883, 372 s.) o quello con bollo identico trovato nelle adiacenze del sepolcro dei Calpurni, al III miglio della via Latina (Fortunati 1859, 70 n. 95) o, ancora, il frammento bollato *C S E*, dagli sterri di via S. Clemente a Roma (Visconti 1890, 340).

38 Un altro esempio di reimpiego di sima di coronamento per sepoltura a inumazione di infante è quello della tomba 21 della Necropoli Collatina di Viale della Serenissima-via Andriulli (Zabotti 2006b, 288 fig. 2; 391). In questo caso, però, la raffigurazione è del tipo semplice a colonnine e palmette.

39 De Marco 2003, 36 s.

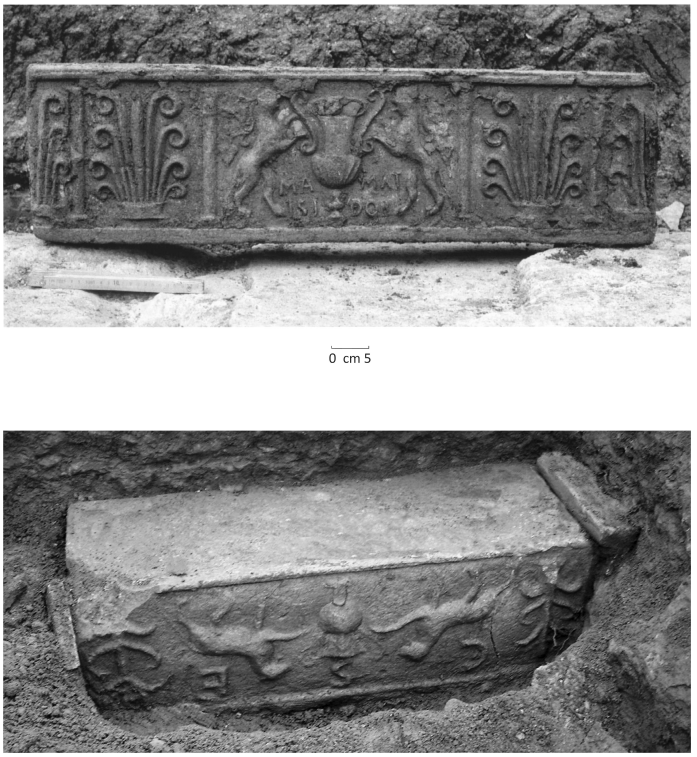


Fig. 7, a. b a) lastra di sima con bollo dal mausoleo di via di Torricola, Municipio XI, Roma; b) lastra di sima con bollo da una necropoli dell'Ager Albanus.
Immagini: a) per gentile concessione di Susanna Riva (da Riva et al. 2002, 391 fig. 491); b) per gentile concessione di Silvia Aglietti (da Aglietti 2021, 162, fig. 3).

Rispetto alle sime nemorensi, i tre esemplari esaminati (Würzburg, Berlino e Osteria del Curato) non mostrano differenze di modulo né di disegno. È assai probabile quindi che si tratti di prodotti di una stessa officina. Le sime di Nemi e Osteria del Curato rappresentano, al momento, le uniche attestazioni provviste di un contesto archeologico. Benché i dati a disposizione non consentano una determinazione cronologica precisa, l'assenza di marchi o bolli e la maggiore accuratezza del disegno suggeriscono per queste sime una data di poco anteriore a quella delle più diffuse 'colleghe' stampigliate. Nel caso del nucleo nemorense si potrebbe addirittura ipotizzare che la loro produzione sia contestuale alla ricostruzione del complesso teatrale di cui, evidentemente, la struttura situata ad ovest faceva parte, ricostruzione che una nota epigrafe, quella di *Volusia Cornelia*, consente di fissare in età giulio-claudia.[40] È probabile quindi che ci si trovi di fronte al primo, e perciò più elaborato esempio di una serie decorativa ai suoi esordi. Resta il fatto che la rarità delle sue manifestazioni – due, come già detto, se si escludono gli esemplari in collezione – e la concentrazione nel sito nemorense

40 Granino 2012 (con bibliografia precedente).

del maggior numero di frammenti attestanti il tipo non escludono la possibilità che si tratti di una produzione limitata.[41] Soltanto nuove testimonianze, soprattutto quelle di natura archeologica, potranno in futuro apportare elementi per delineare in maniera più puntuale tempi e spazi d'uso di questa tipologia di sima di coronamento.

Ringraziamenti

Il presente studio è stato finanziato con i fondi Sapienza – Università di Roma relativi a "Progetti di Avvio alla Ricerca – Tipo 1" anno 2022 (n. prot. AR1221816C5CC45B). Desidero esprimere, in questa sede, la mia riconoscenza all'organizzatore del Convegno per avermi offerto l'opportunità di presentare questa relazione; sono debitrice, inoltre, alla Dott.ssa Daniela De Angelis, Direttrice del Museo delle Navi Romane di Nemi per avermi concesso lo studio di questo materiale. Ringrazio altresì il Dott. M. Maischberger, Vicedirettore dell'Antikensammlung Staatliche Museen zu Berlin ed il Prof. Jochen Griesbach, Direttore dell'Antikensammlung del Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg. Un ringraziamento speciale va infine ai Proff. Annalisa Lo Monaco, Stefano Tortorella e Andrés María Adroher Auroux per i suggerimenti e gli utili consigli.

Bibliografia

Per l'elenco delle opere citate da questo articolo si rimanda alla Bibliografia Completa alla fine del volume.

Signatura

Giulia D'Angelo, M.A.
Sapienza Università di Roma
Dipartimento di Scienze dell'Antichità
giulia.dangelo@uniroma1.it
https://orcid.org/0000-0001-8579-3895

41 Sull'occasionalità della produzione delle lastre Campana si vedano, in questo volume, l'introduzione (in particolare, p. 9 nota 31) ed il contributo di S. Tortorella (p. 55 s.).

Jessica Bartz

„FALAE sunt turres ligneae“
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 Tierhetzen[1] entlang der *spina* (*venationes*, Abb. 3). Diese Gruppe der Campana-Platten ist bisher von Stefano Tortorella am umfänglichsten 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.

Jessica Bartz, *„FALAE sunt turres ligneae“.* Untersuchungen zu Circus-Darstellungen auf Campana-Platten, in: Arne Reinhardt (Hrsg.), Campana-Reliefs. Neue Forschungen zu römischem Architekturdekor aus Terrakotta. Akten der Internationalen Tagung Heidelberg, 8.–10. April 2021, AKT 1 (Heidelberg 2024) 203–230. DOI: https://doi.org/10.11588/propylaeum.1326.c18547



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 Ausnahmen[3] 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 (Musee 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 tiefergehende 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 Eierrundenzähler seit dem Jahr 174 v. Chr. verwendet,[10] Cassius Dio berichtet, dass im Jahr 33 v.

6 Heidelberg, Universitätssammlung, Inv. C 11. Dazu Perry 1997, 45–47 Kat. 22 Taf. 10, 1, daneben Borbein 1968, 39 Anm. 200; Braito 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 (Braito 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. Braito 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. Braito 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; Braito 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 frühaugusteischer 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: „κἀν τῷ ἱπποδρόμῳ σφαλλομένους τοὺς ἀνθρώπους περὶ τὸν τῶν διαύλων ἀριθμὸν ὁρῶν τούς τε δελφῖνας καὶ τὰ ᾠοειδῆ 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.

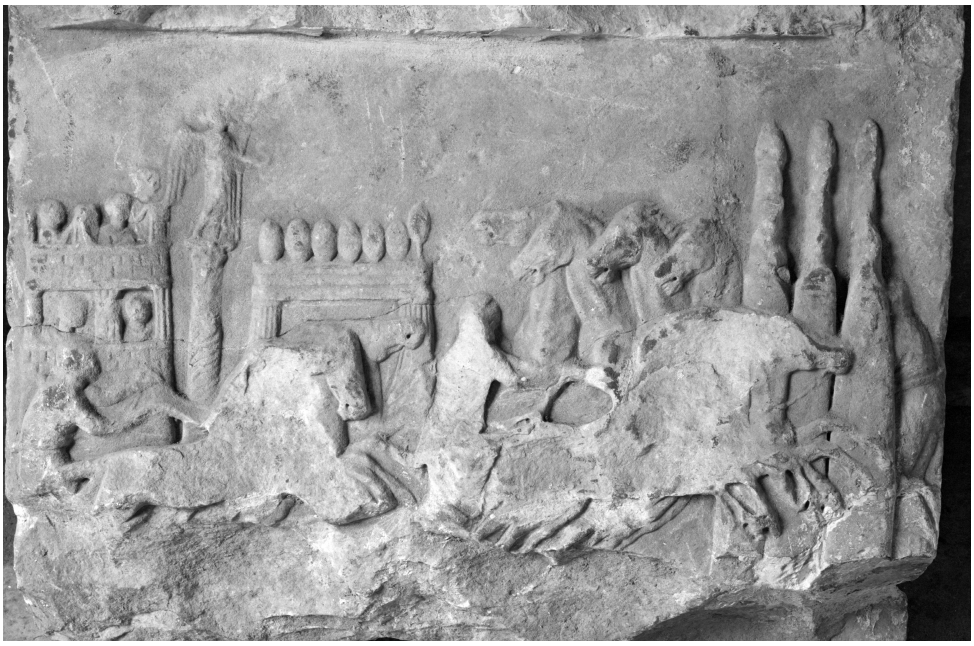


Abb. 5 Unteres Register eines Marmorreliefs vom Castel Sant'Elia bei Viterbo mit der Darstellung eines Wagenrennens im Circus Maximus. Heute verschollen.
Bild: © D-DAI-ROM-60.1171, Foto: Hartwig Koppermann, <https://arachne.dainst.org/entity/5403015> (30.03.2022).

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 Öllampen[18] sowie auf Sarkophagreliefs[19] 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 aufweisen[20] 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 Türmer 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 Braito 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 Spielekultur 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 circumforaneae domus, floridae picturae, decora futurae venationis receptacula.“*
>
> „Ein wohlverklobtes Pfahlwerk, Turmbauten nach Art einer Marktbude aus Brettern zusammengefugt, 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 Marrucinorum, 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] Portraitzüge, 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 temporär[36] 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 Statuen[37] – 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 Prätoren. Ab 22 v. Chr. wurde durch Augustus die Organisation der Spiele ausschließlich an die Prätoren 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 Partizipienten 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, Genf[40] und Wien[41] 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, 28 f. 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 Musee 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, 168 f., daneben Herklotz 1999, 164 f. 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 möglicherwiese kombiniert wurden und was dies ggf. über ihren semantischen Gehalt aussagt.

Sammlung Campana

Von Giampietro Campana selbst wurden zwei scheinbar zusammenzusetzende 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 Rennes[50] 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 Rekonstruktionen 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: „Corsa 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. Braito 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; Braito 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 (Braito 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, Universitätssammlung, 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.; Braito 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 unbekannten 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. Wiliam 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 Kampfpaaren 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.

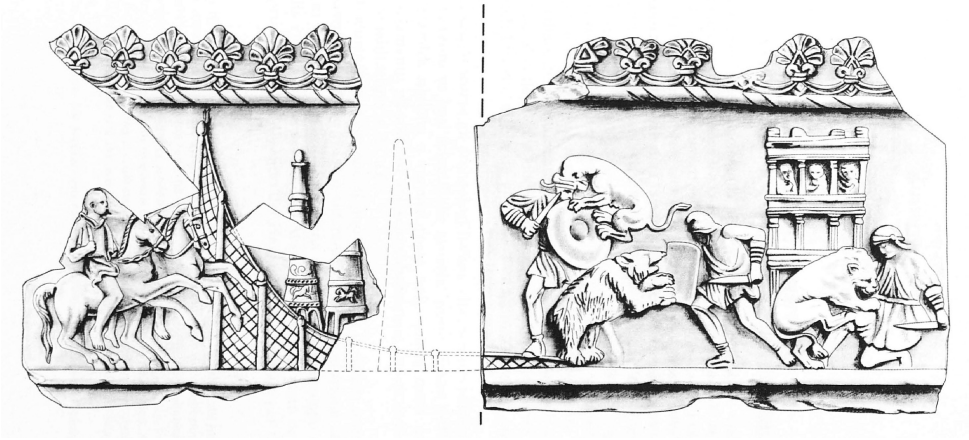


Abb. 7 Umzeichnung zweier zusammengehörender Campana-Platten mit der Darstellung von Reitern, eines Sicherheitsnetzes, einer *venatio* und eines Zuschauerturmes.[69]
Bild: © nach Tortorella 1981a, 98 Abb. 41.



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 Ritter[71] –, 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, 139 f.), 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, 77 f. 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. 142 f.

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, 178 f. Abb. 10, daneben Grosser 2021, 185 Kat. Cp12; Helbig 1972, 123 f.

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 mehrfacht 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 Braito 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 (Braito 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. 20 f. Kat. 1, 11 Taf. 3 Abb. 1–4; Scatozza-Höricht 1995, 806–810 Taf. 19 Abb. 20–23. Zu den Grabungen am Forum im Bereich der ‚Masseria del Gigante' vgl. Maiuri 1938, 10 f. 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-Höricht 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'Historie, Inv. MF 0840.

78 Capaldi 2006, 313–315; Capaldi 2008, 348 f. 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 Zuschauerturm, in dem sich zwei Personen befinden[80], 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, 808 f. 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 bezeugten 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 bezeugten 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 wurden[86] 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 welchen 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-Höricht 1995, 809 f. 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 Elemente[88] 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 Obelisken 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 Spieledarstellungen 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 Spieledarstellungen 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 munizipaler 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

Farbigkeit

Bettina Vak – Katharina Uhlir –
Martina Griesser – Roberta Iannaccone

Fokus Pigmentuntersuchungen

Technische Fotographie (*VIS / UVL / NIR*), Röntgenfluoreszenzanalyse und Faseroptische Reflexionsspektroskopie an römischen Architekturterrakotten der Wiener Antikensammlung

Abstract

While processing the inventory of the Campana reliefs in the Collection of Classical Antiquities of the Kunsthistorisches Museum Wien (KHM; see contribution by Karoline Zhuber-Okrog in this volume), the structure of the paint layers, with possible existing ground layer, as well as the pigments used, were investigated using a combination of non-destructive analytical methods. Of the 78 reliefs in the KHM collection, 20 objects show clear remains of the original polychromy, and more extensive traces of paint are observed on another 20 reliefs. The remaining 38 panels show no evident traces of colour. Multiband Imaging analysis (MBI) was carried out by Roberta Iannaccone, in cooperation with the KHM. The range of images included visible light (VIS), visible-induced infrared luminescence (VIL), ultraviolet-induced visible luminescence (UVL), ultraviolet reflected (UVR), near infrared reflected (NIR), and infrared-reflected false color (IRRFC), as well as ultraviolet-reflected false color (UVRFC) postprocessing. The common use of earth colours is characteristic; investigations also revealed extensive use of Egyptian blue. In combination with the results of the Conservation Science Department of the KHM (performing analyses with x-ray fluorescence [XRF] and fibre optic reflectance spectroscopy [FORS]), pigment identifications were further corroborated. This paper presents the preliminary results of this ongoing study. To date 32 reliefs were subjected to broadband spectral imaging procedures, 19 were analysed with X-ray fluorescence analysis and 16 of those with fibre optics reflectance spectroscopy. The results confirmed the use of yellow and red ochre, umber, lead white, Egyptian blue, and a calcium-based white pigment (chalk?), in addition the presence of realgar and red lake could be identified.

Bettina Vak – Katharina Uhlir – Martina Griesser – Roberta Iannaccone, Fokus Pigmentuntersuchungen. Technische Fotographie (*VIS / UVL / NIR*), Röntgenfluoreszenzanalyse und Faseroptische Reflexionsspektroskopie an römischen Architekturterrakotten der Wiener Antikensammlung, in: Arne Reinhardt (Hrsg.), Campana-Reliefs. Neue Forschungen zu römischem Architekturdekor aus Terrakotta. Akten der Internationalen Tagung Heidelberg, 8.–10. April 2021, AKT 1 (Heidelberg 2024) 233–249. DOI: https://doi.org/10.11588/propylaeum.1326.c18552

Einleitung

Im Zuge der Bearbeitung des Bestands an Campana-Reliefs in der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums Wien (KHM; siehe den Beitrag von Karoline Zhuber-Okrog in diesem Band) sollten durch eine Kombination zerstörungsfreier Analysemethoden auch der Aufbau der Farbfassung mit eventuell vorhandener Grundierung sowie die benutzten Pigmente untersucht werden. 20 der insgesamt 78 Reliefs zeigten deutliche Reste der einstigen farbigen Fassung, feine Farbspuren konnten auf weiteren 20 Reliefs beobachtet werden. Auf den übrigen Platten ließen sich keine Farbreste erkennen.

Die technische Fotografie wurde in Kooperation mit Roberta Iannaccone (Universität Sassari) im KHM durchgeführt. Zerstörungsfreie Analysen bestätigten den üblichen Gebrauch von Erdfarben, enthüllten aber auch eine großzügige Anwendung von Ägyptisch Blau. Das Spektrum der Aufnahmen umfasste sichtbares Licht (visible light, *VIS*), durch sichtbares Licht induzierte *IR*-Lumineszenz (visible-induced infrared luminescence, *VIL*), *UV*-Lumineszenz-Aufnahmen (ultraviolet reflected, *UVL*), Ultraviolet-Reflektografie (ultraviolet-induced visible reflectance, *UVR*), *NIR*-Lumineszenz (near infrared reflected, *NIR*) und Falschfarbendarstellungen von *IR*-Aufnahmen (infrared-reflected false color, *IRRFC*) sowie ultraviolet-reflected false color (*UVRFC*). In Kombination mit den Ergebnissen des Naturwissenschaftlichen Labors des KHM (Röntgenfluoreszenz-Analyse [RFA] und Faseroptische Reflexionsspektroskopie/fiber optics reflectance spectroscopy [*FORS*]) ließen sich viele Pigmente eindeutig bestimmen.

Bisher konnten 32 Reliefs mit den multispektralen Bildverfahren untersucht werden, 14 mittels RFA und 16 mit *FORS*. Bei den 14 Objekten,[1] die mit allen drei Untersuchungsmethoden analysiert wurden, ließen sich gelber und roter Ocker, Umbra, Bleiweiß, auf Kalzium basierendes weißes Pigment (Kreide), aber auch Ägyptisch Blau, Realgar und roter Farblack nachweisen. Der vorliegende Beitrag stellt fünf dieser Reliefs näher vor und ergänzt so die noch jungen Forschungen zur ursprünglichen Farbigkeit der römischen Architekturreliefs aus Ton.[2]

Die angewandten Methoden

Unter technischer Fotografie versteht man eine Reihe von Aufnahmeverfahren, die in verschiedenen Wellenlängenbereichen des Lichts (von Ultraviolett bis Nahinfrarot) unterschiedliche Parameter detektiert und sichtbar macht.[3]

1 Antikensammlung, Inv. V 5: Statuenschmuck einer Palästra; Inv. V 7: Theatermasken; Inv. V 15: Delfinpaar um Dreizackschaft (Typus: ‚Masken zwischen Delfinpaaren'); Inv. V 26: Nillandschaft; Inv. V 29: Weinlesender Satyr; Inv. V 34: Männlicher Sphinx; Inv. V 39: Satyrmaske; Inv. V 55: Eros mit Fruchtgirlande; Inv. V 1833: Theatermaske; Inv. V 1834: Theatermaske; Inv. V 1895: Statuenschmuck einer Palästra; Inv. V 2980: Gorgoneion; Inv. V 2981: Auf Delfinen reitende Eroten zu Seiten einer Maske; Inv. V 2984: Wiedererkennung des Theseus durch seinen Vater Aigeus.

2 Vgl. den Beitrag von C. Brøns, J. Stenger, J. Bredal-Jørgensen und A. Rodler-Rørbo in diesem Band sowie Tarquini et al. 2020; Hedegaard et al. 2016; Michalowska 2014; Lorenzetti et al. 2013.

3 Dyer et al. 2013; Warda 2017. Im Folgenden verwenden wir die aktuell üblichen neuen Standards der technischen Fotografie, so ultraviolet-induced visible fluorescence (*UVF*: Ultraviolet-induced

Ägyptisch Blau[4] lässt sich dank eines speziellen Phänomens seiner Lumineszenz hervorragend mit visible induced infrared luminescence (*VIL*) detektieren: Licht im sichtbaren Wellenlängenbereich wird von den blauen Oberflächen absorbiert; die vom Pigment emittierte Strahlung liegt aber im *NIR*-Bereich. Um solche Strahlungen aufzufangen und dadurch die blauen Pigmente (Pigmentverteilungen) fotografisch sichtbar zu machen, wird bei einer herkömmlichen Spiegelreflexkamera der integrierte *IR*-Filter ausgebaut. Ein vorgeschalteter Filter (bei 830 nm) hält den Anteil der Strahlung im nahen *IR*-Bereich. Die zur Anregung verwendeten Lampen sollen daher wenig bis gar keine *IR*-Strahlung aussenden.

Die *NIR*-Aufnahme ist vor allem für organische Pigmente und Unterzeichnungen aussagekräftig, wird aber auch für die digitale Erstellung der gut interpretierbaren Falschfarben-Grafiken benutzt (*IRRFC*, *UVRFC*). Mit diesen Darstellungen können feine Nuancen eines Farbtons deutlich unterscheidbar gemacht werden, indem die Farbkanäle des Originalbildes anderen Farben zugeordnet werden – beispielsweise Rot zu Blau und Blau zu Grün.

Die Bilder der *UV*-Lumineszenz erlauben die Identifizierung von organischen Substanzen und Pigmenten, die deutlich in verschiedenen Farben fluoreszieren.

Zur Bestimmung von Krapp (*Rubia tinctorum*), welcher zur Gattung der Färberröten gehört und dessen Wurzel zur Herstellung eines rosaroten Farbstoffes genutzt wurde, sind die Bilder mit UV Licht unerlässlich (Krapp leuchtet im *UVL* hellrosa).[5] Retuschen, rezente Übermalungen und Überzüge, aber auch Auflagerungen oder Salzausblühungen lassen sich ebenfalls gut bestimmen. Mit diesen Aufnahmen können außerdem durch Bearbeitung am Computer informative Falschfarben-Grafiken erstellt werden.

RFA wurde für die qualitative Identifizierung von in Pigmenten vorkommenden Elementen verwendet.[6]

FORS gibt bei mobiler Handhabung rasch Hinweise zu verwendeten Pigmenten und vereinzelt auch Farbstoffen über die Detektion von Reflexionsspektren.[7]

visible luminescence, *UVL*), ultraviolet-induced visible reflectance (*UVR*: ultraviolet reflectance, *UVR*), reflected infrared (*IR*: near infrared reflected, *NIR*), false color infrared imaging (*FCIR*: infrared-reflected false color, *IRRFC*) sowie false color reflected ultraviolet imaging (*FCUVR*: ultraviolet- reflected false color, *UVRFC*).

4 Ägyptisch Blau gilt als das erste künstlich hergestellte Pigment der Welt. Quarz, Kalkstein, Kupfer oder Bronze, fein zermahlen und mit Natron oder Pflanzenkohle versetzt, wurden über viele Stunden bei einer Temperatur von 870 °C gebrannt. Sehr fein vermahlene Partikel ergeben ein eher blasses Blau, gröbere Körnung ein kräftiges Blau: Scott 2016, 197.

5 Die enthaltenen organischen Farbstoffe bilden in Kombination mit verschiedenen Metalloxiden beziehungsweise Metallsalzen (Aluminium- oder Zinnsalze) farbenfrohe Komplexe, die als Krapplacke bezeichnet werden.

6 Katharina Uhlir, KHM. Instrument PART II: Palladium Röhre (Pd). Anregungsspannung/Stromstärke: 40 kV/0,3 mA; Messkopf evakuiert. Datenauswertung mittels WinQXAS-Programms der Internationalen Atomenergiebehörde (IAEA).

7 Martina Griesser, KHM. Verwendetes Gerät: Gorgias – Reflectance Spectroscopy System von Cultural Heritage Science Open Source (CHSOS).

Technische Fotografie, Setups

Bei den Aufnahmen mit sichtbarem und *UV*-Licht kamen eine digitale Kamera, eine Blitzlichtanlage und *UV*-Lampen mit 365 nm Wellenlänge zum Einsatz. Der *UV*-Licht-Anteil wurde mit einem *UV*/*IR*-Filter eingeschränkt (*UV-IR* cut 486). Fünf verschiedene standardisierte Aufnahme-Setups sowie in der Postproduktion erstellte Darstellungen bildeten die Grundlage der Forschungen.[8]

Fallbeispiele

Männlicher Sphinx, rechte Hälfte einer Aufsatzplatte (Antikensammlung, Inv. V 34)

Die blau gefassten Bildflächen sind in der *VIL*-Aufnahme (Abb. 1) als weiß leuchtende Bereiche zu erkennen und eindeutig als Ägyptisch Blau zu identifizieren. Das Blau ist auch deutlich im sichtbaren Licht zu erkennen (Abb. 2); Ägyptisch Blau reagiert sehr empfindlich auf die Strahlung, sodass auch die kleinsten Farbpartikel sichtbare Strahlung abgeben.[9] Somit werden die Pigmentverteilung und damit auch mögliche Farbmischungen mit kleinsten Blau-Partikeln fassbar.

Die *NIR*-Aufnahme zeigt dunkle Bereiche, wo die *IR*-Strahlen stark absorbiert werden (Abb. 3). Dieses Phänomen wird Erdpigmenten zugeordnet (in diesem Fall roten), welche sich am Bart und den Haaren des Sphinx sowie in der Fläche zwischen den Palmetten im oberen Randprofil befinden. Im *IRRFC*-Bild (Abb. 4) sind die Erdpigmente als braune Fläche zu erkennen. Der Teil der Hintergrundfläche oberhalb der Haare, der im sichtbaren Licht blau erscheint, wird im *IRRFC*-Bild durch einen

8 Die Aufnahme-Setups im laufenden Projekt sind wie folgt:
- Sichtbares Licht/visible light (*VIS*):
  Nikon D3400 (24 MPixel, APS-C Sensor)
  Nikon Objektiv AF S Nikkor 18–105 mm f/3,5–5,6
  2 × Profoto D 1 500 AIR Flashes + Hoya B + W 486
- Induzierte Infrarot-Lumineszenz/visible induced infrared luminescence (*VIL*):
  Nikon D3200 (24,20 MPixel, APS-C Sensor)
  Nikon Objektiv AF S Nikkor 18–105 mm f/3,5–5,6
  2 aspherilux miniled (Docter) & Hoya R72 Filter
- Ultraviolette Fluoreszenz/ultraviolet fluorescence (*UVL*):
  Nikon D3400 (24 MPixel, APS-C Sensor)
  Nikon Objektiv AF S Nikkor 18–105 mm f/3,5–5,6
  UV-Lampen: 2 × UVLS-28 EL 365 nm + Hoya B + W 486
- Ultraviolette Reflexion/ultraviolet reflectography (*UVR*):
  Nikon D3400 (24,20 MPixel, APS-C Sensor)
  Nikon Objektiv AF S Nikkor 18 – 105 mm f/3,5–5,6
  UV-Lampen: UVLS-28 EL 365 nm und + Schneider Optics B+W 403 Ultraviolett Filter
- Nahes Infrarot/near infrared luminescence (NIR):
  Nikon D3200 (24,20 MPixel, APS-C Sensor)
  Nikon Objektiv AF S Nikkor 18–105 mm f/3,5–5,6 Profoto D 1 500 AIR Flashes + Hoya R72 Filter
- Infrarot-Falschfarben/false color infrared (*IRRFC*) und Falschfarben Ultraviolett/false color ultraviolet reflected (*UVRFC*): Erstellt durch digitale Bildbearbeitung.

9 Tarquini et al. 2020.



Abb. 1. 2 Teil einer Aufsatzplatte mit männlichem Spinx, *VIL* (links) und *VIS* (rechts). Kunsthistorisches Museum Wien, Antikensammlung, Inv. V 34.
Bilder: © KHM-Museumsverband (Kunsthistorisches Museum Wien).



Abb. 3–6 Teil einer Aufsatzplatte mit männlichem Spinx, Inv. V 34. *NIR* (links), *IRRFC* (Mitte, links), *UFL* (Mitte, rechts) und *UVRFC* (rechts).
Bilder: © KHM-Museumsverband (Kunsthistorisches Museum Wien).

unbekannten Zusatz abgedunkelt (das Rosa ist nicht wie auf der restlichen blauen Fläche hell, sondern dunkel).

Die rosa erscheinende Fluoreszenz auf der *UVL*-Aufnahme (Abb. 5) ist ein Indiz für einen roten Farblack auf der großen Blüte, der Rückengirlande und auch auf einer kleinen Stelle rechts außen, vermutlich auch eine Blüte. Mit *FORS* konnte eindeutig Krapp als organisches Pigment nachgewiesen werden. Das Haar (der helle Bereich) leuchtet deutlich. Der vorhin erwähnte Zusatz im Hintergrund könnte auch für diese

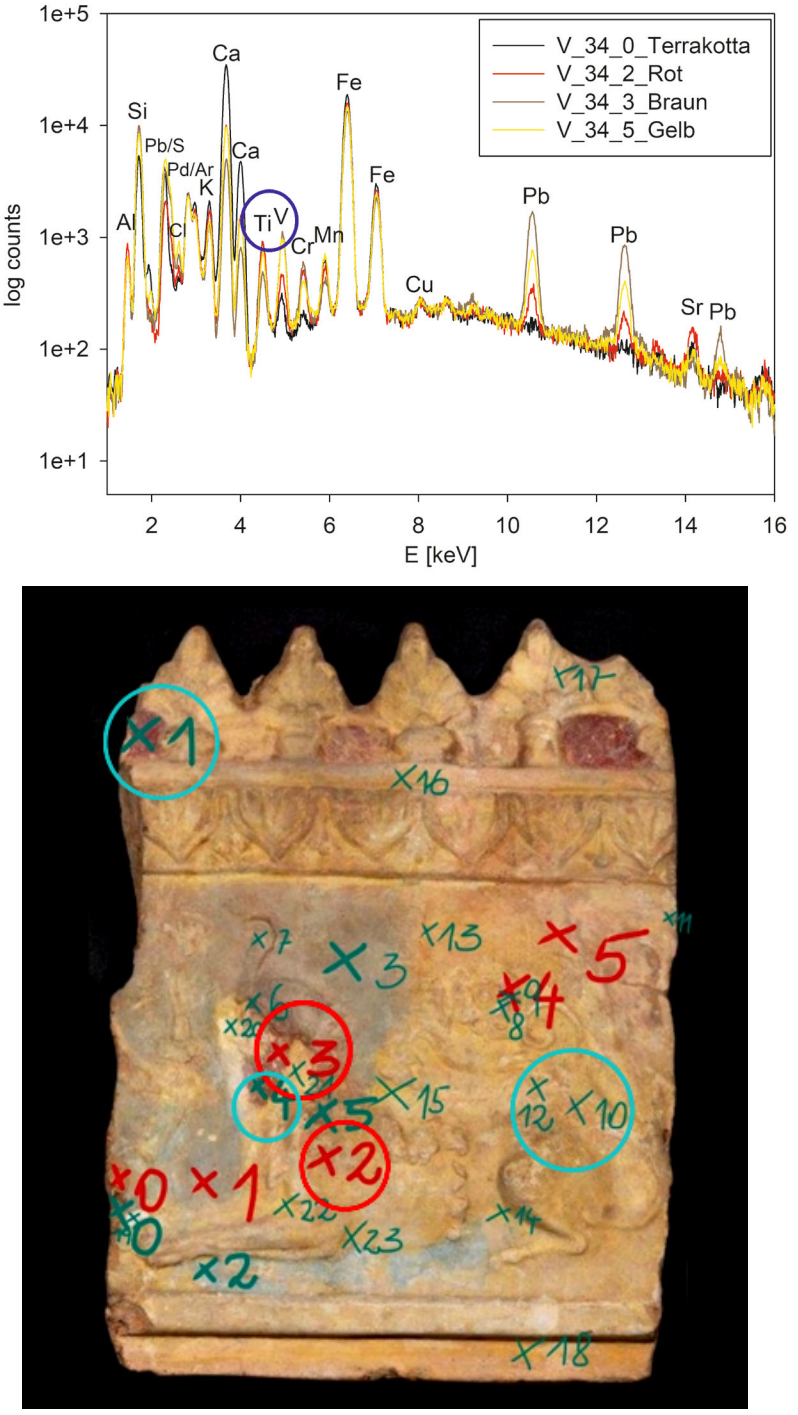


Abb. 7. 8 RFA-Spektren des roten, braunen und gelben Bereichs (oben) und *VIS* mit RFA und FORS-Messpunkten (unten), Inv. V 34.

Bilder: © KHM-Museumsverband (Kunsthistorisches Museum Wien).

Strahlung verantwortlich sein. Im oberen rechten Bereich der Tafel sind Salzausblühungen (hellblau) zu erkennen.

Das *UVRFC*-Bild (Abb. 6) lässt wie bereits das *NIR*-Bild die Verwendung eines Erdpigments für Bart, Haare und für die Fläche zwischen den Palmetten vermuten. Unterhalb des Sphinx ist deutlich Ägyptisch Blau zu sehen; die oberen blauen Bereiche sind, wie auch schon in den anderen Fototechniken erkennbar, von einer der Erdlagerung geschuldeten Substanz überlagert.

Die Informationen, die mittels der technischen Fotografie gewonnen werden können, sind umfassend; für die exakte Bestimmung der Pigmente sowie zur Bestätigung der Interpretationen sind jedoch weitere Studien notwendig. Zudem lassen sich nicht alle Stellen auf den Reliefs, insbesondere Vertiefungen, in denen sich oft Farbreste erhalten haben, mit dem Messkopf des RFA-Spektrometers erreichen. Hier sind die geringen Maße der Lichtquelle von *FORS* vorteilhaft.

Bei vier der fünf Messpunkte des Sphinx-Reliefs wurde Vanadium detektiert (nicht an jenen Stellen, an denen sich Krapplack nachweisen lässt). Die intensivsten Vanadium-Peaks befinden sich im gelben (Messpunkt R5) und im braunen (R3) Bereich und sind als Vanadinit zu interpretieren (Abb. 7). In R3, vermutlich auch in R5, liegt es zusammen mit einem anderen Bleipigment (vermutlich Bleiweiß) vor. Auch im roten Bereich (R2) lässt sich Vanadinit nachweisen, wiederum mit einem geringen Anteil eines Bleipigments (Bleiweiß oder Mennige); sicher erkennbar ist jedenfalls ein Erdpigment (roter Ocker). Im blauen Bereich (R1) ist (verglichen zum Kupfersignal) wenig Vanadinit messbar; hier dürfte eine leichte Grünschattierung beabsichtigt worden sein.[10]

Im Rot der Haare des Sphinx kommen Mennige (orangerot) und Vanadinit (gelb) vor, analysiert bei den Messpunkten R2 (RFA in rot) sowie F10 und F12 (*FORS* in türkis) auf dem unteren Rücken des Sphinx (Abb. 8). Am Bart, an den Messpunkten R3 und F4, findet sich das Erdpigment roter Ocker mit Bleiweiß und Vanadinit. In den Feldern zwischen den Palmetten im Zierstreifen bei Messpunkt F1 tritt das Erdpigment roter Ocker hingegen alleine auf.

Nillandschaft, Fragment aus der linken Hälfte einer Aufsatzplatte (Antikensammlung, Inv. V 26)

Bei den reichlich erhaltenen Farbresten konnten folgende Pigmente durch RFA-Elementbestimmung ermittelt und mit technischer Fotografie und/oder *FORS* bestätig werden (Abb. 9):

- Weiß: Bleiweiß, Gips, Vanadinit
- Rot: roter Farblack (mit *UVL* und *FORS* als Krapplack bestätigt)
- Gelb/Ocker: Erdpigment (gelber Ocker, mit *FORS* bestätigt)
- Grün: Erdpigment (grüne Erde, mit *FORS* bestätigt)
- Blau: Ägyptisch Blau (mit *VIL* bestätigt)
- Braun: Erdpigment (Umbra, mit *FORS* bestätigt)

10 Hedegaard et al. 2016.

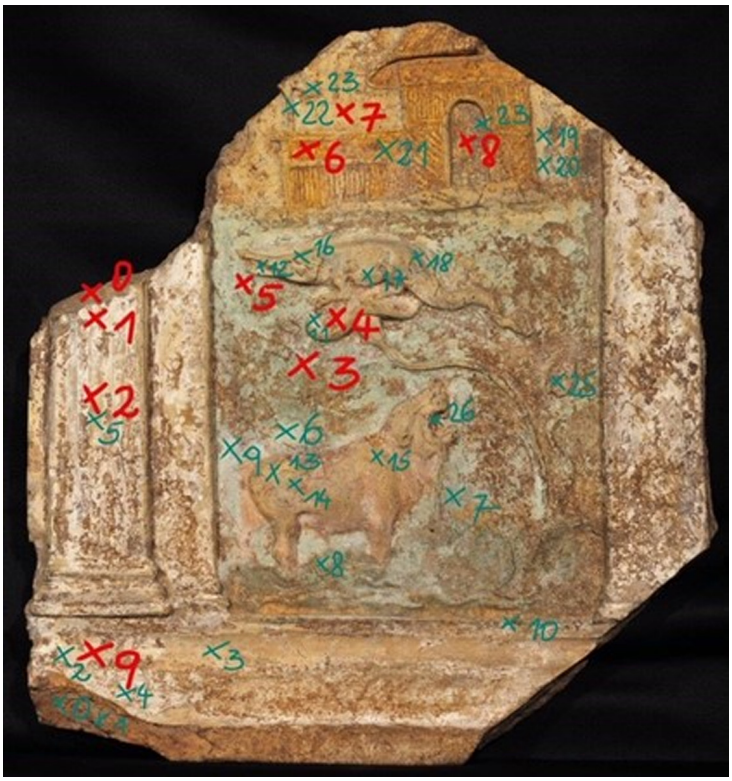


Abb. 9 Nillandschaft, *VIS* mit RFA- und FORS-Messpunkten. Kunsthistorisches Museum Wien, Antikensammlung, Inv. V 26.
Bild: © KHM-Museumsverband (Kunsthistorisches Museum Wien).

In der weißen Farbe der Architekturelemente (Pfeiler, Pilaster) und der glatten unteren Randleiste ist Vanadinit zu finden, dem Bleiweiß beigemischt wurde. Im Stereomikroskop lässt sich über dem Weiß ein zweiter, abgetönter Weißanstrich erkennen (im *UVL* als gelblich-weiße Fluoreszenz). Es dürfte sich um zwei Weiß-Schattierungen handeln; die Deckschicht ist durch die Zugabe von Vanadinit leicht dunkel, gelblich abgemischt.[11]

Der Vanadium-Anteil verhält sich in den weißen Bereichen folgendermaßen: R9>R1>R2; der Bleianteil: R1>R9>R2. (Tabelle 1) Das bedeutet, dass das Vanadinit in R1 (weiß) mit Bleiweiß ausgemischt ist; Das Verhältnis von Blei zu Vanadium ist jedoch in R1 geringer als in R9, wodurch in R9 vermutlich vermutlich der Eindruck eines "schmutzigen" Weiß (gelblich) entsteht. In R2 verhält es sich ähnlich wie in R9, bei allgemein geringeren Intensitäten der Bleikomponenten, vermutlich wegen der dünneren Schichtdicke. Auch hier dürfte der bräunlich-gelbliche Ton von Vanadinit stammen. In insgesamt neun der 14 analysierten Campana-Reliefs wurde solch ein auffällig intensiver Vanadium-Peak gefunden, hier werden fünf von diesen Reliefs vorgestellt.

11 Möglicherweise wurde die Schattierung sekundär zugefügt.

Tabelle 1 RFA-Ergebnisse der Elementbestimmung.

Mess punkt	Farbe	Beschreibung	Elemente	Pigmente
R0	Terrakotta		Al, Si, K, Ca, Ti, (Cr), Mn, Fe, (Cu, Zn, Pb, Sr, Zr)	
R1	Weiß	Säule links	Si, P, Cl, Ca, (Ti), V, (Cr, Mn), Fe, (Cu, Zn), Pb, (Sr)	Bleiweiß mit etwas Vanadinit
R2	Weiß, braunstichig	Säule links	Al, Si, (P), Cl, K, Ca, Ti, (V, Cr), Mn, Fe, (Cu, Zn), Pb, (Sr, Zr)	Bleiweiß mit Vanadinit
R3	Blau	Hintergrund	(Al), Si, K, Ca, Ti, (Cr), Mn, Fe, (Cu, Zn, Sr)	Ägyptisch Blau, Gips
R4	Rot	Krapplack?	Al, Si, K, Ca, Ti, V, (Cr, Mn) Fe, (Cu, Zn) Pb (Rb, Sr)	Vanadinit und Bleiweiß vermutlich aus darunter liegender Schicht (Mikroskop), Rotpigment nicht bestimmbar
R5	Blau	Hintergrund bei Krokodilmaul, Bestätigung MBI	(Al), Si, K, Ca, Ti, (Cr), Mn, Fe, (Cu, Zn, Sr)	Gips?
R6	Gelb	Hütte	(Al), Si, K, Ca, Ti, (Cr, Mn), Fe, (Cu, Zn, Pb, Sr)	Erdpigment (gelber Ocker)
R7	Gelb	Hintergrund	Al, SI, K, Ca, Ti, (Cr), Mn, Fe, (Cu, Zn, Pb, Sr)	Erdpigment?, (Ägyptisch Blau)
R8	Dunkelbraun	Türe	Al, Si, K, Ca, Ti, V, (Cr, Mn), Fe, Cu, (Zn, Pb, Sr)	Bleiweiß?, Erdpigment?, Ägyptisch Blau
R9	Schmutziges Weiß		Al, SI, (P, Cl), K, Ca, Ti, V, (Cr), Mn, Fe, (Cu, Zn), Pb, (Sr)	Bleiweiß mit Vanadinit

Gips ist als Beimischung zu Ägyptisch Blau rund um das Nilpferd mit RFA bestätigt. Ägyptisch Blau ist in der *VIL*-Technik im oberen Teil der Platte im Hintergrund und um die Rohrhütte sehr konzentriert zu erkennen, im Wasser hingegen nur schwach verteilt und in der Grundierung kaum sichtbar (Abb. 10). In jenem Bereich im unteren Teil des Bildfeldes, der das Wasser hell und grünlich andeutet, sollte eine blaue Farbe in der *IRRFC* (durch den veränderten Farbkanal) rot oder hellrot erscheinen, jedoch nicht blau (Abb. 11). Die Mischung mit Gips ist sicher, für die nun blau erscheinende Farbe ist das Pigment Grüne Erde verantwortlich, das als Mischung mit Ägyptisch Blau und Gips einst eine grünliche Wasserfarbe erzeugt hat. Sowohl auf der blauen Schicht für den Himmel als auch auf der gesamten oberen Reliefffläche liegt ein hellgelber Farbauftrag aus gelbem Ocker. Reste des Ägyptisch Blau-Erstanstrichs erscheinen auch deutlich rosa in der *IRRFC*-Aufnahme links der Hütte. Unklar bleibt allerdings, warum der Himmel gelb übermalt wurde. Ein intensiverer Ton des gelben Ockers liegt auch als zweite Malschicht auf der zuerst gelb gefassten Rohrhütte. Das braune Erdpigment Umbra, durch Bleiweiß und Vanadinit aufgehellt, hebt die Tür bzw. Türöffnung vom gelben Hintergrund ab. Die Lotusblume (rosarot im *UVL*) wurde mit Krapplack gemalt, ebenfalls aufgehellt durch eine Beimischung von Bleiweiß und Vanadinit (Abb. 12. 13).



Abb. 10. 11 Nillandschaft: *VIL* (links) und *IRRFC* (rechts), Inv. V 26.
Bilder: © KHM-Museumsverband (Kunsthistorisches Museum Wien).



Abb. 12. 13 Nillandschaft: *UVL* (links) und Graphik der Farbgebung (rechts), Inv. V 26.
Bilder: © KHM-Museumsverband (Kunsthistorisches Museum Wien).

Statuenschmuck einer Palästra: Giebelbau mit Herakles- und Athletenstatuen, Aufsatzplatte (Antikensammlung, Inv. V 1895)

Ägyptisch Blau ist im *VIL* (Abb. 14) deutlich auszumachen, sowohl auf Teilen der Architektur als auch auf einzelnen Flächen wie dem Tympanon oder in allen fünf Interkolumnien. Die Aufnahmen der technischen Fotografie zeigen in Analogie zu *RFA* und *FORS*:



Abb. 14 Aufsatzplatte mit Statuen von Herakles und Athleten, *VIL*. Kunsthistorisches Museum Wien, Antikensammlung, Inv. V 1895.
Bild: © KHM-Museumsverband (Kunsthistorisches Museum Wien).

- Gips als Grundierung
- Bleiweiß mit Vanadinit für die Architektur
- Krapplack auf der Basis der Herakles-Statue, auf beiden Kapitellen der mittleren Säulen, dem Kapitell der zweiten Säule von rechts und auf dem unteren Teil des Rundschildes im Tympanon
- Dunkler roter Ocker, Realgar (Arsen) für Haare, Bart und die Flächen unter den Rundbögen
- Umbra und ein weiteres braunes Erdpigment für die Flächen über den seitlichen Dachabschnitten
- Gelber Ocker im Tympanon
- Gelber Ocker und Bleiweiß mit Vanadinit für das Löwenfell des Herakles

Wiedererkennung des Theseus durch seinen Vater Aigeus, Unterer Teil einer Verkleidungsplatte (Antikensammlung, Inv. V 2984)

Der untere Teil der Verkleidungsplatte (Abb. 15) bietet neben den nun schon bekannten Pigmenten roter Ocker, Umbra, Ägyptisch Blau, Bleiweiß + Vanadinit und Realgar noch zwei zusätzliche Informationen: Das nackte Bein des sitzenden Theseus glänzt stark. Ein Schwefelpeak im RFA unterstützt die Interpretation als polierter Eiweißüberzug. Ähnliche Reste von Eiweiß, vermutlich ebenfalls als Überzug, konnten beispielsweise auf römischen Mumienporträts aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. nachgewiesen



Abb. 15. 16 Fragmentierte Verkleidungsplatte mit Theseus und Aigeus, *VIS* (links) und *UVL* (rechts). Kunsthistorisches Museum Wien, Antikensammlung, Inv. V 2984.
Bilder: © KHM-Museumsverband (Kunsthistorisches Museum Wien).

werden.[12] Vanadinit scheint als Gelb-Pigment mit Bleiweiß und Mennige vermischt gewesen zu sein.

Im *UVL* (Abb. 16) sind Salzausblühungen und Ablagerungen zu sehen (hellblau und hellgrün); die leuchtend gelbgrünen Stellen deuten auf neuzeitliche Harzreste hin. Das *UVR*-Bild zeigt kaum Reflexionen, was für einen verhältnismäßig dünnen Farbauftrag spricht. Gelb aus Vanadinit mit Bleiweiß ohne Grundierung findet sich am Chiton des Aigeus (der ausschreitenden Figur links) und in jedem zweiten Feld um die Palmetten in der die Platte unten abschließenden Zierleiste, abwechselnd mit Ägyptisch Blau. In den gelben Feldern um die Palmetten konnte zusätzlich Mennige nachgewiesen werden.

Die *FORS*-Daten zeigen Umbra gebrannt am Inkarnat des Theseus und der rechten Wade des Aigeus, am Mantel der Medea links im Hintergrund und in den Falten ihres Untergewandes (mit Ägyptisch Blau + Beinschwarz gemischt). Das Rot in der Fläche oberhalb der Doppelvoluten, aus denen die Palmetten wachsen, ist ein mit Bleiweiß und Vanadinit vermischtes Erdpigment. Beim Blau im Hintergrund handelt es sich um reines Ägyptisch Blau ohne Bleiweiß, vermutlich jedoch durch Beinschwarz abgedunkelt (P, Ca sichtbar im *RFA*, im *VIL* eher grau, nicht hell weiß; Abb. 17). Es wäre zu erwarten, dass auch Sandalen und Schwert des Theseus durch Farbe hervorgehoben wurden – hat Aigeus doch gerade daran seinen Sohn erkannt –, aber es haben sich keine Spuren erhalten (sie waren offenbar tongrundig).

12 Die Studien werden im Rahmen des APPEAR (Ancient Panel Paintings: Examination, Analysis, and Research) Forschungsprojekts des J. Paul-Getty-Museum veröffentlicht. Zum Projekt siehe <https://www.getty.edu/museum/conservation/APPEAR/index.html> (31.03.2022).

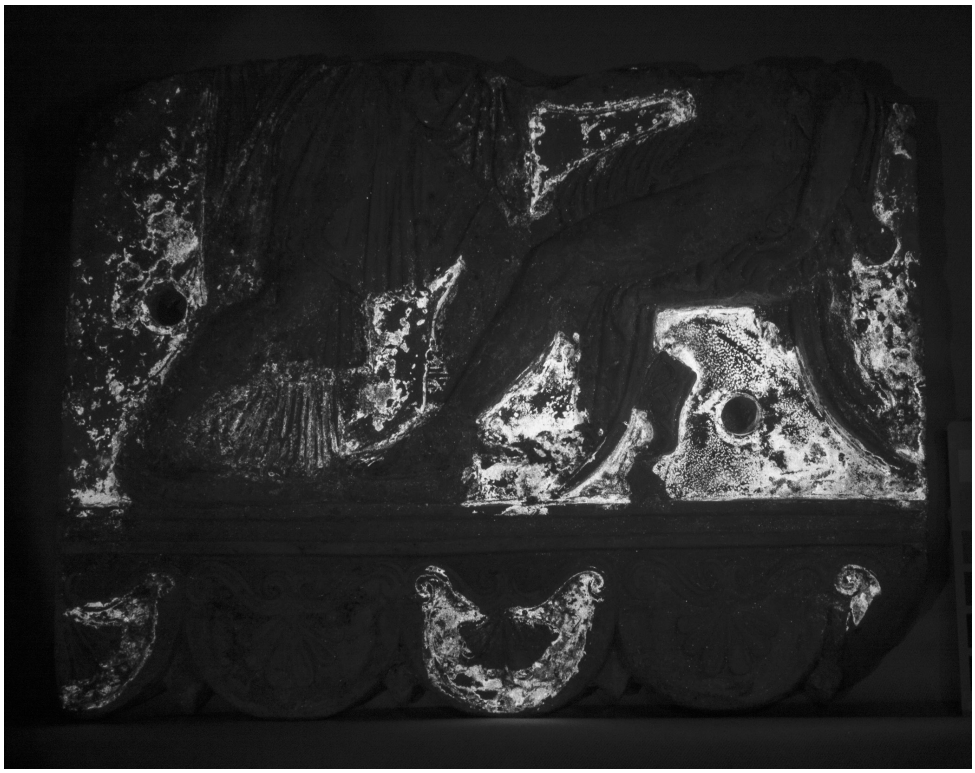


Abb. 17 Fragmentierte Verkleidungsplatte mit Theseus und Aigeus, *VIL*. Inv. V 2984.
Bild: © KHM-Museumsverband (Kunsthistorisches Museum Wien).

Satyr bei der Weinlese, Fragment aus der rechten Hälfte einer Aufsatzplatte (Antikensammlung, Inv. V 29)

Das Plattenfragment ist sichtbar rezent überarbeitet worden. Die linke untere Ecke, geklebt und verkittet, stammt vermutlich von einem Teil der heute fehlenden linken Seite der Platte. Von der Gipsgrundierung sind nicht viele Spuren erhalten. Im *UVL* (Abb. 18) sind Kittungen dagegen deutlich zu sehen. Der obere Zierstreifen dürfte mit einem Überzug versehen worden sein, welcher viel der Fluoreszenz absorbiert. Es sind jedoch auch originale Farbschichten vorhanden. Die Trauben und die Innenseite des Fells, das über den Schultern des Satyrs hängt, wurden mit durch Bleiweiß aufgehelltem Krapplack ausgeführt. Haare und Wange des Satyrs zeigen zwei verschiedene Rotnuancen von Realgar (mit mehr oder weniger Bleiweiß). Im *IRRFC* ist Realgar als leicht gelblicher Ton zu erkennen. Alle Pigmente bis auf Ägyptisch Blau und dem Erdpigment Siena sind mit Vanadinit und Bleiweiß abgemischt. Die Verwendung von Realgar wurde mit *RFA* (As) bestätigt, Krapplack und Ägyptisch Blau mit *FORS*. Die Augenbraue wurde vermutlich rezent ge- oder übermalt (im *NIR* deutlich zu sehen, Abb. 19).



Abb. 18. 19 Fragmentierte Aufsatzplatte mit Satyrn bei der Weinlese, *UVL* (links) und *NIR* (rechts). Kunsthistorisches Museum Wien, Antikensammlung, Inv. V 29.
Bilder: © KHM-Museumsverband (Kunsthistorisches Museum Wien).

Zum seltenen Mineral Vanadinit in den Campana-Reliefs

Bei den Analysen mit dem µ-RFA-Gerät PART II wurde an vielen der Campana-Reliefs ein ausgeprägter Vanadium (V)-Peak gefunden. Auffällig ist auch die Assoziation von Vanadium mit Blei, Vermutungen über die Verwendung von Mennige an diesen Stellen ließen sich mittels MBI und *FORS* nicht bestätigen. Neue Klarheit über das hier verwendete Pigment erbrachte eine Studie von S. Hedegaard u. a.,[13] die das Vorhandensein von Vanadium an einem Campana-Relief genauer untersucht. Es konnte Vanadinit in einer grünen Farbschicht in Ausmischung mit Ägyptisch Blau nachgewiesen werden. Der intentionelle Eintrag von Vanadinit in diese Farbschicht ist aus zwei Gründen anzunehmen: 1.) Die Konzentration von Vanadium in dieser Schicht war zu hoch für eine Verunreinigung. 2.) Durch Kombination von Blau (Ägyptisch Blau) und Gelb (Vanadinit) sollte ein grüner Farbton erzeugt werden.

Mit diesem Wissen konnten die RFA-Analysen an den Objekten des KHM neu bewertet werden. Vanadinit wurde sehr häufig als Gelbpigment verwendet. Da es sich bei den Campana-Reliefs um lokal erzeugte Produkte handelt, ist davon auszugehen, dass auch für deren Bemalung möglichst lokale Pigmente verwendet wurden. Fundorte von Vanadinit sind in Italien in der Nähe von Rom, Neapel, Perugia, Livorno, Massa und Genua bekannt. Auf Sizilien gibt es sieben Fundstätten.[14] Zwar sind durchaus

13 Vgl. Anm. 10 sowie den Beitrag von C. Brøns, J. Stenger, J. Bredal-Jørgensen und A. Rodler-Rørbo et al. in diesem Band.

14 <https://www.mindat.org/min-4139.html> (31.03.2022).

auch Erdpigmente mit hohem Vanadium-Anteil bekannt, jedoch passt bei den Analysen der Campana Reliefs die Relation der Peakintensitäten von Eisen zu Vanadium nicht, weshalb diese speziellen Erdpigmente für die Bemalung der Reliefs weitgehend ausgeschlossen werden können.

Neben Vanadium kommt auch Chrom häufig in den Pigmentschichten der Campana-Reliefs vor. Vermutlich ist es ein charakteristischer Bestandteil der Grundierung. Die Platten waren auf der gesamten Fläche mit Gips grundiert, welcher einen minimalen Anteil Ägyptisch Blau beinhaltet – eine übliche Technik, um die Leuchtkraft des Weiß zu intensivieren.

Zusammenfassende Ergebnisse

Einen Überblick der Untersuchungsresultate der vierzehn Reliefs mit den drei genannten Methoden zeigt Tabelle 2.

Deutlich vorherrschend sind die Erdpigmente roter und gelber Ocker sowie Umbra und Ägyptisch Blau als künstlich erzeugte Farbe. Der Farblack der Krappwurzel scheint das einzig organische Pigment zu sein. Neben der Verwendung von Beinschwarz kommen selten Grüne Erde, Realgar, Auripigment und Mennige vor. Aufgrund der technischen Limitierung der RFA-Messmethode konnten die Schwarzpigmente (außer Beinschwarz) nicht näher bestimmt werden. Grün wurde mit Grüner Erde erzeugt, manchmal mit Ägyptisch Blau als Beimischung. Zur Aufhellung des Farbtons benutzte man Gips oder Bleiweiß, zum Abdunkeln Beinschwarz. Zweifachen Farbauftrag konnte man beim Weiß von Architekturteilen und als Übermalung von Gelb oder Braun auf blauem Hintergrund feststellen. Alle vierzehn Reliefs besitzen eine direkt auf den Ton aufgetragene Grundierung[15] aus Gips und/oder Kreide, aber auch aus Bleiweiß mit Vanadinit. Es fanden sich keine Hinweise auf eine Engobe, also einen fein geschlämmten, gebrannten Schlickerüberzug. Der Farbauftrag erfolgte in allen Fällen direkt auf die Grundierung, gebunden vermutlich mit einem organischen Bindemittel (Eiweiß).

Eingehende Untersuchungen aller weiteren Reliefs in der Wiener Sammlung sind vorgesehen, auch jener, wo mit bloßem Auge bisher keine Farbreste feststellbar sind. Zudem sollen punktuell invasive Elementanalysen mit RAMAN-Spektroskopie durchgeführt werden. Auch die Bestimmung der Bindemittel mittels GC-MS (Gas Chromatography–Mass Spectroscopy) ist ein Desideratum. Diese Analysen könnten sodann als Basis für weiterführende Studien über das Verhältnis von den im Relief – bisweilen äußerst fein und detailreich – ausgeführten Darstellungen und der für sie gewählten Farbfassung dienen.

15 Vgl. demgegenüber die Beobachtungen bei Rohden – Winnefeld 1911, 26*–29* sowie Blume 2016.

Tabelle 2 Analysierte Pigmente.

	V 5	V 7	V 15	V 26	V 29	V 34	V 39	V 55	V 1833	V 1834	V 1895	V 2980	V 2981	V 2984
Grundierung	Engobe weiß?	Kreide/ Gips?	Kreide	Gips	Gips	Bleiweiß +Vanadinit	Kreide/ Gips	Kreide/ Gips	Gips	Gips	Gips	Gips	Gips?	Bleiweiß +Vanadinit
weiß	Schlicker?		Schlicker?	Vanadinit +(Bleiweiß)?	Bleiweiß +Vanadinit	Gips/ Kreide	Gips		Gips/ Kreide	Bleiweiß +Vanadinit	Bleiweiß +Vanadinit			
gelb	gelber Ocker +Vanadinit	gelber Ocker +Bleiweiß, Auripigment		gelber Ocker / Umbra		gelber Ocker +Vanadinit +Bleiweiß?	gelber Ocker +Bleiweiß +Vanadinit	gelber Ocker +Vanadinit	gelber Ocker +Bleiweiß +Auripigment	gelber Ocker +Vanadinit	gelber Ocker +Vanadinit?	gelber Ocker +Bleiweiß +Auripigment	Bleiweiß +Vanadinit +Auripigment	Bleiweiß +Vanadinit +Mennige
orange	gelber Ocker +Vanadinit													
rosa				Krapplack, Bleiweiß +Vanadinit	Krapplack, Bleiweiß	Krapplack, Bleiweiß					Krapplack +Gips			
rot	Mennige?	roter Ocker +Bleiweiß	roter Ocker		Realgar +Vanadinit	Mennige, Bleiweiß +Vanadinit	roter Ocker +Bleiweiß		roter Ocker?	roter Ocker +Gips				Realgar, Bleiweiß +Vanadinit
dunkelrot					Krapplack +Vanadinit?	roter Ocker +Vanadinit	Erdpigment +Bleiweiß		roter Ocker?	roter Ocker?	roter Ocker +Realgar			Erdpigment, Bleiweiß +Vanadinit
braunrot	roter Ocker				Realgar +Vanadinit	roter Ocker, Bleiweiß +Vanadinit					Erdpigment +roter Ocker +Realgar +Vanadinit			
braun		Umbra bzw. Umbra gebr.		Umbra +Bleiweiß +Vanadinit	Siena gebr. Realgar?	roter Ocker/ Umbra gebr. +Bleiweiß +V				Umbra bzw. Umbra gebr.	Erdpigment (nicht nur Umbra)			Umbra +Bleiweiß +Vanadinit +Beinschwarz
blau	Äg. Blau	Äg. Blau	Äg. Blau +Kreide	Äg. Blau +Gips	Äg. Blau	Äg. Blau +Bleiweiß +Vanadinit	Äg. Blau +Bleiweiß	Äg. Blau			Äg. Blau	Äg. Blau	Äg. Blau +Bleiweiß	Äg. Blau +Beinschwarz (Bleiweiß+V)
grün				Äg. Blau +Gips +grüne Erde				Grüne Erde						
grau													Bleiweiß+V +Auripigment, grüne Erde? Beinschwarz	
schwarz		??			??					??				Beinschwarz, Bleiweiß

Bibliographie

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

Signatur

Mag. Bettina Vak
Kunsthistorisches Museum Wien
Antikensammlung/Ephesos Museum, Restaurierwerkstatt
bettina.vak@khm.at

Dr. Katharina Uhlir
Kunsthistorisches Museum Wien
Naturwissenschaftliches Labor
katharina.uhlir@khm.at

Dr. Martina Griesser
Kunsthistorisches Museum Wien
Naturwissenschaftliches Labor
martina.griesser@khm.at

Dr. Roberta Iannaccone
Università degli Studi di Sassari
Dipartimento di Chimica e Farmacia
riannaccone@uniss.it
https://orcid.org/0000-0002-8931-1969

Cecilie Brøns – Jens Stenger –
Jørn Bredal-Jørgensen – Alexandra Rodler-Rørbo

Deceiving Colours

Scientific Imaging and Chemical Analysis of Polychrome Campana Plaques in the Ny Carlsberg Glyptotek

Abstract

This study presents the results of examinations of the polychromy of three Campana plaques in the Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen. The study combines scientific imaging with chemical analysis: the preliminary information on the materials present extracted from the multispectral images are followed up by identifications based on vibrational spectroscopy and other chemical analyses. This has revealed significant information about their original polychromy. The insights gained go far beyond information that can be obtained by visual examination with the naked eye alone, or even with a microscope. The examinations have shown that some parts of the polychromy are original, while other parts belong to a modern restoration that took place sometime during the 19th century. The ancient pigments identified on the plaques include red ochre, yellow ochre, carbon black, gypsum, kaolin, lead white, Egyptian blue, cinnabar, and vanadinite, while the modern restorations include chrome yellow and shellac. The present study has thus provided us with information on the ancient appearance of these artefacts, but, just as importantly, it has exposed what is ancient and what is in fact modern restoration, which is obviously of paramount importance to our understanding of the plaques original appearance.

Introduction: Campana Plaques and Polychromy Research

The polychromy of ancient artefacts is an expanding field of research. Polychromy research is an interdisciplinary endeavour, involving different scientific capacities including archaeology, conservation, and the natural sciences. The focus has primarily been on Greco-Roman marble sculpture and grandiose architecture,[1] wall-paintings,[2] as well as more remarkable artefacts, such as the famous mummy portraits from Roman

1 E.g. Liverani et al. 2004; Brinkmann et al. 2010; Østergaard – Nielsen 2014. For Roman architectural polychromy, see particularly Zink 2014 and 2019.

2 See e.g. Cuni 2016 and references therein.

Cecilie Brøns – Jens Stenger – Jørn Bredal-Jørgensen – Alexandra Rodler-Rørbo, Deceiving Colours. Scientific Imaging and Chemical Analysis of Polychrome Campana Plaques in the Ny Carlsberg Glyptotek, in: Arne Reinhardt (Hrsg.), Campana-Reliefs. Neue Forschungen zu römischem Architekturdekor aus Terrakotta. Akten der Internationalen Tagung Heidelberg, 8.–10. April 2021, AKT 1 (Heidelberg 2024) 251–281. DOI: https://doi.org/10.11588/propylaeum.1326.c18553

Egypt.[3] Until recently, however, terracotta artefacts have been relatively overlooked. This is fortunately starting to change, with studies focusing on Etruscan architectural decoration,[4] and Hellenistic figurines and statuary.[5] Relatively little attention has been paid to the polychromy of Campana plaques though: only one scientific study has been published so far. It identifies the pigments used for the polychromy of nine fragments (eight with visible polychromy) of Campana plaques from the Palatine Hill, Rome.[6]

That so few studies focus on examinations of polychromy and the identification of pigments is surprising, since many of these artefacts in fact show clear traces of their original colours, which presents an intriguing opportunity to identify the pigment palette used for their decoration, and thus provide deeper insights into their production and original appearance. Perhaps the colours have not received much attention because it is an established fact that the plaques were painted, and the polychromy is not considered to particularly transform their appearance, nor is there an element of surprise in the contrast, unlike, for example, when the colours of a seemingly white marble sculpture are revealed. Several publications do give limited descriptions of the polychromy if preserved, although this has not always been done accurately.[7] The present study seeks to fill this gap in research by examining the polychromy of three painted Campana reliefs in the collections of the Ny Carlsberg Glyptotek in Copenhagen.

Campana Reliefs in the Ny Carlsberg Glyptotek

The NCG holds a small collection of 18 Campana reliefs and one fragment.[8] They were all acquired in the period between 1899 and 1907, and the majority are without exact provenance. The collection represents various genre motifs, known from other Campana plaques, including a Nilotic scene, Victory sacrificing a bull, Dionysiac scenes, the goddess Ceres, and scenes with satyrs. The reliefs are generally well-preserved, but only three display visual traces of polychromy and were therefore chosen for further analyses.

Campana Relief Depicting Satyrs Picking Grapes (IN 1708: Fig. 1)

The relief depicts two squatting satyrs, who are picking grapes on either side of a grape vine in the centre. They put the grapes in two baskets placed on the ground before them. The satyr to the left is young, while the satyr to the right is older. They both wear a cloak, or perhaps a panther skin or a *nebris*, but are otherwise naked. An ornamental palmette frieze crowns the figure frieze.[9]

3 E.g. Svoboda – Cartwright 2020.
4 E.g. Bordignon et al. 2007a; Bordignon et al. 2007b; Brøns et al. 2016a; Brøns et al. 2016b;
5 Jeammet 2010; Bourgeois – Jeammet 2014; Bourgeois – Jeammet 2020; Buisson et al. 2014.
6 Tarquini et al. 2020.
7 As an example, in the catalogue of the Ny Carlsberg Glyptotek (Østergaard 1996), only some of the colours of IN 1701 and IN 1708 are described, while the blue background is not even mentioned.
8 Poulsen 1949, cat. 93–110; Østergaard 1996, cat. 180–197.
9 The plaque belongs to Rauch's variant 5: Rauch 1999, cat. 576.



Fig. 1 Campana plaque, Ht.: 32 cm. W.: 35 cm. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. IN 1708.
Image: CC BY-NC-ND 4.0 (O. Haupt).

Polychromy: The skin of the satyrs is painted red and there is yellow/orange paint on the cloaks and on the grapes in their hands, in their baskets, and on the vine. There are remains of black paint on the baskets and in the hair of the satyrs. Moreover, there are extensive remains of blue paint on the background.

Acquisition and parallels: The relief was acquired at an auction of the collection of Louis Saulini at the Hotel Sangiorgi (Palazzo Borghese) in Rome in 1899.[10] According to the catalogue, the lot included three identical reliefs, all with traces of colour. In addition to the relief in the NCG, numerous identical reliefs are known.[11] Several of them have no traces of their original colours, but a relief from the National Museum in Denmark has well-preserved polychromy, which overall adheres to the same colour scheme as the one in the NCG. Additionally, a relief now in Moscow is described as polychrome: the satyrs are painted yellow and red, the baskets and grapes yellow.[12]

10 Catalogue 1899, lot. 247.

11 See Rauch 1999, 101–105. 177–187 nos. 456–628. Examples include: National Museum of Denmark, no. Abb 307. Breitenstein 1941, 846 (acquired in Rome in 1860–61); British Museum, London, no. D536 and D537 (acquired in 1805); Martin von Wagner Museum, Würzburg, no. H 2677; Pushkin Museum, Moscow (previously in the Staatliche Museen, Berlin, no. 3609).

12 Rohden – Winnefeld 1911, 300.

Campana Relief Depicting Satyrs Treading Grapes (IN 1701: Fig. 2)

In the centre of the scene are two young satyrs, both clad in a panther skin or a *nebris*, treading grapes. To the left of the satyrs is another young satyr dressed in a skin and playing the flute. To the right is an old satyr carrying a basket. An ornamental palmette frieze crowns the figure frieze.[13]

Polychromy: The skin of the satyrs is painted red. The hair of the three youngest satyrs is painted brown. The panther skins of the satyr to the far left and of the old satyr to the far right are painted yellow, while the panther skins of the two satyrs in the middle are painted blue. The double flute and the grapes are painted yellow, while the old satyr's basket is painted red and yellow. There is yellow paint as well as a little red paint on the horizontal moulding separating the figure scene from the palmette frieze above, and extensive remains of white paint on the background.

Acquisition and parallels: The relief was acquired at an auction of the collection of Louis Saulini at the Hotel Sangiorgi (Palazzo Borghese) in Rome in 1899.[14] According to the catalogue, the lot included five identical reliefs, three of which have traces of colour.[15] Besides the relief in the NCG, several identical reliefs are known.[16] Two of the known identical reliefs are now in the collections of the National Museum of Denmark[17] and the Pushkin Museum, Moscow.[18] Both reliefs have well-preserved polychromy, which adhere overall to the same colour scheme as the one in the NCG. In particular, the one in Moscow has a similar polychromy, while the relief in the National Museum is more subtle in its colours, which appear faded.

Campana Relief with *palaestra* Scene (IN 1929: Fig. 3)

The relief depicts five statues in an architectural setting consisting of a *porticus* with six fluted Corinthian columns. The two central and larger columns support a triangular pediment with a depiction of two hippocamps holding a shield. A frontal statue of Hercules wearing a lion skin and holding a club stands in this central *intercolumnium*. A *porticus* with four columns supporting a frieze and an architrave is shown to the left and right. Statues of athletes are standing in the four *intercolumnia*. To the left are two pugilists. To the right is an athlete scraping oil off his body, and a victor crowning himself and holding a palm leaf in his left hand. The scene depicts a *palaestra*. The

13 The plaque belongs to Rauch's variant 2a. Rauch 1999, cat. 675.

14 Catalogue 1899, lot. 248.

15 The museum has two of the reliefs from this lot: IN 1701, which is included in this study, and IN 1707, which depicts a similar scene with satyrs treading grapes. The type corresponds to IN 1701, but there are differences in the details and the crowning row of palmettes is missing. Moreover, it has no traces of its original polychromy.

16 See Rauch 1999, 106–113. 188–199 nos. 629–811.

17 National Museum of Denmark, no. Abb 231. Breitenstein 1941, no. 856. Acquired from King Christian VIII, who received it as a gift from Campana in Rome. Rauch 1999, cat. 674.

18 Previously in the Staatliche Museen, Berlin, inv. no. 3610. Rauch 1999, cat. 667.



Fig. 2 Campana plaque, Ht.: 31 cm. W.: 43 cm. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. IN 1701.
Image: CC BY-NC-ND 4.0 (A. Sune Berg).



Fig. 3 Campana plaque, H.: 39 cm. W.: 39.5 cm. Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. IN 1929.
Image: CC BY-NC-ND 4.0 (A. Sune Berg).

central part of the relief may be regarded as rendering a Hercules temple or an *exedra* in the *porticus*.[19]

Polychromy: The background behind the athletes directly to the left and right of Hercules, as well as above the wreath above him, are yellowish. There are traces of yellow paint on the pediment above and on the hippocamps. Both hippocamps have minor traces of purplish paint in their hair. There are also traces of purple paint on the semi-circular architecture above the athlete scraping off oil and on the head of Hercules' club. Hercules' lion skin has some remains of yellow paint. The polychromy is most well preserved on the lower part of the relief; the horizontal moulding, as well as the statue and column bases, have white paint and there are clear remains of blue paint on the background behind the athlete to the far left, behind Hercules, on the column to the right of Hercules, and behind the athlete to the far right.

Provenance: Reliefs with identical motifs have been recovered in the Gardens of Sallust in Rome and are presumably made in the same mould. They probably all come from the same building, possibly a *palaestra* connected to a bath complex.[20]

Acquisition and parallels: The relief was acquired by Carl Jacobsen in 1902 via the German archaeologist Paul Arndt (1865–1937) for the price of 350 Lire excluding transport. In a letter from Arndt to Jacobsen, he mentions that five or six identical reliefs have been recovered.

There are numerous known identical parallels to the relief in the NCG.[21] Many of these reliefs have traces of polychromy. Overall, the individual reliefs appear to follow the same colour scheme as the relief in NCG: for example, the background behind the five statues is alternating blue and yellow. The two most central arches above the frieze are dark red, and the hippocamps yellow, as is Hercules' lion skin. However, a relief in Dresden has a somewhat different colour scheme:[22] the area over the garland above Hercules is in this relief painted red instead of yellow, and the two most central arches are white instead of red, while the two outermost arches are red rather than white. So, although the polychromy of the individual reliefs at first impression appears the same, there are minor differences.

19 Østergaard 1996, 282.

20 Perry 1997, 43; Østergaard 1996, 282. See also the contribution by R. Sporleder in this volume, p. 355.

21 Kunsthistorisches Museum, Vienna, no. V 1895; Allard Pierson Museum, no. 451; Musée du Louvre, no. CP1500 / S4488; Museum of Fine Arts, Boston, no. 03.883; Albertinum, Dresden, no. Z2141; Staatliche Antikensammlung, Munich, no. SL273; Sammlung Archäologischen Instituts der Universität Heidelberg, no. C XII (fragment); Sammlung August Kestner, no. 118 (fragment) and 1421 (fragment); Staatliche Museen, Berlin, no. TC 8814; Pushkin Museum, Moscow, no. AT 3700 (previously in the Staatliche Museen, Berlin, no. 8739). American Academy, Rome, Norton-Van Buren Archaeological Study Collection no. 000136. See Perry 1947, 43 and Reinhardt 2016a, 251 n. 55 for individual parallels and further references.

22 <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/640938> (31.03.2022).

Experimental Methods

Imaging Techniques

Multispectral imaging was performed with a Canon EOS 5D Mark IV camera body and a Canon EF 50 mm f/2.5 Compact Macro lens. The camera was modified by removing the infrared and ultraviolet radiation blocking filter in front of the sensor. The following filters were used for image acquisition: XNite CC1 from MaxMax.com for visible light photography (VIS), XNite CC1, PECA 916, and Tiffen Haze 2E for ultraviolet induced visible fluorescence imaging (UVF), as well as a Schott RG830 for infrared photography (IRR) and visible light induced infrared luminescence imaging (VIL). A Midwest Optical Systems BP324 filter yielded ultraviolet reflectance (UVR) images. Light sources employed were incandescent tungsten lamps, Excled LED RGB lamps (470 nm, 525 nm, and 629 nm), and Hoenle UVASPOT 400/T lamps filtered with a Schott UG2A glass. In addition, the X-Rite Color Passport 2, Target-UV™ from UV Innovations, and a 99% Spectralon® diffuse reflectance standard were used.

X-Ray Fluorescence (XRF) Spectroscopy

XRF spectra were acquired with a handheld Bruker Tracer 5^{i} equipped with a Rhodium tube. Two measurements at 15kV, 15 μA, with no filter, and 40 kV, 7 μA, with a Ti/Al filter, were taken for each location optimising the detection of low and high Z elements respectively. The data were processed with the Bruker Artax software *Spectra*, Version 8.0.0.476.

Fourier Transform Infrared (FTIR) Spectroscopy

A ThermoFisher IR spectrometer equipped with an MCT detector and coupled to a microscope (Continuum) was used to record infrared spectra of microsamples. The samples were pressed between two diamond windows and measured in transmission mode. Resulting spectra were compared with reference libraries.

Raman Spectroscopy

Raman spectra were acquired with a WITec alpha300R Confocal Raman Microscope equipped with two lasers emitting at 532 nm and 785 nm. The excitation laser power was on the order of 1 to 5 mW. A Zeiss EC Epiplan-Neofluar 50x lens and 300 and 600 g/mm gratings were used. The data were processed with WITec Project Five software, version 5.0.15.55, and compared with reference spectra.

Scanning Electron Microscopy Coupled with Energy Dispersive X-Ray Analysis (SEM-EDX)

A Hitachi S-3400 N SEM equipped with an energy-dispersive spectrometer (EDS) was used for the microstructural analyses. The spectrometer is a Bruker Quantax 200 EDS system with two Peltier-cooled XFlash silicon drift detectors. The detectors have an

active area of 20 mm^2 each. The system allows the detection of low-energy X-ray photons so that even boron (Z = 5, Kα = 0.182 KeV) can be detected. The observations were performed in variable pressure (VP) mode on non-coated polished sections, and analyses were related to internal virtual standard profiles. The acquisition varied between 200 and 600s live time.

Cross-Sectional Analysis

Samples for cross-sectional analysis were mounted in Technovit 2000 LC resin cured with blue light (Technotray Power). A two-step process was used for including a label, resulting in 8 mm cylinders. Images of the polished cross-sections were recorded with a Leica research microscope in bright field mode with crossed polarising filters and under UV illumination detecting the induced visible fluorescence.

Results

IN 1708

Comparison of the visible light photograph with the UVF image (Fig. 4, a and b) shows that the yellow-orange grapes in the baskets, in the hands of the satyrs, and hanging on the tree exhibit a strong orange fluorescence. The same behaviour under UV illumination is observed for large areas of the skin of the two satyrs. FTIR analysis identifies the fluorescing material as restoration paint containing shellac, which is in agreement with the orange colour of the fluorescence. Additionally, the pigment chrome yellow (lead chromate, $PbCrO_4$) is detected in the shellac-based paint by both FTIR and Raman spectroscopy, clearly identifying these areas as modern restoration (see further below). Primarily in the grapes, but also in some areas of the skin of the satyrs, the restoration is applied in a dot pattern only visible in the UVF image (Fig. 5). The terracotta plaque, once broken in two pieces, is glued together with an unidentified material fluorescing in a turquoise colour, as can be seen in the vertical crack to the right of the grape vine. The blue background and the ornamental palmette frieze at the top of the relief fluoresce weakly in a greenish colour while the baskets, the grape vine leaves, as well as the original skin colour of the satyrs show no UV-induced fluorescence.

A paint cross-section from the shellac treated area of the calf of the left satyr is illustrated in Figure 6. Three layers are visible. On the bottom, the terracotta substrate is recognisable with its red inclusions. Then a red paint layer follows on top, and the final layer is an unpigmented highly fluorescing shellac layer. This stratification shows that, in this case, the shellac served as a coating rather than a binding medium, possibly to match the surrounding area of original paint in gloss. Additional cross-sectional analysis shows that there is no ground layer in the original ancient polychromy, which agrees with observations through close examination of the plaque under the stereo microscope.

The VIL image detects the distribution of Egyptian blue applied to the relief (Fig. 4, c). As the pigment emits light in the near infrared spectral region upon excitation with visible light, the VIL image is white in locations where the pigment is present and

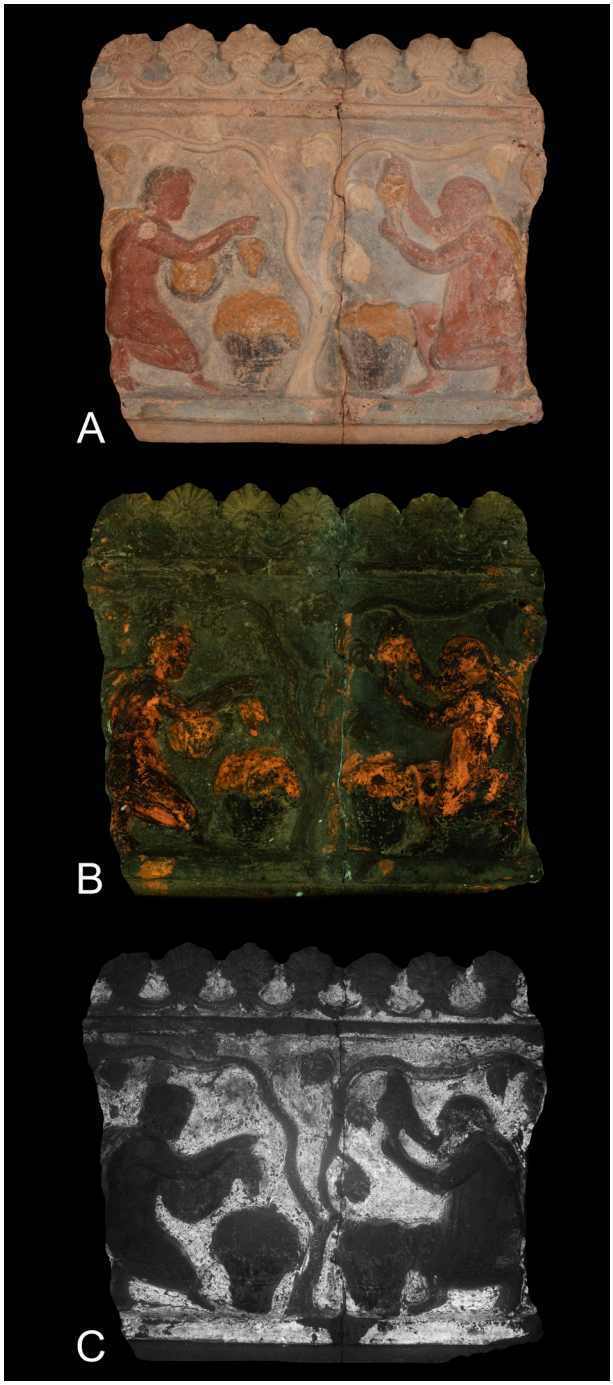


Fig. 4, a–c Campana plaque IN 1708: a) visible light photography; b) UV-induced visible fluorescence image; c) visible light induced infrared luminescence (VIL) image.
Images: CC BY-NC-ND 4.0 (J. Stenger).

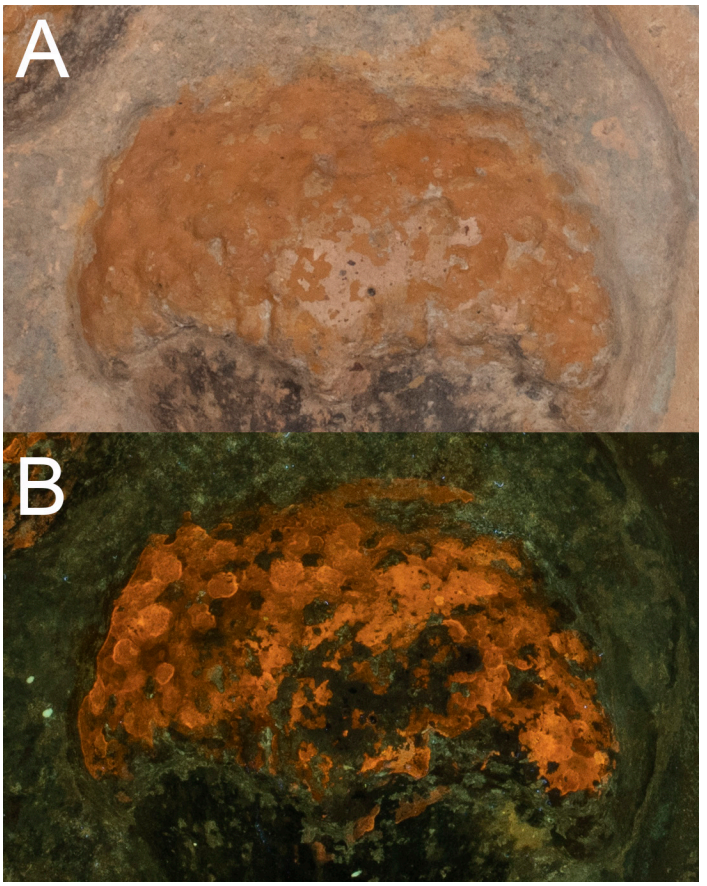


Fig. 5, a. b Campana plaque IN 1708, detail of the basket: a) visible light photography; b) UV-induced visible fluorescence image.
Images: CC BY-NC-ND 4.0 (J. Stenger).

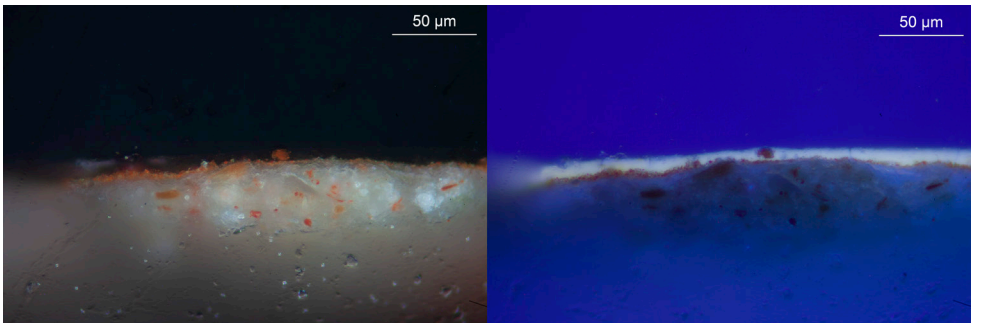


Fig. 6 Campana plaque IN 1708. Optical microscopy of a cross-section taken from the calf of the left satyr in an area of strong orange fluorescence. Visible light using bright field illumination and crossed polarising filters (left) and UV-induced fluorescence (right).
Images: CC BY-NC-ND 4.0 (J. Stenger).

black where it is absent. Egyptian blue covers almost the entire background of the satyr scene, as well as the background of the palmette frieze. Additional use in lesser concentrations can be seen in the beard of the older satyr to the right and in the two cloaks worn by the satyrs. The cream-coloured leaves of the grape vine appear mostly homogeneous when observed by the naked eye. However, the VIL image illustrates that the paint includes Egyptian blue (Fig. 7), which means that the leaves were rendered with variation within single leaves and would possibly originally have appeared more greenish. Additional IRR and UVR imaging gave no further information about materials or production technique, but excluded the use of carbon-based black.

FTIR and Raman spectroscopy provide further information on the pigments present in the paint and is complemented by semi-quantitative XRF measurements. For the blue background, the presence of Egyptian blue is confirmed, and gypsum and lead white are also detected. The paint used for the black baskets contains gypsum, calcite, and kaolin. The black colourant itself was not identified. The infrared photograph (not illustrated here) shows little absorption, suggesting that a carbon-based pigment is not present. Carbon black was also not detected in the Raman analysis. One could speculate that the black colourant might be a manganese oxide-based pigment. For the red skin colour of the squatting satyrs, the XRF spectrum is very similar to the unpainted terracotta, suggesting the presence of an earth pigment such as red ochre. The yellow-orange restoration paint contains gypsum, calcium sulphate anhydrite, and lead white, in addition to chrome yellow.

The cream-coloured grape vine and leaves show the surprising presence of vanadium in the XRF analysis (Fig. 8).[23] To further investigate the presence of this unusual chemical element, a cross-section of a mounted paint sample from the lowest hanging leaf was analysed using optical microscopy and SEM-EDX (Figs. 9 and 10). The elemental mapping shows that vanadium correlates with lead and chlorine, suggesting the presence of vanadinite, a rare mineral with the formula $Pb_5(VO_4)_3Cl$. Although vanadinite occurs as crystals that are often red, the streak of this mineral is white to pale yellow and light brownish yellow.[24] In agreement with this information, a comparison of the elemental maps and optical microscopy shows that the vanadinite in this case is also yellow. Blänsdorf reports experiments grinding red vanadinite crystals to a powder and observing a colour change towards yellow and brownish yellow, indicating that the colour difference is related to the changing particle size.[25] Additional Raman measurements detect a strong and spectrally broad vibration around 823 cm^{-1}, a shoulder just below 800 cm^{-1}, and a group of bands centred around a 321 cm^{-1} vibration. Comparison with a vanadinite reference spectrum[26] confirms this identification.

23 The chemical element vanadium was first discovered on this object during a demonstration of a handheld X-ray fluorescence instrument. The vanadium Kα signal at 4.95 keV is clearly not being confused with the iron escape peak which could be present but would be expected at 4.66 keV (6.40 keV Fe Kα – 1.74 keV Si Kα). In addition, the vanadium Kβ signal at 5.43 keV confirms the identification of the element.

24 <https://www.mindat.org/min-4139.html> (31.03.2022).

25 Blänsdorf 2015.

26 Solecka et al. 2018.

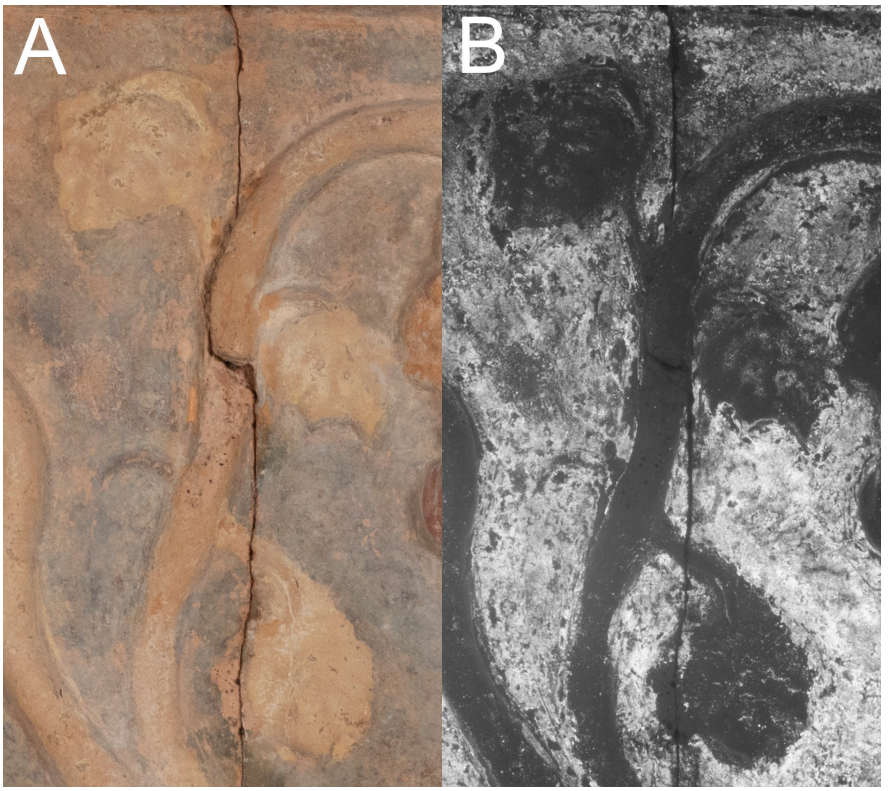


Fig. 7, a. b Detail of three leaves on the grape vine in IN 1708 in visible light (a) and in the visible light induced infrared luminescence (VIL) image (b).
Images: CC BY-NC-ND 4.0 (J. Stenger).

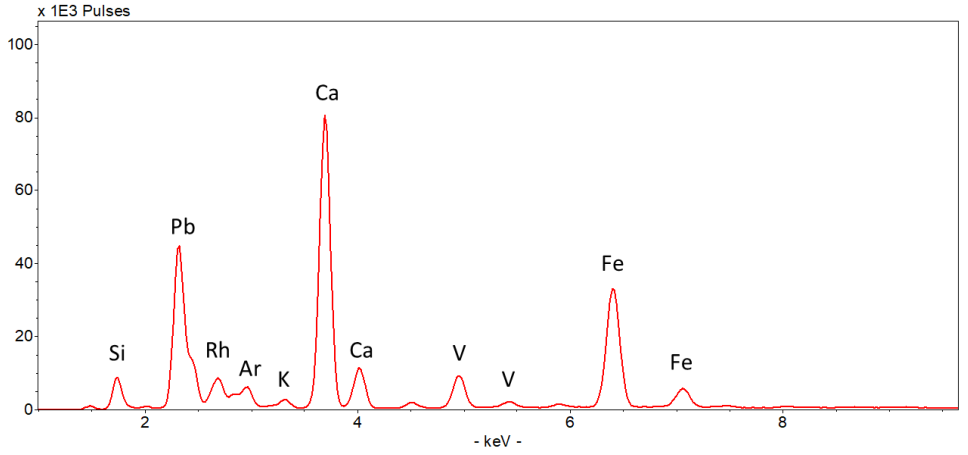


Fig. 8 The XRF spectrum of the cream-coloured leaf in IN 1708 showing the presence of vanadium.
Image: CC BY-NC-ND 4.0 (J. Stenger).

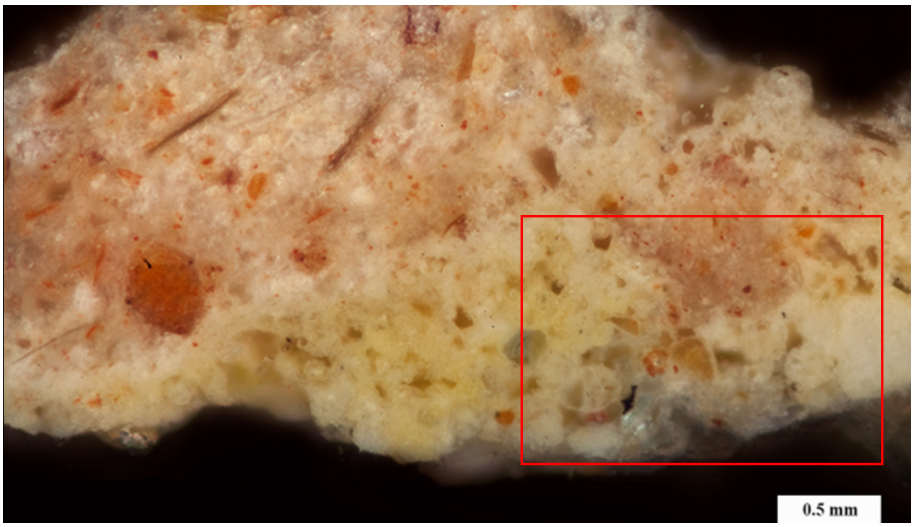


Fig. 9 A paint cross-section from the lowest leaf in IN 1708 shows yellow vanadinite. The area marked red was subject to elemental mapping in the SEM, see Figure 10.
Image: CC BY-NC-ND 4.0 (J. Stenger).

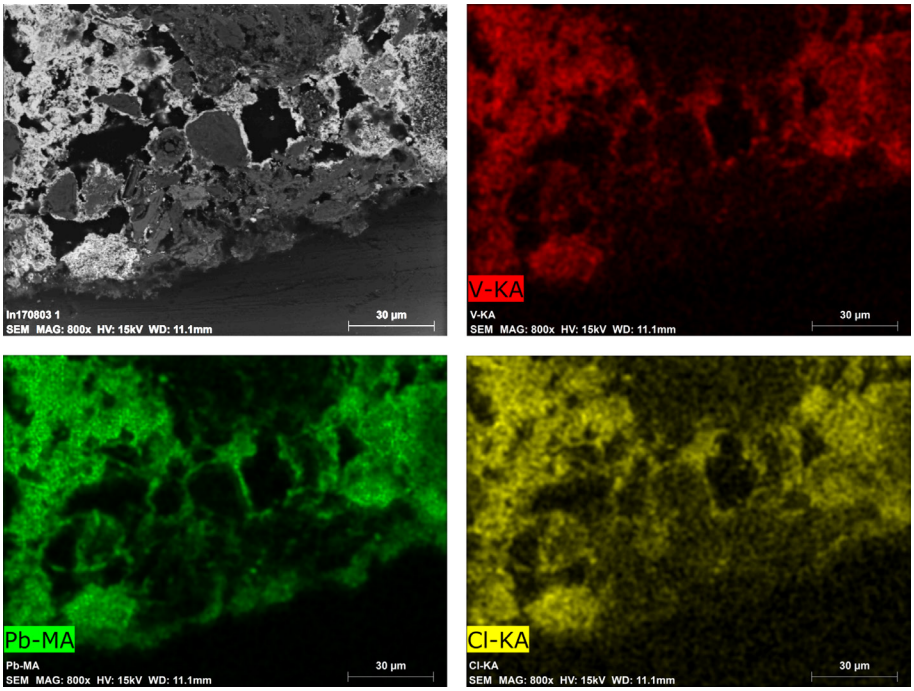


Fig. 10 A backscatter SEM image of the area marked red in Figure 9, upper left. The elemental maps (red, green, and yellow) show a correlation between vanadium (V), lead (Pb), and chlorine (Cl).
Image: CC BY-NC-ND 4.0 (J. Bredal-Jørgensen).

In addition to vanadinite, the area of the cream-coloured leaf also contains gypsum, calcium carbonate, quartz, and augite $(Ca,Na)(Mg,Fe,Al,Ti)(Si,Al)_2O_6$, a common silicate mineral which comes in a variety of colours from brown-green, black, green-black, brown, or purplish brown. These analytical chemistry findings, together with the detection of Egyptian blue in the VIL image, suggest that the original colour of the leaves was rendered through a deliberate mixture of green, blue, and yellow pigments. The current cream-coloured appearance is likely due to a colour change since the application in ancient times (see more below). Its underlying process remains an unsolved question for now.

Apart from the shellac in the restored areas, no signals stemming from binding media are detected except for hints in FTIR spectra towards the possible presence of an oxalate, which might result from biological activity degrading the organic binder, which was not detected.[27]

IN 1701

The Campana relief IN 1701 has many similarities to the terracotta discussed above (IN 1708) including subject matter, palette, preservation state, and restoration aspects. Again, the UVF image (Fig. 11) uncovers extensive restoration easily recognizable by the orange fluorescence characteristic of shellac, whose presence is confirmed by FTIR. Here the modern inpainting is mostly limited to the skin colour of the satyrs, with a few additions in other areas. It again exhibits a dot pattern in the application, as in IN 1708, next to some broad brushwork, suggesting that the same restorer treated both objects. In contrast to IN 1708, the background here is painted not blue but white, with the pigment identified by FTIR as calcium carbonate (calcite and aragonite) with small amounts of gypsum. This white background shows a strong greenish fluorescence, presumably from an unidentified binder.[28] The infrared spectrum shows, however, no trace of a binding medium. The areas of paint loss in the background, the original red skin and the brown hair of the satyrs, as well as most of the orange areas on the cloak, the ornament below the palmette frieze, and the grapes show no UV-induced visible fluorescence at all. On the other hand, some locations of terracotta loss, for example on the right foot and the left thigh of the left satyr, show a weak greenish fluorescence (Fig. 12, a and b). This could be an indication of the presence of a consolidation material.

A strong VIL signal attesting to the presence of a large amount of Egyptian blue can be seen in the blue panther skins of the two central satyrs. Moreover, weaker VIL signals are attested in the beard of the older satyr to the right, on the cloak of the left satyr, and on the double flute he is playing, indicating the use of a paint mixture including considerable quantities of Egyptian blue (Fig. 12, c).

27 Rampazzi 2019.

28 It is unlikely that the fluorescence is related to a surface coating, since there is an exact correlation between the white paint and the fluorescence.

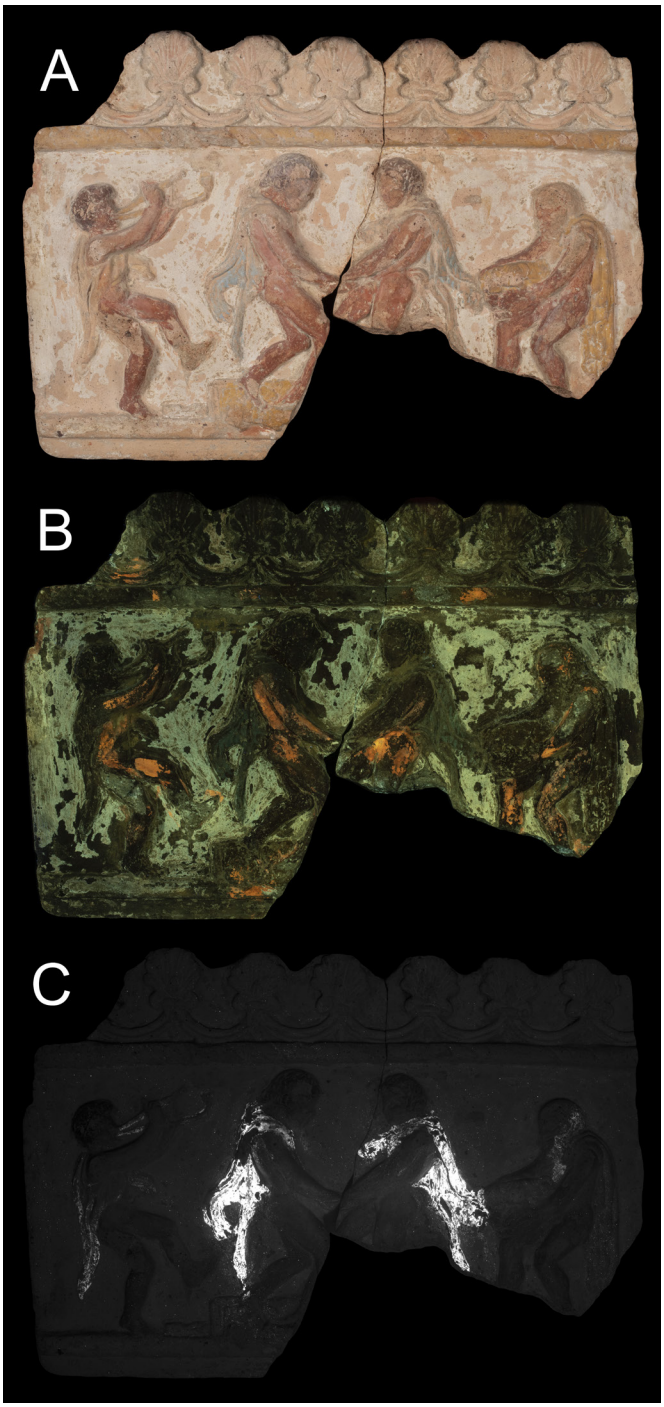


Fig. 11, a–c Campana plaque IN 1701 : a) visible light photography; b) UV-induced visible fluorescence image; c) visible light induced infrared luminescence (VIL) image.
Images: CC BY-NC-ND 4.0 (J. Stenger).

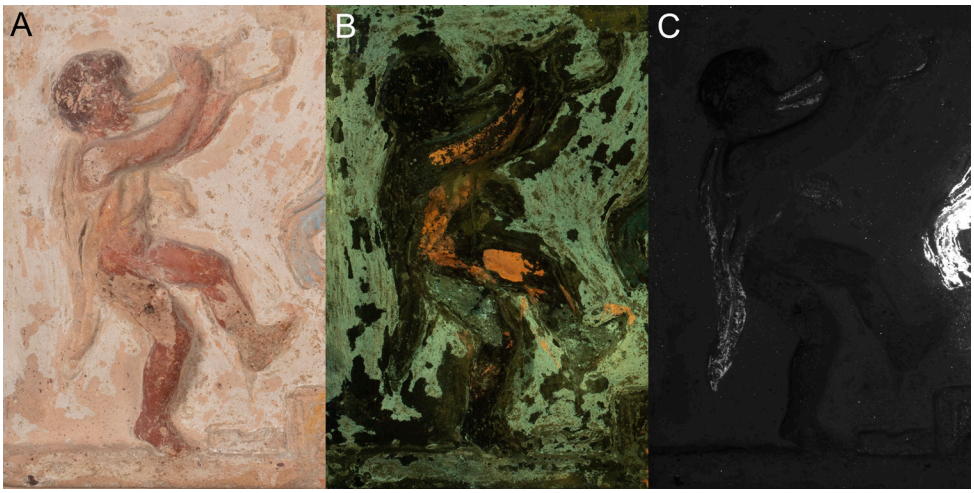


Fig. 12, a–c Campana plaque IN 1701, detail of the satyr to the far left: a) visible light photography; b) UV-induced visible fluorescence image; c) visible light induced infrared luminescence (VIL) image.
Images: CC BY-NC-ND 4.0 (J. Stenger).

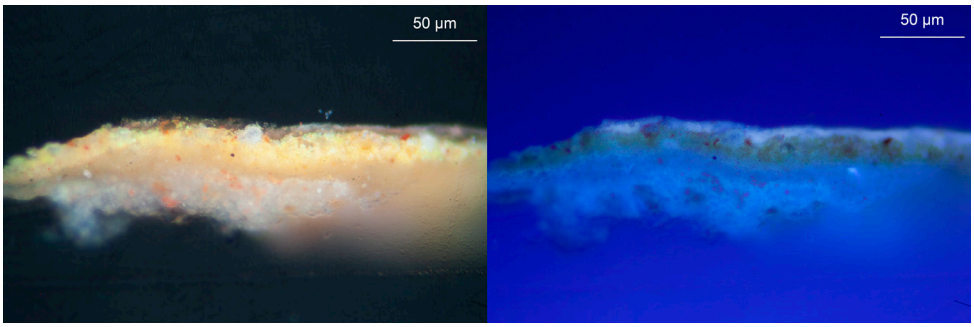


Fig. 13 A paint cross-section from IN 1701 in the area of the yellow grapes. Visible light using bright field illumination and crossed polarising filters (left) and UV-induced fluorescence (right).
Images: CC BY-NC-ND 4.0 (J. Stenger).

The blue was confirmed as Egyptian blue by Raman spectroscopy, and attested together with carbon black, gypsum, calcite, and albite ($NaAlSi_3O_8$), a common feldspar mineral with a white streak. In the areas of the yellow horizontal ornamental frieze above the scene, the yellow grapes, and the yellow cloak, kaolin and calcium carbonate are attested, suggesting that a yellow ochre was used as the colour giving pigment. Moreover, XRF analysis suggests the use of cinnabar, vanadinite, and red ochre for the skin colour of satyr to the far left.

Figure 13 shows a cross-section of the paint layers in the area of the yellow grapes to the lower left. The lowest layer is recognizable as the terracotta substrate with its

red inclusions. The next layer is probably an ancient yellow ochre paint, followed by modern yellow restoration and a fluorescing shellac coating.

IN 1929

IN 1929 has some visible paint on its surface, but much less preserved polychromy can be detected by the naked eye compared to IN 1708 and IN 1701. The background areas of the two athletes right next to Hercules, as well as above the garland of leaves between the central two columns, are painted yellow. Blue paint is apparent at the base of the far-left athlete next to his feet, between Hercules' base and the adjacent left column, and on both sides of the legs of the far-right athlete. This evidence suggests an alternating colour scheme consisting of blue, yellow, blue, yellow, blue for the backgrounds of the five figures. The visible light photograph also illustrates remains of white paint on and below the column bases, as well as minor areas of white paint near the top of the pediment. Traces of purplish paint can be seen on Hercules' club, in the hair of the hippocamps, and on the architectural arch on the right.

Comparison of the VIS and UVF images (Fig. 14, a and b) shows that the white paint has a weak greenish fluorescence. Additional greenish fluorescence is seen in a material which is applied roughly diagonally from the upper left part of the plaque to the lower right. It is unclear if this greenish fluorescent material is original or modern. The highest intensity greenish fluorescence is seen on three bases and on one of the column capitals. Close examination of the UFV image shows a few rare spots of orange fluorescence, for example on the double torus of the left centre column's base (Fig. 15, b). On the bodies of the athletes and on the columns, there is a brownish fluorescence indicating additional paint residues, which are not visible under normal illumination. The shield held by the hippocamps exhibits some pink fluorescence, suggesting the presence of a red organic lake pigment (not illustrated).

VIL imaging shows a high signal in areas of blue paint, strongly suggesting the presence of Egyptian blue. Chemical analysis was not executed on this relief. Infrared luminescence in the entire background area of Hercules, and the far left and right athletes, confirms the alternating yellow-blue colour scheme. There is hardly any VIL signal in the yellow background for the two athletes adjacent to Hercules. The area that now appears yellow, above the central garland, is modulated with Egyptian blue into what could originally have been a more greenish hue (Fig. 14). Other areas of high infrared luminescence are the depressions of some of the architectural elements, and the lower part of the background of the pediment, suggesting that the two symmetrically arranged hippocamps are rendered as emerging from the sea. The linear ornaments framing the pediment seem to have a pattern of yellow in the depression, and blue mixed with white on the raised elements, suggesting an alternating blue-yellow sequence echoing the background areas of the figures. There appear to be two types of white paint, one mixed with Egyptian blue and one without.

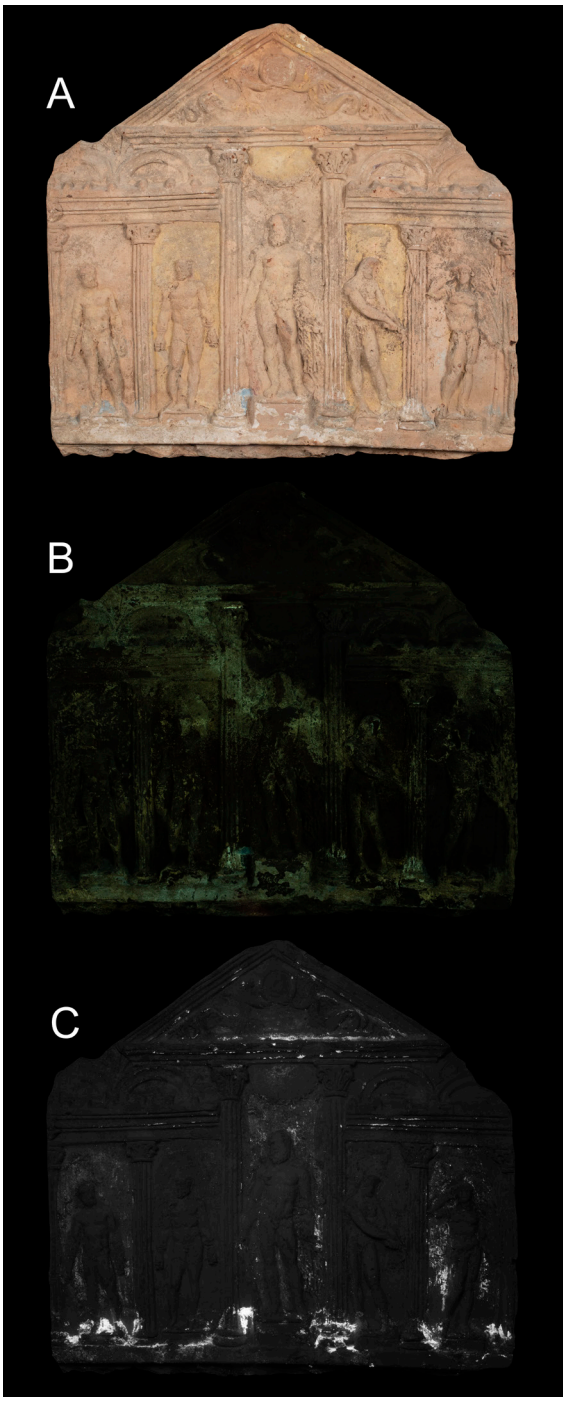


Fig. 14, a–c Campana plaque IN 1929: a) visible light photography; b) UV-induced visible fluorescence image; c) visible light induced infrared luminescence (VIL) image.
Images: CC BY-NC-ND 4.0 (J. Stenger).

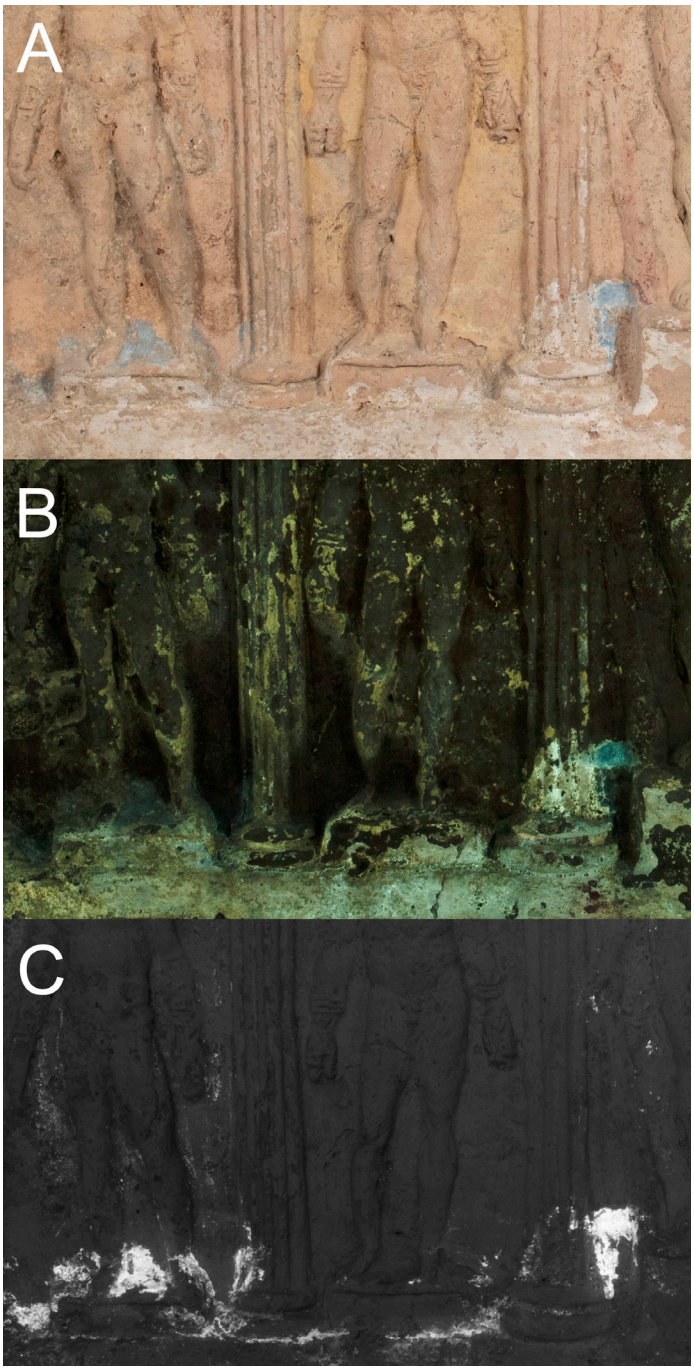


Fig. 15, a–c Campana plaque IN 1929, detail: a) visible light photography; b) UV-induced visible fluorescence image, contrast enhanced; c) visible light induced infrared luminescence (VIL) image.

Images: CC BY-NC-ND 4.0 (J. Stenger).

Ancient Pigments

Table 1 summarises the pigments that have been identified on the plaques IN 1708 and IN 1701. However, while some of them belong to the ancient polychromy, others are part of a modern restoration. In the following, we will first discuss the pigments which are part of the ancient paint layers, before moving on to the modern restorations.

Table 1 Overview of materials identified using FTIR, Raman spectroscopy, XRF, and SEM-EDX

Colour	IN 1708	IN 1701
White (background)	–	calcium carbonate
Blue	background: Egyptian Blue, lead white, gypsum	cloak: Egyptian blue, gypsum, carbon black, calcite, albite
Red (skin)	gypsum, calcium carbonate, kaolin, red ochre*	vanadinite*, mercuric sulphide*, red ochre*
Black (baskets)	gypsum, calcium carbonate	–
Cream colour (leaf and tree)	leaf: Egyptian Blue, gypsum, quartz, calcium carbonate, augite, vanadinite tree: vanadinite*	–
Yellow (ornament)	–	kaolin, calcium carbonate
Brown (hair)	not analysed	gypsum
Orange restoration	chrome yellow, lead white, gypsum, shellac	–
Red restoration	–	shellac, kaolin, calcium carbonate, gum, mercuric sulphide*

* Indication based only on XRF

The ancient pigments identified on the plaques include red ochre, yellow ochre, carbon black, gypsum, kaolin, lead white, Egyptian blue, cinnabar, and vanadinite. Several of these are very common in ancient polychromy, for example, the use of carbon black, as well as red and yellow ochres, which were used for painting since the early history of humankind.[29]

By comparison, the only scientific study carried out so far on the polychromy of Campana plaques identified yellow ochre, red ochre, lead white, a calcium-based white pigment, Egyptian blue, and *minium* (red lead) for the polychromy of nine fragments of Campana plaques recovered on the Palatine.[30] Overall, these findings fit well with the result of the current investigation of the plaques in the NCG, which has, however, revealed further pigments, adding to our knowledge of the palette used by the ancient

29 Eastaugh et al. 2004, 279 f.

30 Tarquini et al. 2019.

artists for this type of architectural decoration. Since so few studies of the polychromy of Campana plaques have been published, it is relevant to look for further comparisons, such as with Etruscan architectural decoration. Thus, a study of Etruscan antefixes has identified a somewhat similar, although more limited, palette consisting of red and yellow ochre, carbon black, manganese black, calcite, possibly kaolin, and Egyptian blue.[31]

Four of the identified pigments (Egyptian blue, cinnabar, vanadinite, and lead white) on the NCG plaques deserve more attention, either due to their fascinating history, their high price, or their rarity, and will therefore be discussed individually in the following paragraphs.

Egyptian Blue

Egyptian blue is a bright blue, crystalline pigment, possibly the earliest artificial pigment ever produced. Chemically, it is a calcium copper tetrasilicate compound ($CaCuSi_4O_{10}$), made by heating a calcium compound (such as powdered limestone and sand rich in calcium carbonate) together with copper and quartz.[32]

Egyptian blue is described by ancient authors, such as Vitruvius (*De Arch.* 7.11) and Pliny the Elder (*NH* 33.57), under the term *caeruleum*, meaning "colour of the sky".

As the world's oldest synthetic pigment, the use of Egyptian blue dates back at least to the first dynasty of Egypt (from circa 3000 BCE), possibly earlier.[33] Its latest production date and use is still debated, but it appears to decline in use sometime during the early Middle Ages. The latest known use of Egyptian blue pigment (to date) is documented on an Italian oil painting from 1524, painted by Giovanni Battista Benvenuto, known as L'Ortolano,[34] while in 2020, Egyptian blue was identified on a fresco by Raphael, the 'Triumph of Galathea', painted circa 1512 in Villa Farnesina, Rome.[35] As more artworks are examined, evidence will possibly emerge for its later use.

There appear to have been various ancient production centres for Egyptian blue.[36] During the Roman period, the pigment was produced around the Bay of Naples. Archaeological evidence dating to the first century CE has thus identified a production centre at Cumae, which is also attested by Pliny (*NH* 36.66).[37] Literary evidence, as well as finds of pigment pellets and crucible remains, complement this, suggesting that Egyptian blue was produced in Puteoli and Liternum in the Bay of Naples.[38] Furthermore, there is archaeological evidence for the production of Egyptian blue in the Kom Helul sector

31 Brøns et al. 2016a. See also Bordignon et al. 2007a and 2007b.

32 For a thorough description of the properties of Egyptian blue, see Nicola et al. 2023, 392.

33 The earliest attestation of Egyptian blue as a pigment appears to be from the carving of a bowl of the late Predynastic period, ca. 3300 BCE. Corcoran 2016.

34 National Gallery of Denmark, inv. no. KMSsp7. Bredahl-Jørgensen et al. 2011. For further evidence of the use of Egyptian blue beyond the Roman period, see Skovmøller et al. 2016 and Nicola et al. 2023.

35 Anselmi et al. 2020.

36 Egyptian blue was regularly produced in Egypt, e.g. in Memphis, where a major production centre has been identified. For a recent review, see Kovalev et al. 2023.

37 Caputo – Cavassa 2009; Skovmøller et al. 2016, 373.

38 Lazzarini – Verita 2015; Cavassa et al. 2010.

of the ancient city of Memphis, Egypt,[39] dated to the period between the third century BCE and the second century CE, possibly even later.[40]

Egyptian blue was an extremely widespread pigment, used for Egyptian, Mesopotamian, Etruscan, Greek, Cypriot, and Roman artefacts, and it appears to have been almost omnipresent during Antiquity.[41] Egyptian blue also appears to have been widely used for the polychromy of Campana plaques. Not only is it clearly attested on all three plaques examined here, primarily for the background, it is also identified on the fragments from the Palatine Hill, Rome, where it is used for the blue background of several of the examined fragments.[42] The use of the colour blue for the background is typical for these plaques, and traces of blue paint are often visibly preserved. Yet Egyptian blue was not only used for backgrounds, but also for other elements, such as the cloak of two of the satyrs on IN 1701. It is also used for paint mixtures, as in the greyish beard of the older satyr on IN 1708. Such paint mixtures including Egyptian blue were commonly used in Roman polychromy, as is attested, for example, for the skin and hair of Roman marble portraits.[43]

The choice of Egyptian blue for polychromy on Campana plaques is not surprising, since this particular pigment, as mentioned, was widespread and several production centres existed during Antiquity. Moreover, Egyptian blue appears to have been relatively cheap and readily available, in contrast to other ancient blue pigments such as azurite and particularly lazurite, which were harder to come by. In fact, so far, there are only a handful of attestations of the use of lazurite for ancient polychromy.[44] It is thus reasonable to assume that the blue colour generally used for painting Campana plaques is obtained using Egyptian blue.

In a separate study, four samples of Egyptian blue from IN 1708 were studied using lead isotope analysis, which can give insight into the provenance of copper-based materials, in which lead is usually present in traces. Such provenance information can reveal whether local or imported materials were used for producing pigments. In the case of the Egyptian blue from IN 1708, the results indicate that the Italian South-Eastern Alpine region is the most likely source area of the copper raw materials.[45] It is likely that copper ore from this region was transported to the Bay of Naples. However, Egyptian blue production in the Italian South-Eastern Alps or North Italian regions is also possible, perhaps associated with other pyrotechnological industries such as glass or metal working.[46]

39 Tite – Hatton 2007; Hatton 2005; Petrie 1911.
40 Nicholson 2003.
41 See Skovmøller et al. 2016 and references therein as well as the homepage <https://www.trackingcolour.com/> (31.03.2022).
42 Tarquini et al. 2019.
43 Skovmøller 2020.
44 See e.g. Brøns et al. 2020 and references therein.
45 Rodler et al. 2021.
46 Rodler et al. 2017.

Cinnabar (IN 1701)

Cinnabar (α-HgS), mercury sulphide, is a very toxic, naturally occurring mineral, which was used since Prehistory to produce a dense red pigment for painting, amongst other purposes. The elemental analysis of the red skin colour on IN 1701 shows a signal for mercury, a clear indication for cinnabar in this context. Interestingly, the mercury signal occurs in areas of original paint, as well as in locations characterised by the shellac fluorescence. Moreover, the red paint used to render the skin of the satyrs is probably composed mostly of red ochre, judging from the visual appearance and the XRF signal. Consequently, cinnabar is only present in low concentrations. The presence in both original and restored areas suggests that shellac served here as a coating, rather than a medium for the restoration colourant. The traces of cinnabar are still an interesting find and worth putting into context.

Generally, cinnabar occurs frequently in Roman art.[47] It has been widely attested in Roman wall-painting, for example, in Pompeii and Herculaneum,[48] but it is also identified in the polychromy of marble sculpture, including portraits and representations of divinities,[49] on sarcophagi,[50] and on the newly excavated marble reliefs from Nicomedia, to name just a few.[51] The pigment is identified on IN 1701, where it is attested on the red leg of the satyr dancing to the left.

A note on terminology is in order, since the term 'cinnabar' is used today to refer to the natural mineral form, while the synthetic form is normally termed vermilion.[52] Cinnabar is mentioned by ancient authors, although the terminology can be somewhat confusing. Thus, Greek authors, such as Theophrastus, refer to the pigment as *cinnabaris*. Roman authors use the term *minium*[53] for cinnabar, while the term *cinnabaris* is usually understood as referring to so-called dragon's blood, a red resin from the Dracaena tree.[54]

Cinnabar (termed *minium*) is recorded by Pliny (*NH* 35.12) among the so-called *colores floridi*, which were paid for by the client at his own expense, indicating a high cost for this particular pigment.[55] Pliny (*NH* 33.40) records the price of cinnabar as 70 sesterces per pound, that is, ten times more expensive than high quality red ochre

47 For earlier attestations in the Mediterranean area, see e.g. Brecoulaki 2014.

48 E.g. Knuutinen et al. 2007. See Bugini et al. 2000 for the attestation of cinnabar in a wall-painting from the Republican period in Brescia.

49 E.g. Verri et al. 2010; Skovmøller – Therkildsen 2015; Therkildsen 2012.

50 E.g. Bracci et al. 2020.

51 Abbe – Ağtürk 2019.

52 Synthetic mercuric sulphide, also known as vermilion, was not available in Antiquity: Eastaugh et al. 2004, 105; Gettens et al. 1993.

53 To make it even more confusing, the term *minium* is now used to designate red lead (Pb_3O_4).

54 Pliny 33.38: "The Greeks (…) give to minium the name of '*cinnabaris*', and hence the error caused by the two meanings of the same word; (…) This *cinnabaris*, too, is extremely useful as an ingredient in antidotes and various medicaments. But, by Hercules! our physicians, because minium also has the name of '*cinnabaris*', use it as a substitute for the other, and so employ a poison, as we shall shortly show it to be." (Translation: Bostock 1855).

55 "The florid colours are those which the employer supplies to the painter at his own expense; *minium*, namely, *armenium*, *cinnabaris*, *chrysocolla*, *indicum*, and *purpurissum*." (Translation: Bostock 1855).

from Sinope. The high price and exclusivity of the pigment is supported by the fact that cinnabar was not a locally occurring pigment, but would have been imported from Spain, for example, where mines in use since Antiquity are located at Almadén.[56] The use of cinnabar on a Campana plaque is thus somewhat surprising, considering the low cost of the substrate as well as the typical placement of these plaques at a considerable height. However, there appears to have been no correlation between the choice of substrate and the cost of pigments, as evidenced, for example, by the use of gilding for terracotta figurines.[57]

According to Vitruvius and Pliny, pure cinnabar (*minium*) was unsuited for painting outside, since it would turn black in the sunlight. Pliny states (*NH* 33.40): "To objects painted with minium the action of the sun and moon is highly injurious." However, he suggests a solution to this by protecting the paint with an oil or wax:

> "The proper method of avoiding this inconvenience, is to dry the wall, and then to apply, with a hairbrush, hot Punic wax, melted with oil; after which, the varnish must be heated, with an application of gallnuts, burnt to a red heat, till it quite perspires. This done, it must be smoothed down with rollers made of wax, and then polished with clean linen cloths, like marble, when made to shine."[58]

The cinnabar used for the polychromy of museum artefacts is generally well preserved. Cinnabar is very resistant to oxidation or acid rain, and the pigment is very stable and not soluble in water, acid, or alkaline solutions, which is why many ancient artefacts still have well-preserved, visible red colour.[59] However, as already stated by ancient authors, cinnabar is well-known for turning black, grey, or even brown, although this discolouration does not happen to all cinnabar-based paints.[60] The quality of the pigments is decisive for the reaction. Research into why cinnabar darkens points mainly to the influence of environmental factors, and in particular photosensitivity. Furthermore, the adjacent material, for example, other pigments, binding media, or substrates, can also affect the decomposition of the pigment.[61] Darkening of cinnabar can, for example, be caused by radiation, cleaning (as with laser), and as a reaction with halogens or to pigments, due to the choice of binding media or the influence of the substrates.[62] Such darkening of cinnabar is attested in several instances, particularly in Roman wall-paintings from Pompeii and Herculaneum, where cultural heritage

56 Ancient authors also suggest the coast of Asia Minor, e.g. Ephesos, and Colchis in the Black Sea as further sources for cinnabar. Theophr. *lap*. 58; Plin. *NH* 37.114; Vitr. 7, 9, 4.
57 E.g. Jeammet 2010; Brøns 2022.
58 Translation: Bostock 1855.
59 Nöller 2013.
60 Eastaugh et al. 2004, 105.
61 Nöller 2013.
62 Nöller 2013. For the alteration of cinnabar, see also Neiman et al. 2015.

professionals have reported the phenomenon of red paint layers darkening significantly after excavation.[63]

Vanadinite (IN 1708 and IN 1701)

Vanadinite is a rare crystalline mineral, which occurs in small quantities in the oxidation zone of lead ore deposits around the world. Its colour is usually red, red-brown, orange, and sometimes yellow.[64] The pigment is identified on both chemically-analysed Campana plaques: on IN 1701, the identification as a component of the red paint for the dancing satyr to the far left is based on semi-quantitative XRF analysis only. On IN 1708 it is present in the blue background to the far right on the plaque, on the tree stem, and on one of the creamy-white leaves of the tree. The creamy-white colour for the tree trunk and leaves is puzzling, since one would rather expect it to be painted in more natural colours, such as brown for the stem and green for the leaves. This raises questions of whether the paint may have changed its appearance since Antiquity. It has been shown that vanadinite may darken or lose transparency upon prolonged exposure to light,[65] which is not the case, however, for the Campana plaques under investigation here. The optical microscopy of the cross-section shows a light-yellow colour. The vanadinite on the stem and leaves is attested together with augite, which is green, brown, or black, and with gypsum and calcium carbonate which are all white, as well as slight amounts of Egyptian blue. Thus, we should possibly imagine the leaves as originally being painted in a light yellowish or greenish colour.

Among the pigments identified on the three Campana plaques, only the pigment vanadinite is a rare find, although it has been documented before in ancient polychromy: there are, so far, four cases among published studies of ancient polychrome artefacts in the Mediterranean area. Vanadinite has been identified on a Hellenistic marble statue of Artemis from the 'Maison des Cinq Statues' on Delos.[66] The pigment is used for the bright yellow border of the goddess' *chiton*.[67] It has also been identified in the yellow paint on a Hellenistic terracotta figurine from Amathus, Cyprus,[68] and on a Hellenistic marble stele from Macedonia.[69] In the latter case, the pigment is attested on the black background of the figure scene, which, according to Rouveret and Walther, was originally orange, but has now turned black due to an alteration/deterioration

63 Neiman et al. 2015; Cotte et al. 2006.; Knuutinen et al. 2007. Darkened cinnabar has also been detected on the belt of the famous Phrasikleia *Kore* in the National Archaeological Museum, Athens. Brecoulaki 2014; A. Karydas, 'The Marble Statue of Phrasikleia at the National Archaeological Museum: Report of the XRF investigation' (unpublished report 19/9 1999).

64 <https://www.minerals.net/mineral/vanadinite.aspx> (31.03.2022) and <https://www.mindat.org/min-4139.html> (31.03.2022).

65 Rouveret – Walther 1998.

66 Archaeological Museum of Delos, inv. no. A 4126.

67 Bourgeois – Jockey 2004, 177.

68 Courtois – Velde 1981.

69 Musée du Louvre, inv. no. MA 3643.

process of the vanadinite.[70] Finally, it has been attested in pigment mixtures used for a preparatory drawing (*sinopia*) underneath a Roman mosaic in Lod, Israel.[71]

Vanadinite has also been identified in the polychromy for artefacts outside the ancient Mediterranean area. We have been able to identify four published instances. Vanadinite has been attested in the yellow paint on early Islamic (9th – 12th century CE) painted stucco, wall paintings, and terracotta friezes excavated at Nishapur, north-eastern Iran,[72] and on a late Sasanian (224–651 CE) painted stucco fragment from Ghaleh Guri in Ramavand, western Iran.[73] Finally, there are two attestations in China, in a Han dynasty mural in Xi'an and on terracotta sculptures at Qin Shihuang's burial complex (circa 210 BCE).[74]

The attestation of vanadinite on a Campana plaque is thus quite exceptional. Three of the instances from the Mediterranean area are on Hellenistic statuary, while one is on a mosaic, which makes the identification of vanadinite on IN 1708 the first in Roman architectural decoration.[75]

Lead White (IN 1708)

The presence of lead white on one of the plaques deserves mention, due to its different use and chronology. Lead white is attested on IN 1708 in the blue colour of the background, and in the yellow/orange colour of the mantle of the satyr to the right. For the blue colour, its use is certainly ancient, since it is mixed with Egyptian blue. In the orange colour, however, it is mixed with chrome yellow, which identifies the paint as modern. This suggests that the lead white identified on the plaque was used in both the original polychromy and in the restoration. This is not necessarily surprising, since lead white has been claimed to be "the most important of the white pigments used in Europe from the Roman period onwards."[76] The pigment is widely attested in ancient polychromy, where it was commonly used as an undercoat to ancient polychrome marble artefacts, as well as for the paint layers.[77] In all three Campana plaques examined in this study, there is no evidence, either from microscopic investigation or cross-sectional analysis, for a ground layer. Hermann von Rohden and Hermann Winnefeld distinguish between four general techniques of decorating Campana plaques: 1) plaques covered in a white coating, which served as a substrate for polychrome painting, 2) plaques without a coating, where the paint was applied directly onto the terracotta substrate, 3) plaques covered in a thick milky-white coating, but with no additional paint, and, 4) plaques that remained entirely unpainted.[78] The three NCG plaques would thus

70 Rouveret – Walther 1998.
71 Piovesan et al. 2014.
72 Holakooei et al. 2018.
73 Holakooei et al. 2016.
74 Blänsdorf – Yin 2006.
75 See now also the contribution by B. Vak, K. Uhlir, M. Griesser and R. Iannaccone in this volume.
76 Eastaugh et al. 2004, 233.
77 Brecoulaki 2014, 15, n. 67.
78 It will be a task for future research to review these four categories defined long ago by Rohden – Winnefeld 1911, 27*, see also Reinhardt 2022a, 134 f.

belong to their type 2, without any white coating underneath the polychromy. Similarly, cross-sections were performed on one fragment from the Palatine, which showed that the blue paint was applied directly onto the terracotta substrate.[79]

Modern Restorations

Chrome Yellow

The presence of Chrome Yellow ($PbCrO_4$) is clearly anachronistic and can be attributed to modern restoration. The use of the rare mineral crocoite with the same chemistry can be excluded, since the pigment is dispersed in shellac as a binder (see below). Chrome Yellow was first introduced in the beginning of the nineteenth century.[80] It has good hiding power and hues between reddish and greenish yellow can be observed.[81] With light exposure, it tends to darken over time and turns brown. The poor lightfastness was improved significantly in the second half of the twentieth century by encapsulation of the pigment grains with silica.[82]

Shellac

Shellac, or lac, is a natural resin produced from the secretion of the insect *Laccifer Lacca,* native to Asia.[83] It was not a material available in the ancient Mediterranean. Since the 17th century, it has been used in Europe as a furniture finish, later as adhesive, a conservation material, and for pre-vinyl phonograph records. Bleached shellac was also used as a picture varnish.[84] Today the main producer is India. Shellac often has a typical UV induced orange fluorescence, but as Stappel rightly points out, the colour of the fluorescence can vary widely[85] so that it can only serve as a suggestion and not as a material identification. The clearly anachronistic presence of shellac easily identifies the restored areas. Its matching characteristic of application on IN 1701 and IN 1708 point to the same restorer. Since the two objects came from the same collection, and were bought at the same auction in Rome in 1899, it would not be surprising if a single individual was responsible for the treatment of both the artefacts to prepare them for sale.

Conservation History and Colour Reconstructions

As was often the case for marble sculptures, some Campana plaques may have been cleaned of their original polychromy when or before entering the art market in the 19th and early 20th century, catering to the taste of the period. At the same time though,

79 Tarquini et al. 2019, 8 fig. 10.
80 Kühn – Curran 1986.
81 Eastaugh et al. 2004, 99.
82 Kühn – Curran 1986.
83 Stappel 2001.
84 Southerland 2010.
85 Stappel 2001, 603.

it was well-known that terracotta figurines and reliefs, including Campana reliefs, were originally painted, as attested by the visible remnants of original polychromy on many of these artefacts. It even appears that, sometimes, a terracotta artefact with traces of ancient paint preserved was considered even more valuable than one without. Consequently, some ancient artefacts, including Campana reliefs, appear to have been painted, or the original polychromy at least supplemented, by the art dealers.[86] Thus, the polychromy, or some of it, may be modern, as was proven in this study for two of the examined plaques. This underlines the importance of thoroughly examining the polychromy and detecting possible colour restoration before drawing conclusions on its original appearance.

The clear distinction between ancient polychromy and modern restoration is key when carrying out colour reconstructions. Such colour reconstructions of Campana plaques are quite widespread.[87] This has partly to do with the fact that they are close to two-dimensional, making a colour reconstruction easier to carry out. Moreover, as said, many plaques have visible traces of polychromy, which makes a reconstruction tempting since less guesswork is involved.

An example is the colour reconstructions, carried out by Ingrid Töllner, of two intact Campana plaques in the collections of August Kestner. Plaster casts were made of the two reliefs, which were painted with commercially-available acrylic paints in a manner imitating the colours of parallel Campana plaques in other museum collections (based on colour photos).[88] However, the colour reconstruction of one of the Kestner Campana plaques, illustrating two satyrs harvesting grapes, is based on the polychromy of the Campana plaque IN 1708 in the NCG,[89] which has now been proven to have been largely repainted sometime during the late 19th century, before it was included in the museum collection. Thus, this reconstruction reflects the appearance of the plaque when it entered the art market, rather than its ancient appearance as part of the decoration of a Roman building.[90]

A further example is the colour reconstructions carried out by Karolina Michałowska of two Campana plaques in the National Museum in Warsaw: one physical reconstruction of a full-size copy of a fragment, and digital reconstructions (2D and 3D) of this same fragment, as well another fragment depicting a woman and a candelabrum.[91] Besides visual inspection with a magnifying glass, the two fragments were examined with VIL, attesting the use of Egyptian blue for the backgrounds.[92] Although

86 Blume 2016, 41.

87 See e.g. Siebert 2011, 29; Michalowska 2014; Bass – Flecker 2016, 10; Pensabene 2017b, pl. A.

88 Siebert 2011, 29.

89 Siebert 2011, 29. Museum August Kestner, inv. no. 1338.

90 A note should be made on the choice of acrylic paints for making reconstructions of ancient polychromy, which should be avoided due to their very different appearance, lustre, coverage etc. Preferably, paint mixtures including pigments and binding media, which were in use during antiquity, should be used.

91 National Museum in Warsaw, inv. nos. 199609 and 199607.

92 Michałowska 2014, 43. Unfortunately the VIL images were not reproduced in the publication, which makes it impossible to ascertain the extent of the blue pigments, as well as to confirm that the luminescence is in fact not due to contamination.

VIL is a good place to start, it is not sufficient to determine ancient appearance, since this method only detects one specific pigment.

The various attempts at colour reconstructions are based on visual traces of colour and comparisons with other examples, some of which may not entirely display their original polychromy. They thus run the risk of disseminating a polychrome appearance which is unrelated to the ancient expression.

A further note of caution, when reconstructing ancient polychromy, is required for the possible occurrence of colour alterations. Some ancient pigments may change colour/hue with time; cinnabar, Egyptian blue, and vanadinite have all been shown to turn dark/black under certain environmental circumstances. As argued by Neiman et al., ancient pigments may display shifts in hue, value or chroma, darkening or complete colour transformation.[93] This can result in visual disruption of the artefact, and it might also obscure the artist's intent and the original appearance. It can go so far that the colour alterations change the meaning of the piece.[94] In addition, the chemical processes underlying these changes might cause instability in the material integrity of the object. One can therefore only urge further scientific examinations of such plaques before carrying out reconstructive initiatives.

Conclusions and Future Perspectives

In the present study, scientific imaging in combination with chemical analysis is applied to the examination of Campana plaques. The preliminary information on the materials present, extracted from the multispectral images, are followed up by identifications based on vibrational spectroscopy and other chemical analyses. This has revealed significant information about their original polychromy. The insights gained go beyond information that can be obtained by visual examination with the naked eye alone, or even a microscope. This can provide us with information on how these artefacts were produced and painted, their ancient appearance, and possibly how they were valued in Roman times. Just as importantly, such scientific examinations can expose what is, in fact, ancient and what is modern restoration. As discussed above, this is of paramount importance to our understanding of their original appearance.

The perception of these artefacts as being less significant, or of lesser value due to their terracotta substrate and their association with architectural decoration is not entirely valid. It has thus been argued that the polychromy of terracotta artefacts was more limited than for marble artworks: "From the scarce analytical data that we possess to date, and the visual testimony of preserved paint layers, it seems that the palette of pigments applied to marble sculptures was much more varied than on terracotta artefacts and wall paintings."[95] The polychromy of terracotta artefacts generally tends to be considered as "less sophisticated", and it has been argued that, especially in the case of architectural terracottas, a narrower range of pigments was applied, possibly

93 Neiman et al. 2015, 916.
94 Neiman et al. 2015, 916.
95 Brecoulaki 2014.

because they were considered "too precious for such inferior material" or because they were unsuited for painting such artefacts.[96] However, this is contradicted by the identification of cinnabar, although admittedly only in traces, on one of the Campana plaques, as well as the varied use of different pigments, including the rare vanadinite as a component for the polychromy of two of the plaques (although we cannot entirely exclude the possibility that this inclusion is unintentional). Moreover, some Campana plaques, for example, the reliefs recovered at the Palatine, are indeed very finely painted.[97]

Hopefully, future scientific investigations can provide a deeper insight into the colour palette of these fascinating artefacts, which pigments and binding media were used, as well as how they were mixed or superimposed.[98]

A future avenue of research could be to compare the polychromy of identical Campana plaques, such as the type representing *palaestra* scenes, exemplified by IN 1929 examined in this study. Several identical plaques, but with a varied polychromy, exist in museum collections. Such examinations could reveal interesting information on whether these plaques were indeed identical. Moreover, it could provide insights into their production and the existence of individual workshops, as well as whether these artefacts were painted in the same workshops as, for example, marble sculpture. Finally, it is obviously of great interest how the polychromy of these plaques affected the overall architecture of Roman buildings.

Acknowledgements

We are grateful to the Carlsberg Foundation for funding the project „Sensing ancient art: The invisible dimensions of ancient art", and research into ancient polychromy at the Ny Carlsberg Glyptotek. We are also thankful for a generous grant from the Kirsten & Freddy Johansens Foundation, which has funded new laboratory equipment used in the present study. We are also indebted to our colleagues at the museum, particularly conservator Rebecca Hast for making this study possible. Heartfelt thanks are also due to Claus Grønne for clarifying the acquisition history of the reliefs. We are also very grateful to Michelle Taube for advice on the XRF equipment. FTIR and Raman data were collected at the Center for Advanced Bioimaging (CAB) Denmark, University of Copenhagen and we thank Lisbeth Garbrecht Thygesen for her advice and support. Thanks are also due to Catharina Blänsdorf for sharing her valuable insights on vanadinite. Finally, we would like to thank Stine Schierup for providing us with information and images of the two Campana reliefs in the National Museum of Denmark.

96 Michalowska 2014, 42.
97 See e.g. Pensabene 2017b.
98 Blume 2016, 44.

Bibliography

For the works cited in this article, please refer to the comprehensive BIBLIOGRAPHY at the end of the volume.

Signature

Dr. Cecilie Brøns (corresponding author)
Ny Carlsberg Glyptotek
Collection of Ancient Greek and Roman Art
Dantes Plads 7
1556 Copenhagen
Denmark
Cebr@glyptoteket.dk

Dr. Jens Stenger
Ny Carlsberg Glyptotek
Collection of Ancient Greek and Roman Art
Dantes Plads 7
1556 Copenhagen
Denmark

Jørn Bredal-Jørgensen
SEIR-materialeanalyse
I.l. Tvedesvej 12
3000 Helsingør
Denmark

Dr. Alexandra Rodler-Rørbo
Austrian Academy of Sciences
Austrian Archaeological Institute
Department of Historical Archaeology
Dominikanerbastei 16
1010 Vienna
Austria

Sammlungen

Martin Szewczyk

Reliefs Campana de la collection Campana

Les reliefs architecturaux romains en terre cuite au Louvre et leur valeur archéologique

Abstract

When in 1861 large parts of Campana's comprehensive collections were bought for emperor Napoléon III, this included large quantities of decorated terracotta fragments among a few dozen complete plaques. Once the pride of the famous Italian marchese and highlights in the ephemeral Musée Napoléon III in Paris, soon the scholarly interest for 'Campana's Campana plaques' faded due to the heavy restaurations of the complete plaques and the lacunar state of the rest of the collection respectively. Given its historic importance as well as the large amount of fragments reaching to more than 6700 pieces, the article attempts a positive assessment of Campana's collection in the Louvre (the biggest outside of Italy). Using examples, it aims at providing an overview over Campana's restauration measures, which indeed resulted in pasticci but were based on meticulous oberservations of the given image types. As is further shown, these restaurations were closely linked to his ambitious publication, the "Antiche opere in plastica". The contribution closes by pointing out the potentialities of this large 'library of fragments' which, among other, would allow for detailed studies of the ancient methods of production and colouring. While, on the most cases, Campana's fragments lack their original context, this could generate intensive comparanda for other contextualised pieces in the future.

La collection de reliefs architecturaux en terre cuite d'époque romaine conservée par le musée du Louvre est l'une des plus importantes qui soit. Elle est riche de près de 7000 objets, dont une centaine de reliefs « entiers », et de 6766 fragments. La plupart de ces objets arrivèrent à Paris avec les milliers d'objets de la collection rassemblée, à Rome et en Italie, par le marquis Giampietro Campana[1]. Comme il est bien connu, Campana fut arrêté en 1857 pour des malversations financières qui avaient à voir avec son collectionnisme, et son incroyable collection, qui n'était alors que partiellement publiée[2], et connue surtout de quelques privilégiés, fut vendue en 1861 par les États

1 Sur Campana et sa pratique de collectionneur, on pourra consulter Gaultier et al. 2018 ; également Sarti 2001.

2 S'il fut atteint de collectionnisme, on ne peut pas dire que Campana souffrait de graphomanie : si l'on met de côté les « Antiche opere in plastica » (cf. *infra*), aucun catalogue de sa collection ne fut publié, et l'on verra toute la spécificité de ce ‹ catalogue ›.

Martin Szewczyk, Reliefs Campana de la collection Campana. Les reliefs architecturaux romains en terre cuite au Louvre et leur valeur archéologique, in: Arne Reinhardt (Hrsg.), Campana-Reliefs. Neue Forschungen zu römischem Architekturdekor aus Terrakotta. Akten der Internationalen Tagung Heidelberg, 8.–10. April 2021, AKT 1 (Heidelberg 2024) 285–301. DOI: https://doi.org/10.11588/propylaeum.1326.c18548

Pontificaux[3]. L'empereur Napoléon III fut impliqué personnellement dans l'acquisition d'une part importante de celle-ci : 11 835 objets et 641 peintures franchirent alors les Alpes pour trouver place dans le tout nouveau Palais de l'Industrie, renommé pour l'occasion Musée Napoléon III[4]. En 1862, après qu'il eut été décidé qu'elle ne demeurerait pas au Palais de l'Industrie, la collection fut distribuée entre le Louvre, qui reçut la part du lion, et toute une série de musées de Beaux-arts situés en région.

Quelle est, cependant, la valeur scientifique de la collection de terres cuites architecturales romaines, dans son ensemble, conservée au Louvre ? Si elle est la plus nombreuse ou l'une des plus nombreuses, elle n'est certes pas renommée, pour autant, pour être la plus remarquable. Dans un premier temps, je voudrais établir l'état matériel de cette collection. Cela implique surtout de comprendre les pratiques de restauration encouragées par Campana, et les objectifs par lui poursuivis dans la constitution de sa gigantesque collection. En second lieu, je souhaiterais montrer comment de prudents et fouillés travaux de restauration fournissent une aide inestimable (et inévitable) pour apprécier chaque objet individuellement. Enfin, et pour conclure, je jetterai les bases d'un programme d'études apte à donner à la collection de reliefs Campana conservés au Louvre sa valeur dans une optique scientifique.

Quel état matériel ?

Afin de donner une idée nette du problème posé par l'état matériel de la collection de reliefs Campana au Louvre, il est intéressant de lire l'une des toutes premières appréciations critiques rédigées à propos de la collection Campana. On peut la trouver sous la plume de Ch. Newton, le célèbre archéologue britannique, et de S. Birch, grand égyptologue du British Museum, en 1856. Ils furent envoyés à Rome, précisément, dans le but d'apprécier la collection du marquis. Les « Trustees » du British Museum souhaitaient alors étudier la possibilité d'en acquérir une partie. En ce qui concerne les terres cuites architecturales romaines, leur jugement était sans appel :

> « It must be observed, however, that these terracottas have been very much restored, and that their general condition is not equal to that of most other branches of the collection. This arises in a great measure from the circumstance that the slabs, having been found buried in the ruins of the buildings which they decorated, have seldom been preserved unbroken, and in many cases a composition has been made by putting together fragments belonging to different slabs, but all struck from the same mould. It is much to be regretted that the artists employed at Rome to repair works of ancient art, endeavour to assimilate so completely the renewed portions with the original fragments,

3 Campana fut nommé directeur du Mont-de-Piété qui, comme tout à Rome avant la prise de Rome et sa constitution en capitale de l'état italien en 1870, dépendait des États Pontificaux, or c'est dans les fonds de cet institut de prêt sur gages que Campana puisa malhonnêtement pour satisfaire son collectionnisme. C'est donc naturellement le Vatican qui instruisit l'action judiciaire contre lui, et saisit sa collection avant de la vendre.

4 Voir désormais Haumesser 2021a.

> that the fact of restoration can hardly be detected, except by the most practised eye. Such a process of assimilation can only be carried out by a sacrifice of some portion of true surface, if not, by systematic deception, and an object thus tampered with, and deprived of part of the evidence by which alone its genuineness can be established, will always continue to awaken doubts, and can never be appealed to as a perfect standard of criticism.
> In the case of the Mural Terracottas here described, the number of duplicates is often of great service in judging of those reliefs in which through excess of restoration the original surface has been smeared over and obliterated.
> By a careful comparison of several duplicate specimens, we perceive that the authority for the restored figures is derived in almost every instance from original fragments, and that what is wanting in one slab is supplied by another. »[5]

De ce compte-rendu, nous pouvons retenir trois choses. La première chose intéressante concerne l'état matériel des reliefs : celui-ci est très hétérogène, car la plupart des plaques de la collection est alors clairement décrite comme le produit d'une entreprise de restauration. En second lieu, on apprend que cette restauration n'a pas été conduite selon les principes modernes qui guident la pratique, mais avec d'autres valeurs et d'autres conceptions. Ainsi, des fragments appartenant manifestement à différents reliefs ont pu être assemblés, ces opérations n'étaient pas lisibles et masquaient la limite entre les fragments originaux et les parties modernes de chaque plaque. Enfin, troisièmement, Birch et Newton reconnaissent que ces reconstitutions n'ont pas été conduites de manière fantaisiste, mais en s'appuyant sur une typologie.

On peut en réalité faire remonter cette question des pratiques de restauration et de prise en compte de la typologie jusqu'à Campana et à son cercle de restaurateurs. Bien que les reliefs architecturaux romains en terre cuite aient été connus et appréciés dès le XVIII^{e} siècle, ainsi que le prouve la publication, en 1810, des terres-cuites léguées par Charles Townley au British Museum, l'on peut affirmer que Campana a donné au genre ses lettres de noblesse, jusqu'à lui donner son nom dans la littérature archéologique : on parle de « plaques Campana » ou de « reliefs Campana », de « Campana slabs » ou « Campana reliefs » en anglais, de « Campana-Reliefs » en allemand, de « lastre Campana » en italien, pour désigner l'ensemble du genre, et non seulement, loin s'en faut, les seules reliefs en terre cuite passés par la collection du marquis Campana. Cette empreinte de Campana sur le genre a pour origine la publication qu'il consacre aux reliefs de sa collection, en 1842, sous le titre « Antiche opere in plastica »[6] (fig. 1). Seul ensemble de sa collection à bénéficier d'une publication en bonne et due forme[7], les reliefs Campana bénéficient ainsi d'un éclairage inédit : dans cet ouvrage, Campana dévoile au monde naissant de l'archéologie romaine 120 reliefs entièrement conservés, tirés de son musée, en les illustrant de manière somptueuse par des lithographies en

5 Birch – Newton 1856, 80.

6 Rome, 1842 (1^{ere} éd.), 1851 (2nde éd.).

7 Les « Cataloghi Campana » sont d'inégale substance : très détaillés pour les collections de céramique grecque, ils sont bien plus laconiques en ce qui concerne les objets des autres ‹ classes ›.

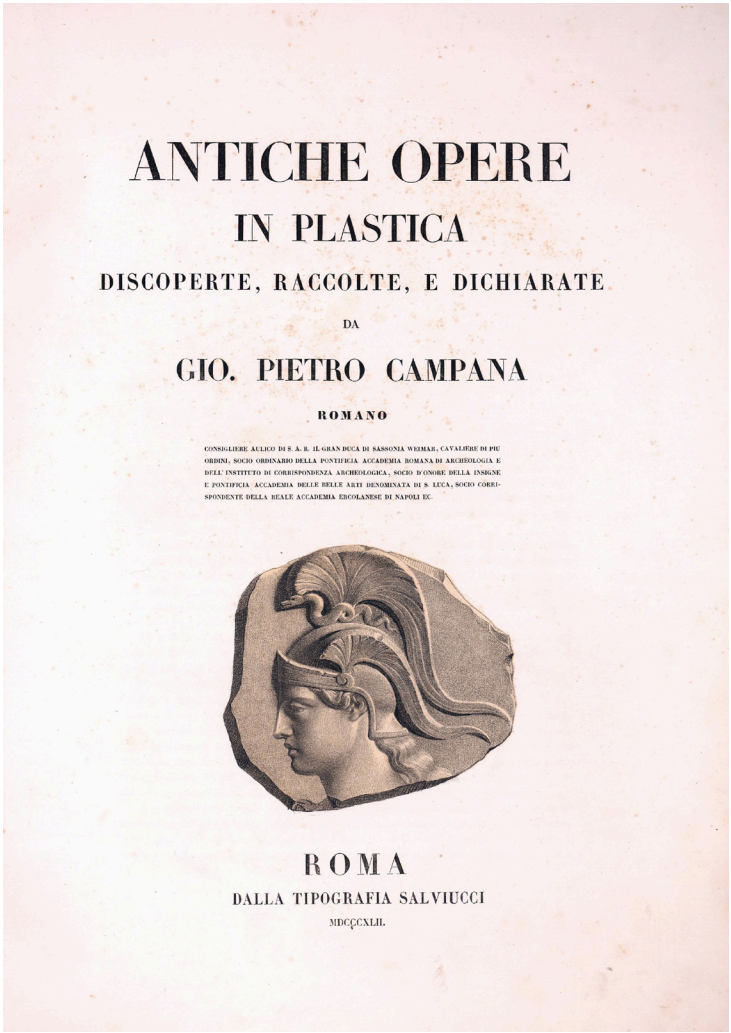


Fig. 1 G. P. Campana, Antiche opere in plastica, Rome, 1842, frontispice.
Image : CC BY-NC-ND 4.0 (Deutsches Archäologisches Institut Rom, <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/474141> [10.01.2024]).

couleur qui ont fait beaucoup pour la renommée de la publication. Malgré l'emploi de la couleur pour les reproductions, rares sont les reliefs dont est transcrite la polychromie (pl. XVIII : « Apollo citaredo ed Iride » et pl. LXVIII : « Nestore porge una bevanda a Macaone »). Une attitude révélatrice qui va de pair avec l'oblitération des polychromies antiques présentes sur les fragments, et révélés seulement par les travaux modernes de dégagement et de restauration. Nous connaissons la manière dont Campana avait arrangé l'exposition de ces reliefs grâce à une lithographie publiée dans la seconde édition de l'ouvrage. Il appert que les plaques étaient toutes accrochées sur les deux longs murs de la salle consacrée, au Mont-de-Piété, aux productions en terre cuite dont le marquis était si friand. On peut encore trouver, sur certains objets de la collection,

et notamment les reliefs Campana, des traces résiduelles de la peinture bleue qui, à en croire cette lithographie, en recouvrait les murs. Cette présentation en frise, sur plusieurs niveaux, est intéressante, car elle introduit un effet de masse qui est, certes, caractéristique de la muséographie du XIX[e] siècle, mais qui révèle aussi la perception que l'on pouvait alors avoir d'une production de série. Mais revenons à la publication de 1842. Elle était, dans ces années de bouillonnement de l'archéologie romaine, très attendue, ainsi qu'on peut le lire dans la « Descrizione dell'antico Tusculo » de L. Canina, en 1841 :

> « Dal pregiatissimo mio amico cav. Campana poi si attende la pubblicazione delle stesse opere che'egli raccolse con somma cura e che a reso superiore a tutte quelle che si conoscono si per la scelta delle tavole, si per la loro conservazione. »[8]

Ainsi, les « Antiche opere in plastica », et Campana lui-même, présentaient chaque relief comme étant parfaitement préservé. Il n'y a dans l'ouvrage, à ma connaissance, aucune mention du travail intensif de restauration noté plus tard par S. Birch et Ch. Newton.

En réalité, les planches publiées dans l'ouvrage sont une source inestimable pour la connaissance des plaques qui se trouvaient alors dans la collection Campana. Mais force est de reconnaître qu'elles sont avant tout une source sur la perception que le marquis souhaitait donner de sa collection, plus qu'un enregistrement scrupuleux de l'état matériel des reliefs. Il faut en effet noter que la grande majorité de ces lithographies donnaient à voir les plaques comme si chacune d'entre elles était parfaitement complète et intègre, d'une part, et présentait, à de rares exceptions près, une couleur « terre cuite » idéalisée, sans mention des restes, très fréquents sur ces objets, de polychromie (fig. 2). Les exceptions à ce principe sont, comme on le verra, particulièrement significatives.

Cette particularité de la présentation que Campana fait des reliefs de sa collection en 1842 avait déjà été notée, en 1911, par la publication de référence sur les plaques Campana[9]. Ils remarquaient que le marquis voulait avant tout avoir des plaques complètes, et qu'il ne se montrait pas très scrupuleux pour utiliser à cette fin des fragments issus de reliefs différents, ou pour mettre en œuvre des techniques de restauration très invasives, dans le but d'atteindre cet objectif. Dans certains cas, l'importance accordée à cet objectif a pu avoir pour conséquence de réelles incohérences. Un bon exemple de ces incohérences est l'incompréhension fréquente des détails techniques, comme le nombre de trous destinés à l'accroche des reliefs sur les structures architecturales qu'elles décoraient. On peut ainsi trouver des reliefs dont la typologie nous invite à attendre la présence de ces « Heftlöcher » mais qui n'en présentent pas un seul, pour des raisons qui apparaissent clairement lorsqu'un examen technique de l'objet est entrepris : ici, sur un relief montrant Dionysos nourrisson entouré d'un satyre et d'une

8 Canina 1841, 162.

9 Rohden – Winnefeld 1911, 8* : « Für Campana kam es darauf an, möglichst viel vollständige Platten zu haben, und solche wurden den ziemlich skrupellos aus den Bruchstücken zurechtgemacht ».

ménade[10] (fig. 3), seuls trois petits fragments ont été utilisés pour recréer cette composition, qui est connue par ailleurs, à savoir par un relief autrefois dans la collection Townley, aujourd'hui au British Museum. Cet historique est important : il suggère que les restaurateurs Campana ont pu s'appuyer sur cet exemple déjà connu (et publié par Taylor Combe en 1810) pour guider leur « restauration », qui tient plus, à vrai dire, de la reconstitution.

Au-delà de ces incohérences, qui ont pu conduire, ainsi que Hermann von Rohden et Hermann Winnefeld l'écrivent également, à des apories typologiques, on comprend que les restaurateurs employés par le marquis prenaient pour modèle des plaques Campana déjà connues, et que leur pratique était guidée par une approche typologique du genre. Cette approche, cette connaissance des lois pratiques qui avaient régi la production des reliefs Campana, les a préservés d'agir, avec leurs restaurations-reconstitutions, en toute fantaisie : la plupart des plaques de la collection Campana peuvent être classées selon la typologie des reliefs établie en 1911.

Mais revenons d'abord à l'exigence d'intégrité que l'état matériel de la collection publiée en 1842 trahit. Elle peut être comprise, à coup sûr, comme un trait marquant du collectionnisme européen : de même que les exigences du goût palatial européen imposaient la complémentation, à grands moyens de restauration, des statues fragmentaires découvertes à Rome et ailleurs, afin qu'elles puissent remplir leur rôle esthétique, de même les plaques Campana possédaient leur valeur en vertu de leur état de conservation, fût-il authentique ou reconstitué[11]. La valeur d'authenticité que l'on accorde à la matière originelle n'a pas alors le même poids – ces équilibres de valeurs vont évoluer, et s'inverser, au cours du XIX^e^ siècle – que l'exigence d'un objet entier. Le réel reproche que l'on pourrait, dans ces conditions, adresser au marquis Campana n'est donc pas d'avoir sacrifié aux idéaux partagés de son temps, mais bien plutôt celui d'avoir été insincère en présentant sa collection comme si elle était composée de reliefs originaux en parfait état de conservation. La chose est vraie des textes des « Antiche opere in plastica », elle est vraie également des planches, qui n'indiquent rien concernant les restaurations et la combinaison de différents fragments (la chose devient pourtant présente dans les publications précisément dans la première moitié du XIX^e^ siècle, par exemple avec le Musée de sculpture antique et moderne de Clarac), et nous avons toutes les raisons de croire qu'il prétendait avoir, de ce point de vue de l'état de conservation, la meilleure collection jamais assemblée de reliefs architecturaux romains en terre cuite. Que l'on se souvienne du mot de Canina : « superiore a tutte quelle che si conoscono si per la scelta delle tavole, si per la loro conservazione ». Campana se place ainsi dans un jeu de concurrence avec ses pairs collectionneurs ; il y a tout lieu de penser qu'il compare sa collection, pour la diversité des types et leur état d'impeccabilité, à celle de Townley, par exemple, dont la composition était bien connue.

10 Cp 4158 ; Campana 1842, pl. 50 (« Jacco nel vaglio »).

11 Témoin l'appréciation que donne Canina de la collection Campana, *supra* ; il est à remarquer que cet idéal n'englobait pas la question de la couleur, qui semble échapper la majeure partie du temps à l'intérêt de Campana et de ses restaurateurs.



Fig. 2 G. P. Campana, Antiche opere in plastica, Rome, 1842, pl. 1 : « Giove bambino in grembo alla nutrice ».
Image : CC BY-NC-ND 4.0 (Deutsches Archäologisches Institut Rom, <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/474261> [10.01.2024]).



Fig. 3, a–c Paris, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Cp 4158 : état après restauration, lithographie Campana, relevé de l'état structurel.
Images : © 2016 Musée du Louvre / Antiquités grecques étrusques et romaines (gauche). G.P. Campana, Antiche opere in plastica, Rome, 1842, pl. 50 (centre). © 2016 Lucie Pieri (droite).

Les deux collections

La collection de plaques Campana du Louvre est, en réalité, une collection à deux visages. Une large majorité de celle-ci est composée par de très nombreux fragments, de petites dimensions, qui sont sans aucun doute les restes, intacts, des trouvailles archéologiques du marquis. On en dénombre 6766[12]. L'autre versant de la collection est composé par les reliefs que l'on dit « entiers », ce qui signifie, comme on l'a vu, non pas qu'ils sont intègres et parfaitement préservés (c'est le cas d'un petit nombre d'entre eux seulement), mais qu'ils se présentent de la manière dont une plaque Campana non brisée, entière, le devrait. 101 de ces reliefs se trouvent aujourd'hui parmi les collections du musée du Louvre. La plupart d'entre elles correspondent à celles qui sont reproduites par les planches des « Antiche opere in plastica ». Plusieurs reliefs ‹ Campana › sont d'origine différentes : beaucoup faisaient partie de la collection Durand, acquise en 1825. D'autres sont venus enrichir ponctuellement les collections, comme une belle plaque, appartenant à une série des plus intéressantes représentant une architecture gymnasiale remplie de statues et d'offrandes agonistiques, donnée par P. Hartwig en 1902[13].

Parmi les reliefs les mieux préservés de la collection, les situations matérielles varient en se répartissant sur un spectre dont les pôles opposés sont, d'une part, la pièce antique parfaitement préservée, et d'autre part le faux complet. Le premier pôle est bien représenté par une série de plaques de couronnement montrant des scènes d'Amazonomachie[14]. Les deux reliefs de cette série se trouvent être dans un état particulièrement bon de conservation. C'est aussi le cas d'un petit relief montrant une Victoire tauroctone devant un *thymiaterion*[15] (fig. 4). La restauration récente de ce relief a révélé son très bon état de préservation, et surtout la riche polychromie préservée sous une épaisse couche de concrétions archéologiques. Le pôle opposé est, heureusement, plus rarement représenté. On peut prendre pour exemple un relief montrant la façade d'un temple[16] (fig. 5), que Hermann von Rohden et Hermann Winnefeld jugeaient suspect en raison de sa typologie et de son ornementation. Une analyse en thermo-luminescence a révélé que ce relief, qui nous est parvenu intact, n'a pas été fait avant le XVIII^{e} siècle, copiant alors un détail d'un fameux relief de Marc-Aurèle conservé au Palazzo dei Conservatori.

La plupart des reliefs de la collection Campana, cependant, présentent un état matériel qui, lorsqu'il est étudié en profondeur, relève d'une situation intermédiaire. Ils sont le produit d'une entreprise de restauration encouragée par Campana, assemblant des fragments hétérogènes, sans égard pour leur pertinence relative, et créant

12 Les œuvres du Louvre sont désormais, depuis 2021, en grande majorité accessibles sur le site des collections du musée : <https://collections.louvre.fr> (20.11.2023).

13 Ca 1500 – S 4418 ; Rauch 1999, 55–57. 158, pl. 9 ; sur la trouvaille dont provient ce relief, voir dans ce volume la contribution de C. Brøns, J. Stenger, J. Bredal-Jørgensen et A. Rodler-Rørbo.

14 S 787 ; S 903 ; Cp 4303 ; sur cette typologie, cf. Rohden – Winnefeld 1911, 121–125 et pls. 129. 130 avec le commentaires aux p. 301 f. ; cf., dans ce volume, la contribution d'E. C. Partida.

15 Cp 4089 ; Borbein 1968, 110–115 pl. 10.

16 Cp 3839 ; Rohden – Winnefeld 1911, 153 sq. 297 pl. 117 ; rapport de laboratoire du C2RMf, E. Porto, A. Zink.

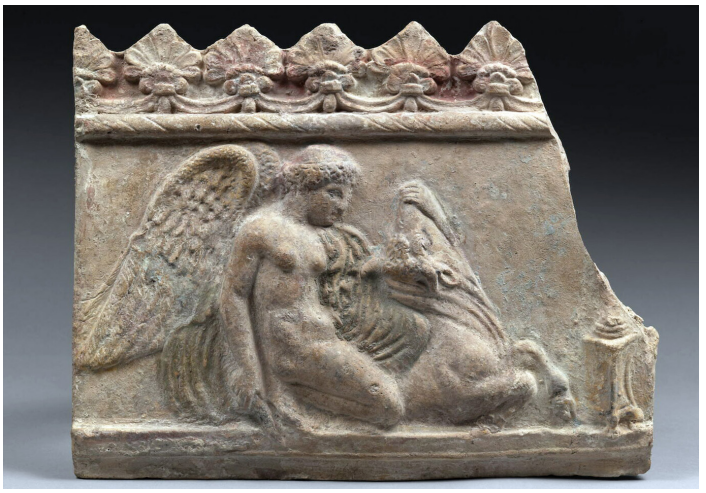


Fig. 4 Paris, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Cp 4089 : Victoire tauroctone.
Image : © 2016 Musée du Louvre/Hervé Lewandowski.



Fig. 5 Paris, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Cp 3839 : façade du temple de Jupiter Capitolin.
Image : © C2RMF/Anne Chauvet.

ainsi des compositions ‹ parfaites ›, sans manque, par le truchement d'une restitution des parties manquantes. Ces reliefs sont ceux qui méritent une attention toute spéciale lorsqu'on veut en faire un usage académique, qu'il soit archéologique, stylistique ou iconographique. Ils ne peuvent pas être abordés de manière non critique, sans une connaissance approfondie de leur histoire matérielle. Je voudrais m'attarder sur quatre cas emblématiques pour comprendre les techniques de restauration employées par Campana.

Le relief montrant Thésée découvrant les armes de son père[17] (fig. 6) est un très bon exemple de reconstitution s'appuyant sur plusieurs fragments hétérogènes, mais tous antiques. Comme l'on pouvait s'y attendre, la planche des « Antiche opere in plastica » montre cette plaque comme si elle était parfaitement préservée. On notera qu'il s'agit d'un autre exemple de relief qui ne montre que deux trous d'accroche, alors qu'on en attend, pour une plaque de revêtement, au moins trois (ces deux trous n'ont même pas été reproduits dans l'ouvrage publié par Campana, ce qui est révélateur de son approche encore peu attentive aux détails techniques du genre). En réalité, ces deux trous étaient présents sur deux des fragments antiques mobilisés par les restaurateurs pour recréer ce relief. Ainsi que le montre un examen attentif des terres et des surfaces de joint des différents fragments, qui présentent un faciès bien différent selon qu'elles résultent d'une cassure ou d'un apprêt moderne, on peut affirmer que cette plaque a été reconstituée en utilisant un noyau de cinq fragments originellement cohérents, en s'aidant de six autres fragments antiques isolés, et d'un nombre minimal de neuf pièces modernes, faites de terre cuite spécialement pour ce travail. Le fait que de la terre cuite ait été choisie pour ces additions modernes nous laisse imaginer comment les restaurateurs employés par Campana ont travaillé : ils ont certainement effectué une prise d'empreinte sur une plaque (ou sur des fragments) similaire, du même type, et accessible. Sur la fig. 7, on peut voir un fragment antique appartenant au groupe – cohérent – de cinq fragments. Il présente des joints de cassure intacts. Sur la même figure apparaît le bord d'un fragment antique dont les surfaces de joint ont été reprises, par abrasion, de manière à faciliter son assemblage avec d'autres fragments, dont les surfaces ne concordent pas avec celles-ci. À l'arrière, on distingue des marques incisées au revers des fragments modernes. Ces marques nous enseignent que ces différents fragments ont certainement été cuits ensemble, mais avec d'autres fragments ; il s'agissait de les reconnaître. Les marques servent aux restaurateurs à retrouver leur destination commune.

La plaque avec Thésée dominant un centaure[18] (fig. 8) montre l'utilisation de matériaux dans le but de compléter les fragments originaux. On compte seulement deux fragments antiques, qui appartenaient peut-être dès l'origine à la même plaque (ils semblent jointifs). Cinq fragments modernes ont été utilisés pour reconstituer la majeure partie du relief, selon la technique que nous avons détaillée précédemment. Enfin, plusieurs détails de la représentation ont été ajoutés au moyen d'un mastic

17 S 1491 ; Campana 1842, pl. 117 (« Teseo che alza la pietra per discuoprire le armi del padre ») ; Rohden – Winnefeld 1911, 98 ; restauration M. Petit, 2014.

18 Cp 4181 ; Campana 1842, pl. 65 (« Teseo vincitore del centauro ») ; restauration M. Petit, 2018.



Fig. 6, a–c Paris, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, S 1491 : état après restauration, lithographie Campana, relevé de l'état structurel.
Images : © 2023 Musée du Louvre/Emmanuel Watteau.



Fig. 7, a–c Paris, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, S 1491 : fragments antiques non altérés (en haut) et rabotés (en bas).
Images : © Marie Petit.

gris, par exemple le rameau de lierre autour du torse du centaure. Ce mastic a, dans ce cas précis, été utilisé pour faire concorder l'empreinte moderne, prise sur un relief montrant le centaure paré d'une couronne de lierre, indiquant de ce fait que l'épisode représenté est celui du combat des centaures et des Lapithes lors des noces de Pirithoos, et le fragment antique utilisé pour le relief Cp 4181. Enfin, la restauration récente de ce relief a permis d'observer la présence d'un enduit de restauration, obtenu à partir du même mastic, mais déployé en couche fine sur toute la surface de la plaque afin de dissimuler l'état hétérogène dû à la restauration moderne. C'est là le réel problème déontologique que posent les restaurations pratiquées par Campana : cet enduit masque complètement la différence entre les parties modernes et les parties antiques des reliefs, altérant la lisibilité des reliefs, tout en rendant invisible la polychromie conservée sur les deux fragments originaux – une entreprise de dissimulation qui trouve un écho dans la manière dont Campana a souhaité illustrer les reliefs de sa collection : complets, et dans une belle teinte « terre cuite » qui révèle ici tout son caractère de projection idéale. Le parallèle est frappant avec la conception d'une blancheur idéale pour les marbres, qui, elle aussi, allait de pair avec l'exigence de complétude qui motivait les restaurations intensives : Campana a nourri, pour des objets qui portaient à l'origine une riche polychromie, l'idéal anachronique d'une teinte « terre cuite ». L'intervention récente sur ce relief a redonné toute sa lisibilité à cette ancienne restauration, et laisse, bien entendu, les couleurs visibles.

La pratique de restituer la majeure partie des reliefs est bien mise en évidence par une plaque qui nous offre l'occasion d'observer une autre des solutions techniques adoptées par les restaurateurs œuvrant pour le marquis. Montrant (fig. 9) deux danseuses encadrant le *palladion*[19] – une composition bien connue sur des reliefs Campana authentiques –, elle a été reconstituée à partir de trois fragments minuscules : la tête de la danseuse de droite, une partie seulement de la tête de la danseuse de gauche, enfin la tête, la partie haute du torse et une section du bouclier de la statue d'Athéna. Les autres parties du relief ont été réalisées dans une terre qui est typique des restaurations conduites par Campana : elle est très homogène dans sa composition, ne présentant pas de traces d'agent dégraissant, et mal cuite. Les parties modernes ont été estampées dans un moule, puis découpées avant cuisson en onze sections individuelles, dont les bords sont très doux et ont ainsi été retravaillés avant la cuisson pour faciliter leur assemblage. La moulure supérieure, moderne également, a été réalisée dans une technique différente : ses cinq fragments ont été faits séparément en argile, et l'on peut raisonnablement penser qu'ils faisaient partie d'un fonds artisanal constitué indépendamment des restaurations conduites sur chacune des plaques individuellement. On doit remarquer, en effet, que l'association d'une frise d'oves au bord supérieur plat et d'une partie inférieure caractéristique des « Aufsatzplatten » représente une incohérence typologique, qui révèle une fois encore l'absence d'attention accordée par Campana et ses restaurateurs aux enjeux techniques soulevés par

19 Cp 4195 ; Campana 1842, 37 f. pl. 4 (« Il palladio tra due ierodule ») ; Rohden – Winnefeld 1911, 10–12. 248 pl. 18 pour le type ; restauration M.-E. Meyohas, 2015 ; sur ce type, voir la contribution du professeur P. Pensabene dans ce volume.

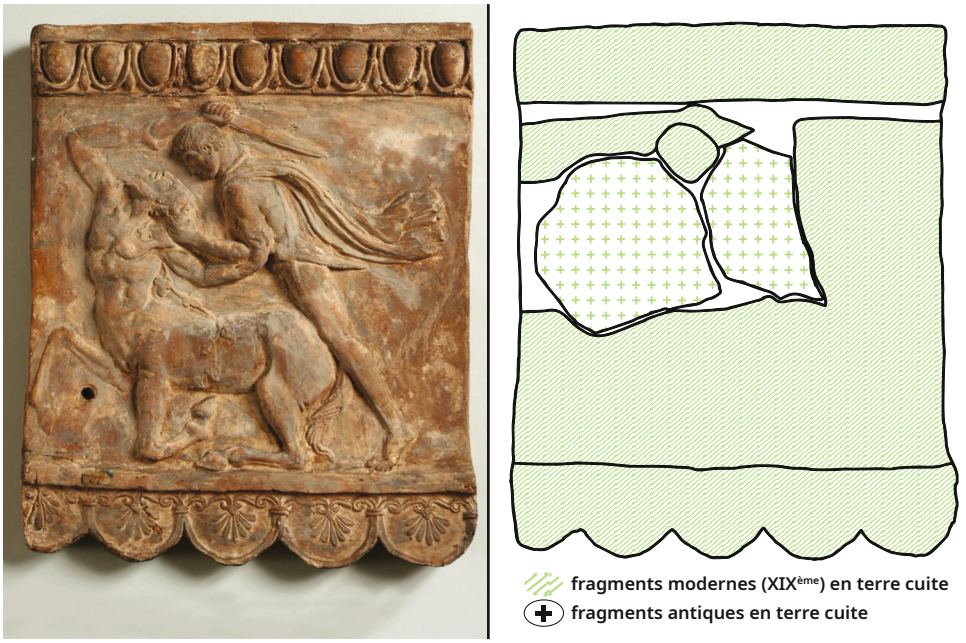


Fig. 8, a. b Paris, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Cp 4181 : état avant restauration ; relevé de l'état structurel.
Images : © C2RMF/Anne Chauvet (gauche) © Marie Petit (droite).



Fig. 9 Paris, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Cp 4195 : Palladion célébré par deux danseuses laconiennes.
Image : © 2015 Musée du Louvre/Hervé Lewandowski.

les terres cuites architecturales romaines. Pour résumer, la technique que nous révèle cette plaque n'est pas celle qui se contente d'estamper des parties limitées d'un relief pour compléter une plaque, mais de l'estampage d'un relief entier, ensuite découpé, évidemment pour pouvoir intégrer les morceaux antiques ténus qui étaient alors à la disposition de Campana.

Mon dernier exemple présente une solution technique différente, et des plus intéressantes dans la perspective d'une appréciation de la valeur octroyée par Campana et ses restaurateurs à la typologie des plaques Campana. Le relief montre une *tholos* entourée de portiques et surmontant un motif d'arcatures peuplées de *Gorgoneia*[20] (fig. 10). Six fragments antiques disjoints en forment le noyau. La restitution des autres parties du relief n'a pas été entreprise au moyen de la reproduction technique (prise d'empreinte puis moulage en argile) d'un relief déjà existant, que nous avons rencontrée précédemment. Au contraire, les partie modernes du relief ont été réalisées à partir de fragments de terre cuite plats (anciens comme modernes) sur lesquels les artisans employés par Campana ont appliqué une couche de mastic, qu'ils ont pu modeler pour reconstituer les reliefs supposés de la représentation. Cela pourrait indiquer qu'aucune réplique de ce relief n'était disponible pour la mise en œuvre du procédé de reproduction mécanique. Cependant, l'on doit tout de même remarquer que la composition du relief Cp 3842 n'a pas été faite au hasard ou laissée à l'imagination du restaurateur, puisqu'elle s'intègre, certes imparfaitement, dans une typologie connue par des trouvailles archéologiques. En réalité, le modèle utilisé ici pourrait provenir d'un relief conservé au Vatican, connu par un dessin ; les artisans, corrigeant leur modèle, d'une certaine manière, auront donné à la représentation un caractère de symétrie qu'elle ne présentait pas à l'origine. Cette incohérence n'a pu voir le jour que grâce à cette technique difficile, mais parfois nécessaire lorsqu'une prise d'empreinte n'était pas possible, du modelage. Cette attention portée à la typologie des reliefs Campana, qui semble avoir servi de guide aux praticiens chargés des restaurations, apparaît peut-être aussi en négatif dans la publication des « Antiche opere in plastica » : une enquête fouillée et exhaustive de l'histoire de cette typologie (à partir de quelle période telle type de plaque est-il connu et a pu servir de modèle aux restaurateurs ?) montrerait peut-être que les fragments non restaurés l'ont été faute de modèle connu – ce qui reviendrait à attribuer aux restaurateurs Campana une forme de déontologie – éloignée certes de la déontologie actuelle de la restauration, mais attentive au moins à l'une de ses composantes : la vraisemblance typologique.

Toutes ces techniques de restauration encouragent néanmoins des erreurs et des incompréhensions. En premier lieu, lorsqu'elles assemblent des fragments qui n'appartenaient pas à la même plaque, ni même ne provenaient des mêmes moules : c'est ce que l'on appellera l'incohérence « interne ». En second lieu, en créant des compositions entièrement nouvelles et non-authentiques : incohérence typologique. Enfin, en masquant les surfaces : dissimulation et perte d'information.

20 Cp 3842 ; Campana 1842, pl. 97 (« Edifici rotondi con portici ») ; Rohden – Winnefeld 1911, 152 sq. 274 pl. 69 ; restauration M.-E. Meyohas, 2016 ; sur le type, cf. aussi Reinhardt 2016a, 249 note 41.



Fig. 10 Cp 3842 : état après restauration ; relevé des fragments antiques.
Image : © 2016 Musée du Louvre/Antiquités grecques, étrusques et romaines © Marie-Emmanuelle Meyohas (droite).

Ainsi, l'état matériel déploré déjà par Birch et Newton en 1856 est le produit d'une entreprise consciente de restauration de la collection – de fragments – afin d'obtenir une série cohérente de reliefs, qui s'intègre à la typologie réelle des reliefs architecturaux en terre cuite. Cela n'empêcha pas Campana de créer quelques « monstres », mais je pense que cela n'est dû qu'à la diversité et à la faible valeur des informations qui étaient à la disposition des restaurateurs (que l'on pense à la marge d'interprétation que devaient appeler des restaurations qui ne pouvaient s'appuyer que sur des documents graphiques) plutôt qu'à un désintérêt réel pour la typologie. Une fois qu'un fragment était rattaché à une série, les restaurateurs entendaient « coller » à ces comparaisons, et non inventer de nouvelles compositions.

La valeur académique de la collection Campana de reliefs Campana

Ainsi, que peut-on faire pour conférer à la collection Campana de plaques Campana conservées au Louvre une réelle valeur académique ? Certainement pas en s'appuyant sur les informations contextuelles : les reliefs Campana du Louvre ne possèdent que très rarement des contextes de provenance, sans parler d'indications plus détaillées sur les contextes monumentaux d'utilisation de ces plaques. L'intérêt de cette collection réside dans la mise en série, au sens où elle constitue une remarquable bibliothèque, mais non cotée, sans pertinence archéologique ou contextuelle. Elle procure bien des comparaisons pertinentes pour l'étude des types et l'histoire artisanale des reliefs architecturaux romains en terre cuite, non seulement grâce aux plaques ‹ entières ›

lorsque l'état matériel de ces reliefs a été étudié en détail, mais aussi grâce à la très importante collection de fragments dont elle se compose. Elle compte des dizaines de fragments pour chaque type, ce qui la rend intéressante, mais seulement si ce matériel est aisément accessible et classé. La même remarque peut être faite à propos des marques de fabrication, sur lesquelles le professeur Stefano Tortorella se penche dans ce volume. Cela est d'autant plus intéressant lorsque l'on s'avise que, compte tenu de l'histoire des découvertes, des méthodes archéologiques de Campana, et des techniques de restauration que nous avons détaillées, il n'est pas impossible du tout que nous possédions aujourd'hui au Louvre de très nombreux fragments provenant de programmes décoratifs cohérents. Cela pourrait être le cas des reliefs à sujets dionysiaques qui présentent des dimensions, des décorations et un état de conservations comparables, marqués de l'estampille *VALES*. On peut dire la même chose de ces étonnantes plaques de couronnement ornées d'une Victoire archaïsante dont naissent des rinceaux végétaux, préservées en un grand nombre de fragments.

Pour exploiter ce matériel, il convient de préparer un catalogue qui soit capable d'intégrer les différents niveaux d'informations : état matériel des reliefs restaurés (avec une évaluation des informations matérielles, fonctionnelles et typologiques pour chacune d'entre elles), informations sérielles issues de la classification des fragments. Cette classification doit être engagée dans la voie ouverte par la typologie élaborée pour la publication de Hermann von Rohden et Hermann Winnefeld. Enfin, les incertitudes liées à la fonction originale des fragments sont trop importantes pour nous fournir un cadre de classification pertinent. Il est nécessaire, cependant, de garder en têtes ces autres critères – de même que la qualité et, lorsque des questions se font jour, la caractérisation scientifique des argiles utilisées pour la mise en œuvre des reliefs, de même que les considérations stylistiques, l'objectif étant l'identification d'ensembles cohérents de plaques ou de fragments au sein d'une collection de près de 7000 objets.

Enfin, une dernière direction de recherche sur les plaques Campana du Louvre est l'étude de leur polychromie. Une fois encore, on peut considérer que l'absence de contexte est dirimante. Mais la collection du Louvre et ses 7000 fragments ou restes de plaques Campana fournit également une potentielle base de données utile à la comparaison de données techniques : utilisation des pigments et des colorants, procédés de mise en couleurs, usage et nature des couches préparatoires, choix esthétique des couleurs. L'absence de contexte nous force à considérer cette collection comme un remarquable matériel de comparaison, utile lorsqu'il est confronté à des analyses portant sur des pièces mieux contextualisées, dont les choix esthétiques peuvent être interprétés sur des bases solides. Mais, là encore, il convient de se méfier de ces produits du collectionnisme, et d'éviter toute approche non critique de la collection du Louvre. Il était de coutume, pour Campana et ses restaurateurs, de rafraîchir la polychromie des plaques[21] qui étaient alors restaurées. Cette pratique est en cohérence avec l'orientation générale donnée par Campana aux pratiques de restauration portant sur les objets de sa collection. Dans certains cas, nous n'observons pas seulement la dissimulation de

21 La pratique est documentée également par les analyses publiées dans ce volume par C. Brøns, J. Stenger, J. Bredal-Jørgensen et A. Rodler-Rørbo.

surface originale par un enduit, mais la réfection pure et simple des couleurs. J'en veux pour preuve les données révélées par la restauration récente du relief Cp 4162, qui montre la composition – bien connue – de la Victoire versant un liquide dans la phiale tendue par Apollon[22]. Ce relief a fait partie des rares qui semblent avoir mérité, aux yeux de Campana, une lithographie en couleurs dans les « Antiche opere in plastica » (pl. XVIII : « Apollo citaredo ed Iride »). La restauration et des analyses scientifiques ont montré que le fragment inférieur de ce relief est moderne. La thermoluminescence révèle, avec une marge d'erreur qu'il convient d'avoir à l'esprit, qu'il a été cuit dans la première moitié du XIX^{e} siècle, tandis que le fragment supérieur remonte à l'époque romaine, et constitue donc la partie originale de la plaque. On voit parfaitement aujourd'hui que le bleu, le jaune et le vert pâle apposés sur les figures et dans le fond du relief courent de part et d'autre du joint d'assemblage du XIX^{e} siècle. La seule explication possible est la suivante : Campana et ses restaurateurs, découvrant des restes de polychromie très importants sur le fragment supérieur, auront décidé de les étendre à la reconstitution dans son ensemble. Cette démarche particulière est immédiatement corroborée par la planche des « Antiche opere in plastica », qui est l'une des rares à présenter une plaque en couleurs, ce qui nous permet d'affirmer d'autant plus le parallélisme très fort qui s'établit, chez Campana, entre la publication et la restauration. Ainsi, pour la polychromie comme pour toutes les questions que nous pourrions poser aux reliefs Campana de la collection Campana au Louvre, il convient de composer avec l'héritage du marquis et, en premier lieu, d'étudier en profondeur la matérialité des réalisations du XIX^{e} siècle, si nous voulons être en mesure d'accéder aux quelques vestiges authentiques d'un matériel véritablement archéologique.

Bibliographie

Toute la littérature citée est répertoriée dans la Bibliographie générale à la fin de ce volume.

Signature

Dr. Martin Szewczyk
Musée du Louvre
martin.szewczyk@louvre.fr

22 Campana 1842, 75–78, pl. 18 (« Apollo citaredo ed Iride») ; Rohden – Winnefeld 1911, 17–19 pl. 111, 2. 3 et p. 293 sq. pour le type ; étude préalable Ch. Pariselle, 2010.

Dennis Graen – Nick Petukat

Schätze aus Ton und Gips

Die Schenkung Giampietro Campanas an die Universität Jena im Jahr 1846

Abstract

In 1846, Carl Wilhelm Göttling succeeded in establishing an archaeological museum at the University of Jena. The founding stock was a donation from the Marchese Giampietro Campana, which Emil Braun and Bernhard August von Lindenau had arranged. In addition to Greek and Etruscan pottery, the donation also included Campana reliefs and antefixes as well as plaster casts, the provenance of which can only be supposed: while some objects should come from Campana's own excavations in Etruria and the area around Rome, as well as from Rome itself, a large part was apparently acquired on the art market.

Campanas Schenkung als Geburtsstunde des Archäologischen Museums

Die Geschichte der Antikensammlung der Universität Jena ist mit dem Namen Giampietro Campanas besonders verbunden. Zunächst spielt aber vor allem Carl Wilhelm Göttling (1793–1869) als Protagonist für die Begründung der archäologischen Sammlung eine Hauptrolle:[1] Göttling war, wie viele seiner Kollegen zu dieser Zeit, Altphilologe und hinsichtlich der Archäologie Autodidakt, denn die Klassische Archäologie war als akademisches Unterrichtsfach in Deutschland erst im Entstehen begriffen.[2] Er hielt aber seit seiner Ernennung im Jahre 1822 auch Vorlesungen zur Kunst der Klassischen Antike, die er kurz zuvor während eines mehrmonatigen Studienaufenthalts in Paris an der Bibliothèque Nationale vor allem bei Besuchen des Louvre im Original studiert hatte. Während einer Reise nach Italien und Sizilien auf den Spuren Johann Wolfgang Goethes im Jahr 1828 reifte in ihm der Plan, auch in Jena ein archäologisches Museum einzurichten, das für die Universität und das kulturelle Leben in seiner Heimatstadt eine große Bereicherung bedeuten würde. Mit seinem Anliegen wandte er sich an Goethe, mit dem er gut bekannt war und der seinerzeit als zuständiger Minister des Weimarer Herzogs der „Großherzoglichen Oberaufsicht über die unmittelbaren Anstalten für

1 Karpe 1958; Kluwe 1974; Paul-Zinserling 1981, 5–17; Paul-Zinserling 1984; Geyer 2007; Geyer 2008b; Graen 2013; Richter 2017, 20–30.; Richter 2018, 28–33.

2 Wrede 2010.

Dennis Graen – Nick Petukat, Schätze aus Ton und Gips. Die Schenkung Giampietro Campanas an die Universität Jena im Jahr 1846, in: Arne Reinhardt (Hrsg.), Campana-Reliefs. Neue Forschungen zu römischem Architekturdekor aus Terrakotta. Akten der Internationalen Tagung Heidelberg, 8.–10. April 2021, AKT 1 (Heidelberg 2024) 303–318. DOI: https://doi.org/10.11588/propylaeum.1326.c18554

Wissenschaft und Kunst“ vorstand. Der Plan scheiterte schließlich zunächst an der Kostenfrage, die Goethe als Sachwalter des Herzogs für unlösbar hielt. Eine zweite Reise im Jahre 1840, diesmal nach Italien und Griechenland, ließ den Plan für ein Museum in Göttling wieder erstarken.[3] Unterstützung bekam er diesmal durch den ebenfalls aus Thüringen stammenden Emil Braun (1809–1856), der gerade zum Ersten Sekretär des Instituto di Corrispondenza berufen worden war, aber offenbar plante, in seine Heimat zurückzukehren und an der Jenaer Universität Archäologie zu lehren.[4] Braun war darüber hinaus auch Mitglied des römischen Künstlervereins, betrieb eine galvanoplastische Werkstatt, eine fotografische Anstalt und eine homöopathische Arztpraxis – um nur einige zu nennen – und war darüber hinaus als Rom-Führer für gekrönte Häupter und andere wichtige Persönlichkeiten sowie als Kunstagent tätig.[5] Göttling wohnte während seiner Reise bei Braun.[6] Seit Kindertagen kannte Braun auch den sächsischen Staatsminister Bernhard August von Lindenau (1779–1854), der von 1798–1818 in Diensten für die Herzöge von Sachsen-Gotha-Altenburg stand. Lindenau sammelte in seinem privaten Anwesen in Altenburg selbst Antiken und begründete später dort das Lindenau-Museum mit seiner bedeutenden Sammlung antiker Keramik und italienischer Tafelmalerei.[7] Die Bestände an Antiken des Lindenau-Museums wurden großenteils von Braun vermittelt.[8] Der Plan Göttlings und Brauns, an der Universität Jena ein Archäologisches Museum zu etablieren, wurde nun in einem Brief vom 13.12.1844 von Braun an den einflussreichen Lindenau herangetragen:

> „Indem ich Ew. Excellenz das Schicksal der Universität Jena, welche bei ihrer großen Armuth außer Stand ist die Alterthumswissenschaft auf ihrem Fortschritt in neu entdeckte und neu erworbene Gebiete zu begleiten, recht sehr ans Herz lege, erlaube ich mir in Aussicht zu stellen, daß wenn ein Local zur Aufnahme einer archäologischen Sammlung gegründet wird, ich zahlreiche nützliche Beiträge zu derselben beisteuern werde. Geh. Hofrath Göttling wollte einen Holzstall dazu herstellen, es mangelte aber der geringen dazu nöthigen Geldmittel!“[9]

Die Sache bekommt offenbar neuen Schwung und Braun hat sich eine Möglichkeit ausgedacht, die er in einem Brief an Lindenau vom 29.11.1845 formuliert:

> „Nun wage ich noch eine ganz andere, durchaus jenseits des Geschäftskreises gelegene Sache Ew. Exc. vorzutragen. Campana, dessen Verdienste und monumentale Reichthümer Ew. Exc. aus eigener Anschauung[10] kennen, ist zwar bereits mit Ordensbändern über und über beladen, aber es

3 Schörner 2007.
4 Lockemann 1928, 239; Fastenrath Vinattieri 2004; Schmidt – Schmidt 2010, 10.
5 Schmidt – Schmidt 2010.
6 Paul-Zinserling 1981, 9.
7 Penndorf 1999; Lau 2013.
8 Procksch 1899, 7–19; Lau 2010.
9 Procksch 1899, 62 f.
10 Lindenaus Name findet sich 1843 auch im Gästebuch des Museo Campana: Sarti 2018, 30 Kat. 10.

> gelüstet ihm nach einem Commandeurkreuz. Dieses will er sich natürlich verdienen und scheint mir fähig dazu zu sein. Da ich nun mit H. GehRath von Wuestemann bereits im vorigen Jahre wegen der Einführung der Archäologie in der Universität Jena Rücksprache genommen und ihm einen ostensiblen Brief wegen der meinerseits dabei zu leistenden Hülfe zugesagt habe, so ist mir der Gedanke gekommen, ob man nicht die ritterlichen Gesinnungen dieses für die Kunst und Wissenschaft begeisterten Mannes jener Anstalt insofern zu Gute kommenlassen könnte, als man mit seinem Beistand einen archäol. Apparat zu begründen suchen müßte. Wäre nun der Herzog von Altenburg als Beschützer der Universität Jena geneigt ein solches Ehrengeschenk für dieselbe in Empfang zu nehmen, so würde ich das meinige dazu beitragen, daß dasselbe nicht sowohl pomphaft als wahrhaft nützlich ausfallen sollte. Außer seinen Werken würde er Sr. Hoh. dem Herzog ein Exemplar der Gypsabgüsse nach seiner wohl für alle Zeiten einzigen Terracottensammlung in erster Instanz zu Füßen legen".[11]

Am 20.12.1845 schreibt Lindenau an Braun:

> „Hinsichtlich des zwischen den Hn. Cav. Campanna [sic!] u. der Academie Jena und deren hohen Curatoren beabsichtigte Kunst- u. Ehrenaustausches, bin ich sofort mit dem hiesigen Ministerium in Communication getreten, u. kann wenn auch noch kein bestimmtes Resultat – weil die Sache zum Ressort der drei Herzöge gehört – doch entschiedene Geneigtheit des Erstern, vorläufig und vertraulich mittheilen. Der Antrag auf Comthur Verleihung für Cav. Campanna und des Ritterkreuzes für einen tertius quidam ist nach Coburg u. Meiningen abgegangen u. die mit Zuversicht zu erwartende beistimmende Antwort soll unverwirkt aufs Capitol gelangen. Was nun aber die reichen Terrakotten Sammlung des Cav. Campanna obgehört, so möchte ich damit für meine kleine Sammlung, auch einiges – namentlich einige dort bewunderte sicilianische Haut-relief-Gruppen – erwerben und habe es Ihrem Ermessen zu überlassen, ob und wie dies zu ermöglichen seyn möchte".[12]

Am 15. Juli des Jahres 1846 ist der Handel offenbar perfekt und Lindenau kann Braun mitteilen:

> „Von Seiten der Jenaischen Professoren wird die Ankunft der Campanischen Geschenke wie einer Christ-Bescheerung entgegen gesehen, und deren Empfang im Monat September lebhaft gewünscht, um damit den Philologen-Congresse verherrlichen zu können. Die Erfüllung dieses Wunsches wird verwirklicht werden, wenn die Sendung, wie Ihre Briefe mich vermuthen lassen, bereits von Rom abgegangen ist, da der Landtransport nicht über 55 bis 60 Tage dauert".[13]

11 Procksch 1899, 135 f.
12 Procksch 1899, 139 f.
13 Procksch 1899, 180 f.

Anlässlich der 9. Versammlung der Philologen und Orientalisten an der Jenaer Universität konnte Göttling im September 1846 tatsächlich sein Museum eröffnen.[14] Unterbringung fand die noch recht bescheidene Sammlung zunächst im ehemaligen großherzoglichen Stadtschloss in Jena, das seit einigen Jahrzehnten von der Universität genutzt wurde. Im Erdgeschoß wurden einige größere Räume für das Museum zur Verfügung gestellt. Nach dem von Göttling herausgegebenen ersten Katalog[15] waren zunächst Gipsabgüsse antiker Skulpturen sowie Zeichnungen und Gemälde antiker Monumente ausgestellt, die vornehmlich von den Weimarer, Gothaer und Altenburger Fürstenhöfen finanziert worden waren. Die besagten Kisten mit den antiken Originalen aus der Sammlung Campana trafen nämlich erst im April 1847 bei Lindenau in Altenburg ein, der sie dann sofort und ungeöffnet nach Jena befördern ließ.[16] Campana erhielt daraufhin von Herzog Joseph von Sachsen-Altenburg das Komturkreuz, Braun das Ritterkreuz des Sachsen-Ernestinischen Hausordens.[17]

Dieser Grundstock von Antiken aus dem Besitz Campanas ist noch heute der bedeutendste Teil der Jenaer Sammlung, die damit die erste in Deutschland war, die Vasen aus der bedeutenden Nekropole von Caere besaß,[18] denn unter den Objekten der Schenkung befinden sich 63 antike Vasen aus Vulci, Veji und Caere: etwa eine Augenschale des Andokides-Malers, eine Bauchamphora des Sophilos, mehrere Hydrien, Amphoren und Oinochoen,[19] rotfigurige Kleeblattkannen,[20] etruskische Bucchero-Gefäße,[21] weiterhin 19 Terrakotten, davon 12 Campana-Reliefs (Abb. 1)[22] und sieben Antefixe.[23] Aber auch Gipsabgüsse von fünf größeren Skulpturen, 21 kleinformatigen Statuetten (meist sog. Tanagräerinnen)[24] sowie von 37 Campana-Reliefs (Abb. 2. 3) und 25 Antefixen (vgl. Abb. 6. 8) waren unter den Geschenken aus Rom.[25] Die meisten der Originale, von denen Campana Abgüsse hatte anfertigen lassen, stammten aus seiner eigenen Sammlung, wie etwa die Campana-Reliefs[26] und die Antefixe,[27] die sog. Ariadne, deren Original sich heute im Louvre befindet,[28] zwei römische Büsten oder eine Statuetten-Gruppe des Herakles

14 Geyer 2008a; Richter 2018, 23–27.
15 Göttling 1846.
16 Weitere Kisten derselben Lieferung enthielten Publikationen Campanas für Lindenaus eigene Bibliothek.
17 Thür. Staatsarchiv Altenburg, Herzogliches Hausministerium Loc. 49 Nr. 1a, Sachsen-Altenburgische Ordensmatrikel vol. I 1833–1879, Bl. 103r; Thür. Staatsarchiv Altenburg, Geheimes Archiv Loc. 77 Nr. 2 vol. XII, Bl. 7r-8r; Richter 2018 Anm. 121.
18 Richter 2018, 30.
19 Geyer 1999, Kat. 67. 68. 70–76 (D. Graen). Attisch-schwarzfigurige Keramik s. CVA Jena I 2011.
20 Geyer 1999, Kat. 79. 82. 91 (K. Stump).
21 Geyer 1999, Kat. 104–115 (A. Ludwig); Kunze 2009, Kat. 5, 3. 4. 6.
22 Von den ursprünglich 9 Reliefs sind 8 heute verschollen. Paul-Zinserling 2002, 151 f. Kat. 172; Beer 2010, 125 Kat. 72.
23 Paul-Zinserling 2002, 154–158 Kat. 174–180.
24 Graen 2018b, 122 Kat. 64.
25 Geyer 2008a; Richter 2018.
26 Graen 2018b, 124 Kat. 68.
27 Graen 2018b, 124 Kat. 67.
28 Graen 2018b, 122 Kat. 63.



Abb. 1 Das einzig verbliebene originale Campana-Relief der Jenaer Sammlung, Inv. T 200.
Bild: CC BY-NC-ND 4.0 (D. Graen).



Abb. 2 Gipsabguss eines Campana-Reliefs mit Darstellung des Herakles vor einer Tempelfront, Gipsabguss FSU Jena Inv. SH 310 (Eigentum der Stiftung Preußischer Kulturbesitz/SMB, Antikensammlung).
Bild: © A. Potenza, M. Genovasi.



Abb. 3 Gipsabguss eines Campana-Reliefs, Inv. SH 316.
Bild: © A. Potenza, M. Genovasi.

und der Iole. Einige andere, wie der sog. Sophokles aus dem Lateran,[29] waren im Besitz des Kirchenstaats, auf dessen Bestände Campana aber offensichtlich Zugriff hatte; das Museo Lateranense unterstand Campana direkt.[30] Zu welchem Zweck Campana diese Gipsabgüsse anfertigen ließ, ist bislang noch unklar.[31] Offenbar gelangten Gipsabgüsse aus Campanas Werkstatt auch an die Kunstakademie in Kopenhagen und an das Österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien, jedoch scheint es sich dabei ausschließlich um Abgüsse von Campana-Reliefs zu handeln.[32] Zur Jenaer Schenkung gehörten schließlich auch einige Publikationen Campanas, etwa zu seinen Ausgrabungen zweier Columbarien an der Via Appia in Rom,[33] zu seinen Aktivitäten in Veji oder ein Exemplar seines Terrakotten-Katalogs (das aber bei Lindenau in Altenburg geblieben ist und nie in Jena ankam) sowie eine Grafik einer etruskischen Wandmalerei eines Grabes in Caere (in Originalgröße, leider verschollen), drei Zeichnungen der Tomba Campana in Veji, Lithographien von Objekten seiner Sammlung und der Räumlichkeiten in der Villa Campana.[34]

29 Geyer 1997, 64 f. Kat. 25 (V. Paul-Zinserling).
30 Benucci – Sarti 2012.
31 Auch Sarti 2001 hat keine Hinweise auf eine größere Produktion von Gipsabgüssen durch Campana.
32 Rohden – Winnefeld 1911, 7.
33 Campana 1840.
34 Die meisten der Grafiken sind heute verloren, lediglich die drei Ansichten der Tomba Campana sind erhalten geblieben: Graen 2018a, 130–132 Abb. 5, 4–6.

Unklare Provenienzen, spärliche Dokumentationen: Campana als Archäologe und Sammler

Die Fundorte der Terrakottaplatten aus Campanas Besitz sind nur partiell rekonstruierbar.[35] Schaut man sich die Provenienzen der Stücke an, die Campana 1846 über den Herzog von Altenburg dem neu gegründeten Archäologischen Museum in Jena zukommen ließ, fällt auf, dass Emil Braun in der betreffenden Liste für immerhin 53 der Originale einen Fundort notiert hat: demnach stammen 17 der Vasen aus Cerveteri, drei aus Vulci und der größte Teil – insgesamt 33 – aus Veji. Für die Terrakotten (Campana-Reliefs und Antefixe) ist dagegen leider kein Fundort vermerkt, obwohl es für diese Gattung aus heutiger Sicht interessant wäre, wenn wir die jeweiligen Fundorte wüssten. Woher Campana die Stücke, die nach Jena geschenkt wurden, hatte, bleibt unklar, aber man darf annehmen, dass zumindest ein Teil der Objekte, nämlich diejenigen aus Caere und Veji, aus seinen eigenen Ausgrabungen stammt: in den Jahren 1840 sowie von 1845–47 hat Campana in Cerveteri, 1842/43 in Veji gegraben.

Zwischen 1829 und 1857 hat Campana aber auch an zahlreichen anderen Orten in Rom, Latium und Etrurien Ausgrabungen unternommen, darunter in Frascati (1829 und 1854, auf seinen eigenen Gütern), Ostia (1831–1835), Orte und Soriano (Viterbo, 1839 und 1856), Montorso di Sabina (Rieti, 1839), Tusculum (1842), Monticelli (Tivoli, 1843) sowie an verschiedenen Stellen in Rom (Vigna Sassi, 1831 und 1837–1840; Via d'Aracoeli/Piazza Margana, 1840; Quattro Coronati, 1844; auf seinem eigenen Grund nahe der Caracalla-Thermen und auf dem Caelius, 1853; auf dem Palatin, 1857 sowie in Trastevere, 1857).[36] Seine wichtigsten stadtrömischen Entdeckungen waren dabei sicher die kaiserzeitlichen Columbarien der Vigna Sassi und der Vigna Codini, deren Publikation ebenfalls zu den Geschenken für das Jenaer Museum gehörte.[37]

Zu Beginn des 19. Jhs. kam es an zahlreichen antiken Stätten in Italien zu archäologischen Ausgrabungen durch Privatpersonen, die den Kirchenstaat zum Erlass eines neuen Gesetzes für die Durchführung von Ausgrabungen veranlasste, das Schatzgräberei und eine unkontrollierte Zerstreuung von Fundstücken ohne Dokumentation unterbinden oder zumindest einschränken und gleichzeitig eine bessere Kontrolle durch den Camerlengo ermöglichen sollte[38]. Die Ausgräber waren nun zu einer angemessenen Publikation der Grabungsergebnisse, einer detaillierten Angabe der Provenienz von Fundstücken und zu deren kulturhistorischer Einordnung verpflichtet.[39] Wenige Jahre später (1829) wurde auch das Instituto di Corrispondenza Archeologica gegründet, dessen Ziel es war, alle archäologischen Entdeckungen auf dem Gebiet der klassischen Antike zu sammeln und zu publizieren. Seit 1833 war auch Campana Mitglied (seit 1836 sogar Ehrenmitglied) des Instituts.[40] Gleichzeitig war er seit 1841

35 Graen 2018a.
36 Sarti 2001, 19.
37 Campana 1840. – Das Buch ist heute verschollen.
38 Edikt des Camerlengo Kardinal B. Pacca vom 7.4.1820: Text bei Emiliani 1978, s. auch: Delpino 1985, 69 bes. Anm. 7.
39 Sarti 2001, 19.
40 Delpino 1985, 115; Geyer 2008a, 7.

auch Mitglied der Pontificia Accademia di Archeologia, zu deren Präsident er 1856 gewählt wurde.[41] Beeinflusst durch Kontakte zu Gelehrten aus ganz Europa befand sich Campana mit seinen Grabungen durchaus auf der Höhe der Zeit, wie sein methodisches Vorgehen im Bericht über seine Ausgrabungen in Ostia deutlich macht: Neben den systematischen Grabungen im Zentrum der Stadt (v. a. in ungestörten Bereichen), die der Erschließung des Straßensystems dienen sollten, einem kontextuellen Erfassen der Befunde und der Auswertung der Inschriften diente vor allem die Anfertigung genauer Pläne der Grabungsbefunde und eine detaillierte Bauaufnahme der einzelnen Bauten einer korrekten Restaurierung und der Erstellung eines neuen Gesamtplanes.[42]

Die ersten archäologischen Untersuchungen, in die Campana involviert war, fanden aber 1831 auf seinen eigenen Ländereien in Frascati statt. Die Ausgrabungen, die bereits 1829 vom Camerlengato genehmigt wurden,[43] standen unter der Leitung von August Kestner (1777–1853). Kestner (vgl. Beitrag A. V. Siebert in diesem Band) war Hannoverscher Legationsrat und Ministerresident für das Königreich Hannover und den englischen König beim Heiligen Stuhl in Rom, und selbst Sammler von Antiken und 1829 Mitbegründer des Instituto di Corrispondenza, dessen Leitung er 1837 übernahm. Kestner hatte sich bereits einige Jahre zuvor als Archäologe betätigt, als er zusammen mit Otto Magnus von Stackelberg die Ausgrabungen in der Nekropole von Tarquinia leitete.[44] Über Kestners Grabungen der „Grotte dell'ostucco" in Frascati ist wenig bekannt. Möglicherweise handelte es sich dabei um die Überreste einer römischen Villa, denn die Gegend war für die Anlage von Sommervillen der römischen Oberschicht bekannt.[45] Wahrscheinlich stammt ein Campana-Relief mit der Darstellung einer Einführung in die bacchischen Mysterien, das sich heute im Kestner-Museum in Hannover befindet, aus diesen Grabungen.[46] Man kann davon ausgehen, dass es – damals üblicher Praxis folgend – zur Fundteilung kam. Das könnte erklären, warum ein formgleiches Campana-Relief sich in der Sammlung Campana befand (Abb. 4)[47] und dann schließlich 1846 im Rahmen der Schenkung seinen Weg nach Jena fand (Abb. 1).[48] Campana scheint aber Objekte seiner Sammlung gelegentlich auch weiterveräußert zu haben; von denselben Händlern hat er andererseits auch Objekte angekauft.[49] Man darf annehmen, dass diese Ankaufs- und Verkaufspraxis auch für die Campana-Reliefs gilt. Leider bleibt in Campanas „Antiche opere in plastica" die Provenienz der meisten Reliefs unerwähnt. Für einige Reliefs der Campana-Sammlung lässt sich der Fundort zumindest eingrenzen, denn das Verbreitungsgebiet der Campana-Reliefs und Campanas

41 Pietrangeli 1983, 14.
42 Geyer 2008a, 7 f. nach Campana 1834.
43 Archivio di Stato di Roma, Camerlengato, p. II, t. IV, B. 212, fasc. 1460 nach Sarti 2001, 20 Anm. 141.
44 Siebert 2011, 13–16.
45 Tomassetti 1979, 358.
46 Inv-Nr. 1336. Siebert 2011, 85 Kat. 22 gibt als Fundort des Reliefs Tusculum (?) an. Eine Überprüfung der Tagebücher August Kestners, die über die genaue Herkunft Aufschluss geben könnte, steht noch aus.
47 Campana 1842, Taf. 45.
48 Paul-Zinserling 2002, 151 Kat. 172.
49 Zu den unterschiedlichen Märkten und Ankaufpraktiken Campanas s. Kap. 2 in: Gaultier et al. 2018, 70–112. Für das Folgende vgl. auch Sänger 2018.

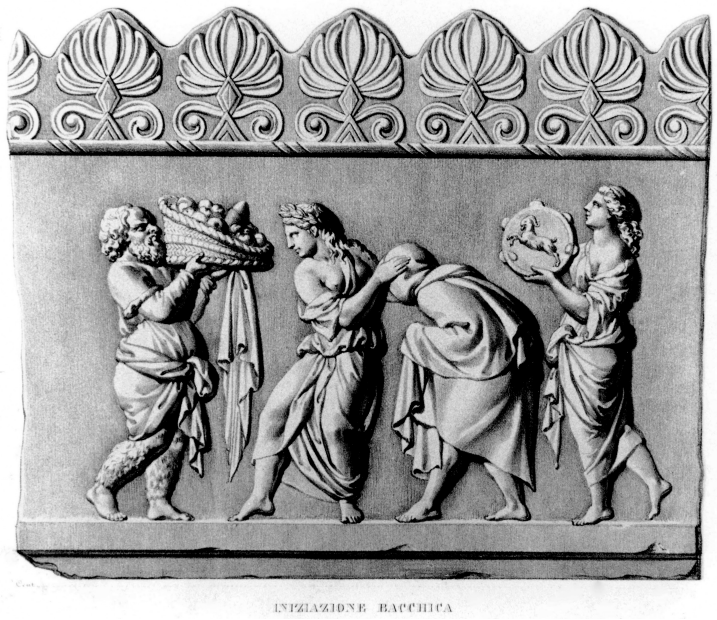


Abb. 4 Campana-Relief mit Darstellung einer Einführung in dionysische Mysterien (Motiv vgl. Abb. 1). Stich aus Campanas Publikation „Antiche opere in plastica discoperte raccolte e dichiarate da Gio. Pietro Campana" (Rom 1842), Taf. 45.
Bild: © Lindenau-Museum Altenburg (Foto: U. Thomas).

archäologisches Tätigkeitsfeld (Rom bzw. Latium) sind weitgehend deckungsgleich: So könnte er bei seinen Ausgrabungen in der Vigna Sassi (1831/1837–1840), in Tusculum (1842) oder in Ostia (1831–1835) zumindest einige der Reliefs gefunden haben. Eine Vielzahl seiner Objekte kaufte Campana jedoch von seinem Agenten Vincenzo Monni in Chiusi, darunter sicher auch Campana-Reliefs. Weiterhin ist bekannt, dass Campana zahlreiche Fragmente der damals noch nicht als sammelwürdig erachteten Terrakottareliefs kaufte und Platten mit gleichen Motiven zu vollständigen zusammensetzte – unter Verwendung unterschiedlichster Fragmente, die bestenfalls aus derselben Serie stammten; mit viel Gips und Ton wurde der Rest modern ergänzt (vgl. Beitrag M. Szewczyk in diesem Band). Diese Vervollständigungen und Ergänzungen führte er mit Hilfe seines Restaurators Enrico Pennelli[50] auch an anderen Fundstücken, vor allem Vasen, durch. Adolf Michaelis bemerkt:

> „Freilich tat es auch hier der Echtheit und Zuverlässigkeit vieler Stücke argen Abbruch, dass Campana selbst eine Tonfabrik besaß; bei den dort vorgenommenen Ergänzungen der meisten nur als Bruchstücke zum Vorschein gekommenen Originale verloren diese natürlich viel von ihrem Werte, ja oft entstanden ganz wertlose Pasticci oder gar vollständige Fälschungen. Als stark beteiligt an diesen Operationen wird der geschickte und bei mancherlei

50 Nadalini 2018; Piriou 2018b.

> Fälschungen tätige Restaurator Pennelli bezeichnet, der auch die Sammlung Campanas später nach Paris begleitete“.[51]

Rohden und Winnefeld beschrieben diese Platten, von Campana in den „Cataloghi“ z.T. selbst als „replica“ bezeichnet, bezweifelten sogar deren Echtheit. Dies galt auch für einige der zwölf Terrakottareliefs der Jenaer Sammlung. Nach Untersuchungen von Rohden und Winnefeld wurden diese Platten teilweise modern ergänzt.[52]

Die Herkunft der Jenaer Gipsabgüsse der Reliefs aus der Campana-Schenkung ist ebenfalls schwer zu rekonstruieren. Neben den 52 Gipsabgüssen der Campanaplatten in Jena erhielt auch Bernhard August von Lindenau in Altenburg acht Abgüsse.[53] Diese stammten mit hoher Wahrscheinlichkeit aus denselben Abgussformen, wie an einem identischen Objekt aus der Jenaer und Altenburger Sammlung bewiesen werden kann. Es handelt sich um ein Campana-Relief mit der Darstellung einer stiertötenden Nike.[54] Die Darstellung der Nike, des Stiers und der unteren Einsatzleiste sind völlig identisch. Das Original dieses Reliefs aus Campanas Sammlung befindet sich heute im Louvre,[55] wohin der größte Teil von Campanas Sammlung nach der Zwangsversteigerung 1861 gelangte.

Emil Braun erwähnte in seinen Briefen an Lindenau kaum, wo und von wem die Abgüsse der Campana-Reliefs angefertigt wurden. Anhand einer Bemerkung Brauns kann Campana selbst als Produzent der Abgüsse ausgeschlossen werden: in einem Brief vom 7. Februar 1846 heißt es, dass Campana die Abgüsse bereits anfertigen lasse und Lindenau, wie besprochen, eine „schöne“ Auswahl erhalten solle. Campana besaß nach heutigem Kenntnisstand keine eigene Gipsformerei. Es ist wahrscheinlich, dass er die Abgüsse von einem der vielen in Rom ansässigen Gipsformer anfertigen ließ. Es wäre zudem denkbar, dass er dies nicht nur für Jena und Altenburg tat, sondern gelegentlich einige Abgüsse auch an Besucher, Reisende und andere Interessierte verkaufte. Diese Theorie wird von einem Gipsabguss einer etruskischen Aschenurne mit der Darstellung der Skylla gestützt. Ein identischer Gipsabguss befindet sich heute in der Gipsabgusssammlung in Bonn, die den Abguss 1842 käuflich erwarb.[56] Zwar kann nicht mehr eruiert werden, wo jenes Objekt gekauft wurde, dennoch besteht die Möglichkeit, dass Campana bereits zu dieser Zeit einige Abgüsse seiner Platten anfertigen und sie verkaufen ließ. Von Emil Braun ist bekannt, dass er neben der Galvanoplastischen Werkstatt, der er später eine Werkstatt für Kunstmarmor, Holzschneiderei und Eisengießerei hinzufügte, auch eine Gipsmühle besaß. Aus Briefen Wilhelm Henzens, dem Prosekretär von Braun, ist beispielsweise bekannt, dass Braun aus England den Auftrag hatte, für den Kristallpalast in Sydenham Gipsabgüsse italienischer Antiken anfertigen zu lassen. Zu diesem Zweck ließ er 1852 eine Mühle am Tiber in eine Gipsmühle umbauen. Henzens Informationen vom 7. Oktober 1856 (nach dem Tode Brauns)

51 Michaelis 1908, 71.
52 Z. B. Rohden – Winnefeld 1911, 50. 57. 100. 111. 159. 221. 275. 305. 306.
53 Richter 2018.
54 Gipsabgusssammlung FSU Jena, Inv. SH 189; Lindenau-Museum Altenburg, Inv. 165.
55 Musée du Louvre, Inv. Cp 4087.
56 Museum Inv.-Nr. unbekannt.



Abb. 5 Rückseite von Inv. SH 316. Man sieht die Stabilisierung durch Schilfrohre.
Bild: © A. Potenza, M. Genovasi.

zufolge misslangen die Gipsabgüsse zu Beginn. Erst später konnten die Abgüsse geliefert werden.[57] Auch Braun kann aber als Produzent der Gipsabgüsse der Campana-Reliefs wohl ausgeschlossen werden, denn erst in einem Brief Brauns an Lindenau vom 4. Juni 1852 findet sich erstmals der Hinweis auf eine eigene Gipsabgusswerkstatt Brauns.

Gut zu erkennen sind Campanas Gipsabgüsse daran, dass in ihnen zur Festigung stabile Schilfrohre eingearbeitet sind (Abb. 5). Gipsabgüsse von Campana-Reliefs anderer Provenienz weisen dieses Charakteristikum nach jetzigem Erkenntnisstand nicht auf. Hierzu wären aber in Zukunft genauere Studien wünschenswert.

Spekulationen zu Provenienzen: ein Antefix als Fallstudie

Überlegungen zu einem der Gipsabgüsse mögen als Fallstudie gelten: 1846 listete Emil Braun sämtliche Objekte der Schenkung Campana in einem Verzeichnis auf. Unter Kategorie C „Ornamente" findet sich an 14. Stelle folgende Beschreibung: „[Stirnziegel spitzbogig]: Elephantenkopf in der Vorderansicht, mit Palmettenaufsatz".[58] Mit „Stirnziegel" sind Antefixe gemeint. Besagtes Antefix wird seit 1848 zum Inventar des Archäologischen Museums der Universität Jena gezählt[59] und ist heute als Objekt SH 331 in den Antikensammlungen der Friedrich-Schiller-Universität Jena zu finden (Abb. 6. 7).[60]

57 Schmidt – Schmidt 2010.

58 Siehe Originalverzeichnis der Campana-Schenkung von Emil Braun mitgeschickt im Brief vom 22. August 1846 an Bernhard August von Lindenau, Bl. 26r. C. Ornamente. IV. Gypsabgüsse von Terracotten. 14 (vgl. Richter 2017, Anhang 7: 109. 114. Abb. 17).

59 Göttling 1848, 30: „N. 128. Relief: Stirnziegel. Elephantenkopf mit Palmettenaufsatz. Ebendaher [sc. Geschenk S. H. des Herzogs Joseph; siehe Seite 128, N. 110.]" (vgl. Richter 2017, Anhang 8. 115 f. – Konkordanz zwischen dem Verzeichnis der Campana-Schenkung von Emil Braun und den Nummern in Göttlings gedruckten Katalogen).

60 Eigentümerin der Gipsabgüsse ist die Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

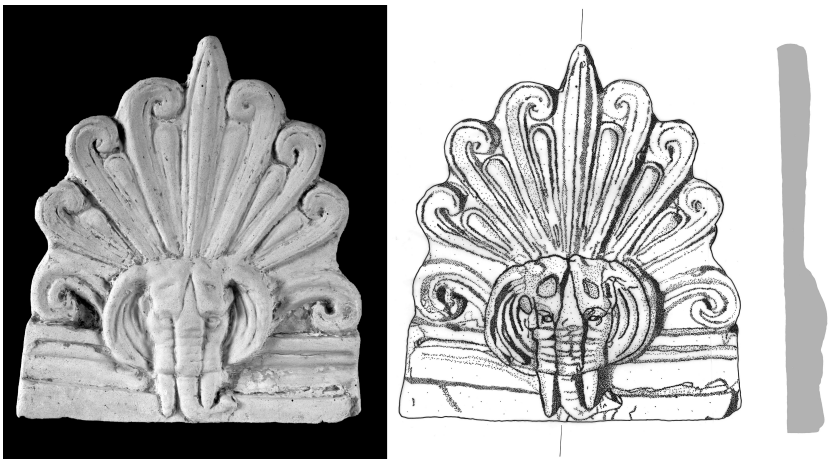


Abb. 6. 7 Gipsabguss (links) und Zeichnung (rechts) eines Antefixes mit Elefantenprotome (Inv. SH 331).
Bilder: 6) © A. Potenza, M. Genovasi (Foto); 7) CC BY-NC-ND 4.0 (Zeichnung N. Petukat).

Campana, der finanziell und intellektuell in der Lage war, einerseits die wohl größte Privatsammlung antiker Altertümer des 19. Jahrhunderts zusammenzutragen, andererseits seine Funde zu untersuchen und exemplarisch zu publizieren, hatte sich jedoch massiv verspekuliert: Seine Besitztümer hatte er gegen Geldanleihen an den Kirchenstaat verpfändet. Die Sammlungen, verteilt auf mehrere Standorte in Rom, wurden am 23. April 1859 geschlossen und Campana, hochverschuldet, konnte das Strafmaß auf Exil abmildern, indem er diese aufgab und an den Kirchenstaat selbst übereignete.[61] Einen Großteil der Sammlung Campana erwarben die prominenten Museen Europas seit 1861: Über das Musée Napoléon III gelangten 707 Objekte 1862 in den Louvre und damit nach Frankreich.[62] Unter den Objekten, die in den Louvre gelangten, befand sich auch ein tönernes Antefix, das heute die Inventarnummer Cp 3924 trägt:[63] Die Maße des Antefixes und auch die Motivbilder der Palmette und des Elefantenkopfes sind zum Jenaer Gipsabguss SH 331 identisch. Dass das Objekt aus der „Collezione Campana" stammt, darauf verweist das Kürzel „Cp". Es ist bislang lediglich in Form eines textlichen und bildlichen Verweises als Vergleichsobjekt nicht weiter untersucht und ansonsten unpubliziert.[64]

Von den 121 Antefixen, die anhand des Catalogo del Museo Campana 1859 schließlich zu Campanas Besitz gezählt werde können, wurden lediglich 15 in Gips abgenommen und zusammen mit sieben Originalen nach Jena geschickt.[65] Die Liste der Antefixe

61 Gaultier 1993, 351; Sarti 2001, 24. 119; Gaultier et al. 2018, 494–561.
62 Gaultier 1993, 354. 351–358; Sarti 2001, 119 f.; Sarti 2005, 26; Siebert 2011, 19.
63 Cp 3924 in der Online-Datenbank des Louvre: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010297841> (31.03.2022).
64 Petukat 2018, 168 Abb. 8, 3. Das Antefix wird zwar vermutlich bereits bei Anselmino 1977, 142 Nr. 214 als Vergleichsobjekt erwähnt, jedoch mit falschen Maßen.
65 Vgl. Richter 2017, 29 (Schenkungsurkunde des Herzog Joseph von Sachsen-Altenburg vom 17.10. 1846).

weist nur ein einziges mit der Beschreibung „Testa di elefante“ aus, weshalb Cp 3924 als das Original zum Jenaer Gipsabguss gelten muss.[66] Zum Fundort des originalen Antefixes gibt es in Campanas Katalog keinerlei Angaben. Anhand seiner Grabungstätigkeiten innerhalb Roms und der etruskischen Städtelandschaft ist zunächst dieses grobe topografische Umfeld als wahrscheinliche Provenienz des Antefixes anzunehmen.[67] Der Jenaer Gipsabguss SH 331 wurde mutmaßlich um die Mitte der 1840er Jahre von Giampietro Campana von dem Terrakotta-Antefix abgenommen, da er schließlich 1846 als Teil der „Schenkung Campana“ nach Jena gelangte. Vergleichsbeispiele mit bekannter Provenienz stammen aus Rom.[68] Nicht alle Vergleichsbeispiele mit identischer Elefantenprotome stammen jedoch vom Palatin, ein Exemplar wurde am Largo Argentina, ein anderes im Tiber gefunden.[69] Wenn man die bekannten Fundorte von Antefixen mit Elefantenprotome mit Campanas Grabungsplätzen in Rom vergleicht,[70] ist zumindest augenfällig, dass der Largo Argentina unweit der Via d’Aracoeli und der Piazza Margana liegt: hier unternahm Campana 1840 eine Grabungskampagne.[71] Außerdem fällt auf, dass die Antefixe mit identischer Elefantenprotome zu SH 331/Cp 3924 oft mit Antefixen vergesellschaftet sind, auf denen eine archaistische Silens- bzw. Dionysosmaske zu sehen ist,[72] die von Maria José Strazzulla 1990 als Darstellung des ägyptischen Gottes Bes interpretiert wurde. Seit ptolemäischer Zeit wird dieser als dionysische Figur dargestellt.[73] Mit der Schenkung Campana gelangte 1846 auch der Gipsabguss eines solchen Antefixes nach Jena (Abb. 8).[74] Das Original dieses Gipsabgusses ist – im Gegensatz zu SH 331 bzw. Cp 3924 – 1842 von Campana in „Antiche opere in plastica“ publiziert worden.[75]Anscheinend gelangte es ebenfalls in den Louvre.[76] Wahrscheinlich also fand Campana das Antefix mit Elefantenprotome zusammen mit dem Bes-Antefix 1840 in der Nähe des Largo Argentina.[77]

66 Vgl. Campana 1859, Catalogo della classe IV, serie 3, 4–6 (Nr. 87). Der Jenaer Gipsabguss und das Original-Antefix im Louvre sind in Bezug auf Maße und Motiv identisch. In aller Ausführlichkeit dazu: Petukat 2018, 173 f.

67 Zur Grabungstätigkeit Campanas: s. Sarti 2001, 19 f.; Sarti 2005, 23–25; Graen 2018a.

68 Petukat 2018, 174–181. Dort noch nicht mit behandelt sind die Antefixe, die Pensabene erst 2017 publizierte: Pensabene 2017b, 192. 276 Taf. 95.

69 Vgl. Anselmino 1977, 92 Nr. 81: Viminal; 142 Nr. 214: Largo Argentina; Carettoni 1971/1972, 137: Palatin; Pensabene – Sanzi di Mino 1983, 271 f. Nr. 831: Tiber; Morel 1995, 303 f. 306: Palatin/Vigna Barberini; Pensabene 2017b, 192. 275 f.: Palatin. Über die Fundorte der restlichen Antefixe sowohl mit identischer als auch abweichender Elefantenprotome ist, bis auf das Exemplar vom Viminal aus dem Antiquarium Communale, nichts bekannt – sie entstammen oft Privatsammlungen.

70 Petukat 2018, 179 Abb. 8, 6.

71 Sarti 2001, 19.

72 Anselmino 1977, 134 f. Nr. 198. 199 Fig. 23 Taf. 21, 86; Carettoni 1971/1972, 135 f. Fig. 10.

73 Strazzulla 1990, 85–88. Siehe auch Pensabene 2017b, 191. Dieses Bes-Motiv findet sich auch außerhalb Roms, repetitiv nebeneinander gereiht in Form von „Bekrönungen“ (coronamento): Strazzulla 1987, 178 f. Taf. 37 Nr. 192–195.

74 Richter 2017, 208 Anhang 29: Verzeichnis Emil Brauns zur Schenkung Campana: IV, C7; Göttling 1848, N. 129; heute: SH 308.

75 Campana 1842, 109 f. Taf. 28 (Mitte: Bacco).

76 Inventarnummer S 9110 (?), vgl. Anselmino 1977, 135.

77 Zur Datierung und möglichen architektonischer Zuordnung des Antefixes siehe Petukat 2018, 174. 180 f. Anm. 71. 72. (Die dortige Schlussfolgerung der Zuordnung der Antefixe zum Tempel des



Abb. 8 Gipsabguss eines Antefixes mit Bes-Darstellung, Inv. SH 308.
Bilder: © A. Potenza, M. Genovasi.

Originale und Abgüsse: unklarer Verbleib

Das einzige in Jena heute noch im Original erhaltene Relief ist die Platte mit der Darstellung einer Bacchischen Weihe. Die restlichen Campana-Reliefs der Schenkung von 1846 müssen als verschollen gelten. Sicher ist, dass diese sich zu Zeiten Carl Wilhelm Göttlings alle noch im Archäologischen Museum befanden.[78] Auf Karteikarten, die von Ferdinand Noack um die Jahrhundertwende angelegt wurden, sind alle originalen Campana-Reliefs ebenfalls noch vermerkt und unter neuen Inventarnummern katalogisiert. Im Jahr 1908 untersuchten Rohden und Winnefeld die Campana-Reliefs der

Apollo Palatinus muss allerdings korrigiert werden: Wesentlich wahrscheinlicher erscheint inzwischen eine Zuordnung zu den spätrepublikanischen Wohneinheiten, die im Zuge der Erbauung des Apollo-Palatinus-Heiligtums verschüttet und als dessen Substruktion genutzt worden sind. Man ist sich zwar sicher, dass es sich bei einer dieser Wohneinheiten um die Casa di Ottaviano gehandelt hat, doch lässt sich nicht genau sagen, zu welcher die Elefanten-Antefixe gehörten. Darüber hinaus muss spekulativ bleiben, wie und wann das Campana-Antefix seinen mutmaßlichen Weg vom Palatin in Richtung Largo Argentina fand.)

78 Die Ausführungen zum Verbleib der Jenaer Originale und Abgüsse beruhen auf Sänger 2018.

Jenaer Sammlung für die geplante wegweisende Veröffentlichung. Auch zu diesem Zeitpunkt befanden sich noch alle zwölf Campana-Reliefs in Jena.[79] Die Erwähnung der Tonplatten in einem Brief von 1952, den der ehemalige Lehrstuhlinhaber Walter Hahland an seinen Nachfolger Gerhard Zinserling schrieb, kann als postumer Hinweis für die Existenz der Terrakotta-Reliefs vor dem Zweiten Weltkrieg gewertet werden:[80] In diesem Brief erwähnt Hahland neben anderen Objekten die Campana-Reliefs und schrieb, dass sich die wissenschaftliche Bearbeitung dieser Stücke lohnen würde. Demnach wusste er nicht, dass die Campana-Reliefs verschollen waren. Aufgrund seiner Anfrage kann man schlussfolgern, dass die Reliefs sich 1941 (vor dem Einzug Hahlands in die Wehrmacht und der letzten durch ihn erfolgten Sichtung der Jenaer Sammlung) noch in Jena befunden haben[81]. Leider ist uns keine Antwort von Zinserling erhalten, die über Verbleib oder Zustand der besagten Reliefs berichtet.

Auch von den Gipsabgüssen der Campana-Schenkung (Abb. 2. 3) sind nicht mehr alle erhalten geblieben. Die Gründe hierfür sind vielfältig: Schon bei ihrer ersten Ankunft in Jena waren die meisten Abgüsse zerbrochen. Sie wurden restauriert und im Archäologischen Museum ausgestellt. In den Listen von Göttling (1846) und dem späteren Lehrstuhlinhaber Ferdinand Noack (1904) stimmten die Bestände der Campana-Reliefs überein, sie waren 1904 also noch vollzählig erhalten. Es stellte sich heraus, dass bei Göttling vier Reliefs erwähnt werden, die auf der von Braun erstellten Liste nicht vorkamen. Eine Erklärung hierfür bietet ein Brief Brauns an Lindenau vom 4. April 1846, in welchem er schreibt, dass Campana so dankbar für die Ordensverleihung sei, dass er ihn eventuell um zusätzliche Gipsabgüsse bitten könne.[82] Dies scheint Braun offensichtlich gelungen zu sein.

Mit der bedeutenden Schenkung Campanas sowie weiterer kurz darauf erfolgter Stiftungen von Gipsabgüssen durch regierende Fürsten nicht nur der Erhalterstaaten der Jenaer Universität,[83] sondern auch anderer Regenten[84] und Privatpersonen avancierte das Jenaer Museum zu einer der führenden Sammlungen der kleineren und mittleren Universitäten in Deutschland und wurde rasch zur Bildungsstätte nicht nur für den akademischen Lehrbetrieb, sondern auch für die Bürger der Stadt Jena.[85] Mit der Gründung eines archäologischen Vereins versuchte Göttling, den mageren Jahresetat

79 Auf einer Karteikarte Noacks findet sich eine Bemerkung von einem Mitarbeiter des Lehrstuhls, dass das Campanarelief mit einer Medusenmaske im Januar 1927 gegen einige Gipsabgüsse von Porträtbüsten des Archäologischen Instituts der Universität Leipzig ausgetauscht worden ist. In Leipzig ist das Objekt aber heute weder auffindbar, noch sind die Akten aufgrund eines schweren Brandes während des Zweiten Weltkriegs verfügbar. Der Vermerk auf der Karteikarte der Medusa-Platte lässt den Schluss zu, dass alle Campana-Reliefs nach dem Ersten Weltkrieg ebenfalls noch Bestandteil des Archäologischen Museums waren.

80 Der Brief befindet sich im Archiv der Friedrich-Schiller-Universität Jena: UAJ S Abt. XXIII Nr. 23.

81 Hahland kehrte nach seiner Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft nicht mehr auf den Jenaer Lehrstuhl zurück.

82 LAThStAA, Geh.Min. 1754, Bl. 24r–25v.

83 Die Nutritoren der Universität Jena waren die Ernestinischen Fürstentümer Sachsen-Altenburg, Sachsen-Coburg-Gotha und Sachsen-Weimar-Eisenach.

84 Z. B. Friedrich Wilhelm IV. von Preußen.

85 Göttling 1854; Geyer 2008b, Richter 2018, 31–62.

von 50 Talern zu kompensieren. Der Verein veranstaltete regelmäßig Vorlesungen für interessierte Laien, für die Eintrittsgelder erhoben wurden. Auf diese Weise wuchs der Bestand des Museums schon in kurzer Zeit beinahe auf das doppelte seines Gründungsbestandes. Angekauft wurden vor allem Gipsabgüsse, hinzu kamen zahlreiche Stiftungen von Privatpersonen, die antike Gegenstände von ihren Reisen mitgebracht hatten.[86] 1852 unternahm auch Göttling eine zweite Reise nach Griechenland,[87] wo er selbst antike Objekte ankaufte. Weitere Campana-Reliefs jedoch kamen bis heute weder im Original noch als Abguss in die Jenaer Sammlung. Zum Zeitpunkt ihrer vielleicht größten Bekanntheit um die Mitte des 19. Jahrhunderts besaß die Jenaer Sammlung eine stattliche Anzahl dieser Gattung, die erst ein gutes halbes Jahrhundert später wissenschaftlich erschlossen werden sollte.

Bibliographie

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

Signatur

Dr. Dennis Graen
Friedrich-Schiller-Universität Jena, Institut für Altertumswissenschaften
Lehrstuhl für Klassische Archäologie
dennis.graen@uni-jena.de

Nick Petukat, M.A.
Friedrich-Schiller-Universität Jena, Institut für Altertumswissenschaften
Lehrstuhl für Klassische Archäologie
nick.petukat@uni-jena.de
https://orcid.org/0009-0004-1392-2837

86 Richter 2018, 31–44.
87 Schörner 2007; Schörner 2008.

Anne Viola Siebert

Nachahmung und Fälschung

Neue Erkenntnisse nicht nur zu August Kestners Sammlung von Campana-Reliefs

Abstract

August Kestner (1777–1853) was an innovator. As a collector, he was a pioneer in the field of archaeology. He assembled one of the largest and most important private collections of the 19th century in Germany and the German-speaking world. The focus of his collection was not on a single subject or a special genre of objects; rather, the Legation Councillor at the Holy See still embodied the type of universal collector with an encyclopaedic approach, as it had been characterised in the Renaissance and which was active until the early 19th century. The architectural terracotta reliefs of the Roman period belonging to this former Kestner collection slumbered hidden for a long time. The first presentation of the entire collection in 2011 resulted in many an impulse being sent out – very much in the spirit of Kestner – to subject individual objects to further processing. The aim of this article is, therefore, to present some partial aspects of this new examination with expanded insights as examples. The focus is on two non-antique reliefs and the question of the models for these forged or imitated objects.

August Kestner (1777–1853: Abb. 1) war ein Neuerer: Als Sammler war er ein Pionier auf dem Gebiet der Archäologie. Er trug eine der größten und bedeutendsten bürgerlichen Privatsammlungen des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum zusammen. Im Fokus seiner Sammlung stand nicht ein einzelnes Thema oder eine spezielle Objektgattung, vielmehr verkörpert der Legationsrat am Heiligen Stuhl noch den Typus des Universalsammlers mit enzyklopädischem Ansatz, wie ihn die Renaissance geprägt hatte und der bis ins frühe 19. Jahrhundert wirkte.[1]

Der Wunsch August Kestners war es, dass seine Sammlung einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht würde, damit „Jedem der daraus zu lernen fähig ist, […] das Studium der Gegenstände erleichtert werde."[2] In seinem Testament heißt es: „In Gesinnungen der Humanität waren wir alle Zeit übereinstimmend, und so wird auch

1 Zur Sammlung August Kestners: Siebert 2004, 9–11; Siebert 2011, 13–17; Siebert 2015.

2 Stadtarchiv Hannover, StadtA H 3.NL.279 Nr. 2998 <https://www.arcinsys.niedersachsen.de/arcinsys/detailAction?detailid=v8356875> (31.03.2021); kompletter Wortlaut bei Sickel 2014, 142–146.

Anne Viola Siebert, Nachahmung und Fälschung. Neue Erkenntnisse nicht nur zu August Kestners Sammlung von Campana-Reliefs, in: Arne Reinhardt (Hrsg.), Campana-Reliefs. Neue Forschungen zu römischem Architekturdekor aus Terrakotta. Akten der Internationalen Tagung Heidelberg, 8.–10. April 2021, AKT 1 (Heidelberg 2024) 319–337. DOI: https://doi.org/10.11588/propylaeum.1326.c18549



Abb. 1 William Salter (1804–1875), Porträt August Kestners, Rom 1831–1833, Öl auf Leinwand. Museum August Kestner, Inv. 52.
Bild: CC BY-NC-SA 4.0 (Museum August Kestner / Christian Tepper).

Er [Hermann Kestner, Anm. d. Verf.],[3] als mein Nachfolger, sich bestreben, diese Schätze der Kunst und Wissenschaft so nützlich und gedeihlich, als möglich zu machen".[4]

Die zu dieser Sammlung gehörenden architektonischen Terrakottareliefs der römischen Zeit schlummerten lange Zeit im Verborgenen (Abb. 2). Die erstmalige Gesamtvorlage des Bestandes 2011 hatte zur Folge,[5] dass – ganz im Sinne Kestners – so mancher Impuls ausgesendet wurde, einzelne Objekte einer weiteren Bearbeitung zu unterziehen. Ziel dieses Beitrags ist es daher, einige Teilaspekte dieser Neubetrachtung

3 Hermann Kestner (1810–1890) war der Neffe und Erbe August Kestners.
4 Stadtarchiv Hannover, StadtA H 3.NL.279 Nr. 2998 <https://www.arcinsys.niedersachsen.de/arcinsys/detailAction?detailid=v8356875> (31.03.2022); kompletter Wortlaut bei Sickel 2014, 142–146.
5 Siebert 2011.



Abb. 2 Georg Laves (1825–1907), Wohnzimmer August Kestners in Rom (am linken Bildrand ist ein Teil der Campana-Reliefs zu sehen), Rom 1853, Aquarell. Dauerleihgabe der Landeshauptstadt Hannover im Nds. Landesmuseum Hannover.
Bild: CC BY-NC-SA 4.0 (Museum August Kestner / Christian Tepper).

mit erweiterten Erkenntnissen exemplarisch vorzustellen. Der Fokus liegt auf zwei nicht antiken Tonreliefs und der Frage nach den Vorbildern für diese gefälschten, nachgeahmten oder neugeschöpften Objekte.

Die Sammlung Kestner und der Geist Campanas

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts erreichte das Interesse an der Archäologie, an Ausgrabungen und auch an der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der griechisch-römischen Antike einen ersten Höhepunkt. Archäologische Gesellschaften und Institute hatten sich vielerorts, besonders aber in Rom etabliert, und Gelehrte und Sammler – aristokratischer wie bürgerlicher Herkunft – begannen hoch spezialisierte Sammlungen zusammenzutragen. Durch intensivierte Grabungstätigkeiten in dieser Zeit kam die Objektgattung verstärkt ans Tageslicht, der dieser Tagungsband gewidmet ist. Einer, der ihnen als erster ein besonderes Interesse entgegengebracht hatte, war Giampietro (Giovanni Pietro) Campana. Seine umfangreiche Antikensammlung enthielt eine große Zahl von Tonplatten, die 1842 durch die opulent ausgestattete Publikation „Antiche opere in plastica […]“ einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht

wurden.[6] August Kestner, der ebenfalls in die Reihe derer einzuordnen ist, die früh die kunst- und kulturhistorische Bedeutung dieser Gattung erkannt und zu schätzen gelernt hatten, muss diese Campana-Sammlung gut gekannt haben. Angeregt wurde er dadurch mit Sicherheit.[7]

Trotz der bereits 1842 erfolgten Erstpublikation von Campanas Reliefterrakotten begann erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts die archäologische Forschung, auch jene Erzeugnisse mehr zu würdigen, die landläufig dem antiken ‚Kunsthandwerk' zugerechnet worden sind. 1911 erfolgte dann die noch immer grundlegende erste systematische Zusammenstellung sowie kunst- und kulturhistorische Bewertung der römischen Architekturterrakotten durch Hermann von Rohden und Hermann Winnefeld. Auch die Kestner'sche Sammlung fand Eingang in dieses epochemachende Werk, von der dort zu lesen ist: „Gleichen Charakter wie Thorwaldsens Sammlung trägt die gleichzeitig entstandene Sammlung von August Kestner, die jetzt im Kestner-Museum in Hannover als Eigentum der Stadt aufgestellt ist."[8]

Schon im September 1889, zwei Monate vor Eröffnung des Kestner-Museums, berichtete Hermann von Rohden an Reinhard Kekulé von Stradonitz von seiner Sichtung der Kestner'schen Campana-Reliefs:

> „In Hannover habe ich viel mehr gefunden, als ich nach Wieselers [Friedrich Wieseler, Anm. d. Verf.][9] u Kestners [Hermann Kestners, Anm. d. Verf.] Andeutungen je erwartet; meine Zeit reichte durchaus nicht hin alles ernstlich zu begutachten, doch habe ich die interessantesten u wichtigsten Stücke gleich ausgesucht (u. a. eine ganz neue vollständige Platte u. vieles besser als irgendwo sonst), damit sie sofort photographiert werden. Schuchhardt [Carl Schuchhardt, Anm. d. Verf.][10] kam mir sehr freundlich entgegen u. versprach alle meine Wünsche nach besten Kräften zu erfüllen, auch die Platten zum Lichtdruck zu sichern. Ich bin übrigens nach dieser Erfahrung doch etwas kleinlaut geworden u fürchte nun, daß unsere Materialsammlung doch noch nicht so vollständig ist, wie ich es vorausgesetzt hatte. Und doch bin ich wieder froh, so viele gute Stücke als Ersatz für schlechtere ausfindig gemacht zu haben. Ich muß jedenfalls nochmal einige Tage in Hannover

6 Campana 1842.

7 Kestner und Campana waren miteinander bekannt, was spätestens durch Campanas Berufung zum Mitglied des Instituto di Corrispondenza Archeologica belegt ist. Von Campana erhielt Kestner die Erlaubnis, auf dessen weitreichendem Grundbesitz Ausgrabungen durchführen zu dürfen. So grub Kestner schon 1831 in der Ortsbezeichnung Grotte dell'ostucco bei Frascati, wo Campana größere Ländereien besaß (s. auch den Beitrag von D. Graen und N. Petukat in diesem Band). Leider ist das Ergebnis dieser Ausgrabungen nicht bekannt. Sicher ist aber, dass eine vertraglich geregelte Fundteilung vereinbart gewesen ist und Campana 50 Prozent der entdeckten Objekte für seine Sammlungen zurückbehielt. Was bei Frascati entdeckt wurde und ob es schließlich Eingang in Kestners Sammlung gefunden hat, ist bis heute nicht sicher geklärt. Allerdings gibt es bei einigen Objekten klare Indizien für eine Herkunft aus der Campana-Grabung. – Sarti 2001, 20; Cappelli 2011, 66 f.; Gaultier et al. 2018, 73.

8 Rohden – Winnefeld 1911, 9*.

9 Friedrich Wieseler (1811–1892) <https://www.universitaetssammlungen.de/person/34> (31.03.2021).

10 Carl Schuchhardt (1859–1943), erster Direktor des Kestner-Museums von 1889 bis 1908.

> verweilen um den Bestand genau festzustellen, aber die Hauptsache habe ich jetzt doch schon erreicht. […].“[11]

Trotz der Berücksichtigung der Kestner'schen Stücke und ihrer teilweisen fotografischen Abbildungen bei Rohden – Winnefeld blieb der größte Teil der Architekturterrakotten zumindest visuell weitgehend unbekannt, denn Rohden – Winnefeld haben 1911 weder alle Kestner-Stücke beschrieben noch abgebildet. Seit der umfassenden Publikation von 2011 ist eine Reihe von Studien erschienen, die mit dem Material der Sammlung gearbeitet und damit Kestners Hoffnung erfüllt haben, dass nämlich „Jedem der daraus zu lernen fähig ist, […] das Studium der Gegenstände erleichtert werde“.[12]

Näher einzugehen ist in diesem Beitrag auf zwei Reliefs, die bei Rohden – Winnefeld entweder kurz gestreift oder gar nicht erläutert sowie im Katalog von 2011 durch die Verf. falsch eingeschätzt wurden. Diese zu diskutierenden Reliefs standen bzw. stehen noch immer im Verdacht, als Fälschungen oder Nachahmungen nach antiken Vorbildern in den Antikenhandel gekommen zu sein, wo sie von ihren einstigen Sammlern erworben worden und schließlich in museale Sammlungen gelangt sind. Daher bedürfen sie einer Neubewertung.

„[…] warum sollte man sie nicht neu machen können […]“

Was bei Rohden – Winnefeld 1911 im Vorfeld, weil als nicht antik klassifiziert, bereits ausgesondert wurde, ist aber dennoch wert, nochmals einer genaueren Bewertung unterzogen zu werden. Was wie eine Binsenweisheit klingt, machte schon einer der profundesten Kenner von Fälschungen nach der Antike, Adolf Furtwängler, bereits 1899 deutlich: Angebot und Nachfrage regeln den (Kunst-)Markt. Wenn dieser die Gier nach Originalen nicht (mehr) befriedigen kann, dann schlägt die Stunde der Kunstfälscher.

> „Dem Wetteifer, den die verschiedenen Nationen in Ausgrabungen auf dem klassischen Boden gegenwärtig bethätigen, entspricht der nicht minder rege Eifer, den die grossen Museen und Sammler entwickeln, um käufliche Altertümer zu erwerben. Aber Manchem sind die Antiken nicht recht, wie sie der Boden immer noch in wunderbarer Fülle liefert, die schlichten edlen, oft unscheinbaren und verletzten Werke. Sie wollen aufregende neue, sogenannte ‚exceptionelle Prachtstücke‘, die auch durch vollständige Erhaltung ‚ästhetisch befriedigen‘ sollen. Es wäre ein Wunder, wenn dieser Nachfrage nicht auch ein Angebot entgegenkäme. Denn wenn der Boden sie nicht hergeben will – warum sollte man sie nicht neu machen können, diese begehrten ‚ästhetisch befriedigenden Prachtstücke‘?!“[13]

Furtwängler mag recht damit gehabt haben.

11 Archiv der Zentrale des DAI Berlin, H. von Rohden, Nachlass Reinhard Kekulé von Stradonitz, Postkarte vom 15. September 1889. Für den Hinweis danke ich Rolf Sporleder, Berlin/München.

12 Beispielsweise Sporleder 2017, 91–96; Möller-Titel 2019.

13 Furtwängler 1899, 1.

Gefälscht: Eine ägyptisierende Verkleidungsplatte

Nehmen wir daher erneut einen Relieftypus in den Blick, der in den Sammlungen des Museum August Kestner, des British Museum und des Louvre in unterschiedlichen Erhaltungszuständen vorhanden, aus anderen Sammlungen aber nicht bekannt ist. Es handelt sich um eine Platte mit ägyptisierender Darstellung, die vor allem durch eine stehende männliche Figur mit Theatermaske und die Anordnung diverser Hieroglyphen dominiert wird.

Alle drei Reliefs stammen aus Sammlungen, die ihre Entstehung im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts bzw. in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts haben. Die Exemplare in London und Paris sind bereits bis 1805 dauerhaft in museale Sammlungen übergegangen.

Hannover[14]

Das Hannoversche Fragment (Abb. 3) stammt aus der Sammlung August Kestners, der es höchstwahrscheinlich in Rom erworben hat. Der Zeitraum der Erwerbung ist während seines dauerhaften Aufenthaltes als zunächst Legationssekretär, dann Legationsrat von 1817 bis 1853, möglicherweise ab den 1830er-Jahren erfolgt.

Das Fragment umfasst den linken Teil eines morphologisch als Verkleidungsplatte anzusprechenden Reliefs, das auf der linken Seite gerade abgeschlossen wird. Oben ist die Platte durch einen Halbstab begrenzt, über dem sich ein Lotus-Fries befindet. Das Bildfeld wird von einem Streifen umrahmt, der zum rechten, abgebrochenen Plattenrand hin spitz-dreieckig zulaufen würde. Im Bildfeld dargestellt ist ein auf einer Plinthe stehender Schauspieler mit Maske und quer über den Rumpf verlaufendem Schurz. Die Arme hat er vor dem Oberkörper zusammengenommen. Neben der Figur sind über die Fläche verschiedene Hieroglyphen verteilt (von oben nach unten): s-Hieroglyphe (Peitsche), Strich; rechts neben ihm Hieroglyphen (von oben nach unten): n-Hieroglyphe, sw-Binse, Biene, f-Hieroglyphe, unbekanntes Zeichen, nb-Zeichen (auf dem Kopf), b-Zeichen (auf dem Kopf).

Im Gegensatz zu den Reliefs in London und Paris ist auf der Reliefrückseite des Hannoverschen Exemplars ein Werkstattstempel vorhanden: //// O --- IO / NA DOM / ITIANA (OFFICINA DOMITIANA).[15] (Abb. 4. 5)

London[16]

Das Londoner Stück stammt aus der Sammlung des Antiquars Charles Townley (1737–1805), der diese im Verlauf von drei Reisen in den Jahren 1772 bis 1773 sowie 1777 in Italien zusammengetragen hatte, wo er sich neben Rom auch in Süditalien und

14 Museum August Kestner, Inv. 2008.233 <https://nds.museum-digital.de/object/6101> (31.03.2022); Maße: 33,5 × 21 × 2,4 cm (H × B × D).

15 Vgl. CIL XV 1583; vgl. den Beitrag von S. Tortorella in diesem Band, S. 40 f. Anm. 15–17.

16 BM, Registration Number 1805,0703.316 <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-316> (31.03.2022); Maße: 34,2 × 40 cm (H × B).



Abb. 3. 4 Reliefplatte ‚Schauspieler und Hieroglyphen' (links) und Rückseite mit Werkstattstempel (rechts). Museum August Kestner, Inv. 2008.233.
Bilder: CC BY-NC-SA 4.0 (Museum August Kestner / Christian Rose).



Abb. 5 Rückseite mit Werkstattstempel, Detail. Museum August Kestner, Inv. 2008.233.
Bild: CC BY-NC-SA 4.0 (Museum August Kestner / Christian Rose).



Abb. 6 Rekonstruktion unter Verwendung des Aquarells aus der Sammlung Townley, London, BM 2010,5006.387. Museum August Kestner, Inv. 2008.233.
Bild: CC BY-NC-SA 4.0 (Museum August Kestner / Christian Tepper).

auf Sizilien aufhielt.[17] Unmittelbar nach seinem Tod 1805 wurde diese umfangreiche Sammlung für das British Museum angekauft.

Die Townley-Sammlung besticht durch ihre gute bildliche Dokumentation in Form von zeitgenössischen Aquarellen, so auch bei diesem Stück.[18] Da die Platte heute eine vergleichsweise stark verriebene Oberfläche aufweist, ist das Aquarell besonders hilfreich für die Lesbarkeit von Details (Abb. 6). Von den drei Reliefs ist das Londoner Stück das in seinen Dimensionen am besten erhaltene Exemplar.

Die Platte ist in einem Metallrahmen montiert, der komplett die Rückseite bedeckt, so dass die Präsenz eines Stempels – wie auf dem Hannoverschen Fragment – nicht nachweisbar ist.

17 Combe 1810, S. III–VII. 20 Nr. 35 Taf. 19; Hornsby – Yarker 2010, 326–331.

18 BM, Registration Number 2010,5006.387 <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_2010-5006-387> (31.03.2022); Bleistift, Tinte und Wasserfarben auf Papier, Blattmaß: 19,3 × 24,0 cm (H × B).

Paris[19]

Das Fragment in Paris gelangte 1804 als Schenkung aus der Sammlung des französischen Architekten Léon Dufourny (1754–1818) in die Bestände der École des Beaux-Arts, deren Mitglied er seit 1796 war. Dufourny war nicht nur als Vertreter der Republik Frankreich am Hof von Neapel akkreditiert, sondern wirkte auch in seiner Funktion als Architekt an diversen Planungs- und Bauprojekten in Italien mit.[20] Seine Antikensammlung hat er in Italien, vor allem Rom zusammengetragen.

War zum Zeitpunkt der Gesamtvorlage der Campana-Reliefs des Museum August Kestner der Verbleib des Pariser Stücks noch im Unklaren, so konnte es nach Drucklegung des Bestandskataloges 2011 in der Antikensammlung des Louvre identifiziert werden. Zuvor gehörte es der École des Beaux-Arts, der Dufourny 1804 Teile seiner Sammlung gestiftet hatte. Dafür erhielt er den Titel eines Professors und Konservators.[21]

Die Reliefs in London und Paris zeigen in ihren Dimensionen den gleichen kompletten Erhaltungszustand. Neben der auch beim Hannoverschen Stück erhaltenen männlichen Gestalt und den neun Hieroglyphen finden sich auf rechten Hälfte der kompletten Reliefs weitere 13 Schriftzeichen. Zudem ergeben die flachen, zur Mitte hin spitz zulaufenden breiten Streifen ein diagonales Kreuzmuster. Die insgesamt 22 in teilweise falscher Orientierung angeordneten Hieroglyphen sind ohne sich ergebenden Sinn.

Für den Bestandskatalog des Museum August Kestner wurde dieser Relieftyp aus der Fachexpertise der Ägyptologie von Christian Loeben analysiert.[22] Entgegen der bei Rohden – Winnefeld geäußerten Vermutung, die die beiden Platten in Hannover und London bereits als Fälschung klassifizierten,[23] wurde mit diversen, zunächst schlüssigen Argumenten dargelegt, warum es sich doch um Objekte einer antiken Provenienz handeln könne.

Richtig erkannte Loeben, dass die frontale Wiedergabe und das Gesicht mit Theatermaske der Figur „*a priori* nicht als ägyptisch [zu] charakterisieren“ sind, sah aber in anderen Details keine Gründe, diese als nicht ägyptische Darstellungsweisen zu charakterisieren wie die vor die Brust geführten Fäuste. Auch der Schurz, der mit einem schrägen Träger auf der Schulter gehalten wird, „lässt die Darstellung eines Römers völlig [ausschließen]“. Verschiedene Interpretationsversuche sollten die Anwesenheit ägyptischer Elemente auf dieser Platte erklären und deren Ableitung von bereits im antiken Rom bekannten Kunstwerken und anderen Darstellungen als Vorlagen bzw. Vorbilder belegen, um für die antike Echtheit zu werben.[24] Entgegen aller Herleitungsversuche scheint die Lösung mittlerweile doch ganz anders und vergleichsweise einfach zu sein.

19 Musée du Louvre, MNE 604 <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010281881> (31.03.2022); Maße: 33 × 39,5 × 4,6 cm (H × B × D).
20 Zu den Projekten im Allgemeinen: Burzotta 1986; Dufour – Pagnano 1996.
21 Müntz 1889, 86. 93 Nr. 14 „Bas-relief en terre cuite, avec ornement, figure d’homme, oiseaux“.
22 Loeben 2011, 68–73.
23 Rohden – Winnefeld 1911, 22*.
24 Siehe ausführlich Loeben 2011, 68–71.

Schon 1870 präsentierte der Göttinger Archäologe Friedrich Wieseler in einem Aufsatz für die Göttinger Akademie der Wissenschaften erstmals die Tonlampen der Sammlung Kestner und thematisierte auch die nicht-antike Herkunft zweier Lampen einem breiteren Fachleserkreis.[25] Wieseler stützte sich bei seinen Ausführungen auf die von Hermann Kestner angefertigten Tuschezeichnungen aller sich in der Sammlung Kestner befindlichen Lampen. Hermann Kestner vermerkte auch auf den Rückseiten dieser Zeichnungen Hinweise zu Vergleichsstücken, notierte Besonderheiten und sonstige nennenswerte Feststellungen. Ihm fielen u. a. zwei Exemplare ins Auge, die er bereits in den 1860er-Jahren, als die Zeichnungen angefertigt wurden, als nicht-antik, aber bemerkenswert aussonderte. Wieseler lieferte die ausführlichere Begründung für die damalige Annahme einer Fälschung bzw. Nachahmung: „Dass die modernen Fälscher von Lampen in Italien für die herzustellenden bildlichen Darstellungen geschnittene Steine oder Glaspasten benutzten, (ebenso wie dieses im Alterthume von den Lampenarbeitern geschah), wissen wir z. B. durch die Erfahrungen, welchen man bei Gelegenheit der Entdeckung des an dem Duca di Sermoneta ausgeübten Betrugs machte."[26]

Das Prinzip der Übernahme von Darstellungen auf antiken Gemmen oder Glaspasten scheint nunmehr auch für die drei ägyptisierenden Reliefs in London, Paris und Hannover zu gelten, wenn auch durch die Vermittlung von Druck- und Stichwerken antiker Kunstwerke. Derartige Publikationen dienten Kunsthandwerkern – und auch Fälschern – als Vorlagen. So findet sich in Francesco Ficoronis „Le Maschere Sceniche E Le Figure Comiche D'Antiche Romani" (1736) und später in dessen „Dissertatio de larvis scenicis et figuris comicis antiquorum Romanorum ex italica in latinam linguam versa" (1754) die Abbildung eines Schauspielers.[27] Dass es sich offensichtlich um die Wiedergabe eines Gemmenbildes handelt, lässt die Erklärung „In Onice" (‚in Achat') vermuten. Leider gibt Ficoroni in seiner Publikation keinerlei Hinweise auf die Herkunft, den Verbleib oder die Zeitstellung der von ihm zitierten Intaglios (Abb. 7). Diese Gemme bzw. ihre Abbildung ist m.E. ein Schlüssel für die endgültige Bewertung der Reliefplatten als Fälschungen. Allein die frappante Ähnlichkeit der beiden Figuren bei Ficoroni und auf dem Relieftyp Hannover-London-Paris sticht ins Auge. So bekommt auch die zusammenhanglose Kombination der Hieroglyphen, die auf eine Herstellung des Reliefmodels in einem Atelier zurückzuführen ist, noch einmal eine ganz andere Bedeutung. Der ‚Erfinder' dieses Relieftyps hatte Vorlagen zur Verfügung, deren Inhalt er nicht verstand. Entgegen der Annahme Loebens waren diese Vorlagen keine ägyptischen Originale, sondern wohl ebenfalls Abbildungen in Stichwerken (es sei denn, der Fälscher hat sich an den im Stadtbild Roms befindlichen Obelisken orientiert). Ebenso ist auch der auf dem Hannoverschen Relief angebrachte vermeintliche Werkstattstempel zu interpretieren, der in dieser Form ebenfalls tatsächlich bekannte Stempel ‚nur' nachahmt. Die diesem Stempel am nächsten ‚verwandten' und tatsächlich echten Beispiele datieren frühestens in diokletianische Zeit bzw. reichen bis in das

25 Wieseler 1870, 163–225.
26 Wieseler 1870, 178.
27 Ficoroni 1736, Taf. 37; Ficoroni 1754, Taf. 37.



Abb. 7 F. de' Ficoroni, Le Maschere Sceniche E Le Figure Comiche D'Antichi Romani (Rom 1736), Taf. 37. Repro nach dem Exemplar in der Universitätsbibliothek Heidelberg.
Bild: Public Domain <https://doi.org/10.11588/diglit.59321#0205>.

5. Jahrhundert n. Chr. hinein.[28] In beiden Fällen wäre der Zeitpunkt der Herstellung der Platten nicht vereinbar mit dem Hauptproduktionszeitraum der römischen Architekturterrakotten im 1. Jahrhundert n. Chr.

28 Bodel 1983, 59–61 Nr. 111–116; vgl. den Beitrag von S. Tortorella in diesem Band, S. 39.

Nachgeahmt: Reliefs nach der Ara Casali

Das zweite Relief[29] ist bezüglich seiner thematischen Einordnung der Darstellung wie seiner Datierung ebenso neu zu bewerten. Die Darstellung, die die Verf. 2011 als eine zentrale Episode in Homers Ilias vorgestellt hatte, nämlich den Kampf des Achill und den Tod des Patroklos (Hom. Il. 17), ist die Einnahme Trojas durch Herakles, eine Episode aus dem Erzählkontext der ersten Zerstörung Trojas (Hom. Il. 5,642; 14,250). Zu sehen ist Herakles, bewaffnet mit Keule und Rundschild, wie er auf einen trojanischen Krieger, vielleicht Laomedon, zustürmt. Dieser ist ebenfalls mit einem großen Rundschild bewaffnet und hält in der rechten Hand ein Schwert. Unterstützt wird Herakles von Athena, die hinter ihm steht. Am Boden liegt ein gefallener Trojaner rücklings über seinem Schild (Abb. 8).

Bei Rohden – Winnefeld findet dieses als Aufsatzplatte angesprochene Relief keine Erwähnung, da es offensichtlich für die Publikation aussortiert wurde. Als Abformung eines Bildregisters von der rechten Nebenseite der sog. Ara Casali identifiziert, handelt es sich eindeutig um ein nicht antikes Objekt.

Die Ara Casali, ein Altar mit römisch-trojanischen Sagendarstellungen des frühen 3. Jahrhunderts, ist seit ihrer Entdeckung in der Vigna Millini, nördlich der namengebenden Villa Casali auf dem Caelius, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bekannt.[30] Die frühesten Publikationen, die alle vier Seiten des Altars abbilden, erschienen mit Raphael Fabrettis „De columna Traiani syntagma“ bereits 1683 und 1693 mit den „Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia anaglypico opere elaborata ex marmoreis exemplaribus quae Romae adhuc extant […]“ von Bartoli und Rossi.[31] Weitere Publikationen folgten bis zum Ende des 19. Jahrhunderts; danach wird es um diese kleine Ara ruhiger.[32]

Die Reliefs der vier Altarseiten erzählen in einer Art als Bildergeschichte von der Gründung Roms, die ihren Ursprung in Troja hat, und verbinden so den trojanischen mit dem römischen Sagenkreis. Der Erzählstrang beginnt auf der rechten Nebenseite mit dem Paris-Urteil als Auslöser des Trojanischen Krieges im obersten Register. Es folgen verschiedene Episoden des Kriegsverlaufs, die oben auf der linken Nebenseite mit der Schleifung von Hektors Leichnam beginnend fortgeführt werden. Die Rückseite widmet sich schließlich dem römischen Sagenkreis und beginnt im oberen Register mit dem sich der Rhea Silvia nähernden Mars. Die Vorderseite hat die Anwesenheit und Bedeutung des Mars für die römische Mythologie bzw. Geschichte bereits vorweggenommen, indem sie ihn gemeinsam mit Venus auf einer Kline gelagert zeigt.

29 Museum August Kestner, Inv. 1334 <https://nds.museum-digital.de/object/5593> (31.03.2022); Maße: 30,8 × 32,3 × 2,4 cm (H × B × D).

30 Musei Vaticani, Belvedere (Atrio del Torso), Inv. 1186 <https://arachne.dainst.org/entity/1079260> (31.03.2022); Wieseler 1844, S. III; Dräger 1994, 250 f. Kat. 90 Taf. 58. 60. – Stilistisch in die spätere Kaiserzeit verweisend sind die Bohrungen am Eichenkranz auf der Vorderseite sowie der Charakter der Buchstaben, so dass Erika Simon den Altar in Zusammenhang mit der Saecularfeier des Septimius Severus im Jahr 203 n. Chr. brachte (Helbig⁴ I, Kat. 268 [E. Simon]). Jocelyn M. C. Toynbee dagegen schlägt eine Datierung in hadrianische Zeit vor (Toynbee 1934, 235–236 Taf. 58).

31 Bartoli et al. 1693, Taf. 3–5; Fabretti 1683, 82.

32 Orlandi 1772; Barbault 1783; Urlichs 1842, 47– 55; Wieseler 1844; Maynial 1903.



Abb. 8 Reliefplatte ‚Einnahme Trojas durch Herakles'. Museum August Kestner, Inv. 1334.
Bild: CC BY-NC-SA 4.0 (Museum August Kestner / Christian Rose).

Unter dem Begriff Ara Casali finden sich bei Rohden – Winnefeld einige Hinweise darauf, inwiefern die Reliefs dieses Altars als Vorbilder für nachgeahmte Architekturterrakotten gedient haben können. Allerdings findet sich darunter nicht der hier vorgestellte Typus aus der Sammlung Kestner, der als Architekturterrakotte bisher ein Unikum darstellt.

Ein genauerer Blick in die bei Rohden – Winnefeld angegebene Sekundärliteratur führt zu einem kleinen Artikel, den Heinrich Brunn 1865 für den Archäologischen Anzeiger verfasst hat.[33] Unter der Überschrift „Die Ara Casali und ihre Repliken in Terracotta" bezweifelt er die in der gleichen Ausgabe von Adolf Michaelis postulierte Echtheit vergleichbarer Terrakotten in der Sammlung Strangford,[34] die mit Darstellungen der Seitenreliefs der Ara Casali ähnlich sind.

Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang die Bemerkung Brunns, er habe im Musée de Cluny offensichtlich alle sechs Reliefs der beiden Nebenseiten der Ara Casali gesehen:

> „[…] und endlich im Musée de Cluny nichts geringeres als alle sechs Reliefs der beiden Nebenseiten. Alle zeigen eine etwas vernachlässigte Technik, die auch andern unbefangenen Beobachtern vor mir aufgefallen war. Eine genaue

33 Brunn 1864, 303*.
34 Michaelis 1864, 124 f.

> Untersuchung des Materials konnte ich allerdings nicht vornehmen; doch wird es derselben wohl kaum noch bedürfen, um in allen diesen Repliken ein modernes Fabrikat anzuerkennen."[35]

Nähere Recherchen haben neuerdings ergeben, dass die von Brunn erwähnten Reliefs nicht (mehr) in den Inventarlisten des Musée de Cluny nachweisbar sind und daher an dieser Stelle nicht vorgestellt werden können.[36] Die einzigen möglichen Kandidaten wären – unter Vorbehalt – die Terrakotta-Reliefs, die Edmond Du Sommerard im Katalog von 1847 unter der Nummer 508 katalogisiert („Fragments d'une frise. Bas-reliefs en terre cuite")[37] und dann dieselben wahrscheinlich noch einmal unter der Nummer 1290 im Katalog von 1883 erwähnt hat. Leider scheint die Beschreibung aber nicht auf etwaige Abformungen von der Ara Casali zu passen. Die von Heinrich Brunn erwähnten Reliefs haben somit keine Entsprechung im Inventar des Musée de Cluny, was darauf deutet, dass sie nie in die offiziellen Sammlungen aufgenommen wurden. Ebenfalls wurden diese auch nach der 2015 abgeschlossenen Neuaufstellung nicht wiedergefunden.

An gleicher Stelle erwähnt Brunn zwei Reliefs nach der Ara Casali in der Sammlung des Vicomte Isidore Hippolyte de Janzé (1789–1865):

> „Meine Zweifel mussten sich steigern, als ich in der Janze'schen Sammlung in Paris das Parisurtheil und den Tubabläser, gefolgt vom Opferstier, fand, in Grösse und allem Detail den beiden Reliefs der Ara Casali entsprechend, […]."

Hierbei handelt es sich möglicherweise um die Exemplare, die am 16. April 1866 bei der Auktion im Hôtel Droúot angeboten wurden. Im Verkaufskatalog heißt es dazu: „461 — Sacrificateur tenant un taureau; quatre personnages. Bas-relief. 29 cent."[38] sowie „462 — Jugement de Paris (bas-relief). 30 cent."[39]

Auch der Verbleib dieser Reliefs ist unbekannt.

Sind bisher in keiner anderen musealen Sammlung weitere Reliefs aufgefallen, die offensichtlich als Abformungen von der Ara Casali anzusprechen wären, so konnte die Verf. allerdings in den online publizierten Beständen des Louvre erstmals eine – aus der Sammlung Campana stammende – weitere Tonplatte als Abformung der Ara Casali identifizieren.[40] Bei diesem 21 × 20 × 4 cm (H × B × D) großen Fragment handelt sich um die linke Bildhälfte der Prozession anlässlich der Leichenfeier für Achill von der linken Altarseite (mittleres Register).

Somit ergibt sich für die Abformungen nach der Ara Casali und die daraus resultierende ‚Umarbeitung' zu Campana-Platten folgender Überlieferungsstand, wobei die

35 Brunn 1864, 303*.
36 Ich danke Isabelle Bardiès-Fronty, Musée de Cluny, und Daniel Roger, Musée d'Archéologie nationale et Domaine de Saint-Germain-en-Laye, für ihre Auskunftsbereitschaft.
37 Sommerard 1847, 70 Nr. 508.
38 Ara Casali: linke Nebenseite, unteres Register, möglicherweise: Rollin et al. 1866, 53 Nr. 461.
39 Ara Casali: rechte Nebenseite, oberes Register, möglicherweise: Rollin et al. 1866, 53 Nr. 462.
40 Musée du Louvre, Inv. S 9545 <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010411551> (31.03.2022).

beiden Reliefs im Museum August Kestner und im Louvre (grau unterlegt) die einzigen physisch noch vorhandenen Exemplare zu sein scheinen:

Tabelle 1

	Ara Casali (Neben-seiten)	Bildtyp	Museum/Sammlung	Erwerbsjahr Museum	Vorbesitzer
1	rechts, oben	Parisurteil	Musée de Cluny		
			Slg. Janzé, Paris Auktion Hôtel Droúot (16.04.1866)		Isidore Hippolyte de Janzé
2	rechts, Mitte	Herakles	Musée de Cluny		
			Hannover (Inv. 1338)	1853/1887[41]	August Kestner
3	rechts, unten	Wagenkampf	Musée de Cluny		
4	links, oben	Schleifung des Hektor	Musée de Cluny		
5	links, Mitte	Prozession für Achill (1) (Pferd, Stier)	Musée de Cluny		
			Louvre (S 9545)	1861	Giampietro Campana
6	Links, unten	Prozession für Achill (2) (Tubabläser, Opferstier)	Musée de Cluny		
			Slg. Janzé, Paris Auktion Hôtel Droúot (16.04.1866)		Isidore Hippolyte de Janzé

Bei der Datierung bzw. der Eingrenzung des möglichen Herstellungszeitpunktes der Hannoverschen Reliefplatte – und wahrscheinlich aller anderen auch – helfen Gipsabgüsse der Ara Casali. Besonders wichtig sind dabei datierbare Exemplare, von denen die Abgüsse in der Sammlung von Anton Raphael Mengs wohl die bedeutendsten, weil vermutlich die ältesten sind.[42] In dieser Sammlung, die seit 1784 in Dresden verwahrt wird, befinden sich die drei Bildregister der rechten Altarnebenseite in jeweils einzelnen Teilabgüssen: das Parisurteil, der Herakles-Kampf sowie der Wagenkampf.[43]

41 1887 erfolgte durch Hermann Kestner die Schenkung der Sammlung Kestner an die Stadt Hannover mit der Verpflichtung, ein Museum zu errichten.

42 Röttgen 1981; Kiderlen 2006, 33–36, 302; Johannsen 2020, 33–37.

43 Dresden, Staatl. Kunstsammlungen, Inv. ASN 2953 <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1237832> (31.03.2022), Inv. ASN 3540 <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1238416> (31.03.2022) und Inv. ASN 3562 <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1238437> (31.03.2022).

1768 erteilte Papst Clemens XIII., wohl auf Wunsch oder Druck von Katharina II. (d. Gr.), erneut eine Erlaubnis zur Abformung von vatikanischen Antiken. So konnte sich Mengs' Gehilfe Raimondo Ghelli an das Projekt dranhängen.[44]

Daher ist davon auszugehen, dass zunächst nur autorisierte Negativformen für weitere andere Verwendungszwecke zur Verfügung standen. Der Zeitraum, in dem die Abformungen für Mengs Gipsabgusssammlung angefertigt wurden, stellt den frühestmöglichen *terminus ante quem* für die Ab- bzw. Umformungen der Altarreliefs zu Architekturterrakotten dar (Abb. 9).

Wichtig ist im vorliegenden Zusammenhang auch der komplette Abguss der Ara Casali in der Sammlung des Akademischen Kunstmuseums Bonn, dessen Erwerbungsjahr mit 1837 festgeschrieben ist.[45]

Es ist davon auszugehen, dass die Abformungen für die Gipsrepliken vor Ort im Museum, also in Rom stattgefunden haben. Um diesen Zeitpunkt herum werden auch die Terrakottaplatten entstanden sein, da mit den Negativformen die benötigten Formmodel für die vermeintlichen Aufsatzplatten vorhanden gewesen sind.[46]

Um diesen Abformungen das endgültige Aussehen einer Aufsatzplatte zu geben, benötigten sie einen Zierstreifen als oberen Abschluss, der in Form und Anmutung denen der Campanaplatten ähneln musste. Diese Vorlage bringen nicht erst Rohden – Winnefeld, sondern schon Michaelis mit einem Relief in Verbindung, das 1825 aus der Sammlung des französischen Diplomaten und Sammlers Edme-Antoine Durand (1768–1835) für den Louvre angekauft wurde.[47]

Dieses Relief „Wettfahrt mit Zweigespann im Circus" hat in unterschiedlicher Form ‚Pate' gestanden bei der Übernahme einzelner Elemente für Nachbildungen oder gefälschte Reliefplatten des Typs Campanaplatte, so u. a. der Lotus-Fries, dessen Bildung mit der des Hannoverschen Stücks übereinstimmt.

Der Ankauf der Platte für den Louvre schränkt den o.g. *terminus ante quem*, abgeleitet aus einer Abformung der Altarseiten vor 1837 (Erwerb der Abformung für Bonn), noch weiter ein. Denn nach dem Erwerb für den Louvre 1825 wird die Platte mit dem Lotus-Fries wahrscheinlich nicht mehr für Fälscher zum Abformen zur Verfügung gestanden haben.

Ist die nicht-antike Herkunft auch dieser Reliefplatte jetzt unzweifelhaft nachgewiesen, so ist der Verbleib der weiteren durch die Literatur belegten Stücke im Musée de Cluny oder der ehemaligen Sammlung Janzé weiter ungeklärt. Es bleibt die Hoffnung, dass die hier geäußerten Darlegungen dazu anregen, einmal mehr die

44 Kiderlen 2006, 34; Johannsen 2020, 37.

45 Akad. Kunstmuseum Bonn <https://arachne.dainst.org/entity/1218465> (31.03.2022); Welcker 1841, 125 f.

46 Ein weiterer Teilabguss von der rechten Nebenseite befindet sich in der Abguss-Sammlung Berlin. Da er allerdings ohne Zugangsdatierung ist, kann er nicht unmittelbar für die aktuelle Argumentation herangezogen werden; Berlin, Freie Universität, Abguss-Sammlung Antiker Plastik <https://arachne.dainst.org/entity/1234497> (31.03.2022).

47 Musée du Louvre, Inv. ED 1967 <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010288284> (31.03.2022); Michaelis 1864, 124 f. Taf. 181, 2; Rohden – Winnefeld 1911, 138 f. Zu E.-A. Durand siehe Detrez 2014 <https://cel.revues.org/485> (31.03.2022).

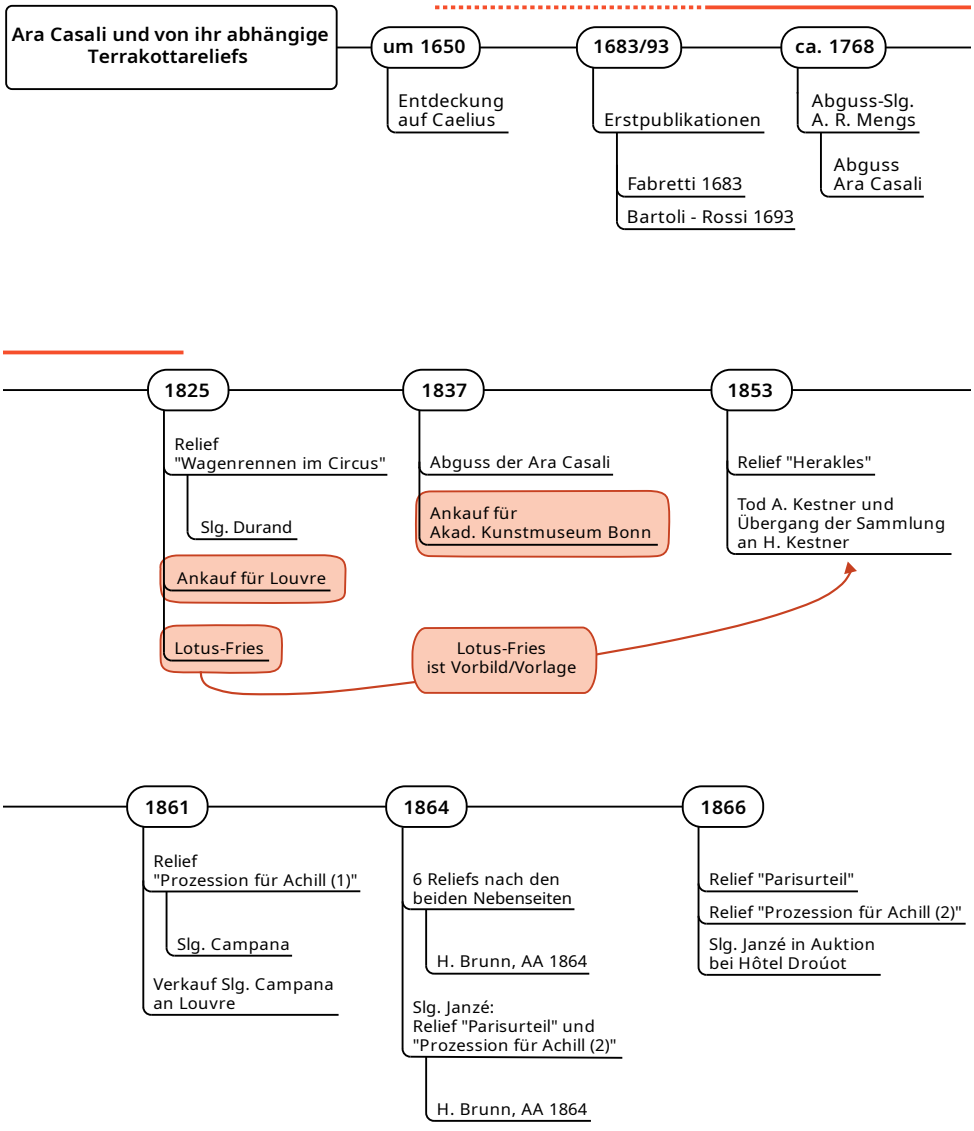


Abb. 9 Ara Casali und von ihr abhängige Terrakottareliefs.
Bild: CC BY-NC-SA 4.0 (Anne Viola Siebert).

musealen Sammlungsbestände zu ‚durchforsten' und der Frage nachzugehen, warum ausgerechnet die Ara Casali bei der Fälschung von Campanaplatten so stark rezipiert wurde. Aber dies ist an anderer Stelle zu klären. Gibt es diese weiteren Beispiele?[48]

48 Wenn ja, würde sich die Verf. über entsprechende Hinweise freuen.

Zum Schluss

> „Jede Fälschung – unabhängig davon, ob sie bewusst mit Betrugs- oder Täuschungsabsicht hergestellt oder erst durch späteren Irrtum dazu wurde – ist unter bestimmten Bedingungen in einer ganz bestimmten Zeit geschaffen, unter ebenso speziellen Aspekten von der Wissenschaft aufgenommen und in wiederum zeit- und umstandsgebundener Weise ausgesondert worden. Jede Fälschung hat also als reales kunstgeschichtliches Phänomen Voraussetzung, Wirkung und Reaktion.“[49]

Die von Eberhard Paul genannten drei Gründe für die Existenz von Fälschungen in der Archäologie und Kunstgeschichte bedeuten für die vorliegenden Ausführungen u. a.: Die *Voraussetzung* für die Existenz gefälschter, nachgeahmter oder nach der Antike geschaffener Neuschöpfungen sind in erstmaligen und dann erhöhten Ausgrabungsaktivitäten Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu suchen; die *Wirkung* dieser Forschungen drückt sich in einem zunehmenden Publikumsinteresse aus, das auch verstärkt bürgerliche Sammlungsaktivitäten auslöst und vor allem in Bezug auf ‚kleinerformatige' Objektgattungen große Bedarfe evoziert; die *Reaktion* ist ein vergleichsweise einfaches Nachahmen bekannter Relieftypen (z. B. durch sekundäre Abformungen) oder anderer Vorlagen mit dem kostengünstigen Werkstoff Ton.[50]

Doch nicht immer sind es Nachahmungen, die in bewusster Fälschungsabsicht hergestellt werden, um den Sammler und Souvenirmarkt zu bedienen. Gerade im 19. Jahrhundert regt die Gattung der neu ins Bewusstsein gerückten Terrakottareliefs Architekten an. So findet die ursprüngliche als architektonisches Element entwickelte Gattung auf Umwegen wieder Eingang in die dekorative Baukunst, wie Arne Reinhardt beispielsweise für die spätklassizistische Fassade des Palais Dürckheim-Montmartin in München zeigen konnte.[51] Dort zeigen u. a. an den Fenstern der Beletage verbaute Reliefplatten das Motiv ‚Schwebende Flügelfrau zwischen S-Ranken', das von antiken Vorbildern abgeleitet ist. Auch in der Sammlung Kestner finden sich drei Fragmente genau dieses Motivs, die aber bereits schon zu Kestners Zeit als Nachahmung galten.[52]

Nicht vergessen werden sollte, dass andererseits Giampietro Campana selbst Nachahmungen von Reliefterrakotten geschaffen hat, die nicht als Fälschungen entstanden sind, sondern auf seine eigenen fragwürdigen Restaurierungspraktiken zurückgehen. Diese Pasticci enthalten im Kern zwar original antike Fragmente, sind aber im Ergebnis Neuschöpfungen.[53] Auch diese Exemplare müssen als Reaktion im o.g. Sinne verstanden werden.

49 Paul 1967, 329.

50 Zur Auseinandersetzung mit Fälschungen, der Definition des Echtheitsbegriffes archäologischer Objekte und deren Kausalitäten siehe ausführlich vor allem Schidlofski 2009, 239–258, sowie die verschiedenen Blickpunkte bei Zimmer 2015.

51 Reinhardt 2013, insb. 146. Siehe den Beitrag von A. Reinhardt in diesem Band, S. 4 Abb. 2, b.

52 Siebert 2011, 134 Nr. 121, <https://nds.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=85848> (31.03. 2022).

53 Siehe den Beitrag von M. Szewczyk in diesem Band.

Die wiederholte Auseinandersetzung mit vermeintlichen oder offensichtlichen Fälschungen hat gezeigt, dass der Reiz, den die architektonischen Tonreliefs offenbar zu Beginn des 19. Jahrhunderts unter Sammlern ausgeübt haben, groß gewesen ist, und es noch immer lohnt, – dies die *Reaktion* der Verf. – sich zum wiederholten Male damit wissenschaftlich auseinanderzusetzen.

Bibliographie

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

Signatur

Dr. Anne Viola Siebert
Museum August Kestner
Antikensammlung
anne-viola.siebert@hannover-stadt.de
https://orcid.org/0000-0001-9519-0457

Rolf Sporleder

"But even if you throw all the junk into the Spree..."

The History and Provenance of the Campana Reliefs in the Berlin Antikensammlung

Abstract

Rohden and Winnefeld were familiar with the Campana reliefs in the Berlin Antikensammlung and thus published many of them in 1911. Even though they give a summary of the collection's history, more can be said about the provenance of some fragments. Although their actual find spots and ancient contexts may remain uncertain, the collection history reveals not only networks between different protagonists within the art market such as excavators, dealers, and collectors, but is also a prominent example of a modern perception of the reliefs. It becomes apparent that their esteem underwent a crucial shift during the 19th century that can be detected well in Berlin. On the one hand, the major acquisition of Campana reliefs was made in 1842 but considered rather unimportant by the museum's archaeologist. On the other hand, later entries into the collection were immediately exhibited at the museum galleries. Furthermore, the genesis of Rohden and Winnefeld's corpus is much related to the Berlin Antikensammlung.

Even though the Berlin Antikensammlung houses one of the largest collections of Campana reliefs outside of Italy (with around 1200 reliefs and fragments), its history is not well known and has only briefly been told.[1] In the following, I want to make a first contribution to this subject, which is also a major aspect of my dissertation project.[2] Since these objects will serve as the source for my further research on Campana reliefs, the collection itself – with its complex and varied history – has been the subject of my reflections as well. Therefore, I will relate the collection's history to the general research history of Campana reliefs.[3] Where do the objects come from that are currently housed in Berlin? What information can be derived about their provenance or excavation context from their previous owners or relations to other collections? And

1 Maischberger 2016 outlines the history of the collection of terracottas in Berlin, primarily focusing on figurines. The similarities to my subject are obvious and diverse.

2 Quotations are translated into English by the author. Inventory numbers of Campana reliefs held in Berlin (Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin) are written **in bold**.

3 On the research history, mainly concerning the 19th century, see: Rohden – Winnefeld 1911, 3*–11*; Borbein 1968, 202–204; Micheli 2006; Bøggild Johannsen 2008b, esp. 122–124; Siebert 2011, 13–21; Reinhardt 2013, 147–151; Lejsgaard Christensen – Bøggild Johannsen 2015, 9–22.

Rolf Sporleder, "But even if you throw all the junk into the Spree...". The History and Provenance of the Campana Reliefs in the Berlin Antikensammlung, in: Arne Reinhardt (Hrsg.), Campana-Reliefs. Neue Forschungen zu römischem Architekturdekor aus Terrakotta. Akten der Internationalen Tagung Heidelberg, 8.–10. April 2021, AKT 1 (Heidelberg 2024) 339–359. DOI: https://doi.org/10.11588/propylaeum.1326.c18550

overall: how can we characterise the modern reception of Campana reliefs in Berlin in terms of the history of collections and research?

Acquisitions before the Foundation of the Museum in 1830 – the First Campana Reliefs in Berlin

The Berlin Antikensammlung is rooted in the collections of Brandenburg and Prussian electors and kings. In 1698, the first documented Campana reliefs arrived in Berlin when Elector Friedrich III (from 1701 King Friedrich I in Prussia) acquired the collection of the Italian scholar Giovanni Pietro Bellori (1613–1696). His heirs had offered the collection to the head of the Kunstkammer, Lorenz Beger, who published numerous of these objects in the third volume of the *Thesaurus Brandenburgicus*.[4] Although Friedrich's son and successor, King Friedrich Wilhelm I – the so-called 'Soldier King' – had already donated 36 of the most precious statues to Dresden, forming the core of the local collection of antiquities, most of the terracottas remained in Berlin.[5] Today, eight fragments of Campana reliefs can still be attributed to Bellori's collection in Berlin (Figs. 1. 2).[6]

A systematic extension of the collection was not undertaken until the 19th century. In 1810, it was decided that a public museum was to be founded in Berlin. It was inaugurated at the Lustgarten in 1830 – today's Altes Museum. A high-calibre collection was therefore necessary, enriched by acquiring various large and small private collections.[7] Additional Campana reliefs came to Berlin in the 1820s with three of these collections: the Koller collection,[8] Bartholdy collection,[9] and the Ingenheim collection.[10]

4 Beger 1701; Heres 1974, 237 f.; Heres 1977a, 98; Heres 1978, 6–16; Heres 2000, 499; Vaiani 2002, 85. 91 f.

5 Heres 1974, 238 f.; Heres 1978, 13 f.; Heres 2000, 500 f.

6 Rohden – Winnefeld 1911, 4*; Heres 1978, esp. 34; Vaiani 2002, 127. 149 with notes 301–304; Maischberger 2016, 168 with note 14. – **TC 244**, 'Gefangene auf dem Wagen': Beger 1701, 339; Rohden – Winnefeld 1911, 53*. 132. 276 pl. 73; Borbein 1968, 40 with note 207 pl. 7, 2; Akimova 2005, 107 cat. 197; Tortorella 2008, 310 cat. 4, 1. – **TC 252**, 'Zwischen Rankenwerk stehende Flügelfrau': Beger 1701, 284; Rohden – Winnefeld 1911, 203. 292 pl. 107, 2. – **TC 411**, 'Kelterung': Beger 1701, 255; Rohden – Winnefeld 1911, 4*; Rauch 1999, cat. 666. – **TC 412**, 'Kelterung': Beger 1701, 252; Rohden – Winnefeld 1911, 4*; Rauch 1999, cat. 631. – **TC 418**, 'Sitzende Gottheiten im bacchischen Kreis' <https://arachne.dainst.org/entity/1200207> (31.03.2022): Beger 1701, 271; Rohden – Winnefeld 1911, 35 fig. 73; Rauch 1999, 128. – **TC 425**, 'Bacchische Weihe': Beger 1701, 244; Rohden – Winnefeld 1911, 57; Rauch 1999, cat. 405. – **TC 558**, 'Siegesgöttin beim Stieropfer': Beger 1701, 285; Borbein 1968, 86 with notes 408. 415 (mistakenly called 553); Rohden – Winnefeld 1911, 301 (mistakenly called 553). pl. 128, 2). – **TC 559**, 'Siegesgöttin beim Stieropfer': <https://arachne.dainst.org/entity/1200213> (10.08.2023): Beger 1701, 285; Borbein 1968, 85 with note 404; 86 with note 415; Rohden – Winnefeld 1911, 83. 85. 284 pl. 89, 1.

7 Heres 1977b, 104 f.

8 <https://arachne.uni-koeln.de/item/sammlungen/1005846> (10.08.2023); Heres 1977a, 188 f.; Kästner – Saunders 2016b, esp. 9–17; Maischberger 2016, 168.

9 <https://arachne.uni-koeln.de/item/sammlungen/1005737> (10.08.2023); Heres 1977a, 118 with note 159; Netzer 2004, *passim*; Maischberger 2016, 168.

10 <https://arachne.uni-koeln.de/item/sammlungen/1005613> (10.08.2023); Heres 1977a, 118; Fendt 2012a, 116.



Fig. 1 Engraving from Beger’s catalogue (Beger 1701, 285) showing the plaque in Berlin, Antikensammlung, Inv. TC 599.
Image: Public Domain <https://doi.org/10.11588/diglit.3460#0314>.



Fig. 2 Photograph of a Campana relief with Victory sacrificing a bull. Berlin, Antikensammlung, Inv. TC 599.
Image: © Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

All three men were diplomats and officers, respectively, in the first decades of 19th century Italy, in Rome and Naples, and founded – as was the fashion at the time – collections of antiquities. Campana reliefs were in no way at the centre of the collectors' interests, and neither their number nor quality seem to have influenced the decision to buy these collections for the museum. Rather vases – of which Koller possessed 1348 pieces – and marble works stood out. With the Ingenheim and Bartholdy collections came five pieces each, and with the Koller collection at least 62 fragments came to Berlin. Among the outstanding other works, Campana reliefs can be considered as 'bycatch' – in contrast to the careful reception of single Campana plaques by some architects and artists of that time.[11]

There were, however, some 'pearls' or 'big fish' within these collections. Both Koller and Bartholdy had obviously bought fragments found in the Quadraro area near Rome, namely three of Hercules' labours: fighting the lion, the Hydra, and the bull. While Koller had most of his fragments restored into complete reliefs, Bartholdy kept two broken pieces, but they obviously derived from the same matrices.[12] Such reliefs are held – among others – in the collection of the Danish sculptor Bertel Thorvaldsen. As proven by a receipt, he bought the reliefs in 1832 from the sculptor Pascale Ricco in Naples.[13] Regardless of whether Ricco restored the fragments himself, Koller might also have acquired his pieces in Naples. It is still to be debated why Bartholdy's fragments did not undergo a restoration. These pieces are an early example of what is characteristic for the modern perception of Campana reliefs: while used repetitively in antiquity[14] and even excavated together, the reliefs were usually dispersed soon after. Apparently, no collector wanted to acquire replicas. Thus, Campana reliefs were received and collected as single art works, not as friezes.

The newly founded museum in Berlin kept a register for terracottas that only goes back to 1845, in which the Campana reliefs are also listed. Thus, the first inventory numbers do not reflect their entry into the museum, but rather their location at the time of the exhibition within the so-called Antiquarium. By that time, not all provenances were still known, which is why frequently only their general origin from the 'old royal collection' ("Alte königliche Sammlung") is noted.[15] 'Antiquarium' is the former name of the collection of ancient 'minor art', before they were directed, from

11 See the Introduction in this volume with notes 8 and 12. Examples are discussed by: Bøggild Johannsen 2008b (influence on Thorvaldsen's artistic work and interior of Thorvaldsens Museum); Reinhardt 2013, esp. 144–151 (façade of Palais Dürckheim-Montmartin in Munich)

12 Concerning the findspot and types in general: Rohden – Winnefeld 1911, 51*. 93–95; Borbein 1968, 160 with note 836; Möller-Titel 2019, esp. 46–48. From Bartholdy collection (currently in Russia): **TC 71**, Hydra: Rohden – Winnefeld 1911, 51*. 94. 287 pl. 95, 1; Möller-Titel 2019, cat. 61). – **TC 72**, Lion: Rohden – Winnefeld 1911, 51*. 93. 287 pl. 95, 2; Möller-Titel 2019, cat. 41. From Koller collection: **TC 404**, Hydra: Rohden – Winnefeld 1911, 51*. 94. 287 f. pl. 96; Möller-Titel 2019, cat. 54. – **TC 405**, Bull: Rohden – Winnefeld 1911, 51*. 95; Möller-Titel 2019, cat. 71. – **TC 406**, Lion: Rohden – Winnefeld 1911, 51*. 93; Möller-Titel 2019, cat. 37. – **TC 1265**, Hydra: unpublished, remains unrestored.

13 Lejsgaard Christensen – Bøggild Johannsen 2015, 16.

14 See also the Introduction in this volume with note 51 (reference to Rohden – Winnefeld 1911, 43* f.; Borbein 1968, 16; Tortorella 2018a, *passim*).

15 Heres 1978, 16; Kästner 2010b, 48 f. with note 2; Maischberger 2016, 168 f.

1896 on, by the same head as the collection of ancient sculpture; only gradually – at least from 1911 on – did they also institutionally form the current Antikensammlung.[16] Every piece recorded by Rohden and Winnefeld as kept in the Antiquarium should be housed in the Antikensammlung today. Also, the inventory numbers are still valid, but the prefix 'TC' for terracotta should be added. Each group, sculpture (Sk), vases (V.I. or F), gemstones (Ge), glass (Gl) and so on, is kept in a single inventory, each starting with the number 1. A first selection of terracottas was published in 1842 by Theodor Panofka, including, among others, Campana reliefs.[17]

The Sermoneta Collection 1841/42 – on the Composition and Provenance of Her Collection

Only later did the vast majority of Campana reliefs come to Berlin, that is in 1841/42 with the collection of the Duchess of Sermoneta, Teresa Caetani, née de Rossi (1781–1842).[18] Rohden and Winnefeld characterise it as such: "a huge number of pieces, but only few undamaged plaques, more severely restored, but mainly fragments of minor value".[19] Around 1000 numbers are recorded as the Sermoneta collection in the terracotta inventory (**TC 3707–TC 4727**), but not all of them are Campana reliefs. Moreover, the collection consists of numerous fragments that were joined (if possible) only after their registration. In these cases, a single relief consists of several inventory numbers. For Rohden and Winnefeld, working on a catalogue distinguishing the different types of images on Campana reliefs, this seemed to be of little value. Many image types appear in several pieces – for example, 114 fragments can be attributed to the type 'Siegesgöttin beim Stieropfer' (Nike Tauroktonos).

Again, no Campana relief is the focal point of the collection, but instead a marble statue – the one of Meleager,[20] currently exhibited in the upper story of the Altes Museum. We know quite precisely where this statue was found. It was excavated in 1838 in Santa Marinella, near Civitavecchia, during an excavation project initiated by the Duchess of Sermoneta. Emil Braun, who was director of the Instituto di Corrispondenza Archeologica at that time, personally gave a report about the excavations that were continuing for the next two years. Again, Emil Braun and the sculptor Emil Wolff found the statue for young King Friedrich Wilhelm IV, who was delighted by it.

16 Kästner 2010a, 42.

17 Panofka 1842, 17–22 for pl. 6, 2 (**TC 64**). 54–58 for pls. 15. 16 (**TC 1310**); 96 f. for pl. 30 (**TC 561**); 108–110 for pl. 34, 2 (**TC 419**); 115 f. for pl. 36 (**TC 413**); 130–132 for pl. 43 (**TC 3610**); 132 f. for pl. 44 (**TC 408**); 150 f. for pl. 48 (**TC 407**); see also Maischberger 2016, 168.

18 Caetani 1920, 90 no. 109 pl. A–39: "Donna bella e di grande intelligenza, ma di natura imperiosa"; Sacchetti 1980, 275 with note 138; Kästner 1993, 109.

19 Rohden – Winnefeld 1911, 9*: "eine sehr große Zahl von Stücken, doch nur wenige unversehrte Platten, mehr stark ergänzte, hauptsächlich aber Bruchstücke von meist geringem Werte".

20 Berlin, Antikensammlung **Sk 215** <https://arachne.dainst.org/entity/1062467> (10.08.2023): MonInst 3, 1839–1843 pl. 58 <https://arachne.dainst.org/entity/2466139> (10.08.2023); Braun 1838, 1 f.; Borsari 1895, 200; Blümel 1938, 22 f. cat. K 235 pl. 48; Gianfrotta 1972, 55 f. fig. 96; Neudecker 1988, 47. 100. 217 f. cat. 58, 1 pl. 27, 1; Kästner 1993, 109; Heres et al. 1997; Schwarzmaier et al. 2012, 233–235 cat. 132; Fendt 2012b, 338–342 cat. 78.

Related to this acquisition, in early 1842, the Campana reliefs arrived in Berlin. On April 11, Eduard Gerhard, the "Archäolog am Museum" ('archaeologist at the museum'), and thus the recipient in Berlin, writes to Emil Braun in Rome:

> "I do not value the Duchessa's terracottas any more highly when I take stock of them than I did when I first saw them. The complete plaques are very dear to us, although there is hardly any new scholarly information in them; in the fragments there are all kinds of pleasant things, but the mass of the insignificant things is overwhelming, and there is little prospect of finding whole plaques from the fragments, singularly little or nothing. The totality, after I have made so much fuss about it, is defeating in comparison with the collections known to us. You can imagine that I speak quite differently to our people here; so many pleasant things remain as a result of this purchase, but the curse that a conscientious museum official has to register Etruria's useless rubbish is not so easily overcome. I mean, one could have chosen from the unsorted lot, saved a lot of small architectural fragments from costly transport – and I know your answer beforehand that one has to send everything down the throat of the people who want to stick their noses into everything themselves."[21]

Emil Braun, on the other side, tries to console his colleague, writing on April 23, 1842:

> "That you have so much trouble and distress from the terracotta crumbs of our poor Duchessa, concerns me deeply. I had wanted to spare you it, but Berlin ordered otherwise and imperiously. But even if you throw all the junk into the Spree, you have made a double […] purchase. Just stick to the main things and forget everything else: the Meleager is a piece that will not easily be found again on the market."[22]

21 "Die Terracotten der Duchessa schätze ich beim Inventarisieren nicht höher als beim ersten Anblick. Die vollständigen Platten sind uns sehr lieb, obwohl kaum eine neue Erudition darin steckt; in den Fragmenten ist allerlei angenehm, die Masse des Unerheblichen aber erdrückend, zur Ermittlung ganzer Platten aus den Fragmenten wenig Aussicht, singulär wenig oder Nichts, die Totalität nach so viel Aufhebens das ich davon gemacht im Vergleich mit den uns bekannten Sammlungen niederschlagend. Sie können denken, daß ich unsern hiesigen Leuten gegenüber ganz anders spreche; es bleibt so viel Angenehmes als Resultat dieses Ankaufs übrig aber den Fluch den ein gewissenhafter Museumsbeamter hat Etruriens unnützen Plunders registrieren zu müssen verwindet man nicht so leicht. Ich meine doch man hätte aus dem Groben aussuchen, eine Menge kleiner architektonischer Fragmente dem kostspieligen Transport entziehen können – , und weiß Ihre Antwort vorher daß man den Leuten die in Alles die Nase selbst stecken wollen eben auch Alles auf den Hals schicken muß."

22 "Daß Sie von der Terracottenbröckelei unserer armen Duchessa so viel Mühe und Noth haben, geht mir nah. Ich hatte sie Ihnen ersparen wollen; allein von Berlin aus befahl man anders und perentorisch. Aber auch wenn Sie den ganzen Rummel in die Spree werfen, so haben Sie einen doppelten R[…]thkauf gemacht. Halten Sie Sich nur an die Hauptsachen und denken Sie Sich das andere ganz hinweg: der Meleager ist ein Stück wie es im Handel so leicht nicht wieder vorkommt."

On the one hand, this correspondence is amusingly frank, while on the other, it conveys two important pieces of information; that the fragments were found at an excavation in Etruria, and that indeed everything was brought to Berlin. Also in favour of this assumption speak the characteristics of the pieces within the lot. If the material came from the art market (and not from an excavation), the fragments would have already been assembled, and there would not be so conspicuously many identical fragments. Regardless, the fragments arriving in Berlin – once again – did not cause any outburst of joy, while the statue of Meleager did.

Obviously, duplicates or fragments did not arouse any interest at the Antikensammlung. The ideal seems to have been complete – or completed – reliefs, as known from the Campana or Townley collections. Furthermore, the reliefs' uniqueness was appreciated and demanded – a surprising difference to sculpture, for which a certain canon was, if necessary, created using plaster casts. Unlike the collections in Jena or Bonn,[23] the Berlin collection did not house many plaster casts of Campana reliefs – but as mentioned previously, the Campana reliefs here belonged to the Antiquarium, and not to the collection of ancient sculptures. Even though the fragments from the Sermoneta collection represent the results of excavations, their authenticity was valued less than their aesthetic appearance.

Returning to the Sermoneta collection itself, it is probable that not all pieces come from the same place – and not all the material was sent to Berlin. Aside from the excavation in Santa Marinella, the Duchess also excavated at other places in Etruria and Latium[24] from which the Campana reliefs might have come. At least, some bronzes and Etruscan terracottas in Berlin supposedly might derive from these other excavations.[25]

Furthermore, some pieces from the Sermoneta collection find close parallels in pieces from the collection of Thorvaldsen in Copenhagen, for example, two reliefs with 'Schwebende Flügelwesen', both shown by Rohden and Winnefeld.[26] Moreover, in both collections there are fragments of 'Athena beim Schiffbau' (with a third similar piece from the Campana collection, Fig. 3)[27] and of a so far unique ornamental stripe with

23 For the collection in Jena see the chapter in this volume and Sänger 2018, 156–158. For Bonn see: <https://arachne.dainst.org/search?fq=facet_kategorie:%22Reproduktionen%22&fl=20&q=bonn%20campana*> (10.08.2023) and M. U. Heinrich in: Bauer – Geominy 2000, 137–139 cat. 22. 23 a–c.

24 Naso 1996, 135 f. with note 168 refers to Archivo di Stato in Rom (ASR), Camerlengato, p. II, tit. IV, b. 236, f. 2345; Werner 1998, 284 with note 1 refers to ASR, Ministero del Commercio e Lavori Pubblici, b. 678.

25 Berlin, Antikensammlung **Fr. 2315** (=**Misc. 2716 a**) <https://id.smb.museum/object/692297> (10.08.2023); Kästner 1993, *passim*, esp. 116.

26 Rohden – Winnefeld 1911, 194. 265. pl. 53 1. 2; **TC 3911**, **TC 4011**, **TC 4030**, **TC 4139**, and **TC 4426** <https://arachne.dainst.org/entity/1199994> (10.08.2023): Borbein 1968, 38 with note 185; 192 with note 1026). – Copenhagen, Thorvaldsens Museum H1087 <https://kataloget.thorvaldsensmuseum.dk/en/H1087> (10.08.2023): Borbein 1968, 38 with note 185 pl. 5, 3; Lejsgaard Christensen – Bøggild Johannsen 2015, 126 f. cat. 74. A third relief acquired 1826 or 1832 from the Dodwell collection in Munich, Staatliche Antikensammlungen NI 1050 is mentioned by Rohden – Winnefeld 1911, 194. 265.

27 **TC 4136**: Rohden – Winnefeld 1911, 13 fig. 15. – Copenhagen, Thorvaldsens Museum H1068 <https://kataloget.thorvaldsensmuseum.dk/en/H1068> (10.08.2023): Rohden – Winnefeld 1911, 13 fig. 16;



Fig. 3 Campana relief showing Athena's head, the ship Argo's beam, and the head of a worker. Paris, Louvre, Inv. S 6785.
Image: © 2018 Musée du Louvre / Antiquités grecques, étrusques et romaines; S 6785. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10314104> (31.03.2022).

lion heads and acanthus.[28] It has not yet been brought together with any image type, but it may – as recent findings from Cumae suggest – also belong to the depiction of Athena building the Argo.[29]

What is the relationship between Thorvaldsen and the Duchess of Sermoneta? According to archive material, the Duchess had already tried to sell her collection to the Vatican in 1831 – that is, before most of her excavations had taken place. This means that already at that time there must have been a collection of Campana reliefs to sell. The representative of the Vatican, Luigi Grifi, was not interested in the collection and declined acquiring it.[30] Thorvaldsen was also invited to the "Palazzo Caetani in the Botthege Oscure in order to examine the terracottas offered by the Duchessa for sale to the government".[31] Maybe some of the artefacts drew Thorvaldsen's interest, and he bought them.

Aside from that, there are some restored plaques within the Sermoneta collection, such as **TC 3707** or **TC 3709**.[32] Some of them have been restored again later which

Lejsgaard Christensen – Bøggild Johannsen 2015, 119 cat. 65. – Paris, Louvre S 6785 <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010314104> (10.08.2023).

28 **TC 3837** <https://arachne.dainst.org/entity/1200855> (10.08.2023): Rohden – Winnefeld 1911, 33* f. fig. 12 left. – Copenhagen, Thorvaldsens Museum H 1130 <https://kataloget.thorvaldsensmuseum.dk/en/H1130> (10.08.2023): Rohden – Winnefeld 1911, 33* f.; Lejsgaard Christensen – Bøggild Johannsen 2015, 175 cat. 128.

29 Capaldi 2006, 309 f. fig. 31, 6–8; 317 fig. 31, 29.

30 Naso 1996, 135 f. note 167: "non ebbe seguito per lo scarso interesse attribuito da L. Grifi ai reperti"; Naso 2004, 291 f. note 11. Naso refers to ASR, Camerlengato, p. II, tit. IV, b. 215, f. 1615.

31 <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m161831,nr.97> (10.08.2023): "Palazzo Caetani alle Botteghe Oscure per esaminarvi le terre cotte offerte dalla Sigra Duchessa in vendita al governo".

32 **TC 3707**, 'Pelops und Hippodameia' currently in Russia: Rohden – Winnefeld 1911, 117; Mackowsky 1936, 107 no. 113 pl. 132; Borbein 1968, 139 with note 716. – **TC 3709**, 'Oinomaos und Myrtilos':



Fig. 4 Campana relief with Dionysus between two kneeling satyrs, broken into pieces. The upper part is a modern addition, most of the rest is ancient. Berlin, Antikensammlung inv. TC 3717.
Image: © Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Johannes Kramer (Photo).

means that they are now disassembled into pieces, as with **TC 3714**.[33] Some of these restorations must have been undertaken after the 1960s, for Borbein saw them still intact[34] – for other pieces, Borbein notes that they were already broken.[35] At least one of the 19th century restorations (**TC 3717**) was undertaken in the same workshop that also restored a relief in the Campana collection. The ornamental stripe on the top edge is unique and certainly modern.[36] Both pieces must come from an even older collection, for they are illustrated already in Dal Pozzo's Paper Museum (Fig. 4).[37]

Kekulé von Stradonitz 1905, 6–8. 18 with fig.; Rohden – Winnefeld 1911, 119. 297 f. pl. 120; Borbein 1968, 140 with note 726; 141 with note 728.

33 **TC 3714**, 'Frauen schreiten neben einem Kandelaber' <https://arachne.dainst.org/entity/1199969> (10.08.2023): Rohden – Winnefeld 1911, 214. 298. pl. 121, 2; Borbein 1968, 192 with note 1031; 193 with note 1033; 195 with note 1052; 211 pl. 44, 2.

34 Borbein 1968, 211. pl. 44, 2 on **TC 3714**.

35 Borbein 1968, 140 mit Anm. 726 on **TC 3709**.

36 **TC 3717** <https://arachne.dainst.org/entity/1199560> (10.08.2023): Rohden – Winnefeld 1911, 73 fig. 146 (only ancient part); Rauch 1999, cat. 37. – Paris, Louvre Cp 4269/S 823 (<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010288259> (10.08.2023): Rohden – Winnefeld 1911, 73 (mistakenly called S 768); Rauch 1999, 18 with note 154 cat. 40; Piriou 2018a, 228 cat. 224.

37 Dal Pozzo, Windsor vol. 8 fol. 206 nos. 941. 943 (one of these pieces); see also the forthcoming publication by A. Claridge and E. Dodero in the series: "The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo: a catalogue raisonné. A III (sarcophagi and other reliefs)."

All in all, the Sermoneta collection appears to be a compendium of Campana reliefs from different sources, collected over some years. In general, the Sermoneta family is not well-known for its collection of antiquities. A first collection from the 17th century was sold, together with the former home of the family, the Palazzo all'Orso, to the Ruspoli family.[38] Only in the late 19th century was the Palazzo Caetani, in the Via delle Botteghe Oscure in Rome, equipped with antiquities.[39] Anyhow, the different sources from which antiquities were collected, and the restoration of some of the Campana plaques, is proof that the family appreciated antiquities as such, and that they were not only interested in selling them. The sources of the reliefs seemingly remained unknown to Emil Braun and Eduard Gerhard.

Acquisitions in the Second Half of the 19th Century and Early 20th Century – Collectors, Art Market, Excavations, and Researchers

Even though Campana published his luxurious volumes just at this time,[40] Campana reliefs had not yet provoked any interest in Berlin. Thus, for the next decades, only a few further plaques were acquired; in the 1860s, a relief with 'Gefangene auf dem Wagen', and some plaques found at the river Tiber in Rome, near San Giovanni dei Fiorentini, showing Theseus' labours.[41] Aside from that, important acquisitions were made from Heinrich Dressel, who offered reliefs to the museum. He lived in Rome, where he also collected antiquities, and later became the head of the Berlin Münzkabinett (numismatic collection).[42] Especially after the foundation of the German Empire in 1871, the Berlin museums built up an encyclopaedic collection, with unlimited sources of money. Finally, Campana reliefs would no longer be neglected.

After returning to Berlin in 1889, Dressel offered major parts of his collection for sale to the Berlin museums. It was considered to be the "most important, certainly the most refined of all private collections at the time".[43] According to the "protocol of the expert commission for the Antiquarium on April 9, 1889" preserved in the Zentralarchiv of the Berlin museums, Mr. Dressel offered "a collection of terracotta reliefs […], a collection of 25 lamps from Rome, terracotta figurines, lamps and varia […]"[44] for which 3270 Marks were approved.

Dressel had previously acquired a relief for the Antikensammlung. According to the protocol dated July 15, 1879, Dressel "proposed acquiring a terracotta relief

38 Picozzi 2007, *passim*; Hofter 2019, 148.

39 Picozzi 2007, 281; Taglietti 2007, 283–286.

40 Campana 1842; for more recent publications see Gaultier et al. 2018, esp. Haumesser 2018b and Piriou 2018a; and the chapter by M. Szewczyk in this volume.

41 **TC 5880** 'Gefangene auf dem Wagen': Rohden – Winnefeld 1911, 133 f. fig. 248; Tortorella 2008, 312 cat. 4, 3. – **TC 5888**–**TC 5890**, 'Theseus': Rutgers 1863, *passim*; Rohden – Winnefeld 1911, 100 f. 103. 293 pls. 110, 1. 2; Möller-Titel 2019, cats. 156. 173. 208.

42 Weiß 2007, 13–15. see 13–47 for Dressel's biography; see 59–77 for the history of his collection of gems.

43 Rohden – Winnefeld 1911, 11*: "bedeutendste, sicher die gewählteste aller Privatsammlungen aus dieser Zeit".

44 SMB-ZA, I/ANT 29. Recorded as **TC 8217,xx**.



Fig. 5 Campana relief with Herakles finding his son Telephos and the deer caring for him. Berlin, Antikensammlung inv. TC 7654.
Image: © Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Johannes Kramer (Photo).

depicting the finding of Telephos that was bought by him for the royal museums for the price of 200 Francs",[45] (Fig. 5) which was approved. In the inventory, Ernst Curtius notes the find spot: "in via nazionale nearby the ruins of the baths of Const. At the same time was found the pendant (Faustulus with the Lupa)."[46] The same find spot is given for some pieces in the Musei Capitolini in Rome.[47] The pendant, "a clay relief (Romulus and Remus) for 400 Marks", is also preserved in the Antikensammlung (Fig. 6), but was offered for sale by Dressel only in 1897 – almost 20 years later.[48] Dressel clearly acquired antiquities for the museums,[49] *and* on his own account, selling them gradually. Thus, both the pendant showing Telephos and the one with Romulus and Remus may

45 SMB-ZA, I/ANT 29: "beantrag [Dressel in Rom] die Erwerbung eines von ihm für die kgl. Museen gekauften Terracotta-Reliefs die Auffindung des Telephos darstellend […] für den Ankaufspreis von 200 Francs". – **TC 7654**: Rohden – Winnefeld 1911, 96. 301 pl. 127, 2; Backe-Dahmen 2008, 85 f. fig. 43.

46 Inventory book of terracottas for **TC 7654**: "in der via nazionale bei den Ruinen der Const. Thermae. Zugleich gefunden das Pendant (Faustulus mit der Lupa)."

47 Anonymus 1881, 300 nos. 12. 13; Rohden – Winnefeld 1911, 96; Stuart Jones 1926, 342 nos. 29, a. b; pl. 123.

48 SMB-ZA, I/ANT 30. **TC 8489** <https://id.smb.museum/object/705032> (10.08.2023): Rohden – Winnefeld 1911, 97. 301 pl. 127, 1; Settis 1988, 421 fig. 197; Backe-Dahmen 2008, 90–92 fig. 47; Zanker 2009, 208 fig. 158.

49 Weiß 2007, 40–42 on Berlin, Antikensammlung **Sk 247** <https://arachne.dainst.org/entity/18907> (10.08.2023). For a general overview on Dressel's activities on the art market and how this related to the museums in Berlin and Dresden see: Weiß 2007, 48–58.



Fig. 6 Campana relief with Faustulus finding the twins Romulus and Remus and the Lupa. Berlin, Antikensammlung inv. TC 8489.
Image: © Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Johannes Laurentius (Photo).

have been found together at the same time and also acquired by Dressel together, but he decided to resell them separately to Berlin.

Not all of Dressel's reliefs came to Berlin in 1889 – some went to Dresden.[50] Georg Treu, the head of the local collection of antiquities, explains in a vacation request that "Mr. Dr. Dressel in Berlin […] is willing to let us have those pieces of which there are already replicas in the Berlin Museum."[51] Again, the Berlin museums chose not to collect what was considered an unimportant replica. Nevertheless, Dressel's terracottas were highly valued and immediately exhibited in the Antiquarium's permanent collection at the Neues Museum: "Of the great collection of clay reliefs acquired in the previous quarter, the fragments of the most important frieze plaques are exhibited in the stand showcases at the terracotta hall […]."[52]

50 Rohden – Winnefeld 1911, 9* are mistaken when assuming that the sale of the Campana reliefs to Dresden took place earlier. Other objects were sold to Dresden in 1885 and 1888 (see Treu 1889; Knoll 1993, 85; Knoll 1994, 248), but no Campana reliefs.

51 Hauptstaatsarchiv Dresden, Acten der Generaldirection der königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden. Betreffend die Skulpturensammlung 1888–1891, 13890 Nr. 278, fol. 62: "Herr Dr. Dressel in Berlin […] bereit sei, uns diejenigen Stücke zu überlassen, von denen im Berliner Museum bereits Wiederholungen vorhanden sind."

52 Curtius 1890, IV: "Von der im vorigen Quartal erworbenen grossen Sammlung von Thonreliefs sind die Fragmente der wichtigsten Friesplatten in Pultschränken des Terrakottensaals ausgestellt; […]."; Generalverwaltung der Königlichen Museen zu Berlin 1891, 182.



Fig. 7 Fragment of a terracotta relief, probably from the Villa of Voconius Pollio in Marino. The foot of a dancing maenad is preserved, and the lower rim with the koroplast's fingerprints. Berlin, Antikensammlung inv. TC 8217,92.
Image: © Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Johannes Kramer (Photo).

Where did Dressel get his reliefs from? Dressel clearly acquired some of them at the art market in Rome; for others, he probably visited various excavations. *This* may be the case with the reliefs showing Telephos or Romulus and Remus (see above), as well as some other reliefs, now kept in Dresden, that have their only parallels in reliefs found by Rodolfo Lanciani in the early 1880s in the villa of Voconius Pollio, in Marino near Rome. All three fragments belong to the type 'Kelterung' (winepressing).[53] The treatment of the walking Satyr's cloak is unique – it differs not only from the normal style, which is much more flowing,[54] but also from a similarly designed fragment found on the Palatine Hill in Rome – but with a smaller distance between the figure and the edge.[55] Thus, the carving and the space between the figure and the edge of the relief prove that the pieces in Dressel's collection come from Marino. To my mind, this is also evident for some large fragments depicting the Gods of Eleusis or maenads. Dressel possessed a piece showing a foot (**TC 8217,92**; Fig. 7). These reliefs are usually forgotten when talking about the terracotta reliefs from Marino, for they are not common Campana reliefs. Aside from their size, the handmade lower edge is characteristic – you can still see the fingerprints there.[56]

53 Rauch 1999, type 3.G.6. Dresden, SKD, Skulpturensammlung bis 1800 ZV 761.110 and ZV 761.111: Rohden – Winnefeld 1911, 67 fig. 134; Rauch 1999, cat. 753 and 754. – From Marino, Rome, MNR: Rizzo 1976/1977, 13 fig. 7.

54 E.g. illustrated by Berlin **TC 416** <https://arachne.dainst.org/entity/1200009> (10.08.2023): Rohden – Winnefeld 1911, 67 fig. 133; Rauch 1999, cat. 751.

55 Rome, Museo Nazionale Romano 53365: Pensabene 2017b, 339 no. 1363 pl. 171.

56 Rom, MNR 4372: Paribeni 1952, 99 f. figs. 9. 10; Micheli 2017, 41 fig. 4.

Other fragments may have been found on the Palatine Hill in Rome, having good parallels in pieces found there during the 19th century. This is the case with fragments of reliefs showing either Ikaros[57] or the so-called bird oracle.[58] Among Dressel's terracottas, there is also an antefix in a type so far only known from the Sanctuary of Diana at Nemi.[59] All in all, it was not uncommon to sell duplicates of those terracotta reliefs that were considered less important.[60] Lanciani himself sold some other pieces from Marino to the Boston Museum of Fine Arts.[61] Dressel may or may not have acquired the reliefs directly from Lanciani. An antefix from Marino entered the collections of Antiquities in Munich in 1908 as part of Paul Arndt's collection.[62] He was an art dealer in Rome, with whom Dressel might also have had contact.

In other collections that are now housed in Berlin, there are also good parallels to pieces found on the Palatine hill. During the whole 19th century, the Palatine Hill seems to have been a major source of Campana reliefs. For example, Ingenheim possessed a relief showing a winepressing ('Kelterung') which is from the same mould as a fragment from the Palatine,[63] and Joseph von Kopf (see later) had bought a unique piece of cresting with its only parallel to the Palatine.[64]

At the end of the 19th century, Berlin archaeologists finally systematically studied the Campana reliefs – Herrmann von Rohden, a teacher living in Alsace who was awarded a doctorate by Kekulé in Bonn,[65] and Herrmann Winnefeld, a researcher at the Berlin Antiquarium, at that time directed by Kekulé.[66] Rohden had started working on his book in the 1880s but did not finish until the end of the century. Kekulé therefore asked his employee Winnefeld to go through the manuscript, rearrange the text, and correct and update the information given. How Rohden and Winnefeld actually worked together was unclear to me, but, in the archive of the DAI in Berlin, I found some letters illustrating their relationship. Both scholars wrote to Kekulé – it is unclear if, and where, the correspondence between Rohden and Winnefeld themselves is kept. According to the letters, Rohden and Winnefeld did not actually work together, but only corrected their manuscripts. Also, it is clear that the idea was not originally to organise the book

57 **TC 8217,50** <https://arachne.dainst.org/entity/23590> top right (10.08.2023): Rohden – Winnefeld 1911, 113 f. fig. 215. – Rome, Museo Nazionale Romano 53382: Rohden – Winnefeld 1911, 113; Pensabene 2017b, 149 f. 311 cat. 1160 pl. 135.

58 **TC 8217,21** <https://arachne.dainst.org/entity/1200204> (10.08.2023): Rohden – Winnefeld 1911, 31*. 40*. 20. 21 fig. 31. – Rome, Museo Nazionale Romano: Pensabene 2017b, 149. 326 cat. 1266 pl. 152.

59 **TC 8217,79**: Kästner – Kunze 1988, 311 cat. D 4.15. I thank Rudolf Känel for drawning my attention to this piece. See the contribution by G. D'Angelo in this volume, p. 198.

60 Pensabene – Sanzi Di Mino 1983, 4 with note 30 pl. 159; Pensabene 2017b, 123.

61 Boston, Museum of Fine Arts 88.568 <https://collections.mfa.org/objects/182799> (10.08.2023). – Boston, Museum of Fine Arts 88.570 <https://collections.mfa.org/objects/182800> (10.08.2023).

62 Munich, Staatliche Antikensammlungen NI 7138. Findspot according to the inventory.

63 **TC 409**: Rohden – Winnefeld 1911, 23*. 52*. 65. 266 pl. 55, 2; Rauch 1999, cat. 700. – Rome, Museo Nazionale Romano 53396: Pensabene 2017b, 316 f. cat. 1197 pl. 142.

64 **TC 8787**: Pollak 1905, 50 no. 205 pl. 8; Rohden – Winnefeld 1911, 32. 164. 236. 270 pl. 60, 5. – Rome, Museo Nazionale Romano: Pensabene 2017b, 329 no. 1286. pl. 156.

65 Rohden 1953, VIII 49–51.

66 Wolters – Lullies 1988.

according to the image types – an arrangement by workshops was also proposed, but considered to be too difficult. At least, the order of plates follows this plan.

Additionally, the correspondence sheds light on the question of why such a surprising number of pieces from Berlin are discussed in the book that was finally published in 1911 – it was an explicit order of Kekulé, the editor of the series about ancient terracottas. Anyhow, Rohden had to be convinced, as it seems:

> "Apart from the Parisian pieces, you want me to limit myself above all to the Berlin pieces. […] Certainly we have a number of excellent pieces here, but there are not many that are so well preserved and such good examples of their type that one would want to put them on the plates as exemplars. The large plaques with the deeds of Herakles, for example, can hardly be excluded; but what good are the Berlin and Parisian examples, compared to the Gregorian [i.e. the pieces in the Vatican] that Otto drew. I will send you a list of the Berlin pieces, which in my opinion must be included, in the next few days; it is not large."[67]

In the end, Winnefeld probably also contributed to that – for he did quite a laborious task in Berlin. There is still a box the size of a shoebox in the Altes Museum labelled "Campanareliefs". In this, there are around 800 pieces of paper documenting, one by one, the vast majority of the fragments of Campana reliefs in Berlin. They are grouped by image types and were – as far as my graphological skills are able to discern – written by Winnefeld. These descriptions were not included completely in the publication of 1911, nor is the inventory so detailed. They are therefore of major importance for us, for many of the pieces described here are no longer held in the Antikensammlung (see later). Aside from that, the DAI undertook a photography campaign not only in the Antikensammlung, but also in Italian museums and private collections. These photographs were used for the figures and plates in the publication, but some of them remained unpublished. Many of these can be found on Arachne/iDAI objects today. This complex genesis must be considered when reading Rohden and Winnefeld's publication.

Being an expert on Campana reliefs, Winnefeld initiated, around 1900, the acquisition of more such reliefs. Having been considered bycatch for decades, the plaques now became a 'must-have'. Thus, the collection of Josef von Kopf, who lived in Rome as a sculptor, was bought after his death through the personal engagement of Winnefeld. The collection contains some splendid fragments.

67 H. von Rohden, Brief vom 2. April 1893, Deutsches Archäologisches Institut Berlin, Archiv der Zentrale, Nachlass Reinhard Kekulé von Stradonitz: "Sie wünschen sich außer den Pariser Sachen vor allem auf die Berliner zu beschränken. […] Gewiß haben wir da eine Reihe trefflicher Stücke, aber viele sind es nicht, die so gut erhalten u. an sich so gute Exemplare ihres Typus wären, daß man sie als Musterbeispiele auf die Tafeln bringen möchte. Die großen Platten mit den Heraklesthaten darf man z. B. schwerlich ausschließen; wie wenig taugen aber die Berliner u. Pariser Exemplare, wie gut sind die Gregorian [d.h. im Vatikan], die Otto gezeichnet hat. Ein Verzeichnis der Berliner Stücke, die meiner Ansicht nach unbedingt aufgenommen werden müssen, schicke ich Ihnen in den nächsten Tagen, es ist nicht groß."



Fig. 8 Photograph of Joseph von Kopf's workshop in Rome.
Image: © Reproduction from Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Q 2/12 Bü 36.

While investigating the collection, I came across a photograph showing the artist's *atelier* in Rome (Fig. 8). The fragments were hanging on the wall – probably as a source of inspiration. Ludwig Pollak published a catalogue of Kopf's collection,[68] and the Campana reliefs were sold to Berlin through him. Some pieces came to Budapest through Paul Arndt,[69] one of Pollak's colleagues in Rome.[70] With Arndt's collection, another terracotta head, which had been in Kopf's and later Pollak's collection, came to Munich in 1908.[71]

68 Pollak 1905.

69 Oroszlán 1942, 296; Szilágyi 2003, 5.

70 Budapest, Szépművészeti Múzeum T.582, 'Bacchisches Opfer' <https://www.mfab.hu/artworks/campana-relief-with-bacchic-procession/> (10.08.2023): Pollak 1905, cat. 186 pl. 8; Rohden – Winnefeld 1911, 55 fig. 104; Oroszlán 1930, 63 cat. 15; Oroszlán 1942, 299 f. cat. 8 pl. 47, 4; Rauch 1999, cat. 322). – T 584, 'Enthüllung des Phallos' <https://www.mfab.hu/artworks/fragment-of-a-cornice-with-relief-decoration/> (10.08.2023): Pollak 1905, cat. 190 pl. 8; Rohden – Winnefeld 1911, 54 fig. 101; Oroszlán 1930, 63 cat. 17; Oroszlán 1942, 299 cat. 7 pl. 47, 3; Rauch 1999, cat. 294. – T.589, 'Satyrknaben auf Panthern vor einem Krater' <https://www.mfab.hu/artworks/achitectural-plaque-with-the-relief-of-a-satyros-riding-a-panther/> (10.08.2023): Pollak 1905, cat. 194; Oroszlán 1930, 61 cat. 6; Oroszlán 1942, 300 cat. 10 pl. 48, 1. – Inv. unknown, 'Herakles auf Wagen': Pollak 1905, cat. 187; Rohden – Winnefeld 1911, 21*. 43 f. 69 fig. 80; Oroszlán 1930, 62 cat. 10; Oroszlán 1942, 299 cat. 6 pl. 52, 1; Rauch 1999, cat. 155.

71 Munich, Staatliche Antikensammlungen NI 6878: Pollak 1905, 39 cat. 150. pl. VII; Hamdorf 2014, 305–306 cat. D 499; Känel 2022, 148–150 fig. 7.

Furthermore, two single reliefs were acquired in 1903, according to the protocols from March 3 and December 29. Both depict so-called 'Hallen der Palästra', and were offered by Paul Hartwig in Rome.[72] In fact, many museums and collections acquired similar reliefs through Hartwig, Arndt, or Wolfgang Helbig between 1902 and 1904.[73] Even though they were found at the same time, and thus at the same place, the wide dispersal of reliefs is a major problem for studying the contexts in which the reliefs were found. How many more fragments can be attributed to this context? In how many cases do we have no idea about the origin of the reliefs? The wide spread of plaques in museums all over the world leads to the impression that they come from different sources – this is misleading. As we have seen, fragments made in the same mould were usually also found together.[74]

The Impact of World War II – Losses and New Possibilities

As far as I am concerned, no major acquisitions were made beyond this point. The Antikensammlung even lost objects during World War II. During the war, the collections were stored in safe places – both within and outside of Berlin. At the end of the war, the collection was stored in areas conquered by different Allies, where Soviet, American, and British troops recovered them. While the latter brought them to so-called collecting points (in this case, the Americans in Wiesbaden and the British in Celle),[75] the Soviets carried more than 2.5 million museum objects from Berlin, Dresden and other cities in their occupation zone to the Soviet Union as reparations – including the reliefs of the Great Altar of Pergamon and many Campana reliefs.[76] There has been intensive and fruitful cooperation between German and Russian archaeologists to study this shared history.[77] Other objects were destroyed or damaged during the war: some lost their inventory numbers and thus vanished. Even today, many pieces carry provisional numbers given during the evacuation (x-numbers), or later y- or ü-numbers. In some cases, more than one provisional number was given because the prior became illegible.

Only at the end of the 1950s, did artefacts and art objects from all the occupation powers return to Berlin,[78] but many objects are still housed in Russian museums. This is the case for Compana reliefs from all collections, but particularly from Dressel's and Kopf's. In general, only since the German reunification in 1990, has it been possible to

72 **TC 8739**: Rohden – Winnefeld 1911, 145. 280 f. pl. 82; Perry 1997, 43 no. 1; Reinhardt 2016a, 251 with note 55; 254 fig. 13. – **TC 8814**: Hartwig 1904, 109 fig. 100; Rohden – Winnefeld 1911, 147. 281 pl. 83; Reinhardt 2016a, 251 with note 55; 252 with note 61; 255 fig. 14.

73 For an overview see: Hartwig 1903; Hartwig 1904; Rohden – Winnefeld 1911, 145–147. 280 f. pls. 82. 83; Reinhardt 2016a, 251 with note 55; 252 with note 61.

74 See also the introduction to this volume with notes 30. 31.

75 Kästner 2010a, 44 f.; Heilmeyer 2018, 15.

76 Kühnel-Kunze 1984, 71–75; Akinscha et al. 1995, 51; Akimova 2005, 98–108; Chapuis – Kemperdick 2015, 11.

77 Maischberger 2016, 171 f.; a result of this cooperation is, for example, the publication of the so-called Victoria of Calvatone: Staatliche Eremitage – Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung 2020.

78 Kühnel-Kunze 1984, 262. 268. 282; Akinscha et al. 1995, 51; Anders 1999, 70; Schade 2004, 234–236; Heilmeyer 2018, 24. 29–37.

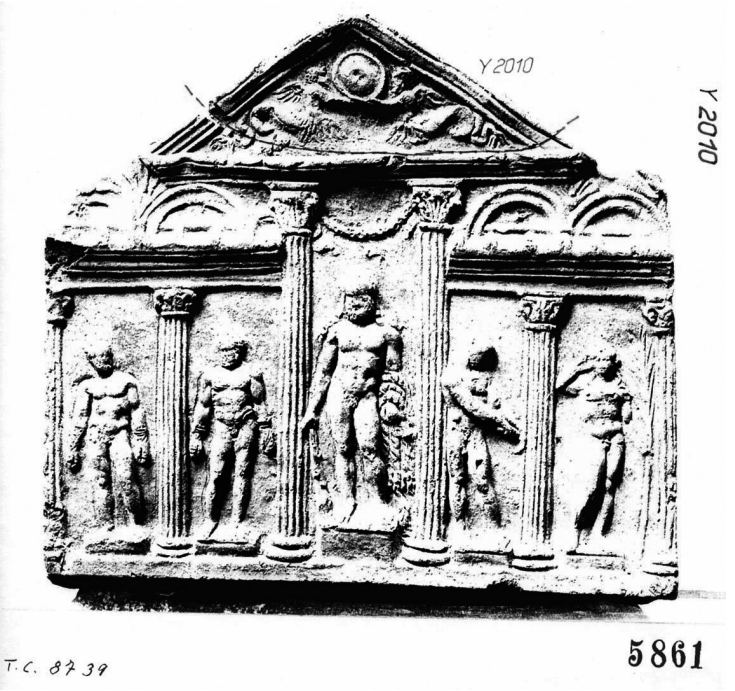


Fig. 9 Fragment of a Campana relief depicting a *palaestra*, with only the pediment preserved in Berlin. Berlin, Antikensammlung inv. TC 8739.
Image: © Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

get an overview of what has been lost or is still in the collection. The Antikensammlung has already issued a first volume of losses during World War II,[79] but terracottas are not yet listed.

I can present some numbers, at least as a preliminary estimate: in total, around 1200 numbers are listed as Campana reliefs or fragments for the Antikensammlung. During the division, there were 65 recorded in the Pergamonmuseum (East Berlin) and 760 for the Antikenmuseum in Charlottenburg (West Berlin). Additionally, some dozens carry provisional numbers. Around 300 pieces are missing today, of which I was able to identify around 50 within Russian collections. Russian colleagues have both published some objects in course of an exhibition in 2005, and run an online lost art-database,[80] but still the identification is not always easy, for the pictures provided are quite small. Among the 250 other missing pieces, there are certainly many that currently carry a provisional number. Many of these will never be identified again due to undetailed descriptions and their bad state of preservation.

These are some case studies of problems that emerged due to the evacuation and other effects of World War II. In most cases, I have needed to compare the current preservation or label with old descriptions in the inventory, Winnefeld's descriptions

79 Miller 2005.
80 Akimova 2005, esp. 98–108; <http://lostart.ru/en/index.php> (10.08.2023).

or the publication of 1911. If accessible, photographs are of help, of course. Some objects were also damaged during the war, for example, some parts are now missing or surfaces are damaged. This is the case of **TC 8217,56**; Rohden and Winnefeld knew the whole fragment, but today, the upper frieze is lost. In other cases, objects carry the wrong number – for example, the object with the number **TC 43** must be identified as **TC 8217,56**.[81] Thus, a piece considered to be from the old royal collection actually turns out to belong to the Dressel collection. Also, in the major publications on Campana reliefs (Rohden – Winnefeld, Borbein, Rauch and so on), there are sometimes spelling errors that are copied by all other publications. Some broken reliefs are kept partly in Berlin, partly in Russia, as with **TC 8739,** of which only a fragment from the upper pediment is still in Berlin – the major part is kept in Moscow (Fig. 9).[82]

Conclusion – a Distinct History

Having studied the history of collecting Campana reliefs at the Berlin Antikensammlung in detail, the material can still be studied further. Concerning the reception of Campana reliefs, the whole category of terracotta reliefs was considered rather unimportant throughout the centuries, and only entered the collection as a kind of 'bycatch', with a few exceptions when complete reliefs were acquired. Thus, I cannot yet detect preferences for acquiring reliefs according to their depictions, preservation and so on. Beger's publication of the *Thesaurus Brandenburgicus* in 1701 remains an extraordinary exception to this reception. Even though this hypothesis demands further consideration, not unimportant for this estimation may have been the division of the collections in Berlin into a collection of ancient sculptures and another of 'minor art.' Despite belonging to the Antiquarium because of their material, these architectural terracottas would have, in some respects, found a much more suitable home in the collection of ancient sculptures. As it was, nobody was too enthusiastic about the reliefs. Therefore, unsurprisingly, the gradual consolidation of both collections around 1900 led to a rising interest in the reliefs. As seen, the reliefs' uniqueness, state of preservation (mainly of the reliefs, less of the colours), and the quality of the depictions were important for the Antikensammlung. During the intense study and acquisition policy of that period, they became a favourite object. Other important factors are the flourishing art market in Rome, stimulated by the ongoing excavations at that time, and the special personal interest of scholars such as Rohden and Winnefeld with relation to Berlin.

But, at the same time that scholars began to discuss the value of copies, despite the long tradition of plaster cast galleries and museums, they were banned from some museums and the 'original' (as a contrary to the 'copy') gained its ongoing status.[83] An impressive example of this dramatic change is the plaster cast collection at the Boston Museum of Fine Arts. Within only 30 years, it grew to the third largest museum collection of its kind, but the museum stopped buying new casts in 1902, and shortly

81 **TC 8217,56**, 'Kelterung'; Rohden – Winnefeld 1911, 41*. 66 fig. 132; Rauch 1999, cat. 630.

82 **TC 8739** (see note 73) divided into **Y 2010** (still in Berlin), and Moscow, Pushkin Museum AT 3700: Akimova 2005, 103 cat. 190; Kästner 2010b, 55 figs. 10. 11.

83 See, for example, the volume: Alexandridis – Winkler-Horaček 2022.

afterwards completely dissolved its collection.[84] The interest in mould-made reliefs may also have cooled in the context of these changes in value. Quite a special problem for the study of Campana reliefs is, of course, World War II. But on the wave of recent activities on Campana reliefs, the Berlin collection shall not disappear from view.

In general, modern scholars and museums have usually collected – and thus understood – Campana reliefs as single art works. Numerous plaques found in the same place at the same time were dispersed because a collection of replicas was, for a long time, considered less valuable. The arbitrary selection of undamaged material during the last 200 years, and the sometimes creative restorations in modern times, have led to quite a narrow perception of the Campana reliefs. In fact, the modern reception contradicts the ancient usage of the reliefs as friezes which show the same scene again and again. Thus, a critical awareness of the impact of modern scholarship is necessary for properly understanding the ancient usage and characteristics of these reliefs.

All in all, the Berlin Antikensammlung offers a complex and rich collection of diverse sources that can be the basis for studying not only the ancient reception and perception of Campana reliefs, but also the modern one. Aside from this, the relation between various collections (such as Thorvaldsen's collection in Copenhagen, August Kestner's collection in Hannover, or Campana's collection in Paris) need further investigation. These studies may offer further insights into the different protagonists involved in excavations and the art market – providing information on the provenance and contexts of Campana reliefs. I hope that this article contributes signficantly to this aim.

Acknowledgements

This paper is a short version of one of my dissertation chapters, written in German at Humboldt-Universität zu Berlin until September 2022. The work is funded by the Einstein Stiftung Berlin (Einstein Foundation Berlin) – Einstein Center Chronoi, and I was a member of the Berlin Graduate School of Ancient Studies. The text received its final form during my stay as a visiting fellow for the fall term 2021 at the Department of the Classics at Harvard University.

I warmly thank Arne Reinhardt for his invitation to the conference and all the advice and inspiration he offers me. I am grateful for the help of my advisers Susanne Muth, Lorenz Winkler-Horaček, and Katharina Lorenz. I am also grateful to the Berlin Antikensammlung, most of all to Martin Maischberger, who supports my project in various respects and shared valuable insights for this chapter. I would like to thank the Berlin Antikensammlung and the Hauptstaatsarchiv Stuttgart for their permission to use images for this article. Warm thanks also go to William Edwards and Julia Judge Mulhall, dear fellow PhD students at the Department of the Classics at Harvard University, for going through the manuscript, discussing it with me, improving my English writing and spotting some mistakes – all remaining are my own.

84 Whitehill 1970, 172–217; Hirayama 2013, 90–93. 141 f. 152–155. 160 f.

Bibliography

For the works cited in this article, please refer to the comprehensive Bibliography at the end of the volume.

Primary Sources

The letters cited above in notes 21 and 22 are kept in the archives of the German Archaeological Institute in Rome (Archive II Gelehrtenbriefe, transcriptions) – see <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/624412> (20.03.2024) for the letter by E. Gerhard to E. Braun, dated April 11th 1842 (note 21), and <https://arachne.dainst.org/entity/2359907> (20.03.2024) for the letter by E. Braun to E. Gerhard, dated April 23th 1842 (note 22).

Signature

Rolf Sporleder, M.A.
Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München
Katharina-von-Bora-Straße 10
80333 München
sporleder@antike-am-koenigsplatz.mwn.de
https://orcid.org/0009-0008-5037-7312

Karoline Zhuber-Okrog

Bemerkungen zu den römischen Architekturterrakotten der Wiener Antikensammlung

Ein Fragenkatalog

Abstract

One research focus of the Kunsthistorisches Museum's Collection of Greek and Roman Antiquities is on studying 78 Roman architectural terracotta reliefs of the so-called Campana type. The aim is to publish them in a 'catalogue raisonné'. This article offers an overview of the holdings and the provenance of the objects. With the help of traces of how they were produced, later reworkings, and damages / losses visible on individual slabs, we analyse questions regarding production technique, original installation and effect, as well as their treatment in the modern era. Additional studies focus on recreating a relief using methods available in antiquity to gain insights into the production technique. For the pigment analyses, see the contribution by B. Vak, K. Uhlir, M. Griesser and R. Iannaccone in this publication.

In der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums Wien werden insgesamt 78 so genannte Campana-Reliefs verwahrt.[1] Sie bilden den Gegenstand eines Forschungsschwerpunktes,[2] der mittlerweile drei Teilbereiche umfasst: archäologisch-ikonographische Untersuchungen, Pigmentanalysen[3] sowie, begleitend, Studien zur Herstellungstechnik. Die Ergebnisse sollen im Rahmen eines Bestandskataloges publiziert werden. Im Folgenden wird das Vorhaben kurz vorgestellt, wobei auch einzelne Fragen zu Herstellung, Anbringung und Wirkung der Reliefs sowie dem Umgang mit ihnen im 19. Jh. diskutiert werden sollen.

1 Für die Organisation der Tagung seien Arne Reinhardt und der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg aufs Herzlichste gedankt.

2 Die Stirnziegel der Wiener Antikensammlung sind in vorliegendem Beitrag nicht berücksichtigt.

3 Den Untersuchungen der auf rund der Hälfte der Reliefs erhaltenen Pigmenten der einstigen reichen Farbfassung widmet sich der Beitrag von B. Vak, K. Uhlir, M. Griesser und R. Iannaccone in vorliegendem Band.

Karoline Zhuber-Okrog, Bemerkungen zu den römischen Architekturterrakotten der Wiener Antikensammlung. Ein Fragenkatalog, in: Arne Reinhardt (Hrsg.), Campana-Reliefs. Neue Forschungen zu römischem Architekturdekor aus Terrakotta. Akten der Internationalen Tagung Heidelberg, 8.–10. April 2021, AKT 1 (Heidelberg 2024) 361–375. DOI: https://doi.org/10.11588/propylaeum.1326.c18551

Der Bestand

Nur ein kleiner Teil der Campana-Reliefs der Wiener Antikensammlung ist vollständig erhalten. Es handelt sich um sechs Aufsatzplatten und eine Sima,[4] wobei eine der Aufsatzplatten möglicherweise aus Teilen mehrerer ursprünglich nicht zusammengehöriger Exemplare zusammengesetzt wurde, also vielmehr als Pasticcio – wohl des 19. Jhs. – zu bezeichnen ist.[5] Trotz des bruchstückhaften Erhaltungszustandes der übrigen 71 Reliefs lassen sich die meisten dennoch einer Plattenform zuordnen: Insgesamt sind es 16 Verkleidungsplatten (vier davon unsicher), 18 Simen (eine nicht gesichert), acht Krönungen (davon eine fraglich), eine oder zwei Firstkrönungen sowie 27 Aufsatzplatten, von denen sich allerdings elf nicht einwandfrei identifizieren lassen. Dazu kommen weitere sieben nicht näher bestimmbare Bruchstücke. Die auf ihnen dargestellten Themen sind alle bekannt und bereits im Werk von Hermann von Rohden und Hermann Winnefeld verzeichnet:[6] Sie reichen von Götter- und Heroendarstellungen[7] (darunter dem Fragment eines Kitharödenreliefs),[8] Mysterien,[9] den in der Gattung häufig vertretenen Typen der Stier opfernden Siegesgöttin[10] bzw. Bildern aus dem Kreis um den Weingott Dionysos,[11] an die sich solche von reitenden Satyr- bzw.

4 Aufsatzplatten: Antikensammlung Inv. V 11, V 49, V 1895, V 2981–2983; Sima: Inv. V 10. Der ursprünglich an der Rückseite der Sima ansetzende Flachziegel ist zwar abgebrochen, der Reliefteil aber erhalten. Die Bezeichnungen der Plattentypen gehen auf Rohden – Winnefeld 1911, 31*–42* zurück, ihnen ist die weitere Forschung gefolgt; vgl. Borbein 1968, 14–16; Bøggild Johannsen 2008a, 16 f.; Siebert 2011, 24 f.; Baas 2016, 31; zur Terminologie im Italienischen s. Tortorella 2007a, 13.

5 Aufsatzplatte vom Typus ‚Zwischen Rankenwerk stehende Flügelfrau' nach Rohden – Winnefeld 1911 (Inv. V 2982): Masner 1892, 96 Nr. 932; Rohden – Winnefeld 1911, 203. Eine genauere Untersuchung der mindestens aus zehn Teilen zusammengesetzten Platte, die 1940 aus dem ehemaligen Staatlichen Kunstgewerbemuseum in Wien (heute MAK) übernommen wurde, steht noch aus.

6 Da diese Publikation nach wie vor die Grundlage für jede Beschäftigung mit der Gattung darstellt, sei in der folgenden Übersicht auf die entsprechenden Stellen verwiesen; auch die Reihenfolge entspricht weitgehend jener bei Rohden – Winnefeld 1911. In manchen Fällen sind ergänzende Literaturangaben angeführt, eine umfassende Bibliographie bleibt aber der geplanten Gesamtpublikation vorbehalten.

7 Kureten und Zeusknabe (Inv. V 1465); Dreifußstreit (Inv. V 1467. V 2); Kampf des Herakles mit der Hydra (Inv. V 1899); Wiedererkennung des Theseus durch seinen Vater Aigeus (Inv. V 2984); Daidalos und Ikaros (Inv. V 28), Pelops und Hippodameia (Inv. V 47): Rohden – Winnefeld 1911, 9 Taf. 25; 19 Taf. 54, 4; S. 94; 36*. 52* f.; 100. 264 f. Taf. 52, 3; 113 Abb. 214; 118; Masner 1892, 96 f. Nr. 934 (zu Inv. V 2984); Möller-Titel 2019, 324 f. Nr. 49 (zu Inv. V 1899) bzw. 372 Nr. 164, hier Abb. 4 sowie Abb. 15–17 im Beitrag von B. Vak et al. in vorliegendem Band (zu Inv. V 2984).

8 Inv. V 54, hier Abb. 3 a–c: Rohden – Winnefeld 1911, 18 f. Abb. 26; Borbein 1968, 187 Anm. 992 Taf. 41, 3.

9 Weibliche Büste aus dem Themenkreis ‚Demeter': Rohden – Winnefeld 1911, 6 f. Abb. 8 (Inv. V 38).

10 Unpubliziert (Inv. V 52); zum Typus Rohden – Winnefeld 1911, 82–87 (erster Typus) bzw. Borbein 1968, 85 f. Taf. 18, 1. 2 (Typus II, Gruppe 3 b).

11 Dionysosknabe im Liknon (Inv. V 1466) und Satyrn zu Seiten des Dionysoskindes (Inv. V 427): Rohden – Winnefeld 1911, 38 bzw. 74; Rauch 1999, 146 Nr. 18 bzw. 148 Nr. 43; Weinlese (vollständig erhalten: Inv. V 11; Fragmente: Inv. V 29. V 1468. V 23): Rohden – Winnefeld 1911, 63 Abb. 122; 62; 63. 300 Abb. 513 und Abb. 18. 19 im Beitrag von B. Vak et al. in vorliegendem Band (Inv. V 29); Rauch 1999, 184 Nr. 566; 183. 185 Nr. 547. 548. 589; Kelterung (vollständig erhalten: Inv. V 2983;

Erosknaben[12] sowie verschiedene Maskendarstellungen[13] anschließen lassen, über Amazonen,[14] Arimaspen[15] und maritime Wesen[16] bis zu den von den beiden Autoren als „dekorativ" bezeichneten Reliefs – eine Funktion, die man allerdings den zuvor genannten Bildthemen ebenfalls nicht absprechen kann.[17] Zu ihnen zählen verschiedene Tiere und Fabelwesen,[18] Gorgoneia,[19] Erotendarstellungen,[20] heraldisch angeordnete Frauenfiguren und solche in Ranken[21] sowie maskenartige Köpfe und Theatermasken auf Krönungsplatten.[22] Daran reihen sich – als Sonderformen nicht durch die auf ihnen

Fragmente: Inv. V 46. V 3. V 12. V 14): Rohden – Winnefeld 1911, 68. 282 f. Taf. 86, 1; Masner 1892, 96 Nr. 933 (zu Inv. V 2983); Rauch 1999, 192. 194. 197–199 Nr. 692. 730. 784. 794. 811.

12 Auf in Ranken auslaufenden Panthern reitende Satyr- bzw. Erosknaben zu Seiten eines Weingefäßes (Fragmente mit Satyrknaben: Inv. V 41. V 429. V 51; vollständig erhaltene Sima mit Eroten: Inv. V 10 [s. o. Anm. 4]): Rohden – Winnefeld 1911, 76 f. bzw. 78 Abb. 157 und hier Abb. 6 unten (zu Inv. V 41).

13 Satyrmaske (Inv. V 39): Rohden – Winnefeld 1911, 79 (Typus ‚Bacchische Masken'); zwei Schauspielermasken (Inv. V 1896, V 1832): beide unpubliziert; zum Typus vgl. Rohden – Winnefeld 1911 80 f. 295 Taf. 114, 1.

14 Amazonen und Greife (Inv. V 32): Rohden – Winnefeld 1911, 126.

15 Arimaspen im Kampf gegen Greife (Inv. V 25) bzw. Greife tränkend (Inv. V 432): Rohden – Winnefeld 1911, 128 f. Abb. 244 bzw. unpubliziert (zum Typus Rohden – Winnefeld 1911, 129 f.).

16 Auf Delfinen reitende Eroten zu Seiten einer Maske (Inv. V 2981. V 4): Rohden – Winnefeld 1911, 24; Masner 1892, 96 Nr. 931 (zu Inv. V 2981); Delfinpaar um Dreizackschaft einer Platte vom Typus ‚Masken zwischen Delfinpaaren' (Inv. V 15) bzw. auf Seepferd reitende Nereide (Inv. V 37; hier Abb 6 oben): Rohden – Winnefeld 1911, 26 bzw. 29.

17 Viele der von Rohden – Winnefeld der Gattung der ‚Mythologischen Darstellungen' zugerechneten Bildthemen zeigen ebenso statische Darstellungen oder dieselben Merkmale (u. a. die heraldische Anordnung der o. in Anm. 12 angeführten Beispiele mit auf Panthern reitenden Knaben) wie Vertreter der Gruppe der ‚Dekorativen Reliefs', die sich ebenfalls durch symmetrische Kompositionen auszeichnen. Durch Aneinanderreihung verwandter Themen der „mythologischen" Gruppe lässt sich ein ähnlicher visueller Effekt erzielen.

18 Fragment einer Tierkampfgruppe (Inv. V 424): Eichler 1944, 29–31 Taf. 20; zum Typus Rohden – Winnefeld 1911, 161. 243 f. Taf. 5, 2; Sphingen (Inv. V 40. V 34. V 425. V 277. V 27): Rohden – Winnefeld 1911, 164, hier Abb. 5 a–b (Inv. V 40); 42*. 165 Abb. 316 und Abb. 1–8 im Beitrag von B. Vak et al. in vorliegendem Band (zu Inv. V 34); 166–168 Abb. 324; Löwengreif (Inv. V 42): Rohden – Winnefeld 1911, 174 f.

19 Reliefs vom Typus ‚Gorgoneion als selbständiges Schmuckglied' (Inv. V 22. V 2980): Rohden – Winnefeld 1911, 179 bzw. 182 (als Nr. 930 und Nr. 3962 zweimal angeführt); Masner 1892, 96 Nr. 930; Eichler 1944, 29 Anm. 2. 3; Gorgoneia von ‚Verkleidungsplatten mit schlangenförmig gewundenen Bändern' (Inv. V 44. V 84): Rohden – Winnefeld 1911, 224 f.

20 Eros auf Wagen (Inv. V 423): unpubliziert; zum Typus: Rohden – Winnefeld 1911, 186 f.; Eroten mit Fruchtgirlanden (Inv. V 55. V 48): Rohden – Winnefeld 1911, 188 bzw. 189; Eros mit Schmetterlingsflügeln in Ranken (Inv. V 24): Rohden – Winnefeld 1911, 191 Abb. 381.

21 Musizierende geflügelte Mädchenfiguren in Ranken (Inv. V 45. V 53): Rohden – Winnefeld 1911, 199 f. Abb. 402 bzw. 404; Geflügelte Mädchen in Ranken (Inv. V 2982. V 50) bzw. in Spiralbändern (Inv. V 1470): Rohden – Winnefeld 1911, 203 bzw. 205 und o. Anm. 5 (zu Inv. V 2982); Frauenfiguren zu Seiten eines Thymiaterions (Inv. V 1469. V 35): Rohden – Winnefeld 1911, 215 f. Abb. 441 bzw. S. 216.

22 Bärtiger Kopf und Kopf mit Tuch von einer Platte des Typus ‚Krönungen mit Bändern von der Form einer liegenden Acht' (Inv. V 43. V 33): Rohden – Winnefeld 1911, 231 bzw. 232; fünf Fragmente mit Theatermasken (Inv. V 6. V 7. V 1833. V 1834. V 1897): Rohden – Winnefeld 1911, 235 Abb. 497 (Inv. V 6 und V 7), die übrigen unpubliziert; zum Typus ‚Krönungen mit Theatermasken

abgebildeten Darstellungen charakterisiert – eine Firstkrönung[23] und vermutlich ein Endstück einer Krönung.[24] Auch der Themenbereich „Aus dem römischen Leben" ist mit Beispielen vertreten: Neben einem Fragment des Typus ‚Gefangene auf dem Wagen'[25] handelt es sich um das bekannte Relief mit dem Unfall beim Wagenrennen im Circus Maximus in Rom,[26] Architekturdarstellungen[27] (darunter aus dem Bildnistyp ‚Hallen der Palästra')[28] und Nilszenen.[29]

Nicht nur die Bildthemen der in Wien verwahrten Tonreliefs werden in der Publikation Hermann von Rohdens und Hermann Winnefelds aufgeführt, sondern auch die Stücke selbst, sei es mit Tafel- (5 Reliefs) oder Textabbildung bzw. Zeichnung (17) oder nur als Erwähnung im Text (39). Nur 17 Fragmente sind nicht erwähnt. Alle lassen sich aber, wie bereits eingangs angesprochen, den von den beiden Autoren aufgelisteten Bildnistypen zuordnen.[30] Es darf jedenfalls als gesichert gelten, dass ihnen sämtliche bis 1890 erworbenen Stücke der Wiener Antikensammlung bekannt waren. Angeführt werden sie unter ihrer damaligen Lokation, nämlich zwei an der Wand befestigten Tafeln in Saal IX im Hochparterre des 1891 eröffneten Kunsthistorischen Hofmuseums, an denen sie, ergänzt durch einige Stirnziegel und Wasserspeier aus Ton, unter Angabe einer jeweils fortlaufenden Nummer hingen.[31] Von den nach dieser Zeit getätigten Erwerbungen[32] fanden zwei in den Österreichischen Jahresheften publizierte Reliefs

im Bogenfries': Rohden – Winnefeld 1911, 234 f. Angeschlossen sei hier auch das Fragment einer Verkleidungsplatte mit Masken im unteren Zierstreifen (Inv. V 8): Rohden – Winnefeld 1911, 32 f. 49 Abb. 65.

23 Weibliche Büste in Akanthusblättern (Inv. V 36): Rohden – Winnefeld 1911, 236. 269 Taf. 60, 3.

24 Weibliche Flügelgestalt (Inv. V 31): Rohden – Winnefeld 1911, 237 Abb. 482.

25 Fragment mit Darstellung eines Pferdeführers (Inv. V 9): Rohden – Winnefeld 1911, 133. 283.

26 Unfall beim Wagenrennen (Inv. V 49), hier Abb. 2, a. b: Rohden – Winnefeld 1911, 137 f. 281 f. Taf. 84; Braito 2016, 471–473 Abb. 2, 1; s. dazu auch den Beitrag von J. Bartz in vorliegendem Band.

27 Fragment: Kapitolinische Trias in Pfeilerstellung (Inv. V 1523): Rohden – Winnefeld 1911, 154 f. Abb. 285; Eichler 1944, 31–33 Taf. 21, 2.

28 Statuenschmuck einer Palästra: Giebelbau mit Herakles- und Athletenstatuen (Inv. V 1895, hier Abb. 1, a. b und Abb 14 im Beitrag von B. Vak et al. in vorliegendem Band): Rohden – Winnefeld 1911, 145; LIMC IV (1988) 752 s. v. Herakles Nr. 452 Taf. 475 (O. Palagia); Fragment einer Säulenhalle mit Hermesstatue, Hermen und Gefäßen (Inv. V 5): Rohden – Winnefeld 1911, 147; zum Typus zuletzt Reinhardt 2016a.

29 Fragmente von Nillandschaften (Inv. V 26. V 426. V 433. V 13. V 430. V 30): Rohden – Winnefeld 1911, 159 (Inv. V 30); zum Typus der anderen Nilreliefs Rohden – Winnefeld 1911, 156 f.; Rauch 1999, 222–224. 260 Nr. N 12–N 14; 263 Nr. N 63. N 64; 238. 267 Nr. N 120 und Abb. 9–13 im Beitrag von B. Vak et al. in vorliegendem Band (Inv. V 26).

30 Vgl. Eichler 1944, 28 f.: „Von einigen belanglosen, nichts Neues bietenden Stücken, meist stark fragmentierten Wiederholungen dort [d. h. bei Rohden – Winnefeld 1911] behandelter Typen, kann abgesehen werden".

31 Schneider 1909, 76 f. (Wandflächen oberhalb der Pultschränke VII und VIII). Reliefbruchstück Inv. V 2 (s. o. Anm. 7) war damals deponiert, das Palästrarelief Inv. V 1895 (s. o. Anm. 28) bei den ephesischen Altertümern im sog. Theseustempel ausgestellt. Schon im sog. Augustinergang in der Wiener Hofburg, in dem das k. k. Münz- und Antikenkabinett vor der Errichtung des Museums untergebracht war, waren die Campana-Reliefs an der Wand hängend präsentiert: Arneth 1845, 9. 11 f. bzw. 1854, 17. 19 f.

32 S. die folgenden Ausführungen zur Provenienz des Wiener Sammlungsbestandes.



Abb. 1, a. b Aufsatzplatte: Statuenschmuck einer Palästra, Vorder- und Rückseite. Kunsthistorisches Museum Wien, Antikensammlung, Inv. V 1895.
Bilder: © KHM-Museumsverband (Kunsthistorisches Museum Wien).

Eingang.[33] Die fünf Campana-Platten, die sich damals noch im damaligen Museum für Kunst und Industrie in Wien befanden, sind unter ihrem ehemaligen Verwahrort aufgelistet; sie gelangten erst im Jahr 1940 in die Antikensammlung.

Provenienz und Fundorte – mit Hinweis auf die originale Anbringung?

Wie alle Sammlungen des Kunsthistorischen Museums Wien geht auch die heutige Antikensammlung aus den ehemaligen kaiserlichen Beständen hervor. Neben Funden, die auf dem Gebiet des ehemaligen Habsburgerreiches zutage traten und nach Wien gesandt wurden, waren es vor allem Schenkungen und Ankäufe aus Privatsammlungen, die zu ihrem Anwachsen beitrugen.[34] Was die Campana-Reliefs betrifft, so handelt es sich beim Großteil der Terrakottaplatten um Altbestand, der sich in Verzeichnissen der Jahre 1819, 1866 bzw. 1875 nachweisen lässt. Wie Fritz Eichler aber schlüssig dargelegt hat, dürften die meisten der bereits 1819 in der Sammlung verzeichneten Tonreliefs aus dem Besitz des Landschaftsmalers Michael Wutky stammen; mit Sicherheit belegen lässt sich das allerdings nur für das Fragment eines Kitharödenreliefs, von dem später noch die Rede sein soll (s. unten).[35] Wutkys umfangreiche Antikensammlung wurde im Jahr 1803 durch das Wiener Münz- und Antikenkabinett erworben, dem damals sein Halbbruder Abbé Franz de Paula Neumann vorstand.

33 Benndorf 1902, 152 Abb. 39 (Inv. V 1899, s. o. Anm. 7), die irrige Angabe „in Wiener Privatbesitz“ (Rohden – Winnefeld 1911, 94) ist korrigiert bei Eichler 1944, 29 Anm. 1; Hartwig 1903, 17 Taf. 2 (Inv. V 1895, s. o. Anm. 28).

34 Für einen Überblick s. Gschwantler 2014.

35 Eichler 1944, 29 Anm. 6. 7 auf Grundlage der Notiz bei Seroux d’Agincourt 1814, 56 Anm. 1 zum Kitharödenrelieffragment Taf. 21, 4 (Inv. V 54, s. o. Anm. 8): „Ce précieux fragment … appartient à M. Wutkij“.

Weitere Zukäufe sind erst ab der zweiten Hälfte des 19. Jhs. registriert. Der letzte Zuwachs erfolgte 1940, als vom ehemaligen k. k. Museum für Kunst und Industrie (ab 1938 Staatliches Kunstgewerbemuseum in Wien) insgesamt sechs Reliefs übernommen wurden.

Damit ergibt sich folgendes Bild:

Tabelle 1

Jahr	Erwerbung	Anzahl Reliefs
vor 1819 (1803?)	Altbestand, nachweisbar seit 1819:[36] vermutlich aus der Sammlung Michael Wutkys (1739–1822), Maler, tätig in Wien, Rom, Neapel[37]	51
1819	Ankauf in Rom[38]	1
vor 1866	Altbestand, seit 1866 nachweisbar[39]	3
1866	Emanuel Graf Ludolf (1823–1898), Diplomat, tätig u. a. in Wien, Paris, Holland, Spanien, Rom[40]	6
vor 1875	Altbestand, seit 1875 nachweisbar[41]	4
1890	Ludwig Hans Fischer (1848–1915), Maler, 1875–1877 in Rom, tätig v. a. in Wien[42]	1
1901, 1902	Paul Hartwig (1859–1919), Klassischer Archäologe, Sammler, Kunsthändler, tätig (mit Unterbrechungen) 1892–1915 in Rom[43]	6
1902	Otto Benndorf, Klassischer Archäologe, Wien[44]	1
1940	Übernahme aus dem Staatlichen Kunstgewerbemuseum in Wien (ehemaliges Österreichisches Museum für Kunst und Industrie), Ankauf 1865 bzw. 1868 in Rom[45]	5

36 Handschriftliches Verzeichnis Kunsthistorisches Museum Wien, Antikensammlung, Beschreibung des kaiserlich koeniglichen Münz= und Antiken=Cabinets. I. Marmore, Bronzen, Terracotta, Glas (abgeschlossen 1819) 113–123 („Kleine Basreliefs in terra cotta“).

37 Zur Person s. Kuhn – Kühnel 1989; zu den Daten der beiden Rom-Aufenthalte des Künstlers 1772–1785 und 1795–1801 s. bes. die Zeittafel S. 16–19.

38 Zeichenbuch Thomas Benedettis aus dem Jahr 1819, Antikensammlung Inv. XIV Z 5, Bl. 18.

39 Sacken – Kenner 1866, 250–253; vgl. Rohden – Winnefeld 1911, 317 (Nummern-Verzeichnisse).

40 Kurzbiographie bei Ubell 1933, 273.

41 Kunsthistorisches Museum Wien, Antikensammlung, Stamminventar (abgeschlossen 1875).

42 Zu Leben und Wirken des Künstlers s. Grabner 2019.

43 Zum Leben Paul Hartwigs s. Wolters 1988.

44 Zur Person Otto Benndorfs s. Kenner 1988; Wlach 1998.

45 Somit befinden sich seit 1940 alle bei Rohden – Winnefeld 1911 unter dem Verwahrort „Österreichisches Museum“ erwähnten Campana-Reliefs (Masner 1892, 96 f. Nr. 930–934) sowie die Rohden – Winnefeld 1911, 225 Abb. 458 abgebildete unteritalische Sima mit Palmetten-Lotosband (Antikensammlung, Inv. V 2975, Masner 95 Nr. 925) im Kunsthistorischen Museum Wien.

Wo allerdings die Reliefs und Bruchstücke erworben wurden, ist leider in den wenigsten Fällen bekannt. Wie aus obiger Aufstellung aber hervorgeht, lässt sich aus dem Tätigkeits- und Wirkungsbereich der einzelnen Vorbesitzer vermuten, dass nahezu für alle als Erwerbungsort Rom angenommen werden darf. Auch zu möglichen Fundorten finden sich keine Angaben in den Inventaren bzw. Verzeichnissen. Die einzige Ausnahme stellte bisher die bereits erwähnte Aufsatzplatte aus der Reihe des Bildtypus ‚Hallen der Palästra' dar (Abb. 1, a. b):[46] Sie stammt aus einer Serie von Reliefs, die im Jahr 1902 in Rom in den *Horti Sallustiani* gefunden wurden.[47]

Diese Anzahl lässt sich vielleicht um ein weiteres Beispiel vermehren. Unter den einstigen im Museo Cartaceo des Gelehrten Cassiano Dal Pozzo (1588–1657) gesammelten Blättern befindet sich die Zeichnung eines Reliefs, das einen Unfall beim Wagenrennen im Circus Maximus in Rom zeigt.[48] Wie Ingo Herklotz darlegt, ist der Fundort des darauf abgebildeten Stückes überliefert: Dieses diente nämlich dem Mediziner Johan(n) Rhode als Vorlage für einen Stich, den er im Jahr 1655 im Rahmen eines Exkurses über das Zirkuswesen veröffentlichte.[49] In seinen Erläuterungen dazu erfahren wir einerseits, dass die Platte aus Terrakotta (*operis testacei*) besteht, sich damals wohl im Besitz Dal Pozzos selbst befand (*vetus monumentum Illustrissimi Cassiani* à *Puteo*) und dass sie „unter der Erde in Rom in der Nähe der Kirche Santa Maria ai Monti … gefunden wurde" (*repertum Romae sub terra prope D. Virginis aedem, quae cognomen* à *monte traxit*). Spannend liest sich auch die ergänzende Angabe „in einem Gesims zwischen den Wänden eines sehr alten (Speise?-)Geschoßes" – *in coronice inter parietinas pervetusti caenaculi*, die möglicherweise die originale Anbringung an der Wand beschreibt.[50] Allerdings kann hier nicht ausgeschlossen werden, dass es sich um die Montage in einer späteren Verwendung des Reliefs handelt.

Die Zeichnung scheint das bekannte Campana-Relief der Antikensammlung wiederzugeben (Abb. 2, a),[51] doch fehlt bei diesem die rechte untere Ecke, die auf dem Blatt intakt abgebildet ist. Ob es sich trotzdem um das Wiener Stück handelt, lässt sich vorerst leider nicht eindeutig entscheiden. Da es bislang kein Vergleichsstück gibt, bei dem die fehlende Ecke erhalten ist,[52] kann nur spekuliert werden, ob der Zeichner ein uns unbekanntes Original abbildet oder die Ecke an unserem Stück ursprünglich noch vorhanden war und erst später abbrach; vielleicht fehlte sie aber auch und wurde auf der Zeichnung aufgrund einer damals bekannten Parallele bzw. gut und plausibel frei ergänzt.

46 S. o. Anm. 28 und 33. Die Sichtung des mit den Erwerbungen in Zusammenhang stehenden Aktenmaterials ist noch nicht abgeschlossen.

47 Hartwig 1903. Zu den Vertretern der Serie s. Perry 1997, 43 und Reinhardt 2016a, 251 Anm. 55. vgl. dazu auch den Beitrag von R. Sporleder in vorliegendem Band.

48 Claridge – Dodero 2022, 878 – 880 Nr. 585; Herklotz 1999, 164. 345 Abb. 70 (Windsor Castle, Royal Library, Inv. 8755) – vgl. den Beitrag von J. Bartz in diesem Band.

49 Rhode 1655, 168 f.; Herklotz 1999, 164 f. Anm. 84 Abb. 30.

50 Für die anregende Diskussion über das Relief und die Passage bei Johan(n) Rhode danke ich Jessica Bartz aufs herzlichste.

51 S. o. Anm. 26; ein Zusammenhang der Zeichnung mit dem Wiener Relief scheint Rohden – Winnefeld 1911, 137 unwahrscheinlich.

52 Diese Auskunft verdanke ich Jessica Bartz, der für ihre Recherchen herzlichst gedankt sei.



Abb. 2, a. b Aufsatzplatte: Unfall beim Wagenrennen, Vorder- und Rückseite. Kunsthistorisches Museum Wien, Antikensammlung, Inv. V 49.
Bilder: © KHM-Museumsverband (Kunsthistorisches Museum Wien).

Tatsache ist jedenfalls, dass das Wiener Relief auf der Rückseite entlang der Unterkante Brüche aufweist (Abb. 2, b), als ob es aus etwas herausgebrochen worden wäre. Ausbruchspuren wie diese lassen sich auch auf den Hinterseiten anderer Aufsatzplatten der Antikensammlung feststellen, beispielsweise unten auf jener des bereits erwähnten Palästrareliefs (Abb 1, b). Parallelstücke in anderen Museen, die wie dieses aus dem Fund 1902 in den *Horti Sallustiani* stammen, scheinen einen ähnlichen Befund zu zeigen.[53] Um allerdings aussagekräftige Schlüsse ziehen zu können, wäre ein intensiveres Studium von Reliefrückseiten notwendig. Vielleicht lassen sich dadurch Aufschlüsse über eine mögliche ursprüngliche Anbringung von Aufsatzplatten gewinnen, die nach wie vor nicht eindeutig geklärt ist.[54]

Ein Schmuckrelief?

Ein weiteres Reliefbruchstück aus den Beständen der Antikensammlung verdient es, näher betrachtet zu werden. Es handelt sich um das Fragment eines Kitharödenreliefs mit den Resten eines Pfeilers rechts sowie einer langgewandeten Figur hinter einem profilierten Rundaltar, auf dessen Wand drei schreitende und einander an den Gewändern fassende weiblichen Gestalten im Relief abgebildet sind (Abb. 3, a).[55] Die Darstellung entspricht jener auf den in mehreren Varianten überlieferten archaistischen Marmorreliefs mit apollinischer Trias, und zwar dem bekanntesten in der Villa Albani in Rom, das im rechten Drittel des Bildes auch die libierende Nike, Pfeiler und

53 Für Bildmaterial bin ich Liudmila Akimova, Moskau (Staatliches Museum für Bildende Künste A. S. Puschkin), Florian Knauß und Jörg Gebauer, München (Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek) sowie Frederik Engel Møller, Kopenhagen (Ny Carlsberg Glyptotek) zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

54 S. zusammenfassend Tortorella 2007a, 13 f. sowie die Einleitung „Introduction: Tiled Roofs – Tiled Images“ in diesem Band.

55 S. o. Anm. 8 und Anm. 35 (Inv. V 54).



Abb. 3, a–c Fragment eines Kitharödenreliefs: Altar mit Mädchenreigen. a) Vorderseite (links), b) Rückseite (rechts oben), c) Unterseite (rechts unten). Kunsthistorisches Museum Wien, Antikensammlung, Inv. V 54.
Bilder: © KHM-Museumsverband (Kunsthistorisches Museum Wien).

Altar mit Mädchenreigen (Horen) zeigt.[56] Die Übereinstimmungen sind so groß und auch die Maße des Terrakottafragmentes (H. 22,5 cm) entsprechen den Proportionen des Marmorreliefs (H. 66 × B. 100 cm), dass es zunächst naheliegend schien, eine neuzeitliche Entstehung zu vermuten. Das konnte aber durch eine Thermolumineszenz-Analyse widerlegt werden.[57] Dennoch wäre das Tonfragment für ein Bruchstück aus einer Platte der Campana-Gattung ungewöhnlich groß und mit 6,1 cm auch dicker, als es den üblichen Maßen entspricht; zudem fehlen Hinweise auf einen Zierstreifen oder eine Einsatzleiste als unteren Abschluss, wie ihn Aufsatz- oder Verkleidungsplatten in der Regel besitzen. Auch die Bearbeitung der Rückseite zeigt ein anderes Bild (Abb. 3, b), als man es von diesen Plattenformen erwarten würde; man vermisst die Verstreichspuren, wie sie durch das Abziehen in der Form entstehen und sich beispielsweise auf der Rückseite unseres Palästrareliefs (Abb. 1, b) erkennen lassen.[58] Es ist demnach viel wahrscheinlicher, dass es sich um das Bruchstück eines Schmuckreliefs aus Terrakotta handelt, wie sie in seltenen Fällen etwa neben den in Marmor überlieferten

56 Cain 1989b; zur Gattung allgemein und zu den einzelnen Typen bzw. Replikenreihen 381–388. Außer auf dem Marmorrelief in Rom, Villa Albani, findet sich auf Kitharödenreliefs die Darstellung des Horenreigens auf dem Rundaltar nur auf der Replik in Paris, Musée du Louvre, inv. Ma 683: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010278998> (31.03.2022).

57 Universität für angewandte Kunst Wien, Bericht über die Thermolumineszenz-Messungen an Probe VHTL-P1191 vom 12. Februar 2018; das Ergebnis erbrachte eine Datierung um 400 n. Chr. bei einer Schwankungsbreite von +/– 405 Jahren.

58 Wenn der Ton in die Matrize eingebracht war, wurden die Rückseiten der Reliefs mit einer Holzlatte glattgestrichen: Borbein 1968, 14; vgl. für archaische Tonreliefs Hostetter 1994, 43 Abb. 76 (auf der Abbildung wird ein Winkeleisen verwendet); Winter 2009, 513.

Mänadenreliefs oder dem sog. Eleusinischen Weihrelief bekannt sind.[59] Der Stil der Darstellung und die Tatsache, dass dieses Bildmotiv in mehreren Marmorrepliken und Varianten erhalten ist, sich also in der Antike großer Beliebtheit erfreute, würden dafür sprechen. Dass unser Relief ursprünglich jedenfalls sehr schwer – und damit groß – gewesen sein muss, zeigen die Abdrücke von Fingern an der original erhaltenen Unterseite; sie sind so angeordnet, als wären sie vor dem Brand beim Tragen in aufrechter Position eingetieft worden (Abb. 3, c).[60] Ähnliche Befunde sind für archaische Dachziegel aus Acquarossa belegt.[61]

Beobachtungen an einzelnen Reliefs: Fragen zu Wirkung, Anbringung und Herstellungstechnik

Die erste der in der Folge festgehaltenen Beobachtungen an den Campana-Reliefs der Antikensammlung betrifft die hohe Qualtität und die teilweise detaillierte Ausführung, die sich auf einzelnen Stücken feststellen lässt. Bereits Hermann von Rohden und Hermann Winnefeld erkennen unter den Reliefs, die sie einer älteren Gruppe der „ersten Kaiserzeit" zurechnen, eine Anzahl von „überaus feinen Flachreliefs", in deren unmittelbarer Folge sie auch den unteren Teil einer Verkleidungsplatte mit der Darstellung der Wiedererkennung des Theseus durch seinen Vater Aigeus entstanden sehen (s. Abb. 15–17 im Beitrag von B. Vak et al.).[62] Dieses Relief ist ein Beispiel einerseits für die meisterhafte Komposition eines Bildtypus der Campana-Gattung – gezeigt wird jener nur Bruchteile von Sekunden umfassende Augenblick, in dem Aigeus seinen Sohn im allerletzten Moment erkennt und ihm die Schale mit dem Gift entreißt, das ihm dessen im Hintergrund abgebildete Stiefmutter Medea gemischt hat –, und andererseits für die Präzision, mit der Details im Relief ausgeführt sein können (Abb. 4). Bedenkt man, dass die Sandale des Helden mit den klar abgetrennten einzelnen Linien in der Länge nur 3,9 cm misst, so stellt sich die Frage, in welcher Entfernung vom Betrachter das Relief angebracht war und ob dieser derart fein ausgearbeitete Einzelheiten noch erkennen konnte. Sicherlich hat auch die Farbfassung die Wahrnehmung in der Entfernung unterstützt, doch sind auf diesem Relief gerade für die Sandalen keine akzentuierenden Farbpigmente feststellbar.[63]

Auf einem weiteren Bruchstück, einer Simaplatte mit Darstellung einer Besfigur zwischen Sphingen (Abb. 5, a) fällt auf, dass die Gestalt der zwergenhaften Gottheit nicht senkrecht auf der den Bildstreifen unten abschließenden glatten Leiste zu stehen

59 Schneider 1973, 117 f.; Fuchs 1959, 80 Typus 28 Nr. 7; 82 Typus 29 Nr. 6; Touchette 1995, 48 f. 87 f. Nr. 70 A–D. 71; Micheli 2017. s. ferner ein weiteres Bruchstück in Berlin (Abb. 7 im Beitrag R. Sporleder in diesem Band).

60 Diese Beobachtung stammt von Rolf Sporleder, der sie in seine ungedruckte Masterarbeit (Humboldt-Universität zu Berlin) zu Apollon auf Campanareliefs aufgenommen hat und dem ich für die angeregte Diskussion über das Relief sehr herzlich danken möchte.

61 Wikander 1993b, 113 f. mit Abb. 44; zur Frage, ob Ziegel auch in senkrechter Position getrocknet wurden 112 f.; vgl. Winter 2009, 524.

62 Rohden – Winnefeld 1911, 52* f. (Inv. V 2984; s. o. Anm. 7); vgl. Möller-Titel 2019, 222.

63 S. dazu die Untersuchungen von B. Vak et al. in vorliegendem Band.



Abb. 4 Unterer Teil einer Verkleidungsplatte: Wiedererkennung des Theseus durch Aigeus, Detail: Sandale des Theseus. Kunsthistorisches Museum Wien, Antikensammlung, Inv. V 2984.
Bild: © KHM-Museumsverband (Kunsthistorisches Museum Wien).

scheint – eine Erklärung dafür fehlt bislang. Auch hinsichtlich der offensichtlich mit einem stumpfen Werkzeug nachgezogenen Konturen stehen Untersuchungen noch aus, in welchem Stadium der Produktion sie ausgeführt wurden: am fertigen Relief, in der Matrize oder an der dieser zugrundeliegenden Patrize?[64] Darüber hinaus zeigt die Rückseite des Bruchstücks (Abb. 5, b) eine Oberfläche, die den Eindruck vermittelt, als wäre der noch feuchte Ton (nass?) mit den Händen verstrichen worden. Diesen Befund geben in der Antikensammlung ausschließlich Simaplatten wieder, entweder über die gesamte Rückseite der Platte oder nur im unteren Teil, wo, wie auf unserem Fragment, einst der Flachziegel ansetzte.[65] Die Rückseite unterscheidet sich jedenfalls – zumindest dort, wo das aufgrund des Erhaltungszustandes erkennbar ist –, von jener anderer Plattentypen, an denen, wie bereits oben erwähnt, die Verstreichspuren der Abziehlatte[66] oft gut zu erkennen sind.

64 Ähnliche Werkspuren lassen sich auch an der Wiener Platte des Bildtypus ‚Hallen der Palästra' entlang der Konturen der Statuen in den Interkolumnien (Inv. V 1895, vgl. o. Anm. 28) feststellen; nach Perry 1997, 43. 56 zu Nr. 21 zeigen sie sich am Vergleichsbeispiel in Heidelberg sowie an anderen Vertretern dieses Typus, die aus derselben Form zu stammen scheinen, was für eine Entstehung in einem früheren Arbeitsschritt spricht.

65 „Glatt gestrichen" beschreiben Rohden – Winnefeld 1911, 261 auch die Rückseite einer Simaplatte in Berlin mit demselben Motiv (164 Taf. 44); vgl. dagegen die Beobachtung S. 23*, dass auch die Hinterseiten von Platten anderer Formen mit einer „dünnen Lösung" Tonschlicker verstrichen zu sein scheinen. Zur Produktion von Simaplatten allgemein Winter 2009, 513.

66 Wie o. Anm. 58.



Abb. 5, a. b Fragment einer Simaplatte: Besfigur zwischen Sphingen, Vorder- und Rückseite. Kunsthistorisches Museum Wien, Antikensammlung, Inv. V 40.
Bilder: © KHM-Museumsverband (Kunsthistorisches Museum Wien).

Wenden wir uns nun den Kanten des Bruchstückes zu. Hier fehlt zwar der obere Teil, doch besaß dieser sicherlich an der Oberseite eine in den Ton geschnittene Nut, wie sie für Simaplatten belegt ist.[67] Diese ist – sofern erhalten – bei den Wiener Simen in der Regel glatt (Abb. 6, a), zeigt aber in einem Fall Ausbruchspuren (Abb. 6, b), die darauf hindeuten, dass hier ursprünglich ein Element (eine Krönungsplatte?) eingepasst war, das später gewaltsam herausgebrochen wurde.[68] Die originale Unterkante ist an unserem Fragment ebenfalls nicht mehr erhalten: Wie bei zahlreichen anderen Reliefs der Antikensammlung wurde diese in der Neuzeit beschnitten, um den Stücken ein ansehnlicheres Aussehen zu verleihen. Auch auf der Rückseite des Reliefs zeigt sich eine Vorrichtung aus dem 19. Jh., nämlich zwei eingegipste Bügel, mit deren Hilfe die Tonplatten und Fragmente an der Wand hängend präsentiert wurden (Abb. 5, b; vgl. auch Abb. 1, b; 2, b; 3, b und Abb. 6, b unten).[69]

Studien zur Herstellungstechnik

Auf den Herstellungsprozess der Campana-Reliefs wird bereits in der älteren Literatur eingegangen;[70] später ist es besonders Rita Perry, die sich umfassend zu den einzelnen Produktionsschritten äußert, wobei sie sich auf die Beobachtungen des bekannten Keramikers Adolf Winter stützen kann.[71] Auch sind die Produktion von Architekturterrakotten und deren Anbringung am Dach sehr gut erforscht, vor allem, was die

67 Zu Simaplatten siehe die o. Anm. 4 angeführte Literatur.
68 Schon Rohden – Winnefeld 1911, 39* diskutieren die Art der Befestigung von Krönungsplatten in der oft sehr flach und breit ausgeschnittenen Nut von Simen. Zur Befestigungen von Krönungen mit Blei in solchen Nuten vgl. die Beiträge von R. Känel und A. Reinhardt in diesem Band.
69 Zur Hängung der Reliefs s. o. Anm. 31.
70 Rohden – Winnefeld 1911, 23*–31*.
71 Perry 1997, 52–60. Zusammenfassend s. auch Borbein 1968, 13f.; Rauch 1999, 3f.; Siebert 2011, 27f.; Reinhardt 2016b.



Abb. 6, a. b Nut in den Oberseiten von Simaplatten: a) glatt ausgeschnitten auf Platte mit Nereidendarstellung (oben), Kunsthistorisches Museum Wien, Antikensammlung, Inv. V 37, vgl. hier Anm. 16. b) mit Ausbruchspuren auf Sima mit Eroten auf Panthern (unten), Kunsthistorisches Museum Wien, Antikensammlung, Inv. V 41, Anm. 12.
Bilder: © KHM-Museumsverband (Kunsthistorisches Museum Wien).

archaische Zeit betrifft; ihre Herstellung konnte zudem durch empirische Studien nachvollzogen werden.[72]

Dennoch warfen bei der Aufnahme der Wiener Reliefs einzelne Werkspuren Fragen auf, wie teilweise im vorigen Abschnitt angesprochen wurde. Ausschlaggebend für weiterführende Studien war aber eine feine Schlickerschicht, die sich an der Oberfläche vieler Reliefs nachweisen lässt, und die häufig als „Überzug" bezeichnet wird. Der entsprechende Produktionsschritt wird als Ausstreichen der Form mit fein geschlämmtem Ton[73] beschrieben, bzw., an anderer Stelle, als „Vorformung", die durch Ausgießen der Matrize mit Tonschlicker (oder alternativ durch Ausdrücken mit gereinigtem Ton) entsteht,[74] oder auch als „Veredelung der Oberfläche", die man durch „Applikation einer satten Schicht aus gereinigtem Ton, welche den grob gemagerten Kern verdeckt" erhält und die das Kennzeichen von Campana-Reliefs im eigentlichen Sinn sei.[75]

Um den Herstellungsprozess besser zu verstehen und der Frage nachzugehen, wie sich dieser in die für die Gattung charakteristische Serienproduktion einfügt,

72 Für den etruskischen Bereich s. beispielsweise den Überblick bei Winter 2009, 505–538 mit weiterführender Literatur; die Nachproduktion von lydischen Architekturterrakotten beschreibt Hostetter 1994.

73 Rohden – Winnefeld 1911, 23* („mit ganz feinem Ton dünn ausgestrichen"); Borbein 1968, 14 („mit einer Schicht sehr fein geschlämmten Tons").

74 Perry 1997, 57.

75 Känel 2013a, 1116 f. Anm. 2.



Abb. 7 Moderne Nachbildung eines Reliefs der Wiener Antikensammlung, Herstellung der Patrize mit Hilfe von Teilformen.
Bild: © Rebecca Toriser.

wurde ein Forschungsprojekt in Kooperation mit der Fachschule für Fliese, Keramik und Ofenbau (Ceramico Campus) in Stoob im Mittleren Burgenland begonnen.[76] Das Projektteam wurde gebeten, ein Relief mit allen einzelnen Produktionsschritten herzustellen und dabei jene Methoden anzuwenden, die in der Antike möglich waren und die sich für die Schüler als die effizienteste herausstellten. Keine Berücksichtigung fanden dabei die Materialzusammensetzung des Tons, das Ansetzen eines Flachziegels und die Verwendung antiker Brenntechniken. Mit dem Projekt wurde im Schuljahr 2020/2021 begonnen. Nach Vorbild eines Campana-Reliefs der Antikensammlung – die Schüler wählten die große, 36 × 45 cm messende Platte mit der Darstellung von Satyrn bei der Weinlese[77] – wurde in einem ersten Schritt eine Patrize gefertigt. Bereits hier zeigte sich sich ein überraschendes Ergebnis: Sogar für das einfache Element eines Girlandenbogens für den oberen Abschluss des Zierstreifens fertigten die Schüler eine Teilform an (Abb. 7, links oben im Bild),[78] um einen möglichst regelmäßigen Rapport zu garantieren. Das Projekt soll in den nächsten Jahren fortgesetzt werden und einen Beitrag dazu leisten, mehr über die Herstellungstechnik der faszinierenden Gattung der Campana-Reliefs zu erfahren.

76 Die Schule bietet – als einzige in Österreich – die Ausbildung zum Keramiker, Fliesenleger und Hafner an: <https://ceramico.at/campus/> (11.08.2023). Den Schülern des Projektteams 2020/2021 Rebecca Toriser, Anja Venclik und Alexander Lackner sowie den sie begleitenden Lehrern Jürgen Suppan, Andreas Ringhofer und Manfred Widhalm sei für ihr Engagement herzlichst gedankt.

77 Inv. V 11; s. o. Anm. 11.

78 Ein ähnliches Vorgehen beschreibt Hostetter 1994, 42 mit Abb. 67–69 für die moderne Nachbildung von Terrakottareliefs. Zur Verwendung von Teilformen einzelner Bildelemente, allerdings in der Form von Stempeln, s. Kern 1958, 12. 16 f.; Rauch 1999, 241 f.; weiterführende Überlegungen bei Perry 1997, 54–56.

Bibliographie

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

Signatur

Mag. Karoline Zhuber-Okrog
Kunsthistorisches Museum Wien
Antikensammlung/Ephesos Museum
karoline.zhuber@khm.at

Gesamtbibliographie

(Comprehensive Bibliography of the Volume)

zusammengestellt von / compiled by Christian Köhl

Vorbemerkung

Der folgende Nachweis der zitierten Sekundärliteratur richtet sich nach den Zitierrichtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts und den dort gebräuchlichen Siglen. Antike Werke sowie Archive und Archivmaterial sind an entsprechender Stelle in den Fußnoten der jeweiligen Beiträge nachgewiesen.

Please note

The references given below follow the citation guidelines of the German Archaeological Institute and the sigla used there. References to ancient literature as well as to archives and archive documents are limited to the footnotes of the respective articles.

Abbe – Ağtürk 2019: M. B. Abbe – T. Ş. Ağtürk, The New Corpus of Painted Imperial Roman Marble Reliefs from Nicomedia. A Preliminary Report on Polychromy, Technè 48, 2019, 100–109

Adam-Velenē et al. 2017: P. Adam-Velenē – A. Koukouvou – O. Palli – E. Stephanē – Ē. Zōgraphu (Hrsg.), ΕΙΔΩΛΙΟ. Ένας μικρόκοσμος από πηλό. Ausstellungskatalog Thessaloniki, Ekdosē Archaiologiku Museiu Thessalonikēs 31 (Thessaloniki 2017)

Aglietti 2005: S. Aglietti, Lastre Campana con soggetto mitologico. Un nuovo rinvenimento dall'ager albanus, DocAlb 27, 2005, 23–28

Aglietti 2021: S. Aglietti, Spunti di ricerca sull'approvvigionamento e la distribuzione dei laterizi nelle sepolture in fossa di età romana, in: É. Bukowiecki – A. Pizzo – R. Volpe (Hrsg.), Demolire, Riciclare, Reinventare. La lunga vita e l'eredità del laterizio romano nella storia dell'architettura. Atti del III Convegno Internazionale „Laterizio", Roma 6–8 marzo 2019, Costruire nel mondo antico 3 (Rom 2021) 159–165

Akimova 2005: L. Akimova, Archeologija vojny. Vozvraščenie iz nebytija. Restavracija i vosstanovlenie antičnych pamjatnikov, peremeščennych v rezyl'tate Velikoj Otečestvennoj vojny. Ausstellungskatalog Moskau (Moskau 2005)

Akinscha et al. 1995: K. Akinscha – G. Kozlow – C. Toussaint, Operation Beutekunst. Die Verlagerung deutscher Kulturgüter in die Sowjetunion nach 1945, Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 12 (Nürnberg 1995)

Alagia 2014: D. Alagia, Horti Lamiani. Topografia e ricontestualizzazione della decorazione marmorea dalla tarda Repubblica all'età tardoantica (Ph.D. diss. Freie Universität Berlin 2014)

Alegiani 2016: S. Alegiani, Villa Maruffi. La collezione dei bolli laterizi, in: D. Manacorda – G. Calcani (Hrsg.), Tracce del paesaggio antico nel Suburbio. I laterizi bollati nella

Publiziert in: Arne Reinhardt (Hrsg.), Campana-Reliefs. Neue Forschungen zu römischem Architekturdekor aus Terrakotta. Akten der Internationalen Tagung Heidelberg, 8.–10. April 2021, AKT 1 (Heidelberg 2024).
DOI: https://doi.org/10.11588/propylaeum.1326

raccolta Maruffi, Villa Maruffi. Materiali e studi 3 (Rom 2016) 63–138, <https://doi.org/10.13134/978-88-97524-60-1>

Alexandridis – Winkler-Horaček 2022: A. Alexandridis – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), Destroy the Copy. The Fate of Plaster Casts Collections in the 19th–20th Centuries. Demolition, Defacement, Disposal in Europe and Beyond (Berlin 2022)

Amandry 1981: M. Amandry, Le Monnayage de Dymé (Colonia Dumaeorum) en Achaïe. Corpus, RNum 23, 1981, 45–67

Amandry et al. 1991: P. Amandry – F. Chamoux – F. Croissant – L. Lerat – J. Marcadé – A Pariente – C. Rolley, Guide de Delphes. Le Musée, Sites et monuments 6 (Paris 1991)

Ambrogi – Paris 2020: A. Ambrogi – R. Paris (Hrsg.), Il Museo della via Appia Antica nel Mausoleo di Cecilia Metella-Castrum Caetani, StA 234 (Rom 2020)

Amici 1991: C. M. Amici, Il foro di Cesare, Il linguaggio dell'architettura romana 2 (Florenz 1991)

Ampolo 2003: C. Ampolo, Hestia/Vesta tra mondo greco e Roma (I), in: E. Greco (Hrsg.), Teseo e Romolo. Le origini di Atene e Roma a confronto. Atti del convegno internazionale di studi, Scuola Archeologica Italiana di Atene, Atene 30 giugno – 1 luglio 2003, Tripodes 1 (Athen 2005) 113–124

Anders 1999: F.-A. Anders, Schlösser in der Stunde Null. Die Berliner und Potsdamer Schlösser während der Kriegs- und Nachkriegszeit, Wissenschaftliche Reihe der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 4 (Potsdam 1999)

Anderson 2014: J. C. Anderson, Architect and Patron, in: R. B. Ulrich – C. K. Quenemoen (Hrsg.), A Companion to Roman Architecture, Blackwell Companions to the Ancient World (Chichester 2014) 127–139

Andrén 1939/1940: A. Andrén, Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples, Skrifter utgivna av Svenska Institutet i Rom 6 (Lund 1939/1940)

Andrén 1962: A. Andrén, Rev. of F. E. Brown – E. H. Richardson – L. Richardson Jr., Cosa II. The Temples of the Arx, MemAmAc 26 (Rom 1960), Gnomon 34, 1962, 195–199

Angle – Germano 2007: M. Angle – A. Germano (Hrsg.), Museo e Territorio, Atti del V convegno, Velletri, 17–18 novembre 2006, Collana Museo & Territorio 5 (Rom 2007)

Anonymus 1881: Elenco degli oggetti di arte antica, scoperti per cura della Commissine Archaeologica Comunale dal 1 gennaio a tutto il 31 dicembre 1880, e conservati nel Campidoglio, o nei magazzini comunali, BCom 9, 1881, 283–312

Anselmino 1977: L. Anselmino, Terrecotte architettoniche I. Antefisse. Terrecotte architettoniche dell'Antiquarium Comunale di Roma, Studi e materiali dei musei e monumenti comunali di Roma (Rom 1977)

Anselmi et al. 2020.: C. Anselmi – M. Vagnini – C. Seccaroni – M. Azzarelli – T. Frizzi – R. Alberti – M. Falcioni – A. Sgamellotti, Imagining the Antique. Unexpected Egyptian Blue in Raphael's Galathea by Non-invasive Mapping, Rendiconti Lincei. Scienze Fisiche e Naturali 31, 2020, 913–917

Anti 1952: C. Anti, Rilievo teatrale romano da Castel S. Elia, in: G. Moro (Hrsg.), Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte I. Festschrift für Rudolf Egger (Klagenfurt 1952) 189–205

Antolini 2012: S. Antolini, Le antefisse iscritte di Cupra Marittima, in: G. Baratta – S. M. Marengo (Hrsg.), Instrumenta inscripta III. Manufatti iscritti e vita dei santuari in età romana (Macerata 2012) 105–133

Arneth 1845: J. Arneth, Das k. k. Münz- und Antiken-Kabinet (Wien 1845)

Arneth 1854: J. Arneth, Das kaiserlich-königliche Münz- und Antiken-Cabinet ²(Wien 1854)

Arribas Palau – Tarradell 1987: A. Arribas Palau – M. Tarradell, El Foro de Pollentia. Noticias de las primeras investigaciones, in: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Departamento de Arqueología (Hrsg.), Los foros romanos de las provincias occidentales (Madrid 1987) 121–136

Aston 2014: E. Aston, Part-animal Gods, in: G. L. Campbell (Hrsg.), The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life (Oxford 2014) 366–383

Avagliano 2021: A. Avagliano, Echi di arte pergamena a Pompei. Un fregio fittile con Gigantomachia dalla Regio VII, Incidenza dell'Antico 19, 2021, 225–243

Azzena 1987: G. Azzena, Atri. Forma e urbanistica, Città antiche in Italia 1 (Rom 1987)

Baas 2016: P. Baas, Zwischen privat und öffentlich. Der architektonische Kontext, in: P. Baas – M. Flecker (Hrsg.), Fragmentierte Bilder. Die Campana-Reliefs des Instituts für Klassische Archäologie Tübingen. Ausstellungskatalog Tübingen, Schriften des Museums der Uni-versität Tübingen MUT 13 (Tübingen 2016) 30–34

Baas – Flecker 2016: P. Baas – M. Flecker (Hrsg.), Fragmentierte Bilder. Die Campana-Reliefs des Instituts für Klassische Archäologie Tübingen. Ausstellungskatalog Tübingen, Schriften des Museums der Universität Tübingen MUT 13 (Tübingen 2016)

Bacchetta 2006: A. Bacchetta, Oscilla. Rilievi sospesi di età romana, Filarete 243 (Mailand 2006)

Backe-Dahmen 2008: A. Backe-Dahmen, Die Welt der Kinder in der Antike, Zaberns Bildbände zur Archäologie = Sonderbände der Antiken Welt (Mainz 2008)

Banéat 1909: P. Banéat, Ville de Rennes. Catalogue du Musée Archéologique et Ethnographique ³(Rennes 1909), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6525394m> (12.07.2022)

Barbault 1783: J. Barbault, Monumens Antiques ou Collection Choisie D'Anciens Bas-Reliefs et Fragmens Egiptiens, Grecs, Romains, et Etrusques. Representant les Cérémonies religieuses, Sacrifices, Mariages, Bacchanales, Guerres, Batailles, et autres objets qui ont rapport à la Mythologie et à l'histoire de ces anciens Peuples. Ouvrage Qui Contient Deux Cents Planches, Avec leur explication en Abrégé (Rom 1783), <https://doi.org/10.11588/diglit.13469>

Barrett 2011: C. E. Barrett, Egyptianizing Figurines from Delos. A Study in Hellenistic Religion, Columbia Studies in the Classical Tradition 36 (Leiden 2011)

Barrett 2019: C. E. Barrett, Domesticating Empire. Egyptian Landscapes in Pompeian Gardens (New York 2019)

Bartoli et al. 1693: P. S. Bartoli – G. G. de Rossi – D. de Rossi, Admiranda Romanarvm Antiqvitatvm Ac Veteris Scvlptvrae Vestigia. Anaglyphico Opere Elaborata Ex Marmoreis Exemplaribvs Qvae Romae Adhvc Extant In Capitolio Aedibvs Hortisqve Virorvm Principvm Ad Antiqvam Elegantiam (Rom 1693), <https://doi.org/10.11588/diglit.8594>

Bartz 2020: J. Bartz, Eine Stadt als Bühne der Selbstinszenierung. Augustus' (im)mobile Bespielung Roms, in: J. Bartz – M. Müller – R. F. Sporleder (Hrsg.), Augustus immortalis. Aktuelle Forschungen zum Princeps im interdisziplinären Diskurs. Beiträge des interdisziplinären Symposions an der Humboldt-Universität zu Berlin, 25.–27. Oktober 2019 (Berlin 2020) 13–21

Battaglini – Diosono 2010: G. Battaglini – F. Diosono, Le domus di Fregellae. Case aristocratiche di ambito coloniale, in: M. Bentz – C. Reusser (Hrsg.), Etruskisch-italische und römisch-republikanische Häuser, Studien zur antiken Stadt 9 (Wiesbaden 2010) 217–231

Bauch 2023: J. Bauch, Die Architekturterrakotten der Casa del Fauno in Pompeji, in: A. von Kienlin (Hrsg.), Sur le Grand Tour – Reisende Architekten als Protagonisten des europäischen Gedankens. Tagung der Koldewey-Gesellschaft vom 12. Mai bis 14. Mai 2021, Bericht der Koldewey Gesellschaft 51 (Dresden 2023) 91–100

Bauer – Geominy 2000: J. Bauer – W. Geominy (Hrsg.), Gips nicht mehr. Abgüsse als letzte Zeugen antiker Kunst. Ausstellungskatalog Bonn (Bonn 2000)

Beer 2010: J. Beer, Herakles & Co. Götter und Helden im antiken Griechenland. Antike Kunst aus den Sammlungen der Justus-Liebig-Universität Gießen und der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Ausstellungskatalog Gießen, Akamas 6 (Gießen 2010)

Beeson 2022: A. Beeson, Acroterial decoration and cantharus fountains. Exotic architectural stonework from Great Witcombe and Chedworth, in: M. Henig – G. Soffe – K. Adcock – A. King (Hrsg.), Villas, sanctuaries and settlements in the Romano-British countryside. New perspectives and controversies, Archaeopress Roman Archaeology 95 (Oxford 2022) 163–196

Beger 1701: L. Beger, Thesaurus Brandenburgicus Selectus III. Continens antiquorum numismatum et gemmarum, quae cimeliarchio regio-electorali Brandenburgico nuper accessére Rariora. Ut & supellectilem antiquariam uberrimam, id est statuas, thoraces, clypeos, imagines tàm deorum, quàm regum & illustrium. Item vasa & instrumenta varia, eaque inter, fibulas, lam (Coloniae Marchicae 1701), <https://doi.org/10.11588/diglit.3460>

Benndorf 1902: O. Benndorf, Zwei Bruchstücke von Thonreliefs der Campanaschen Gattung, ÖJh 5, 1902, 151 f., <https://doi.org/10.11588/diglit.31257.15>

Bentz – Reusser 2010: M. Bentz – C. Reusser (Hrsg.), Etruskisch-italische und römisch-republikanische Häuser, Studien zur antiken Stadt 9 (Wiesbaden 2010)

Benucci – Sarti 2012: M. Benucci – S. Sarti, The Campana Museum of Ancient Marbles in Nineteenth Century Photographs, Journal of the History of Collections 24, 2012, 15–24

Béraud et al. 2001: I. Béraud – C. Gébara – A. Dumont, Les fours de potiers gallo-romains de St-Lambert et de Valescure à Fréjus (Var), in: F. Laubenheimer (Hrsg.), 20 ans de recherches à Sallèles d'Aude. Colloque des 27–28 septembre 1996 (Sallèles d'Aude), Série Amphores (Besançon 2001) 199–210

Berger 1994: K. Berger, Campanaplatten im römisch-germanischen Museum Köln, KölnJb 27, 1994, 87–98

Bernard 2010: S. G. Bernard, Pentelic Marble in Architecture at Rome and the Republican Marble Trade, JRA 23, 2010, 35–54

Berns 2007: C. Berns, Ein Antefix aus Nemea und der emblematische Architekturdekor im späten Hellenismus, AM 122, 2007, 329–340

Birch – Newton 1856: S. Birch – C. T. Newton, Report on the Campana Collection (London 1856)

Blagg 2002: T. F. C. Blagg, Roman Architectural Ornament in Britain, BAR 329 (Oxford 2002)

Blanckenhagen 1949/1950: P.-H. von Blanckenhagen, Das Bild des Menschen in der römischen Kunst, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 15, 1949/1950, 115–134

Blänsdorf 2015: C. Blänsdorf, Studien zur Farbfassung von Figuren der Terrakottaarmee und aus anderen Beigabengruben der Grabanlage des Ersten Chinesischen Kaisers Qin Shihuang (München 2015)

Blänsdorf – Yin 2006: C. Blänsdorf – X. Yin, A Colourful World for the Emperor's Soul. The Polychromy of the Terracotta Sculptures at Qin Shihuang's Burial Complex, Studies in Conservation 51 Suppl. 2, 2006, 177–183

Blume 2016: C. Blume, Szenische Tonreliefs in Farbe. Zur Polychromie der Campana-Reliefs, in: P. Baas – M. Flecker (Hrsg.), Fragmentierte Bilder. Die Campana-Reliefs des Instituts für Klassische Archäologie Tübingen. Ausstellungskatalog Tübingen, Schriften des Museums der Universität Tübingen MUT 13 (Tübingen 2016) 40–45

Blümel 1938: C. Blümel, Römische Kopien griechischer Skulpturen des vierten Jahrhunderts v. Chr., Staatliche Museen zu Berlin. Katalog der Sammlung antiker Skulpturen 5 (Berlin 1938)

Bobaridis 2006: Ch. Bobaridis, Ο διοικισμός των Πατρών, Ανιστόρητον 6, 2006, 1–11

Bodel 1983: J. P. Bodel, Roman Brick Stamps in the Kelsey Museum, Kelsey Museum of Archaeology Studies 6 (Ann Arbor 1983)

Bøggild Johannsen 2008a: K. Bøggild Johannsen, Campanareliefs im Kontext. Ein Beitrag zur Neubewertung der Funktion und Bedeutung der Campanareliefs in römischen Villen, Facta. A Journal of Roman Material Culture Studies 2, 2008, 15–38

Bøggild Johannsen 2008b: K. Bøggild Johannsen, Kunstens første Materiale. Et bidrag til Campanarelieffernes receptionshistorie med udgangspunkt i Thorvaldsen Museum samlinger, MeddelThor 2008, 122–142

Bol 1992: P. C. Bol (Hrsg.), Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke III. Bildwerke in der Galleria della Leda, im ehemaligen Tempel der ephesischen Artemis und im Bigliardo (Berlin 1992)

Bonanno Aravantinos et al. 2019: M. Bonanno Aravantinos – A. Ghelli – I. Marinelli – M. Pisani – G. Rocco, Lastre di decorazione architettonica dalla villa cd. delle ‚Terme degli Stucchi dipinti', Roma, in: P. S. Lulof – I. Manzini – C. Rescigno (Hrsg.), Deliciae fictiles V. Networks and Workshops. Architectural Terracottas and Decorative Roof Systems in Italy and Beyond. Proceedings of the Fifth International Conference Held at the University of Campania „Luigi Vanvitelli" and the National Archaeological Museum in Naples, March 15–17, 2018 (Oxford 2019) 441–449

Bonanome 2013: D. Bonanome, Altare cilindrico con rilievi arcaistici, in: C. Gasparri – R. Paris (Hrsg.), Palazzo Massimo alle Terme. Le collezioni (Rom 2013) 146 f. Kat. 88

Boppert 1990: W. Boppert, Überlegungen zur Legionsangabe auf einer neuen Bildnisstele aus Mainz, AKorrBl 20, 1990, 113–117

Borbein 1968: A. H. Borbein, Campanareliefs. Typologische und stilkritische Untersuchungen, RM Suppl. 14 (Heidelberg 1968)

Borbein 1974: A. H. Borbein, Zur Bedeutung symmetrischer Kompositionen in der hellenistisch-italischen und der spätrepublikanisch-römischen Reliefplastik, in: P. Zanker (Hrsg.), Hellenismus in Mittelitalien II. Kolloquium in Göttingen vom 5. bis 9. Juni 1974, AbhGöttingen 97 (Göttingen 1976) 502–529

Borbein et al. 2006: A. H. Borbein – T. W. Gaethgens – J. Irmscher – M. Kunze (Hrsg.), Johann Joachim Winckelmann. Schriften und Nachlaß IV, 2. Katalog der antiken Denkmäler. Geschichte der Kunst des Alterthums. Erste Auflage Dresden 1764. Zweite Auflage Wien 1776 (Mainz 2006)

Borbein et al. 2014: A. H. Borbein – M. Kunze – A. Rügler (Hrsg.), Johann Joachim Winckelmann. Schriften und Nachlaß VI, 2. Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati Roma 1767 (Mainz 2014)

Bordignon et al. 2007a: F. Bordignon – P. Postorino – P. Dore – G. F. Guidi – G. Trojsi – V. Bellelli, In Search of Etruscan Colours. A Spectroscopic Study of a Painted Terracotta Slab from Ceri, Archaeometry 49.1, 2007, 87–100

Bordignon et al. 2007b: F. Bordignon – P. Postorino – P. Dore – G. Trojsi, Raman Identification of Green and Blue Pigments in Etruscan Polychromes on Architectural Terracotta Panels, Journal of Raman Spectroscopy 38, 2007, 255–259

Borsari 1895: L. Borsari, Santa Marinella (frazione del comune Civitavecchia), NSc 1895, 195–201

Boschung 1987: D. Boschung, Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms, Acta Bernensia 10 (Bern 1987)

Boschung et al. 2015: D. Boschung – P.-A. Kreuz – T. Kienlin (Hrsg.), Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts, Morphomata 31 (Paderborn 2015)

Bouché-Leclercq 1887: A. Bouché-Leclercq, s. v. Carmenta, in: C. V. Daremberg – E. Saglio (Hrsg.), Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments contenant l'explication des termes qui se rapportent aux mœurs, aux institutions, à la religion, aux arts, aux sciences, au costume, au mobilier, à la guerre, à la marine, aux métiers, au monnaies, poids et mesures, etc. et en général à la vie publique et privée des anciens I 2 (Paris 1887) 923 f.

Bourgeois – Jeammet 2014: B. Bourgeois – V. Jeammet, Peindre et repeindre sur terre cuite en Gréce hellénistique, Technè 40, 2014, 84–96

Bourgeois – Jeammet 2020: B. Bourgeois – V. Jeammet, La polychromie des terres cuites grecques. Approche matérielle d'une culture picturale, RA 69, 2020, 3–28

Bourgeois – Jockey 2004: B. Bourgeois – P. Jockey, Le marbre, l'or et la couleur. Nouveaux regards sur la polychromie de la sculpture hellénistique de Délos, in: S. Descamps-Lequime (Hrsg.), Peinture et couler dans le monde grec antique. Actes de colloque, Museé du Louvre, 10 et 27 mars 2004 (Paris 2004) 163–191

Braconi 2015: P. Braconi, Il teatro e l'acqua di Caligola, in: G. Ghini (Hrsg.), Caligola. La trasgressione al potere. Ausstellungskatalog Nemi (Rom 2015) 229–232

Braito 2016: S. Braito, Iscrizioni di produzione sulle „Lastre Campana": Il caso di Annia Arescusa, in: M. Buora – S. Magnani (Hrsg.), Instrumenta inscripta 6. Le iscrizioni con funzione didascalico-esplicativa. Committente, destinatario, contenuto e descrizione dell'oggetto nell'instrumentum inscriptum. Atti del 6. incontro Instrumenta inscripta, Aquileia (26–28 marzo 2015), Antichità Altoadriatiche 83 (Triest 2016) 465–477

Braun 1838: E. Braun, Scavi, BdI 1838, 1–8

Brecciaroli Taborelli 2006: L. Brecciaroli Taborelli, Il museo di Antichità di Torino. Guida breve (Turin 2006)

Brecoulaki 2014: H. Brecoulaki, Precious Colors in Ancient Greek Polychromy and Painting. Material Aspects and Symbolic Values, RA 57, 2014, 3–35

Breitenstein 1941: N. Breitenstein, Catalogue of Terracottas. Cypriote, Greek, Etrusco-Italian and Roman (Kopenhagen 1941)

Bridel 1976: P. Bridel, Le mausolée de Wavre. Etude des fragments architecturaux du Musée archéologique de Neuchâtel, JbSchwUrgesch 59, 1976, 193–201

Bridel 2006: P. Bridel, Le mausolée de Wavre (Suisse). Restitution et présentation muséographique, in: J.-C. Moretti – D. Tardy (Hrsg.), L'architecture funéraire monumentale. La Gaule dans l'empire romaine. Actes du colloque organisé par l'IRAA du CNRS et le musée archéologique Henri-Prades, Lattes, 11–13 octobre 2001, Archéologie et histoire de l'art 24 (Paris 2006) 419–433

Brinkmann et al. 2010: V. Brinkmann – O. Primavesi – M. Hollein (Hrsg.), Circumlitio. The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture. Proceedings of the Johann David Passavant Colloquium, 10–12 December 2008, Schriftenreihe der Liebighaus-Skulpturensammlung (Frankfurt am Main 2010)

Brøns 2022: C. Brøns, All That Glitters Is Gold. Golden Textiles in the Ancient Mediterranean, in: S. Harris – C. Brøns – M. Zuchowska (Hrsg.), Textiles in Ancient Mediterranean Iconography (Oxford 2022) 121–138

Brøns et al. 2016a: C. Brøns – S. Hedegaard – M.-L. Sargent, Painted Faces. Investigations of the Polychromy of Etruscan Antefixes in the Ny Carlsberg Glyptotek, EtrSt 19, 2016, 23–67

Brøns et al. 2016b: C. Brøns – S. B. Hedegaard – K. L. Rasmussen, The Real Thing? Studies of Polychromy and Authenticity of Etruscan Pinakes at the Ny Carlsberg Glyptotek, StEtr 79, 2016, 195–223

Brøns et al. 2020: Brøns, C. – S. B. Hedegaard – J. Bredal-Jørgensen – D. Buti – G. Pastorelli, The Rarest Blue. An Exceptional Find of Lapis Lazuli on a Funerary Portrait from Ancient Palmyra, Archaeometry 62, 2020, 506–520

Brown 1960: F. E. Brown, Architecture, in: F. E. Brown – E. H. Richardson – L. Richardson Jr., Cosa II. The Temples of the Arx, MemAmAc 26 (Rom 1960) 9–145

Brown et al. 1960: F. E. Brown – E. H. Richardson – L. Richardson Jr., Cosa II. The Temples of the Arx, MemAmAc 26 (Rom 1960)

Brown et al. 1993: F. E. Brown – E. H. Richardson – L. Richardson Jr., Cosa III. The Buildings of the Forum. Colony, Municipium, and Village, MemAmAc 37 (University Park, Pa 1993)

Bruder 2022: S. K. Bruder, Man lebt, wie man wohnt. Untersuchungen zur Wohnhausarchitektur Mittel- und Norditaliens vom ausgehenden 6. bis zum beginnenden 2. Jh. v. Chr. (Heidelberg 2022)

Brunet-Gaston – Gaston 2016a: V. Brunet-Gaston – C. Gaston, Le sanctuaire de Pont-Sainte-Maxence „Le champs Lahyre" (Oise), in: A. Claudine (Hrsg.), À la romaine! Résidence privée, construction publique en Gaule du Nord. Ausstellungskatalog Val-d'Oise (Roissy 2016) 119–125

Brunet-Gaston – Gaston 2016b: V. Brunet-Gaston – C. Gaston, En guise de comparaison, Un sanctuaire antique à Pont-Sainte-Maxence (Oise), in: A. Bouet (Hrsg.), Monumental! II.

La monumentalisation des villes de l'Aquitaine et de l'Hispanie septentrionale durant le Haut-Empire. Actes du colloque de Villeneuve-sur-Lot, 10–12 septembre 2015, Aquitania Suppl. 37 (Bordeaux 2016) 769–792

Brunn 1864: H. Brunn, Die Ara Casali und ihre Repliken in Terracotta, AA 22, 1864, 303*, <https://archive.org/details/archaologischez21deut/page/n317/mode/2up?q=Casali> (19.07.2022)

Bruno 2004: B. Bruno, Produzione e consumo di fittili architettonici nel Bassanese in età romana. Alcune considerazioni sul contesto di San Giorgio di Angarano, in: E. Pettenò (Hrsg.), Nelle campagne della Rosa. Dieci anni di ricerche archeologiche a Rosà (Bassano del Grappa 2004) 138–141

Bruto et al. 1985: M. L. Bruto – G. Messineo – C. Vannicola, Grottarossa. Sepolcro „a tempietto" (circ. XX), BCom 90, 1985, 153–162

Bruun 1995: C. Bruun, Private Munificence in Italy and the Evidence from Lead Pipe Stamps, in: H. Solin – O. Salomies – U.-M. Liertz (Hrsg.), Acta Colloquii Epigraphici Latini, Helsingiae 3.–6. sept. 1991 habiti, Commentationes humanarum litterarum 104 (Helsinki 1995) 41–58

Buccarella Hedegaard et al. 2017: S. Buccarella Hedegaard – A. Rodler – J. Bredal-Jørgensen – S. Klein – C. Brøns, A Highly Unusual Constituent in Roman Polychromy, Conference Poster, <http://trackingcolour.com/assets/7/1/1220/Vanadinite_poster__Goldschmidt2017.pdf> (29.07.2022)

Bugini et al. 2000: R. Bugini – L. Folli – D. Vaudan, Les pigments vert et rouge d'une peinture murale d'époque romane républicane, in: J. L. Goupy – J.-P. Mohen (Hrsg.), Art et Chimie. La Couleur. Actes du Congrès tenu à Paris les 16, 17 et 18 Septembre 1998 (Paris 2000) 119–120

Buisson et al. 2014: N. Buisson – C. Colonna – C. Kumar, La redécouverte de la polychromie d'un buste antique de terre cuite du Cabinet des Médailles (Sicile, III^{e} siècle av. J.-C.), Technè 40, 2014, 114–122

Bukowiecki et al. 2021: É. Bukowiecki – A. Pizzo – R. Volpe (Hrsg.), Demolire, Riciclare, Reinventare. La lunga vita e l'eredità del laterizio romano nella storia dell'architettura. Atti del III Convegno Internazionale „Laterizio", Roma 6–8 marzo 2019, Costruire nel mondo antico 3 (Rom 2021)

Bulling 1958: K. Bulling (Hrsg.), Geschichte der Universitätsbibliothek Jena. 1549–1945, Claves Jenenses 7 (Weimar 1958)

Buora 1993: M. Buora, I bolli laterizi dell'agro Aquileiese. Alcuni problemi, in: C. Zaccaria (Hrsg.), I laterizi di età romana nell'area nordadriatica, Cataloghi e monografie archeologiche die Civici Musei di Udine 3 (Rom 1993) 179–186

Burzotta 1986: P. Burzotta, Dall'Orto botanico al giardino del mondo. Le opere di Léon Dufourny in Sicilia, Lotus International 52, 1986, 112–127

Bushnell 2008: L. Bushnell, The Wild Goat-and-Tree Icon and its Special Significance for Ancient Cyprus, in: G. Papantoniou – A. Fitzgerald – S. Hargis (Hrsg.), POCA 2005. Postgraduate Cypriot Archaeology. Proceedings of the Fifth Annual Meeting of Young Researchers on Cypriot Archaeology, Department of Classics, Trinity College, Dublin, 21–22 October 2005, BARIntSer 1803 (Oxford 2008) 65–76

Cabrera 2005: P. Cabrera, El dios entre las flores. El mundo vegetal en la iconografía de la Magna Grecia, in: R. Olmos – P. Cabrera – S. Montero (Hrsg.), Paraíso cerrado, jardín abierto. El reino vegetal en el imaginario religioso del Mediterráneo, El espejo navegante 12 (Madrid 2005) 148–170

Cabrera 2013: P. Cabrera, The Gifts of Dionysos, in: A. Bernabé – M. Herrero de Jáuregui – A. I. Jiménez San Cristóbal – R. Martín Hernández (Hrsg.), Redefining Dionysos, MythosEikonPoiesis 5 (Berlin 2013) 488–503

Cadario 2008: M. Cadario, Ipotesi sulla circolazione dell'immagine loricata in età imperiale. I torsi giulio-claudi di Susa, in F. Slavazzi – S. Maggi (Hrsg.), La scultura romana dell'Italia settentrionale, Quarant'anni dopo la mostra di Bologna, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Pavia, 22–23 settembre 2005, Flos Italiae 8 (Florenz 2008) 281–292

Cadario 2011: M. Cadario, Il linguaggio dei corpi nel ritratto romano, in: E. La Rocca – C. Parise Presicce – A. Lo Monaco (Hrsg.), Ritratti. Le tante facce del Potere (Rom 2011) 209–221

Cadario 2014: M. Cadario, L'immagine militare di Adriano, in E. Calandra – B. Adembri (Hrsg.), Adriano e la Grecia. Villa Adriana tra classicità ed ellenismo. Studi e ricerche (Rom 2014) 106–113

Caetani 1920: G. Caetani, Caietanorum Genealogia. Indice genealogico e cenni biografici della famiglia Caetani dalle origini all' anno 1882, Documenti dell' Archivio Caetani (Perugia 1920)

Cain 1985: H.-U. Cain, Römische Marmorkandelaber, BeitrESkAr 7 (Mainz 1985)

Cain 1989a: H.-U. Cain, Relief mit zwei Kalathiskostänzerinnen vor Pilasterarchitektur, in: P. C. Bol (Hrsg.), Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke I. Bildwerke im Treppenaufgang und im Piano nobile des Casino, Schriften des Liebighauses (Berlin 1989) 296–299

Cain 1989b: H.-U. Cain, Relief mit apollinischer Trias und Nike vor Architekturprospekt (sog. Kitharödenrelief), in: P. C. Bol (Hrsg.), Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke I. Bildwerke im Treppenaufgang und im Piano nobile des Casino, Schriften des Liebighauses (Berlin 1989) 380–388

Calderone 1975: A. Calderone, Sulle terracotte „Campana", BdA 60, 1975, 65–74

Callebat 1994: L. Callebat, Rhétorique et architecture dans le „De Architectvra" de Vitruve, in: Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De architectura. Actes du colloque international organisé par l'Ecole française de Rome, l'Institut de recherche sur l'architecture antique du CNRS et la Scuola normale superiore de Pise. Rome, 26–27 mars 1993, CEFR 192 (Rom 1994) 31–46

Campana 1834: G. P. Campana, Scavi di Ostia. Al prof. Gerhard, BdI 1834, 129–134

Campana 1840: G. P. Campana, Di due sepolcri romani del secolo di Augusto scoverti tra la via Latina e l'Appia presso la tomba degli Scipioni (Rom 1840)

Campana 1842: G. P. Campana, Antiche opere in plastica. Discoperte, raccolte, e dichiarate (Rom 1842), <https://arachne.dainst.org/entity/1393444> (18.12.2022)

Campana 1859: G. P. Campana, Cataloghi del Museo Campana. Catalogo della classe 1–12 (Rom 1859)

Campanile – Cangiano 2018: I. Campanile – I. Cangiano, Le terrecotte architettoniche del Tempio della Pace. Il prodotto di una fabbrica templare pestana, in: P. S. Lulof – I. Manzini – C. Rescigno (Hrsg.), Deliciae fictiles V. Networks and Workshops. Architectural Terracottas and Decorative Roof Systems in Italy and Beyond. Proceedings of the Fifth International Conference Held at the University of Campania „Luigi Vanvitelli" and the National Archaeological Museum in Naples, March 15–17, 2018 (Oxford 2019) 273–277

Campbell 2014: G. L. Campbell (Hrsg.), The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life (Oxford 2014)

Canina 1841: L. Canina, Descrizione dell'antico Tusculo (Rom 1841)

Cante 2013: M. Cante, La Meta Sudans augustea. Note per una sua ricostruzione, Thiasos 2, 2013, 19–37

Capaldi 2006: C. Capaldi, Lastre Campana dallo scavo della cd. Masseria del Gigante a Cuma, in: I. Edlund-Berry – G. Greco – J. Kenflied (Hrsg.), Deliciae fictiles III. Architectural Terracottas in Ancient Italy. New Discoveries and Interpretations. Proceedings of the International Conference Held at the American Academy in Rome, November 7–8, 2002 (Oxford 2006) 306–320

Capaldi 2007: C. Capaldi, Lo scavo del settore sud-orientale del Foro, in: C. Gasparri – G. Greco (Hrsg.), Cuma. Il Foro. Scavi dell'Università di Napoli Federico II, 2000–2001. Atti della Giornata di Studi, Napoli, 22 giugno 2002, Quaderni del Centro Studi Magna Grecia 5 = Studi Cumani 1 (Pozzuoli 2007) 137–162

Capaldi 2008: C. Capaldi, Lastre fittili di rivestimento architettonico tipo Campana 5245, in: F. Zevi (Hrsg.), Museo Archeologico dei Campi Flegrei. Catalogo generale I. Cuma (Neapel 2008) 348 f.

Capaldi 2009: C. Capaldi, Lo scavo del settore S/E ed orientale del Foro, in: C. Gasparri – G. Greco (Hrsg.), Cuma. Indagini archeologiche e nuove scoperte. Atti della Giornata di Studi Napoli, 12 dicembre 2007, Quaderni del Centro Studi Magna Grecia 7 = Studi cumani 2 (Pozzuoli 2009) 175–195

Cappelli 2011: G. Cappelli, Luigi Canina e Gian Pietro Campana. Due protagonisiti della ricerca archeologica nel tuscolano, in: M. Valenti (Hrsg.), Colli Albani. Protagonisti e luoghi della ricerca archeologica nell'Ottocento. Ausstellungskatalog Monte Porzio Catone, Tusculana 4 (Frascati 2011) 64–71

Caputo – Cavassa 2009: P. Caputo – L. Cavassa, La fabrication du bleu égyptian à Cumes, in: J.-P. Brun (Hrsg.), Artisanats antiques d'Italie et de Gaule. Mélanges offerts à Maria Francasca Buonaiuto, Collection du Centre Jean Bérard 32. Archéologie de l'artisanat antique 2 (Neapel 2009) 169–179

Carandini – Bruno 2008: A. Carandini – D. Bruno, La casa di Augusto. Dai „Lupercalia" al Natale, Economica Laterza 552 (Rom 2008)

Caravale 1993: A. Caravale, Lastre Campana di tipo arcaistico dallo scavo della Meta Sudans, BCom 95, 1993, 71–82

Caravale 1996: A. Caravale, Capitolo VI. Le terrecotte architettoniche riutilizzate nel restauro di Claudio, in: C. Panella (Hrsg.), Meta Svdans 1. Un'area sacra in Palatio e la valle del Colosseo prima e dopo Nerone (Rom 1996) 139–144

Caravale 2017: A. Caravale, Le terrecotte architettoniche, in: P. Pensabene – C. Sfameni (Hrsg.), La villa romana di Cottanello. Ricerche 2010–2016, Bibliotheca Archaeologica 44 (Bari 2017) 219–223

Caravale et al. 2019: A. Caravale – A. D'Eredità – C. Sfameni – G. Trojsi, Il laboratorio di informatica per la villa di Cottanello (RI). lo studio delle terrecotte architettoniche, ACalc 30, 2019, 159–182, <http://www.archcalc.cnr.it/journal/idyear.php?IDyear=2019-01-01> (15.09.2022)

Carchidio 1824: F. Carchidio, Memorie storiche dell'antico e moderno Telamone nell'Etruria Marittima raccolte ed illustrate con medaglie ed altri documenti inediti da Ferdinando Carchidio di Telamone… I 1. Epoche Etrusche avanti il Dominio de'Romani (Florenz 1824), <https://arachne.dainst.org/entity/3597706> (15.09.2022)

Carettoni 1971/1972: G. Carettoni, Terracotte Campana dallo scavo del tempio di Apollo Palatino, RendPontAc 44, 1971/1972, 123–139

Carettoni 1973: G. Carettoni, Nuova serie di grandi lastre fittili „Campana", BdA 58, 1973, 75–87

Carettoni 1983a: G. Carettoni, Das Haus des Augustus auf dem Palatin, Kulturgeschichte der antiken Welt. Sonderband (Mainz 1983)

Carettoni 1983b: G. Carettoni, La decorazione pittorica della Casa di Augusto sul Palatino, RM 90, 1983, 373–419

Carlucci 2021: C. Carlucci, Terrecotte architettoniche etrusco-laziali. I sistemi decorativi della II fase iniziale, ArchCl Suppl. 17 (Rom 2021)

Casaburo 1996: S. Casaburo, La villa delle Grotte, in: O. Pancrazzi – S. Ducci (Hrsg.), Ville e giardini nell'Elba romana. Ausstellungskatalog Florenz (Florenz 1996) 30–43

Casaburo 1997: S. Casaburo, Elba romana. La villa delle Grotte, Memoria e progretto 1 (Turin 1997)

Cassidy 2011: B. Cassidy, The Life & Letters of Gavin Hamilton (1723–1798). Artist & Art Dealer in Eighteenth-Century Rome I (London 2011)

Catalogue 1899: Catalogue des objets antiques recueillis par M. le Chev. Loius Saulini. Auktionskatalog Rom 24.–26. April 1899 (Rom 1899)

Cavassa et al. 2010: L. Cavassa – F. Delamare – M. Repoux, La fabrication du bleu égyptien dans les champs phlégréens (Campanie, Italie) durant le I^{er} siècle de notre ère, in: P. Chardron-Picault (Hrsg.), Aspects de l'arisanat en milieu urbain. Gaule et Occident romain, Suppléments à la Revue Archéologique de l'Est 28 (Dijon 2010) 235–249

Cecamore 2002: C. Cecamore, Palatium. Topografia storica del Palatino tra III sec. A.C. e I sec. D.C., BCom Suppl. 9 (Rom 2002)

Ceccarini et al. 2007: T. Ceccarini – A. Caregnato – F. Vinciotti, Iconografia delle lastre Campana della donazione Pellegrini e nuove ipotesi sula cosiddetta Villa degli Ottavi, in: M. Angle – A. Germano (Hrsg.), Museo e Territorio, Atti del V convegno, Velletri, 17–18 novembre 2006, Collana Museo & Territorio 5 (Rom 2007) 107–137

Celuzza 1985: M. G. Celuzza, Tecnica e tipologia dei rivestimenti fittili, in: A. Carandini (Hrsg.), Settefinestre. Una villa schiavistica nell'Etruria romana I. La villa nel suo insieme (Modena 1985) 91–100

Chaniotis et al. 2008: A. Chaniotis – T. Corsten – R. S. Stroud – R. A. Tybout (Hrsg.), SEG 58–301. Peloponnesos. Civic structures at Roman colonies of Corinth, Dyme, and Patras (Leiden 2012), <https://dx.doi.org/10.1163/1874-6772_seg_a58_301>

Chapuis – Kemperdick 2015: J. Chapuis – S. Kemperdick (Hrsg.), Das verschwundene Museum. Die Verluste der Berliner Gemälde- und Skulpturensammlungen 70 Jahre nach Kriegsende. Ausstellungskatalog Berlin (Petersberg 2015)

Chatzidakis 2003: P. Chatzidakis, Δήλος (Athen 2003)

Chiesa 1998: F. Chiesa, Demoni alati e grifi araldici. Lastre architettoniche fittili di Capua antica, StA 99 (Rom 1998)

Ciampoltrini – Rendini 1994: G. Ciampoltrini – P. Rendini, Temi figurativi nelle terrecotte architettoniche tardorepubblicane di Lucca, Ostraka 3, 1994, 61–72

Cifarelli 2006: F. M. Cifarelli, Le terrecotte architettoniche del tempio di Giunone Moneta a Segni. La fase tardo-repubblicana, in: I. Edlund-Berry – G. Greco – J. Kenflied (Hrsg.), Deliciae fictiles III. Architectural Terracottas in Ancient Italy. New Discoveries and Interpretations. Proceedings of the International Conference Held at the American Academy in Rome, November 7–8, 2002 (Oxford 2006) 224–231

Ciotti 1950: U. Ciotti, Rilievo romano e plutei medioevali ritrovati a Castel S. Elia, BdA 35, 1950, 1–8

Claridge – Dodero 2022 A. Claridge – E. Dodero (Hrsg.), Sarcophagi and other reliefs II, The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo Series A. Antiquities and architecture 3 (London 2022)

Coarelli 1976: F. Coarelli, Architettura e arti figurative in Roma, 150–50 a.C., in: P. Zanker (Hrsg.), Hellenismus in Mittelitalien. Kolloquium in Göttingen vom 5. bis 9. Juni 1974, AbhGöttingen 97 (Göttingen 1976) 21–32

Coarelli 1981: F. Coarelli, L'Area Sacra di largo Argentina. Topografia e storia, in: F. Coarelli – I. Kajanto – U. Nyberg – M. Steinby (Hrsg.), L'Area Sacra di largo Argentina I, Studi e materiali dei musei e monumenti comunali di Roma (Rom 1981) 9–51

Coarelli 1983: F. Coarelli, Architettura sacra e architettura privata nella tarda repubblica, in: Architecture et société. De l'archaïsme grec à la fin de la République. Actes du Colloque international organisé par le Centre national de la recherche scientifique et l'École française de Rome (Rome 2–4 décembre 1980), CEFR 66 (Rom 1983) 191–217

Coarelli 1987: F. Coarelli, I santuari del Lazio in età repubblicana, Studi NIS archeologia 7 (Rom 1987)

Coarelli 1990: F. Coarelli, Cultura artistica e società, in: A. Momigliano – A. Schiavone (Hrsg.), Storia di Roma II 1. L'impero mediterraneo. La repubblica imperiale (Turin 1990) 159–188

Coarelli 1994: F. Coarelli, Due fregi da Fregellae. Un documento storico della prima guerra Siriaca?, Ostraka 3, 1994, 93–108

Coarelli 1996: F. Coarelli, Revixit ars. Arte e ideologia a Roma. Dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana (Rom 1996)

Coarelli 2010: F. Coarelli, Substructio et tabularium, BSR 78, 2010, 107–132

Cochrane 2021: N. Cochrane, Ancient Art and the Eighteenth-Century Auction. Collecting, Catalogues and Competition, Journal for Eighteenth-Century Studies 44, 2021, 277–292, <https://doi.org/10.1111/1754-0208.12775>

Combe 1810: T. Combe (Hrsg.), A Description of the Collection of Ancient Terracottas in the British Museum. With Engravings (London 1810), <https://doi.org/10.11588/diglit.5294>

Corbascio 2017: A. Corbascio, La Tenuta del Palombaro. Una storia dell'archeologia lungo l'antica Via Appia. Collana Materiali e Studi, Studi umanistici, Villa Maruffi – Materiali e studi 4 (Rom 2017) 21–196, <https://doi.org/10.13134/978-88-94885-29-3>

Corcoran 2016: L. Corcoran, The Colour Blue as an Animator in Ancient Egyptian Art, in: R. B. Goldman (Hrsg.), Essays in Global Color History. Interpreting the Ancient Spectrum, Gorgias studies in classical and late antiquity 19 (Piscataway 2016) 43–63

Cotte et al. 2006: M. Cotte – J. Susini – N. Metrich – A. Moscato – C. Gratziu – A. Bertagnini – M. Pagano, Blackening of Pompeian Cinnabar Paintings. X-ray Microspectroscopy Analysis, Analytical Chemistry 78, 2006, 7484–7492

Courby 1927: F. Courby, La Terrasse du Temple, FdD 2 (Paris 1927)

Courtois – Velde 1981: L. Courtois – B. Velde, Analyses de terres cuites et de céramiques á la microsonde, in: P. Aupert – A. Hermary (Hrsg.), Rapport sur les travaux de la mission de l'École francaise à Amathonte en 1980, BCH 105, 1981, 1032–1033

Cozza 1888: A. Cozza, Città Castellana (antica Faleria). Avanzi di antico tempio in contrada lo Scasato, NSc 1888, 414–433

Crawford-Brown 2022: S. Crawford-Brown, Down from the Roof. Reframing Plants in Augustan Art, JRA 35, 2022, 33–63

Crawford Waters 2016: S. Crawford Waters, Italisch-etruskische Vorläufer der Campana-Platten, in: P. Baas – M. Flecker (Hrsg.), Fragmentierte Bilder. Die Campana-Reliefs des Instituts für Klassische Archäologie Tübingen. Ausstellungskatalog Tübingen, Schriften des Museums der Universität Tübingen MUT 13 (Tübingen 2016) 19–26

Cugno 2022: S. A. Cugno, Scavi e materiali archeologici del Parco delle Tombe della via Latina, in: F. R. Paolillo – M. Pontisso – S. Roascio (Hrsg.), Patrimonium Appiae. Depositi emersi (Quingentole 2022) 247–260

Cuni 2016: J. Cuni, What Do We Know of Roman Wall Painting Technique? Potential Confounding Factors in Ancient Paint Media Analysis, Heritage Science 4, 2016, 44, <https://doi.org/10.1186/s40494-016-0111-4>

Cupitò 2007: C. Cupitò, Il territorio tra la via Salaria, l'Aniene, il Tevere e la via „Salaria vetus". Municipio II, Quaderni della Carta dell'Agro Romano 1 (Rom 2007)

Curtius 1890: E. Curtius, Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen. Antiquarium, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 11, 1890, III–IV

Cuyler 2019: M. J. Cuyler, Legend and Archaeology at Ostia. P. Lucilius Gamala and the Quattro Tempietti, BABesch 94, 2019, 127–146

Cygielman 1993: M. Cygielman, Casa privata e decorazione coroplastica. Un ciclo mitologico da Vetulonia, Ostraka 2, 1993, 369–381

Cygielman 2010: M. Cygielman, Case a Vetulonia, in: M. Bentz – C. Reusser (Hrsg.), Etruskisch-italische und römisch-republikanische Häuser, Studien zur antiken Stadt 9 (Wiesbaden 2010) 173–181

D'Alessio 2016: A. D'Alessio, Italic Sanctuaries and the Onset of the „Total Architecture". Some Observations on the Phenomenon, in: M. Bolder-Boos – D. Maschek (Hrsg.), Orte der Forschung, Orte des Glaubens. Neue Perspektiven für Heiligtümer in Italien von der Archaik bis zur Späten Republik. Akten der internationalen Tagung in Darmstadt am 19. und 20. Juli 2013 (Bonn 2016) 149–163

D'Alessio 2017: M. T. D'Alessio, Terrecotte dall'aedes Larum, in: A. Carandini – P. Carafa – M. T. D'Alessio – D. Filippi (Hrsg.), Santuario di Vesta, pendice del Palatino e via sacra. Scavi 1985–2016 (Rom 2017) 340–349

Davies 2017: P. J. E. Davies, Architecture and Politics in Republican Rome (Cambridge 2017)

De Franceschini 2005: M. De Franceschini, Ville dell'Agro Romano, Monografie della Carta dell'Agro Romano 2 (Rom 2005)

De Francesco et al. 2009: S. De Francesco – F. Giacobello – C. Lambrugo, L'immagine delle ninfe, in: F. Giacobello – P. Schirripa (Hrsg.), Ninfe nel mito e nella città dalla Grecia a Roma, Parabordi 71 (Mailand 2009) 31–52

De Marco 2003: L. De Marco, Necropoli di Osteria del Curato II, in: R. Egidi – P. Catalano – D. Spadoni (Hrsg.), Aspetti di vita quotidiana dalle necropoli della via Latina. Località Osteria del Curato. Ausstellungskatalog Rom (Rom 2003) 35–37

De Rossi 1967: G. M. De Rossi, Tellenae, Forma Italiae. Regio I, 4 (Rom 1967)

De Rossi 1979: G. M. De Rossi, Bovillae, Forma Italiae. Regio I, 15 (Florenz 1979)

Del Moro 1991: M. P. Del Moro, Lastra Campana con scena di sacrificio dalla catacomba di S. Ippolito sulla via Tiburtina, RACr 67, 1991, 7–17

Delbrueck 1907: R. Delbrueck, Hellenistische Bauten in Latium I. Baubeschreibungen (Straßburg 1907)

Delfino 2014: A. Delfino, Forum Iulium. L'area del Foro di Cesare alla luce delle campagne di scavo 2005–2008. Le fasi arcaica, repubblicana e cesariano-augustea, BARIntSer 2607 (Oxford 2014)

Delpino 1985: F. Delpino, Cronache Veientane. Storia delle ricerche archeologiche a Veio I. Dal XIV alla metá del XIX secolo, Contributi alla storia degli studi etruschi e italici 3 (Rom 1985)

Detrez 2014: L. Detrez, Edme Antoine Durand (1768–1835). Un bâtisseur de collections, Cahiers de l'École du Louvre 4, 2014, 45–55, <http://cel.revues.org/485> (16.09.2022)

Di Franco 2019: L. Di Franco, Una inedita lastra Campana con Schweinsbrühgruppe da Taranto, West & East 4, 2019, 138–153

Diebner 2009: S. Diebner, Frühkaiserzeitliche Grabsteine aus Mittelitalien, ArchCl 60, 2009, 161–194

Dinsmoor 1950: W. B. Dinsmoor, The Architecture of Ancient Greece. An Account of its Historic Development (London 1950)

Doukellis 1991: P. N. Doukellis, Ρωμαϊκές επεμβάσεις στο αγροτικό τοπίο της Αχαΐας, στο: A. D. Rizakēs (Hrsg.), Αρχαία Αχαΐα και Ηλεία. 1ο Διεθνές Συμπόσιο 19.–21.5.1989, ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ 13 (Athen 1991) 223–225

Dräger 1994: O. Dräger, Religionem significare. Studien zu reich verzierten römischen Altären und Basen aus Marmor, RM Suppl. 33 (Mainz 1994)

Drerup 1959: H. Drerup, Bildraum und Realraum in der römischen Architektur, RM 66, 1959, 147–174

Drerup 1966: H. Drerup, Architektur als Symbol. Zur zeitgenössischen Bewertung der römischen Architektur, Gymnasium 73, 1966, 181–196

Drexel 1925: F. Drexel, Ein Architekturmotiv, Germania 9, 1925, 35–39

Dufour – Pagnano 1996: L. Dufour – G. Pagnano, La Sicilia del '700 nell'opera di Léon Dufourny. L'orto botanico di Palermo. Ausstellungskatalog Palermo (Syrakus 1996)

Dummer 2007: J. Dummer (Hrsg.), Johann Joachim Winckelmann. Seine Wirkung in Weimar und Jena. Beiträge des Kolloquiums der Winckelmann-Gesellschaft 2003 in Jena, Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 27 (Stendal 2007)

Dupré i Raventós – Revilla Calvo 1991: X. Dupré i Raventós – V. Revilla Calvo, Lastras Campana en Tarraco (Hispania Citerior) y su territorio, MM 32, 1991, 117–140

Dyer et al. 2013: J. Dyer – G. Verri – J. Cupitt, Multispectral Imaging in Reflectance and Photo-Induced Luminescence Modes. A User Manual, European CHARISMA Project, 2013, <https://web.archive.org/web/20171019162256/https://www.britishmuseum.org/pdf/charisma-multispectral-imaging-manual-2013.pdf> (20.03.2024)

Eastaugh et al. 2004: N. Eastaugh – V. Walsh – T. Chaplin – R. Siddal, Pigment Compendium. A Dictionary of Historical Pigments (Amsterdam 2004)

Egidi et al. 2003: R. Egidi – P. Catalano – D. Spadoni (Hrsg.), Aspetti di vita quotidiana dalle necropoli della via Latina. Località Osteria del Curato. Ausstellungskatalog Rom (Rom 2003)

Ehrhardt 1991: W. Ehrhardt, Bild und Ausblick in Wandbemalungen Zweiten Stils, AntK 34, 1991, 28–65

Eichler 1944: F. Eichler, Architektonische römische Tonreliefs in Wien, AA 1944, 28–33

Eiring 2004: J. Eiring, The „Knossos Hunt" and Wild Goats in Ancient Crete, in: G. Cadogan (Hrsg.), Knossos. Palace, City, State. Proceedings of the Conference in Herakleion Organised by the British School at Athens and the 23rd Ephoreia of Prehistoric and Classical Antiquities of Herakleion, in November 2000, for the Centenary of Sir Arthur Evan's Excavations at Knossos, BSA studies 12 (London 2004) 443–450

Elsner – Squire 2016: J. Elsner – M. Squire, Sight and Memory. The Visual Arts of Roman Mnemonics, in: M. Squire (Hrsg.), Sight and the Ancient Senses, Senses in Antiquity (London 2016) 180–204

Emiliani 1978: A. Emiliani, Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571–1860 (Bologna 1978)

Engemann 1967: J. Engemann, Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils. Illusionistische römische Wandmalerei der ersten Phase und ihre Vorbilder in der realen Architektur, RM Suppl. 12 (Heidelberg 1967)

Ertel 1991: C. Ertel, Römische Architektur in Carnuntum, Der römische Limes in Österreich 38 (Wien 1991)

Espérandieu 1908: É. Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule Romaine II. Aquitaine, Collection de documents inédits sur l'histoire de France (Paris 1908)

Espérandieu 1910: É. Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule Romaine III. Lyonnaise. Première partie, Collection de documents inédits sur l'histoire de France (Paris 1910)

Espérandieu 1911: É. Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule Romaine IV. Lyonnaise. Deuxième partie, Collection de documents inédits sur l'histoire de France (Paris 1911)

Espérandieu 1922: É. Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule Romaine VIII. Gaule germanique. Deuxième partie, Collection de documents inédits sur l'histoire de France (Paris 1922)

Espérandieu 1928: É. Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule Romaine X. Gaule germanique (Suppl. suite), Collection de documents inédits sur l'histoire de France (Paris 1928)

Esposito – Rispoli 2015: D. Esposito – P. Rispoli, La Villa dei Misteri a Pompei, in: P. G. Guzzo – G. Tagliamonte (Hrsg.), Città vesuviane. Antichità e fortuna. Il suburbio e l'agro di Pompei, Ercolano, Oplontis e Stabiae (Rom 2015) 69–79

Esposito 2007: D. Esposito, Pompei, Silla e la villa dei Misteri, in: B. Perrier (Hrsg.), Villas, maisons, sanctuaires et tombeaux tardo-républicains. Découvertes et relectures récentes. Actes du colloque international de Saint-Romain-en-Gal en l'honneur d'Anna Gallina Zevi, Vienne – Saint-Romain-en-Gal, 8–10 février 2007 (Rom 2007) 441–465

Faber – Hoffmann 2009: A. Faber – A. Hoffmann, Die Casa del Fauno in Pompeji (VI 12) I, AF 25 (Wiesbaden 2009)

Fabiano – Rizzitelli 2019: F. Fabiano – C. Rizzitelli, Trasformazioni urbanistiche a Pisa. Da un quartiere di età imperiale alle fortificazioni tardo antiche, in: M. Modolo – S. Pallecchi – G. Volpe – E. Zanini (Hrsg.), Una lezione di archeologia globale. Studi in onore di Daniele Manacorda, Bibliotheca Archaeologica 52 (Bari 2019) 329–333

Fabretti 1683: R. Fabretti, Raphaelis Fabretti Gasparis F. Vrbinatis De columna Traiani syntagma. Accesserunt explicatio veteris tabellae anaglyphae Homeri Iliadem atque ex Stesichoro Arctino et Lesche Ilii excidium continentis & emisarii lacus Fucini descriptio una cum Historia belli Dacici à Traiano Caes. gesti auctore F. Alphonso Ciacono Hispano (Rom 1683), <https://arachne.dainst.org/entity/6199487> (16.09.2022)

Fano Santi 1993: M. Fano Santi, La colonna tortile nell'architettura di età romana, RdA 17, 1993, 71–83

Farnell 1921: L. R. Farnell, Greek Hero Cults and Ideas of Immortality, The Gifford Lectures 1920 (Oxford 1921)

Fasciano – Seguin 2015: D. Fasciano – P. Seguin, I flamini e i loro déi, Religione Romana (Forlì 2015)

Fasolo – Gullini 1953: F. Fasolo – G. Gullini, Il santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina (Rom 1953)

Fastenrath Vinattieri 2004: W. Fastenrath Vinattieri, Der Archäologe Emil Braun als Kunstagent für den Freiherrn Bernhard August von Lindenau. Ein Beitrag zur Sammlungsgeschichte des Lindenau-Museums und zum römischen Kunsthandel in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Altenburg 2004)

Fendt 2012a: A. Fendt, Archäologie und Restaurierung I. Die Skulpturenergänzungen in der Berliner Antikensammlung des 19. Jahrhunderts, Transformationen der Antike 22 (Berlin 2012)

Fendt 2012b: A. Fendt, Archäologie und Restaurierung II. Die Skulpturenergänzungen in der Berliner Antikensammlung des 19. Jahrhunderts, Transformationen der Antike 22 (Berlin 2012)

Ferracci 2003: E. Ferracci, Lastra Campana con motivo araldico, in: R. Egidi – P. Catalano – D. Spadoni (Hrsg.), Aspetti di vita quotidiana dalle necropoli della via Latina. Località Osteria del Curato. Ausstellungskatalog Rom (Rom 2003) 159 Kat. N. 164

Ficoroni 1736: F. de' Ficoroni, Le Maschere Sceniche E Le Figure Comiche D'Antiche Romani (Rom 1736), <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN644069953> (16.09.2022)

Ficoroni 1754: F. de' Ficoroni, Dissertatio de larvis scenicis et figuris comicis antiquorum Romanorum ex italica in latinam linguam versa (Rom 1754), <http://data.onb.ac.at/rep/106D29A5> (16.09.2022)

Filis 2016/2017: K. Filis, Παράκτιοι οικισμοί και λιμενικές εγκαταστάσεις στην Αχαΐα. Εμπορικοί αμφορείς και δίκτυα επικοινωνίας, ADelt A 71–72, 2016/2017, 359–424

Fink 2007: M. Fink, Campanareliefs, in: S. Kummer – U. Sinn (Hrsg.), Johann Martin von Wagner. Künstler, Sammler und Mäzen. Ausstellungskatalog Würzburg (Würzburg 2007) 107–112

Fiorelli 1883: G. Fiorelli, Notizie degli scavi – ottobre, NSc 1883, 359–382

Fishwick 2014: D. Fishwick, A Temple of Vesta on the Palatine?, in: D. Fishwick, Cult Places and Cult Personnel in the Roman Empire. Variorum Collected Studies Series 1039 (Farnham 2014) 51–57

Flecker 2015: M. Flecker, Römische Gladiatorenbilder. Studien zu den Gladiatorenreliefs der späten Republik und der Kaiserzeit aus Italien, Studien zur antiken Stadt 15 (Wiesbaden 2015)

Flecker 2016a: M. Flecker, Mythen, Monster, Lebenswelten. Zur Bilderwelt auf Campana-Reliefs, in: P. Baas – M. Flecker (Hrsg.), Fragmentierte Bilder. Die Campana-Reliefs des Instituts für Klassische Archäologie Tübingen. Ausstellungskatalog Tübingen, Schriften des Museums der Universität Tübingen MUT 13 (Tübingen 2016) 35–39

Flecker 2016b: M. Flecker, Kat. 38 „venatio zwischen Gladiatoren und wilden Tieren", in: P. Baas – M. Flecker (Hrsg.), Fragmentierte Bilder. Die Campana-Reliefs des Instituts für Klassische Archäologie Tübingen. Ausstellungskatalog Tübingen, Schriften des Museums der Universität Tübingen MUT 13 (Tübingen 2016) 93

Flecker 2021: M. Flecker, Töpfernde Toreuten! Die Werkstatt des M. Perennius und die Entwicklung von serieller Produktion reliefverzierter Arretinischer Sigillata, in: A. Reinhardt (Hrsg.), Strictly Economic? Ancient Serial Production and its Premises. Panel 3.18. Proceedings of the 19th International Congress of Classical Archaeology, Cologne/Bonn 2018, Archaeology and Economy in the Ancient World 20 (Heidelberg 2021) 19–30

Flecker 2022a: M. Flecker, Pottery, Glass, and the Pictorial Habit Between Late Republic and Early Empire, in: L. K. Cline – N. T. Elkins (Hrsg.), The Oxford Handbook of Roman Imagery and Iconography (New York 2022) 384–404

Flecker 2022b: M. Flecker, An Age of Intermateriality. Skeuomorphism and Intermateriality Between the Late Republic and Early Empire, in: A. Haug – A. Hielscher – M. T. Lauritsen (Hrsg.), Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function, Decor. Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy 3 (Berlin 2022) 265–283

Fol 1874: W. Fol, Catalogue du Musée Fol. Antiquités I. Céramique et plastique (Geneva 1874), <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11184157-7>

Forte 1992: M. Forte, Le terrecotte architettoniche di Luni. La ricomposizione del rivestimento fittile del Grande Tempio e del Capitolium, in: G. Maetzke – L. Tamagno Perna (Hrsg.), La coroplastica templare etrusca fra il IV e il II secolo a.C. Atti del XVI Convegno di Studi Etruschi e Italici, Orbetello 25–29 aprile 1988 (Florenz 1992) 185–223

Fortunati 1859: L. Fortunati, Relazione generale degli scavi e scoperte fatte lungo la via Latina, redatta dallo stesso intraprendente e scopritore Lorenzo Fortunati, dall'Ottobre 1857 all'Ottobre 1858 (Rom 1859)

Fraschetti 1999: A. Fraschetti, Augusto e Vesta sul Palatino, ArchRel 1, 1999, 174–183

Frenz 1992: H. G. Frenz, Bauplastik und Porträts aus Mainz und Umgebung, CSIR Deutschland 2. Germania superior 7 (Mainz 1992)

Frese 2012: S. Frese, Due sime da Aeclanum, Oebalus. Studi sulla campania nell'Antichità 7, 2012, 75–85

Froning 1981: H. Froning, Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v. Chr. Untersuchungen zur Chronologie und Funktion, Schriften zur antiken Mythologie 5 (Mainz 1981)

Fuchs 1959: W. Fuchs, Die Vorbilder der neuattischen Reliefs, JdI Suppl. 20 (Berlin 1959)

Fuchs 2017: A. Fuchs, Das Hausmuseum Charles Townleys. Ein vielseitiger Vorreiter, AW 6, 2017, 86–89

Furtwängler 1899: A. Furtwängler, Neuere Fälschungen von Antiken (Berlin 1899), <https://doi.org/10.11588/diglit.822>

Futrell 2006: A. Futrell, The Roman Games. Historical Sources in Translation, Blackwell Sourcebooks in Ancient History (Malden 2006)

Gabelmann 1972: H. Gabelmann, Die Typen der römischen Grabstelen am Rhein, BJb 172, 1972, 65–140

Galinsky 1992: K. Galinsky, Venus, Polysemy, and the Ara Pacis Augustae, AJA 96, 1992, 457–475

Galliazzo – Codato 2002: V. Galliazzo – P. Codato, Die Adria. Kunst und Kultur an der nördlichen Adriaküste (München 2002)

Gallocchio 2019: E. Gallocchio, L'uso del laterizio nella Casa di Augusto sul Palatino, in: J. Bonetto – É. Bukowiecki – R. Volpe (Hrsg.), Alle origini del laterizio romano. Nascita e diffusione del mattone cotto nel Mediterraneo tra IV e I secolo a.C. Atti del II Convegno

internazionale „Laterizio“, Padova 26–28 aprile 2016, Costruire nel mondo antico 1 (Rom 2019) 527–530

Gallocchio 2021: E. Gallocchio, La spoliazione della casa di Augusto sul Palatino e il reimpiego dei laterizi nel cantiere del santuario di Apollo, in: É. Bukowiecki – A. Pizzo – R. Volpe (Hrsg.), Demolire, Riciclare, Reinventare. La lunga vita e l'eredità del laterizio romano nella storia dell'architettura. Atti del III Convegno Internazionale „Laterizio“, Roma 6–8 marzo 2019, Costruire nel mondo antico 3 (Rom 2021) 49–53

Gasparri 2007: C. Gasparri, Il foro di Cuma. Le campagne 2000–2001, in: C. Gasparri – G. Greco (Hrsg.), Cuma. Il Foro. Scavi dell'Università di Napoli Federico II, 2000–2001. Atti della Giornata di Studi, Napoli, 22 giugno 2002, Quaderni del Centro Studi Magna Grecia 5 = Studi Cumani 1 (Pozzuoli 2007) 15–26

Gasparri – Greco 2007: C. Gasparri – G. Greco (Hrsg.), Cuma. Il Foro. Scavi dell'Università di Napoli Federico II, 2000–2001. Atti della Giornata di Studi, Napoli, 22 giugno 2002, Quaderni del Centro Studi Magna Grecia 5 = Studi Cumani 1 (Pozzuoli 2007)

Gasparri – Greco 2009: C. Gasparri – G. Greco (Hrsg.), Cuma. Indagini archeologiche e nuove scoperte. Atti della Giornata di Studi Napoli, 12 dicembre 2007, Quaderni del Centro Studi Magna Grecia 7 = Studi cumani 2 (Pozzuoli 2009)

Gasperoni 2003: T. Gasperoni, Le fornaci dei Domitii. Ricerche topografiche a Mugnano in Teverina, Daidalos 5 (Viterbo 2003)

Gasperoni 2010: T. Gasperoni, Mugnano in Teverina, località Rota Rio. Recenti indagini su fornaci di opus doliare. Relazione preliminare, in: P. A. Gianfrotta – A. M. Sgubini Moretti (Hrsg.), Archeologia nella Tuscia. Atti dell'Incontro di Studio. Viterbo, 2 marzo 2007, Daidalos 10 (Viterbo 2010) 175–185

Gatti 1889: G. Gatti, VI. Roma, NSc 1889, 12–18

Gatti 1902a: G. Gatti, La casa celimontana dei Valerii e il monastero di S. Erasmo, BCom 30, 1902, 145–163

Gatti 1902b: G. Gatti, Roma. Nuove scoperte nella città e nel suburbio, NSc 1902, 463–465

Gaultier 1993: F. Gaultier, Die Sammlung Campana und die etruskische Sammlung des Musée du Louvre, in: M. Pallottino, Die Etrusker und Europa. Ausstellungskatalog Berlin (Gütersloh 1993) 350–361

Gaultier – Metzger 2005: F. Gaultier – C. Metzger (Hrsg.), Trésors antiques. Bijoux de la collection Campana (Paris 2005)

Gaultier et al. 2018: F. Gaultier – L. Haumesser – A. A. Trofimova (Hrsg.), Un rêve d'Italie. La collection du marquis Campana. Ausstellungskatalog Paris (Paris 2018)

Gazda 1991: E. K. Gazda (Hrsg.), Roman Art in the Private Sphere. New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa, and Insula (Ann Arbor 1991)

Geissler – Mommsen 2016: L. R. Geissler – H. Mommsen, Analysierte Bilder. Zur naturwissenschaftlichen Herkunftsanalyse der Tübinger Campana-Reliefs, in: P. Baas – M. Flecker (Hrsg.), Fragmentierte Bilder. Die Campana-Reliefs des Instituts für Klassische Archäologie Tübingen. Ausstellungskatalog Tübingen, Schriften des Museums der Universität Tübingen MUT 13 (Tübingen 2016) 51–54

Generalverwaltung der Königlichen Museen zu Berlin 1891: Generalverwaltung der Königlichen Museen zu Berlin (Hrsg.), Führer durch das Alte und das Neue Museum [8](Berlin 1891)

Gettens et al. 1993: R. J. Gettens – R. L. Feller – W. T. Chase, Vermilion and Cinnabar, in: A. Roy (Hrsg.) Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics II (Washington 1993) 159–182

Geyer 1997: A. Geyer (Hrsg.), Gipsabgüsse aus dem ehemaligen Archäologischen Museum der Friedrich-Schiller-Universität Jena I, Jenaer Hefte zur Klassischen Archäologie 1 (Jena 1997)

Geyer 1999: A. Geyer (Hrsg.), Mediterrane Kunstlandschaften in der Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Ausstellungskatalog Jena, Jenaer Hefte zur Klassischen Archäologie 3 (Jena 1999)

Geyer 2007: A. Geyer, Carl Wilhelm Goettling. Ein Nachfolger Winckelmanns in Jena?, in: J. Dummer (Hrsg.), Johann Joachim Winckelmann. Seine Wirkung in Weimar und Jena. Beiträge des Kolloquiums der Winckelmann-Gesellschaft 2003 in Jena, Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 27 (Stendal 2007) 151–166

Geyer 2008a: A. Geyer, 1846. Aus dem römischen Pfandleihinstitut des Kirchenstaates (Sacro Monte di Pietà) ins Jenaer Stadtschloss der Großherzöge von Sachsen-Weimar-Eisenach. Die Schenkung des Marchese Giovanni Pietro Campana im Archäologischen Museum der Universität Jena, in: A. Geyer (Hrsg.), 1846–2006. 160 Jahre Archäologisches Museum der Universität Jena. Thüringer Sammlungen im Kontext internationaler Netzwerke. Kolloquiumsband der Tagung Jena am 28.10.2006, Jenaer Hefte zur Klassischen Archäologie 7 (Berlin 2008) 1–22

Geyer 2008b: A. Geyer, Panorama der Spurensuche. Antike(n) in Jena oder Jena als „Saal-Athen", in: W. Köhler (Hrsg.), Vitalprinzip Akademie. Festgabe der Akademie Gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt zur 450-Jahrfeier der Friedrich-Schiller-Universität Jena (Erfurt 2008) 115–141

Geyer 2008c: A. Geyer (Hrsg.), 1846–2006. 160 Jahre Archäologisches Museum der Universität Jena. Thüringer Sammlungen im Kontext internationaler Netzwerke. Kolloquiumsband der Tagung Jena am 28.10.2006, Jenaer Hefte zur Klassischen Archäologie 7 (Berlin 2008)

Ghedini 1980: F. Ghedini, Sculture greche e romane del Museo Civico di Padova, Collezioni e musei archeologici del Veneto 12 (Rom 1980)

Gianfrotta 1972: P. A. Gianfrotta, Castrum Novum, Forma Italiae. Regio 7, 3 (Rom 1972)

Giorgetti 1980: D. Giorgetti, Terrecotte architettoniche e domus repubblicane. Proposta di inquadramento, in: G. Susini – A. Tripponi (Hrsg.), Analisi di Rimini antica. Storia e archeologia per un museo, Musei proposta 2 (Rimini 1980) 102–107

Giorgi et al. 2020: E. Giorgi – F. Demma – F. Belfiori, Il santuario di Monte Rinaldo. La ripresa delle ricerche (2016–2019), Archeologia (Università di Bologna. Dipartimento di storia culture civiltà) 26 (Bologna 2020)

Giuliani – Ten 2017: C. F. Giuliani – A. Ten, Santuario di Ercole Vincitore a Tivoli. III. L'architettura, BdA 102, 2017, 1–50

Giuliani 2004: C. F. Giuliani, Tivoli. Il santuario di Ercole Vincitore (Tivoli 2004)

Glendinning 2002: M. Glendinning, Recovering the Lost Art of Phrygian Roof Tiling, Expedition 44, 2, 2002, 28–35

Göttling 1846: K. W. Göttling, Verzeichniß der Gegenstände des im Jahre 1846 gegründeten archäologischen Museums der Universität Jena (Jena 1846)

Göttling 1848: K. W. Göttling, Verzeichniß der Gegenstände des im Jahre 1846 gegründeten archäologischen Museums der Universität Jena ²(Jena 1848)

Göttling 1854: K. W. Göttling, Das Archaeologische Museum der Universität Jena, gegründet im Jahr 1845 ³(Jena 1854)

Grabner 2019: ÖBL Online-Edition VIII (2019) s. v. Fischer, Ludwig Hans (S. Grabner), <https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_F/Fischer_Ludwig-Hans_1848_1915.xml> (23.01.2024)

Graen 2013: D. Graen, Gute Zeiten – schlechte Zeiten. Die Sammlungen des Lehrstuhls für Klassische Archäologie der Friedrich-Schiller-Universität Jena, in: F. M. Müller (Hrsg.), Archäologische Universitätsmuseen und -sammlungen im Spannungsfeld von Forschung, Lehre und Öffentlichkeitsarbeit, Archäologie. Forschung und Wissenschaft 4, Spectanda. Schriften des Archäologischen Museums Innsbruck 3 (Wien 2013) 325–340

Graen 2018a: D. Graen, Ein glücklicher Finder. Campana als Archäologe, in: E. Winter (Hrsg.), Gauner, Gönner und Gelehrter. Die Schenkung des Marchese Giovanni Pietro Campana von 1846. Ausstellungskatalog Jena, Beiträge aus den Sammlungen der Universität Jena 4 (Jena 2018) 122–135

Graen 2018b: D. Graen, 1846. La donation du marquis Campana á l'Université d'Iéna et la fondation du Musée archéologique, in: F. Gaultier – L. Haumesser – A. A. Trofimova (Hrsg.), Un rêve d'Italie. La collection du marquis Campana. Ausstellungskatalog Paris (Paris 2018) 118–124

Granino Cecere 2012: M. G. Granino Cecere, Volusia Cornelia e il teatro di Nemi, in: R. Friggeri – M. G. Granino Cecere – G. L. Gregori (Hrsg.), Terme di Diocleziano. La collezione epigrafica (Mailand 2012) 326–327

Grassinger 1991: D. Grassinger, Römische Marmorkratere, MAR 18 (Mainz 1991)

Greco 2005: E. Greco (Hrsg.), Teseo e Romolo. Le origini di Atene e Roma a confronto. Atti del convegno internazionale di studi, Scuola Archeologica Italiana di Atene, Atene 30 giugno – 1 luglio 2003, Tripodes 1 (Athen 2005)

Gregori – Sabbatini Tumolesi 1999/2000: G. L. Gregori – P. Sabbatini Tumolesi, Gladiatori nei circhi?, ArchCl 51, 1999/2000, 427–437

Gros 1976: P. Gros, Les premières générations d'architectes hellénistiques à Rome, in: L'Italie préromaine et la Rome républicaine 1. Mélanges offerts à Jacques Heurgon, CEFR 27 (Rom 1976) 387–410

Gros 1978: P. Gros, Architecture et société à Rome et en Italie centro-méridionale aux deux derniers siècles de la République, Collection Latomus 156 (Brüssel 1978)

Gros 1983: P. Gros, Status social et rôle culturel des architectes. Période hellénistique et augustéenne, in: Architecture et société. De l'archaïsme grec à la fin de la République. Actes du Colloque international organisé par le Centre national de la recherche scientifique et l'École française de Rome (Rome 2–4 décembre 1980), CEFR 66 (Rom 1983) 425–452

Gros 2006: P. Gros, Vitruve et la tradition des traités d'architecture. Fabrica et ratiocinatio. Recueil d'études, CEFR 366 (Rom 2006)

Gröschl – Wrede 2010: S.-G. Gröschl – H. Wrede (Hrsg.), Ernst Curtius' Vorlesung „Griechische Kunstgeschichte". Nach der Mitschrift Wilhelm Gurlitts im Winter 1864/65, Transformation der Antike 20 (Berlin 2010)

Gruen 1992: E. S. Gruen, Culture and National Identity in Republican Rome, Cornell Studies in Classical Philology 52. The Townsend Lectures (Ithaca 1992)

Grüner 2004: A. Grüner, Venus ordinis. Der Wandel von Malerei und Literatur im Zeitalter der römischen Bürgerkriege, Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums. Monographien 21 (Paderborn 2004)

Grüner 2014: A. Grüner, Licht und Oberfläche bei Vitruv. Überlegungen zum Status sensualistischer Gestaltungsstrategien in der römischen Architektur, in: E. Emmerling – S. Correll – A. Grüner – R. Kilian (Hrsg.), Firmitas et Splendor. Vitruv und die Techniken des Wanddekors, Studien aus dem Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft (München 2014) 415–463

Gschwantler 2014: K. Gschwantler, Die Geschichte der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums Wien, in: S. Haag (Hrsg.), Meisterwerke der Antikensammlung, Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum Wien 4 (Wien 2014) 14–23

Gualtieri et al. 2002: M. Gualtieri – G. Rossini – B. Moroni, Campana Plaques From Ossaia – La Tufa (Cortona, Arezzo). From Archaeological Hypotheses to Archaeometric Results, in: F. Burragato – P. Pensabene – P. Tucci (Hrsg.), Archaeometry and Classical Heritage, Periodico di Mineralogia 71 (Rom 2002) 145–166

Guarducci 1971: M. Guarducci, Enea e Vesta, RM 78, 1971, 73–118

Guazzesi 1742: L. Guazzesi, Dissertazione IV. Sopra gli Anfiteatri Toscani e principalmente dell'Aretino, in: Saggi di dissertazioni accademiche pubblicamente lette nella nobile accademia etrusca dell'antichissima città di Cortona 2 (Rom 1742), <https://books.google.de/books?id=APNkAAAAcAAJ> (26.09.2022)

Gullini 1983: G. Gullini, Terrazza, edificio, uso dello spazio. Note su architettura e società nel periodo medio e tardo repubblicano, in: Architecture et société. De l'archaïsme grec à la fin de la République. Actes du Colloque international organisé par le Centre national de la recherche scientifique et l'École française de Rome (Rome 2–4 décembre 1980), Collection de l'École Française de Rome 66 (Rom 1983) 119–189

Gullini 1984: G. Gullini, Architettura italica ed ellenismo alessandrino, in: N. Bonacasa – A. Di Vita (Hrsg.), Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani III, Studi e materiali. Istituto di archeologia. Università di Palermo 6 (Rom 1984) 527–592

Haagsma et al. 1993/1994: B. J. Haagsma – S. E. Hijmans – E. M. Moormann, Un rilievo con satiri riscoperto, RStPomp 6, 1993/94, 53–56

Habetzeder 2012: J. Habetzeder, Dancing with Decorum. The Eclectic Usage of Kalathiskos Dancers and Pyrrhic Dancers in Roman Visual Culture, OpAthRom 5, 2012, 7–47

Hales 2013: S. Hales, Republican Houses, in: J. D. Evans (Hrsg.), A Companion to the Archaeology of the Roman Republic, Blackwell Companions to the Ancient World (Malden 2013) 50–66

Hall 1999: M. Hall, Beyond the Polis. The Multi-Locality of Heroes, in R. Hägg (Hrsg.), Ancient Greek Hero Cult. Proceedings of the Fifth International Seminar on Ancient Greek Cult, Organized by the Department of Classical Archaeology and Ancient History, Göteborg University, 21–23 April 1995, Skrifter utgivna av Svenska institutet i Athen 16 (Stockholm 1999) 49–59

Hallett 2012: C. H. Hallett, The Archaic Style in Sculpture in the Eyes of Modern and Ancient Viewers, in: V. Coltman (Hrsg.), Making Sense of Greek Art (Exeter 2012) 70–100

Hallett 2018: C. H. Hallett, Terracotta, Antiquarianism, and the ‚Archaic Revival' of Early Augustan Rome, in: C. M. Draycott – R. Raja – K. Welch – W. T. Wootton (Hrsg.), Visual Histories of the Classical World. Essays in Honour of R. R. R. Smith, Studies in Classical Archaeology 4 (Turnhout 2018) 181–203

Hamdorf 2014: F. W. Hamdorf, Die figürlichen Terrakotten der Staatlichen Antikensammlungen München (München 2014)

Harden 2014: A. Harden, Animals in Classical Art, in: G. L. Campbell (Hrsg.), The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life (Oxford 2014) 24–60

Hartwig 1903: P. Hartwig, Ein Terracottafries des Octavius mit Athletenstatuen, ÖJh 6, 1903, 16–31

Hartwig 1904: P. Hartwig, Zu den Octavius-Reliefs, ÖJh 7, 1904, 209–210

Hatton 2005: G. D. Hatton, The Technology of Egyptian Blue (Ph.D. diss. University of Oxford 2005)

Haug 2020: A. Haug, Decor-Räume in pompejanischen Stadthäusern. Ausstattungsstrategien und Rezeptionsformen, Decor 1 (Berlin 2020)

Haug 2022: A. Haug, The Role of Images. Theoria and Exemplum, in: L. K. Cline – N. T. Elkins (Hrsg.), The Oxford Handbook of Roman Imagery and Iconography (Oxford 2022) 7–30

Haumesser 2018a: L. Haumesser, La collection Campana en France, in: F. Gaultier – L. Haumesser – A. A. Trofimova (Hrsg.), Un rêve d'Italie. La collection du marquis Campana. Ausstellungskatalog Paris (Paris 2018) 527–535

Haumesser 2018b: L. Haumesser, Les terres cuites de la collection Campana, in: F. Gaultier – L. Haumesser – A. A. Trofimova (Hrsg.), Un rêve d'Italie. La collection du marquis Campana. Ausstellungskatalog Paris (Paris 2018) 214–221

Haumesser 2021a: L. Haumesser (Hrsg.), Un musée éphémère. Le Musée Napoléon III au palais de l'Industrie. Mai–octobre 1862 (Paris 2021)

Haumesser 2021b: L. Haumesser, Le „musée Campana". Les enjeux d'une présentation, in: L. Haumesser (Hrsg.), Un musée éphémère. Le Musée Napoléon III au palais de l'Industrie. Mai–octobre 1862 (Paris 2021) 46–103

Hedegaard et al. 2016: S. B. Hedegaard – A. Rodler – J. Bredal-Jørgensen – S. Klein – C. Brøns, A Highly Unusual Consistituent in Roman Polychromy, Conference lecture, Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF). Greek and Roman terracottas. 20 Years of Study and Conservation, 17.–18. Nov. 2016

Hedinger 1987: B. Hedinger, Die Campana-Reliefs der Archäologischen Sammlung der Universität Zürich, AntK 30, 1987, 70–88

Heilmeyer 2018: W.-D. Heilmeyer, Geteilte Antike. Die Berliner Antikensammlung im geteilten Deutschland, Berliner Schriften zur Museumsforschung 35 (Berlin 2018)

Heilmeyer et al. 1988: W. D. Heilmeyer – E. La Rocca – H. G. Martin (Hrsg.), Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Eine Ausstellung im Martin-Gropius-Bau. Ausstellungskatalog Berlin (Mainz 1988)

Hekster – Rich 2006: O. Hekster – J. Rich, Octavian and the Thunderbolt. The Temple of Apollo Palatinus and Roman Traditions of Temple Building, ClQ 56, 2006, 149–168

Helbig 1891: W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom II. Die Villen, das Museo Boncompagni, der Palazzo Spada, die Antiken der vatikanischen Bibliothek, das Museo delle Terme (Leipzig 1891)

Helbig 1972: W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom IV. Die staatlichen Sammlungen. Museo Ostiense in Ostia Antica, Museo der Villa Hadriana in Tivoli, Villa Albani [4](Tübingen 1972)

Heres 1974: G. Heres, Museum Bellorianum. Zu einer Ausstellung der Berliner Antiken-Sammlung, Das Altertum 20, 1974, 236–244

Heres 1977a: G. Heres, Die Anfänge der Berliner Antiken-Sammlung. Zur Geschichte des Antikenkabinetts 1640–1830, FuB 18, 1977, 93–130

Heres 1977b: G. Heres, Die Erwerbung der Sammlung Koller durch das Berliner Antikenkabinett, LF 100, 1977, 104–109

Heres 1978: G. Heres, Die Sammlung Bellori. Antikenbesitz eines Archäologen im 17. Jahrhundert, EtTrav 10, 1978, 5–38

Heres 2000: G. Heres, Bellori collezionista. Il Museum Bellorianum, in: A. Gramiccia (Hrsg.), L' idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori II. Ausstellungskatalog Rom (Rom 2000) 499–501

Heres et al. 1997: H. Heres – G. Kunze – S. Röhl, Geschichte und Restaurierung der Statue des Meleager in der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin (Inv. SK. 215), Beiträge zur Erhaltung von Kunstwerken 7, 1997, 101–113

Herklotz 1999: I. Herklotz, Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts, Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 28 (München 1999)

Hesberg 1992: H. von Hesberg, Publica magnificentia. Eine antiklassizistische Intention der frühen augusteischen Baukunst, JdI 107, 1992, 125–147

Hesberg 1997: H. von Hesberg, Fragment eines Campanareliefs. Vikorien, in: D. Boschung – H. von Hesberg – A. Linfert, Die antiken Skulpturen in Chatsworth sowie in Dunham Massey und Withington Hall, CSIR Great Britain 3,8. MAR 26 (Mainz 1997) 114 f. Nr. 136

Hesberg 2005: H. von Hesberg, Römische Baukunst, Beck's archäologische Bibliothek (München 2005).

Heuer 2015: K. E. Heuer, Vases with Faces. Isolated Heads in South Italian Vase Painting, MetrMusJ 50, 2015, 63–91

Heuer 2019: K. E. Heuer, Tenacious Tendrils. Replicating Nature in South Italian Vase Painting, Arts 8.2, 2019, 71, <https://doi.org/10.3390/arts8020071>

Hinterhöller-Klein 2009: M. Hinterhöller-Klein, Das Nilmosaik von Palestrina und die Bildstruktur eines geographischen Großraums, Römische Historische Mitteilungen 51, 2009, 15–130

Hinterhöller-Klein 2015: M. Hinterhöller-Klein, Varietates topiorum. Perspektive und Raumerfassung in Landschafts- und Panoramabildern der römischen Wandmalerei vom 1. Jh. v. Chr. bis zum Ende der pompejanischen Stile (Wien 2015)

Hirayama 2013: H. Hirayama, „With Éclat". The Boston Athenaeum and the Origin of the Museum of Fine Arts, Boston (Boston 2013)

Hochscheid – Russel 2021: H. Hochscheid – B. Russel, Introduction. New Approaches to Old Crafts, in: H. Hochscheid – B. Russel (Hrsg.), The Value of Making. Theory and Practice in Ancient Craft Production, Studies in Classical Archaeology 13 (Turnhout 2021) 1–10

Hofter 2019: M. R. Hofter, Winckelmann und die Kunstkäufe Ludwigs I. von Bayern, in: H. Putz – A. Fronhöfer (Hrsg.), Kunstmarkt und Kunstbetrieb in Rom (1750–1850). Akteure und Handlungsorte, Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom 137 (Berlin 2019) 139–156

Holakooei et al. 2016: P. Holakooei – A. H. Karimy – A. Hasanpour – O. Oudbashi, Micro-Raman Spectroscopy in the Identification of Wulfenite and Vanadinite in a Sasanian Painted Stucco Fragment of the Ghaleh Guri in Ramavand, Western Iran, Spectrochimica Acta Part A. Molecular and Biomolecular Spectroscopy 169, 2016, 169–174

Holakooei et al. 2018: P. Holakooei – J.-F. de Lapérouse – M. Rugiadi – F. Carò, Early Islamic Pigments at Nishapur, North-Eastern Iran. Studies on the Painted Fragments Preserved at the Metropolitan Museum of Art, Archaeological and Anthropological Sciences 10, 2018, 175–195

Hölscher 1984a: T. Hölscher, Staatsdenkmal und Publikum. Vom Untergang der Republik bis zur Festigung des Kaisertums in Rom, XeniaKonst 9 (Konstanz 1984)

Hölscher 1984b: T. Hölscher, Actium und Salamis, JdI 99, 1984, 187–214

Hölscher 1985: T. Hölscher, Denkmäler der Schlacht von Actium. Propaganda und Resonanz, Klio 67, 1985, 81–102

Hölscher 1988: T. Hölscher, Historische Reliefs, in: W. D. Heilmeyer – E. La Rocca – H. G. Martin (Hrsg.), Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Eine Ausstellung im Martin-Gropius-Bau. Ausstellungskatalog Berlin (Mainz 1988), 351–399

Hölscher 2002: T. Hölscher, Fromme Frauen um Augustus. Konvergenzen und Divergenzen zwischen Bilderwelt und Lebenswelt, in: F. Hölscher – T. Hölscher (Hrsg.), Römische Bilderwelten. Von der Wirklichkeit zum Bild und zurück, Kolloquium der Gerda Henkel Stiftung am Deutschen Archäologischen Institut Rom, 15. – 17. März 2004, Archäologie und Geschichte 12 (Heidelberg 2007) 111–131

Hölscher 2009: T. Hölscher, Architectural Sculpture. Messages? Programs? Towards Rehabilitating the Notion of ‚Decoration', in P. Schultz – R. von den Hoff (Hrsg.), Structure, Image, Ornament. Architectural Sculpture in the Greek World. Proceedings of an International Conference Held at the American School of Classical Studies, 27–28 November 2004 (Oxford 2009) 54–67

Hölscher 2018: T. Hölscher, Figürlicher Schmuck in der griechischen Architektur zwischen Dekor und Repräsentation, in: N. Dietrich – M. Squire (Hrsg.), Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity (Berlin 2018) 37–72

Hommel 1954: P. Hommel, Studien zu den römischen Figurengiebeln der Kaiserzeit (Berlin 1954)

Horn-Oncken 1967: A. Horn-Oncken, Über das Schickliche. Studien zur Geschichte der Architekturtheorie I, AbhGöttingen 70 (Göttingen 1967)

Hornsby – Yarker 2010: C. Hornsby – J. Yarker, Townley, Charles (1737–1805), in: I. Bignamini – C. Hornsby (Hrsg.), Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome I (New Haven 2010) 326–331

Horvat 1990: J. Horvat, Nauportus (Vrhanika), Inštitut za Arheologijo = Institutum Archaeologicum 16. Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti, Razred za Zgodovinske in Družbene Vede 33 (Ljubljana 1990)

Hostetter 1994: E. Hostetter, Lydian Architectural Terracottas. A Study in Tile Replicaton, Display and Technique. The Archaeological Exploration of Sardis, IllinClSt Suppl. 5 (Atlanta 1994)

Howe 2016: T. N. Howe, Hellenistic Architecture in Italy. Consuetudo Italica, in: M. M. Miles (Hrsg.), A Companion to Greek Architecture, Blackwell Companions to the Ancient World (Chichester 2016) 470–486

Hübner 1995: G. Hübner, Zur Forschungsgeschichte griechischer Dachziegel aus gebranntem Ton. Leitvorstellungen und Annäherungen, AEphem 134, 1995, 115–161

Humphrey 1986: J. H. Humphrey, Roman Circuses. Arenas for the Chariot Racing (London 1986)

Huttner 1997: U. Huttner, Hercules und Augustus, Chiron 27, 1997, 369–391

Iacopi – Tedone 2005/2006: I. Iacopi – G. Tedone, Bibliotheca e Porticus ad Apollinis, RM 112, 2005/2006, 351–378

Iaculli 1975: G. Iaculli, Terrecotte architettoniche da Colle S. Giorgio, ArchCl 27, 1975, 253–266

Iaculli 1981: G. Iaculli, Ancora su Colle S. Giorgio, QuadChieti 2, 1981, 55–64

Iaculli 1982/1983: G. Iaculli, Note sulle terrecotte architettoniche di Abruzzo, QuadChieti 3, 1982/1983, 57–84

Ingold 2012: T. Ingold, Making Culture and Weaving the World, in: S. H. Dudley (Hrsg.), Museum Objects. Experiencing the Properties of Things, Leicester Readers in Museum Studies (London 2012) 368–384

Ingold 2013: T. Ingold, Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture (Abingdon 2013)

Iorio 2006: V. Iorio, Il progetto „Le formelle nell'antica Pompei", RStPomp 17, 2006, 71–72

Isler 1981: LIMC I (1981) s. v. Achelous (H. P. Isler)

Jacopi 1943: G. Jacopi, Scavi in prossimità del porto fluviale di S. Paolo, località Pietra Papa, MonAnt 39, 1943, 1–178

Jäger 2023: J. Jäger, Der Satyr am Spalier. Ein unpubliziertes Terrakottarelief der Antikensammlung Gießen, in: M. Danner – F. Leitmeir (Hrsg.), Von äußerst delikatem Stil. Rückgriffe aus archäologischer Perspektive. Festschrift für Stephanie Böhm, Bibliotheca academica. Reihe Kunst- und Altertumswissenschaften 6 (Baden-Baden 2023) 319–333

Jeammet 2010: V. Jeammet, Tanagras. Figurines for Life and Eternity. The Musée du Louvre's Collection of Greek Figurines (Valencia 2010)

Johannsen 2008: K. B. Johannsen, Campanareliefs im Kontext. Ein Beitrag zur Neubewertung der Funktion und Bedeutung der Campanareliefs in römischen Villen, Facta. A Journal of Roman Material Culture Studies 2, 2008, 15–38

Jones 2019: N. B. Jones, Painting, Ethics, and Aesthetics in Rome, Greek Culture in the Roman World (Cambridge 2019)

Kähler 1958: H. Kähler, Das Fortunaheiligtum von Palestrina Praeneste, Annales Universitatis Saraviensis. Philosophie-Lettres 7.3/4 (Saarbrücken 1958)

Kallet-Marx 1995: R. M. Kallet-Marx, Quintus Fabius Maximus and the Dyme Affair (Syll.³ 684), ClQ 45, 1995, 129–153

Kandler – Wlach 1998: M. Kandler – G. Wlach (Hrsg.), 100 Jahre Österreichisches Archäologisches Institut. 1898–1998, Sonderschriften Österreichisches Archäologisches Institut 31 (Wien 1998)

Känel 2000a: R. Känel, Eine Traufsima mit dionysischem Sujet aus Pompeji, Numismatica e Antichità Classiche 29, 2000, 269–278

Känel 2000b: R. Känel, Das Dianaheiligtum in Nemi. Die Baudekoration aus Terrakotta, in: J. R. Brandt – A.-M. Leander Touati – J. Zahle (Hrsg.), Nemi – Status Quo. Recent Research at Nemi and the Sanctuary of Diana, Occasional Papers of the Nordic Institutes in Rome 1 (Rom 2000) 131–139

Känel 2001: R. Känel, Bilderzyklen aus Terrakotta. Untersuchungen zur etruskisch-italischen Baudekoration des 3. und 2. Jahrhunderts v. Chr. (Ph.D. diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 2001)

Känel 2004: R. Känel, Eine etruskisch-italische Traufsima mit Naumachieszene in Mainz, AKorrBl 34, 2004, 51–64

Känel 2010: R. Känel, Bemerkungen zum Terrakotta-Bauschmuck hellenistischer Wohnhäuser in Mittelitalien, in: M. Bentz – C. Reusser (Hrsg.), Etruskisch-italische und römisch-republikanische Häuser, Studien zur antiken Stadt 9 (Wiesbaden 2010) 263–271

Känel 2011: R. Känel, Darstellungen der Nike in der etruskisch-italischen Baudekoration klassischer und hellenistischer Zeit, in: P. Lulof – C. Rescigno (Hrsg.), Deliciae fictiles IV. Architectural Terracottas in Ancient Italy. Images of Gods, Monsters and Heroes. Proceedings of the International Conference Held in Rome and Syracuse. October 21–25, 2009 (Oxford 2011) 74–83

Känel 2013a: R. Känel, Rev. of A. V. Siebert, Geschichte(n) in Ton. Römische Architekturterrakotten, Museum Kestnerianum 16 (Regensburg 2011), GFA 16, 2013, 1115–1123, <https://gfa.gbv.de/z/2013> (07.10.2022)

Känel 2013b: R. Känel, Architektonische Terrakotten aus der Casa di N. Popidius Priscus in Pompeji, Vesuviana 5, 2013, 13–27

Känel 2015: R. Känel, Das Aesculapius-Heiligtum in Fregellae und sein Bauschmuck aus Terrakotta, in: T. D. Stek – G.-J. Burgers (Hrsg.), The Impact of Rome on Cult Places and Religious Practices in Ancient Italy, BICS Suppl. 132 (London 2015) 67–95

Känel 2017: R. Känel, Verborgene Werkspuren. Beobachtungen zu präventiven Haft- und Stützvorkehrungen bei etruskisch-italischen Architekturterrakotten, in: D. Kurapkat – U. Wulf-Rheidt (Hrsg.), Werkspuren. Materialverarbeitung und handwerkliches Wissen im antiken Bauwesen. Internationales Kolloquium in Berlin vom 13.–16. Mai 2015, veranstaltet vom Architekturreferat des DAI im Henry-Ford-Bau der Freien Universität Berlin, DiskAB 12 (Regensburg 2017) 167–177

Känel 2022: R. Känel, Beobachtungen zu etruskisch-italischen Architekturterrakotten, NumAntCl 51, 2022, 139–152

Kappa 2007: Ch. Kappa, Πήλινες διακοσμημένες κεραμώσεις στο Μνημείο Οκταβιανού Αυγούστου, in: K. L. Zachos (Hrsg.), Nicopolis B I. Proceedings of the Second International Nicopolis Symposium, 11–15 September 2002 (Preveza 2007) 401–409

Kappa (in preparation): Ch. Kappa, Architectural Terracottas and Stamped Roof Tiles, in: K. L. Zachos (Hrsg.), The Victory Monument of Augustus at Nicopolis (Athen, *in preparation*)

Karagianni et al. 2015: A. Karagianni – J. P. Schwindt – C. Tsouparopoulou, Materialität, in: T. Meier – M. R. Ott – R. Sauer (Hrsg.), Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken, Materiale Textkulturen 1 (Berlin 2015) 33–46

Karambinis 2018: M. Karambinis, Urban Networks in the Roman Province of Achaia (Peloponnese, Central Greece, Epirus and Thessaly), Journal of Greek Archaeology 3, 2018, 269–339

Karamboula 2016: D. Karamboula, Principatus et Libertas. Dominatus et Libertas. Η αντίληψη της ελευθερίας στη σχέση πόλεως και ρωμαϊκού κράτους, Ε.Κ.Ε.Ι.Ε.Δ. 46, 2016, 133–177

Karapidaki 2011: L. Karapidaki, Pastoral Life in Art. Report of Greece, Canepal Prisma October, 2011, 1–18

Karpe 1958: G. Karpe, Carl Wilhelm Goettling 1826–1869, in: K. Bulling (Hrsg.), Geschichte der Universitätsbibliothek Jena. 1549–1945, Claves Jenenses 7 (Weimar 1958) 434–481

Kästner 1993: V. Kästner, Architektonische Terrakotten aus der Sammlung der Herzogin von Sermoneta in der Berliner Antikensammlung, in: E. Rystedt – C. Wikander – Ö. Wikander (Hrsg.), Deliciae fictiles. Proceedings of the First International Conference on Central Italic Architectural Terracottas at the Swedish Institute in Rome, 10–12 December, 1990, Skrifter utgivna av Svenska Institutet i Rom 50 (Stockholm 1993) 109–116

Kästner 2010a: U. Kästner, Inventare und Sammlungen der Kleinkunstbestände, in: G. Schauerte (Hrsg.), Archäologie des Krieges. Archäologische Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin und des Staatlichen Puschkin-Museums Moskau. Erforschung und Untersuchung, Restaurierung und Konservierung archäologischer Objekte. Kolloquium aus Anlass der Ausstellung „Archäologie des Krieges. Rückkehr aus dem Nichts“ 5.–6.10.2005. Staatliches Museum der Bildenden Künste A.S. Puschkin, Moskau (Berlin 2010) 41–47

Kästner 2010b: V. Kästner, Antike Terrakotten in der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, in: G. Schauerte (Hrsg.), Archäologie des Krieges. Archäologische Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin und des Staatlichen Puschkin-Museums Moskau. Erforschung und Untersuchung, Restaurierung und Konservierung archäologischer Objekte. Kolloquium aus Anlass der Ausstellung „Archäologie des Krieges. Rückkehr aus dem Nichts“ 5.–6.10.2005. Staatliches Museum der Bildenden Künste A.S. Puschkin, Moskau (Berlin 2010) 48–55

Kästner – Kunze 1988: V. Kästner – M. Kunze, Die Welt der Etrusker. Archäologische Denkmäler aus Museen der sozialistischen Länder. Ausstellungskatalog Berlin (Berlin 1988)

Kästner – Saunders 2016a: U. Kästner – D. Saunders (Hrsg.), Dangerous Perfection. Ancient Funerary Vases from Southern Italy. Ausstellungskatalog Berlin (Los Angeles 2016)

Kästner – Saunders 2016b: U. Kästner – D. Saunders (Hrsg.), Gefährliche Perfektion. Antike Grabvasen aus Apulien. Kurzführer durch die Ausstellung. Ausstellungskatalog Berlin (Berlin 2016)

Katsonopoulou 2016: D. Katsonopoulou, Selinous. History and Iconography of a River in the Area of Ancient Helike, Achaea, Greece, NumAntCl 45, 2016, 17–25

Kekulé von Stradonitz 1905: R. Kekulé von Stradonitz, Echelos und Basile. Attisches Relief aus Rhodos in den Königlichen Museen, BWPr 65 (Berlin 1905)

Kellum 2000: B. Kellum, Concealing, Revealing. Gender and the Play of Meaning in Monuments of Augustan Rome, in: T. Habinek – A. Schiesaro (Hrsg.), The Roman Cultural Revolution (Cambridge 1997; Repr. Cambridge 2000) 158–181

Kenner 1988: H. Kenner, Otto Benndorf. 1838–1907, in: R. Lullies – W. Schiering (Hrsg.), Archäologenbildnisse. Porträts und Kurzbiographien von klassischen Archäologen deutscher Sprache (Mainz 1988) 67 f.

Kern 1958: J. H. C. Kern, A Roman Campana Relief with Nile Landscape (Pygmy Village), OudhMeded 39, 1958, 11–17

Kiderlen 2006: M. Kiderlen, Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden. Katalog der Abgüsse, Rekonstruktionen, Nachbildungen und Modelle aus dem römischen Nachlass des Malers in der Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (München 2006)

Kluwe 1974: E. Kluwe, Die archäologischen Sammlungen des Instituts für Altertumswissenschaften, in: B. von Schweinitz, Reichtümer und Raritäten. Kulturhistorische Sammlungen, Museen, Archive, Denkmale und Gärten der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Jenaer Reden und Schriften 1 (Jena 1974) 155–158

Kluwe – Sliwa 1984: E. Kluwe – J. Sliwa (Hrsg.), Zur Geschichte der Klassischen Archäologie Jena – Kraków, Wissenschaftliche Beiträge der Friedrich-Schiller-Universität Jena (Jena 1984)

Knappett 2004: C. Knappett, The Affordances of Things. A Post-Gibsonian Perspective on the Relationality of Mind and Matter, in: E. DeMarrais – C. Gosden – C. Renfrew (Hrsg.), Rethinking Materiality. The Engagement of Mind with the Material World (Exeter 2004) 43–51

Knoll 1993: K. Knoll, Die Geschichte der Dresdener Antiken- und Abgußsammlung von 1785 bis 1915 und ihre Erweiterung zur Skulpturensammlung unter Georg Treu (Ph.D. diss. Technische Universität Dresden 1993)

Knoll 1994: K. Knoll, Treus Erwerbungen antiker Kunst und seine weiteren Bemühungen um eine Ausweitung der Sammlung, in: K. Knoll (Hrsg.), Das Albertinum vor 100 Jahren. Die Skulpturensammlung Georg Treus. Zur Erinnerung an die Eröffnung der Sammlung der Originalbildwerke am 22. Dezember 1894 (Dresden 1994) 248–259

Knuutinen et al. 2007: U. Knuutinen – M. Mannerheimo – S. Hornytzkyj, Project Report of Pigment Analyses of the Fourth Style Wall Paintings in the Casa di Marco Lucrezio (IX 3, 5.24) in Pompeii, Evtek University of Applied Sciences Research Reports. Series A 2007.1 (Helsinki 2007)

Koch 1912: H. Koch, Dachterrakotten aus Campanien mit Ausschluss von Pompei (Berlin 1912)

Koeppel 1987: G. M. Koeppel, Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit V. Ara Pacis Augustae 1, BJb 187, 1987, 101–157

Koeppel 1989: G. M. Koeppel, Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit VI. Reliefs von bekannten Bauten der augusteischen bis antoninischen Zeit, BJb 189, 1989, 17–71

Kokkorou-Alevras 2001: G. Kokkorou-Alevras, Δραστηριότητες των Αττικών Εργαστηρίων Γλυπτικής κατά την Εποχή της Ρωμαιοκρατίας, στο: A. Alexandre – I. Leventi (Hrsg.), Καλίστευμα. Μελέτες προς τιμήν της Ο. Τζάχου-Αλεξανδρή (Athen 2001) 319–348

Kosmopoulos 2021: L. Kosmopoulos, Frammenti di lastre Campana dal palazzo di villa Adriana. Analisi e interpretazione iconografica, ArchCl 72, 2021, 635–652

Kovalev et al. 2023: I. Kovalev – A. S. Rodler – C. Brøns – Th. Rehren, Making and Working Egyptian Blue. A Review of the Archaeological Evidence, JASc 153, 2023, 105772

Kraus 1953: T. Kraus, Ornamentfriese vom Augustusforum, MdI 6, 1953, 46–57

Krauss – Herbig 1939: F. Krauss – R. Herbig, Der korinthisch-dorische Tempel am Forum von Paestum, DAA 7 (Berlin 1939)

Kruglov 2001: A. V. Kruglov, A Cornelian Seal from Nymphaeum and the Question of Archaizing, in: J. Boardman – G. R. Tsetskhladze – S. L. Solovyov (Hrsg.), Northern Pontiac Antiquities in the State Hermitage Museum, Colloquia Pontica 7 (Leiden 2001) 231–238

Kühn – Curran 1986: H. Kühn – M. Curran, Chrome Yellow and Other Chromate Pigments, in: R. L. Feller (Hrsg.) Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics I (Cambridge 1986), 187–217

Kuhn – Kühnel 1989: B. Kuhn – H. Kühnel (Hrsg.), Michael Wutky. 1739–1822. Zur Wiederkehr des 250. Geburtstages, Ausstellungskatalog Krems an der Donau (Krems an der Donau 1989)

Kühnel-Kunze 1984: I. Kühnel-Kunze, Bergung, Evakuierung, Rückführung. Die Berliner Museen in den Jahren 1939–1959. ein Bericht mit 43 Anlagen, JbPreussKul Sonderband 2 (Berlin 1984)

Kunze 2009: M. Kunze (Hrsg.), Die Etrusker. Die Entdeckung ihrer Kunst seit Winckelmann. Ausstellungskatalog Stendal (Ruhpolding 2009)

La Rocca 1983: E. La Rocca, Ara Pacis Augustae. In occasione del restauro della fronte orientale (Rom 1983)

La Rocca 1992a: E. La Rocca, Claudio a Ravenna, PP 47, 1992, 265–314

La Rocca 1992b: E. La Rocca, Disiecta membra Neroniana. L'arco partico di Nerone sul Campidoglio, in: H. Froning (Hrsg.), Kotinos. Festschrift für Erika Simon (Mainz 1992) 400–414

La Rocca 2002: E. La Rocca, Der augusteische Klassizismus, in: W.-D. Heilmeyer – M. Maischberger (Hrsg.), Die Griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit. Ausstellungskatalog Berlin (Mainz 2002) 627–655

La Rocca 2006: E. La Rocca, La tegola angolare di gronda con protome di Acheloo, in: A. Carandini (Hrsg.), La fattoria e la villa dell'Auditorium nel quartiere Flaminio di Roma, BCom Suppl. 14 (Rom 2006) 485–500

La Rocca 2008: E. La Rocca, Gli affreschi della Casa di Augusto e della Villa della Farnesina. Una revisione cronologica, in: E. La Rocca – P. León – C. Parisi Presicce (Hrsg.), Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich, BCom Suppl. 18 (Rom 2008) 223–242

La Rocca 2012: E. La Rocca, La pietrificazione della memoria. I templi a Roma in età medio-repubblicana, in: E. Marroni (Hrsg.), Sacra Nominis Latini. I santuari del Lazio arcaico e repubblicano. Atti del Convegno Internazionale, Palazzo Massimo, 19–21 febbraio 2009, Ostraka vol. spec. 2012 (Neapel 2012) 37–88

Lagioia 2006: A. Lagioia, Diomede e il Palladio. Il mito repubblicano, la revisione augustea e l'esegesi tardoantica, Auctores Nostri. Studi e testi di letteratura cristiana antica 4, 2006, 39–67

Lair-Dubreuil 1911: F. Lair-Dubreuil (Hrsg.), Hôtel Drouot. La Collection Théatrale de Jules Sambon. Catalogue des antiquités, vases peints, terres cuites, marbres, bronzes, ivoires monnaies grecques et romaines, médaillons contorniates, camées et intailles. Objets d'art du moyen âge et des temps modernes, tableaux, pastels, dessins, aquarelles, miniatures, portraits d'artistes dramatiques, comédiens, chanteurs, cantatrices, musiciens, danseurs et danseuses, faiences et porcelaines, jeux, instruments de musique, costumes, sculpture en marbre et en bois, terre cuite. Auktionskatalog Paris 1.–8. May 1911 (Paris 1911)

Lanciani 1882: R. Lanciani, Supplementi al volume VI del Corpus Inscriptionum Latinarum, BCom 10, 1882, 149–172

Lang-Auinger 2012: C. Lang-Auinger, Architektonische Tonreliefs. Aus den Grabungen der Basilika am Staatsmarkt in Ephesos, AF 22 (Wien 2012)

Lantier 1966: R. Lantier, Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule Romaine par Émile Espérandieu XV. Suppléments (Paris 1966)

Lappi 2020: T. Lappi, Hellenistische Wanddekorationen. Syntax, Semantik und Chronologie des Ersten Stils im westlichen Mittelmeerraum, AF 40 (Wiesbaden 2020)

Largus 1655: Scribonius Largus, Compositiones medicae. Ioannes Rhodius recensuit, notis illustrauit, lexicon scribonianum adiecit (Padua 1655)

Larson 2007: J. Larson, Ancient Greek Cults. A Guide (New York 2007)

Lau 2010: A. Lau, Aus Lindenaus Kunstbibliothek. Zeichnungen von Alexius Geyer und Eduard Ratti nach antiken Vasen. Emil Braun zum 200. Geburtstag. Ausstellungskatalog Altenburg, Bernhard von Lindenau als Gelehrter, Staatsmann, Menschenfreund und Förderer der schönen Künste (Altenburg 2010)

Lau 2013: A. Lau, Bildung in der Provinz. Eine Museumsgründung zur (Aus-)Bildung. Das Lindenau-Museum in Altenburg, in: F. M. Müller (Hrsg.), Archäologische Universitätsmuseen und -sammlungen im Spannungsfeld von Forschung, Lehre und Öffentlichkeitsarbeit, Archäologie. Forschung und Wissenschaft 4, Spectanda. Schriften des Archäologischen Museums Innsbruck 3 (Wien 2013) 33–44

Laubenheimer 1997: F. Laubenheimer, Les plaques Campana gauloises, in: A. Muller (Hrsg.), Le moulage en terre cuite dans l'Antiquité. Creation et production dérivée, fabrication et diffusion. Actes du XVIII[e] Colloque du Centre de Recherches Archéologiques – Lille III (7–8 déc. 1995), Collection UL3. Travaux et recherches (Lille 1997) 397–415

Laubenheimer – Schmitt 2009: F. Laubenheimer – A. Schmitt, Amphores vinaires de Narbonnaise. Production et grand commerce. Création d'une base de données géochimiques des ateliers, Travaux de la maison de l'orient et de la méditerranée 51 (Lyon 2009)

Laubenheimer et al. 1989: F. Laubenheimer – T. Odiot – H. Leclère, Sous Auguste, un atelier de potiers italianisant à Saint-Just (Ardèche), in: M.-M. Mactoux – E. Geny (Hrsg.),

Mélanges Pierre Lévêque II. Anthroplogie et société, Centre de Recherches d'Histoire Ancienne 82 = Annales littéraires de l'Université de Besançon 377 (Paris 1989) 295–329

Lawrence 2018: A. Lawrence, Religion in Vindonissa. Kultorte und Kulte im und um das Legionslager, Veröffentlichungen der Gesellschaft pro Vindonissa 24 (Ph.D. diss. Universität Bern, Brugg 2018)

Lazzarini – Verità 2015: L. Lazzarini – M. Verità, First Evidence for 1st Century AD Production of Egyptian Blue Frit in Roman Italy, JASc 53, 2015, 578–585

Leach 2004: E. W. Leach, The Social Life of Painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples (Cambridge 2004)

Lejsgaard Christensen – Bøggild Johannsen 2015: J. Lejsgaard Christensen – K. Bøggild Johannsen, Thorvaldsen's Ancient Terracottas. A Catalogue of the Ancient Greek, Etruscan and Roman Terracottas in Thorvaldsens Museum (Kopenhagen 2015)

Leon 1971: C. F. Leon, Die Bauornamentik des Trajansforums und ihre Stellung in der früh- und mittelkaiserzeitlichen Architekturdekoration Roms, Publikationen des Historisches Instituts beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom. Abhandlungen 4 (Wien 1971)

Lernould 2000: A. Lernould, Plutarque, E de Delphes 387 d2–9. Une interprétation philosophique de l'épisode de l'enlèvement du trépied par Héraclès. Une erreur de jeunesse, REG 113, 2000, 147–171

Liberatore 2017: D. Liberatore, I frontoni fittili della Civitella di Chieti, Insulae Diomedeae 27 (Bari 2017)

Lim 1999: R. Lim, In the „Temple of Laughter". Visual und Literary Representations of Spectators at Roman Games, in: B. A. Bergmann – C. Kondoleon (Hrsg.), The Art of Ancient Spectacle. Symposium in Washington 10. –11. Mai 1996, Studies in the History of Art 56 (New Haven 1999) 343–365

Lipps 2018: J. Lipps, Die Stuckdecke des oecus tetrastylus aus dem sog. Augustushaus auf dem Palatin im Kontext antiker Deckenverzierungen, Tübinger Archäologische Forschungen 25 (Rahden 2018)

Lissi Caronna 1975: E. Lissi Caronna, Roma. Via Flaminia 122. Grande tomba circolare, ara funeraria su basamento, ara-ossuario e stele sepocrali, NSc 29, 1975, 199–232

Liverani et al. 2004: P. Liverani – H. Bankel – A. Gramiccia (Hrsg.), I colori del Bianco. Policromia nella scultura antica, Collana di Studi e Documentazione 1 (Rom 2004)

Lo Monaco 2021: A. Lo Monaco, Schemata greci a Roma in età repubblicana e augustea, in: J. Lipps – M. Dorka Moreno – J. Griesbach (Hrsg.), Appropriation Processes of Statue Schemata in the Roman Provinces, Material Appropriation Processes in Antiquity 1 (Wiesbaden 2021) 21–46

Lockemann 1928: T. Lockemann, Die Danzsche Sammlung von Briefen an Carl Wilhelm Goettling, Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte und Altertumskunde Beiheft N.F. 12 = Beiträge zur Geschichte der Universität Jena 1, 1928, 205–281

Loeben 2011: C. E. Loeben, Ein außergewöhnlicher Typ – Ägyptisches auf einer Terrakottaplatte, in: A. V. Siebert, Geschichte(n) in Ton. Römische Architekturterrakotten, Museum Kestnerianum 16 (Regensburg 2011) 68–73

López Vilar – Piñol Masgoret 2008: J. López Vilar – L. Piñol Masgoret, Terracotes arquitectòniques romanes. Les troballes de la plaça de la Font (Tarragona), Hic et nunc 4 (Tarragona 2008)

López Vilar et al. 2010: J. López Vilar – L. Piñol Masgoret – V. Revilla Calvo, La producción tarraconense de lastras campana, in: J. López Vilar – Ò. Martín Vielba (Hrsg.), Tarraco. Construcció i Arquitectura d'una capital provincial romana II. Actes del congrés internacional en homenatge a Theodor Hauschild, Tarragona 28–30 de gener de 2009, Bulletí Arqueològic 32, 2010, 637–670

López Vilar et al. 2011: J. López Vilar – L. Piñol Masgoret – V. Revilla Calvo, Modelos itálicos y artesanado provincial. Las lastras Campana de Tarraco y su territorio, in: T. Nogales – I. Rodà (Hrsg.), Roma y las provincias. Modelo y difusión II. XI Coloquio Internacional de Arte Romano Provincial. Mérida, 18–21 de Mayo 2009, Museo Nacional de Arte romano, Hispania antigua Serie arqueològica 3 (Rom 2011) 887–895

Lorenzetti 2004/2005: E. G. Lorenzetti, Lastre Campana dalle pendici nordorientali del Palatino, Tesi Specilizzazione (Unpublizierte Ph.D. diss., Rom 2004/2005)

Lorenzetti et al. 2013: E. G. Lorenzetti – O. Tarquini – M. Colapietro – L. Pronti – A. C. Felici – M. Piacentini, Le lastre Campana e l'uso del colore su lastre architettoniche fittili nella tarda Repubblica e nella prima età imperiale. Archeologia e Archeometria, in: M. Rossi – A. Sinscalco (Hrsg.), Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari IX A, Atti della Nona Conferenza del Colore, Firenze, 19–20 settembre 2013 (Santarcangelo di Romagna 2013) 228–236

Lorke – Walther 2009: A. Lorke – H. G. Walther (Hrsg.), Schätze der Universität. Die wissenschaftlichen Sammlungen der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Texte zum Jenaer Universitätsjubiläum 4 (Jena 2009)

Lullies – Schiering 1988: R. Lullies – W. Schiering (Hrsg.), Archäologenbildnisse. Porträts und Kurzbiographien von klassischen Archäologen deutscher Sprache (Mainz 1988)

Lupa o. J.: F. Harl – O. Harl (Hrsg.), Ubi Erat Lupa. Bilddatenbank zu antiken Steindenkmälern, <http://www.lupa.at> (06.07.2022)

MacDonald 1986: W. L. MacDonald, The Architecture of the Roman Empire II. An Urban Appraisal, Yale Publications in the History of Art 35 (New Haven 1986)

Mackowsky 1936: H. Mackowsky, Schadows Graphik, Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte 19 (Berlin 1936)

Maischberger 1997: M. Maischberger, Marmor in Rom. Anlieferung, Lager- und Werkplätze in der Kaiserzeit, Palilia 1 (Wiesbaden 1997)

Maischberger 2016: M. Maischberger, Terracotta Figurines in the Berlin Antikensammlung. History of Cellection and Research Perspectives, in: A. Muller – E. Lafli (Hrsg.), Figurines de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine I. Production, diffusion, étude, BCH Suppl. 54 (Paris 2016) 165–177

Maisto – Pinna Caboni 2010: P. Maisto – B. Pinna Caboni, I portici del foro di Cesare. Considerazioni preliminari sulle fasi originarie della decorazione architettonica, ScAnt 16, 2010, 419–537

Maiuri 1938: A. Maiuri, Nuovi saggi di scavo a Cumae, in: A. Maiuri (Hrsg.), Campania Romana. Studi e materiali I (Neapel 1938) 7–15

Malkin 2001: I. Malkin, Heroes and Foundation of Greek Cities, in P. Azara – R. Mar – E. Subias (Hrsg.), Mites de Fundació de ciutats al món antic. Actes del Colloqui, Monografies 2 (Barcelona 2001) 123–129

Malquori 1994: B. M. Malquori, Bolli laterizi dell'area della Meta Sudans in Roma. Contesti di età giulio-claudia, in: Epigrafia della produzione e della distribuzione. Actes de la VII[e] Rencontre franco-italienne sur l'épigraphie du monde romain, Roma 5–6 juin 1992, CEFR 193 (Rom 1994) 335–360

Manacorda 2012: D. Manacorda, Terrecotte architettoniche, matrici e strumenti, in: D. Manacorda – S. Pallecchi (Hrsg.), Le fornaci romane di Giancola (Brindisi), Bibliotheca archaeologica 27 (Bari 2012) 194–203

Manacorda – Pallecchi 2012: D. Manacorda – S. Pallecchi (Hrsg.), Le fornaci romane di Giancola (Brindisi), Bibliotheca archaeologica 27 (Bari 2012)

Mar – Pensabene 2013: R. Mar – P. Pensabene, El programa decorativo de la casa de Octaviano en el Palatino, in: J. López Vilar (Hrsg.), Tarraco biennal. Actes del 2on Congrés Internacional d'Arqueologia i Món Antic. August i les províncies occidentals. 2000 aniversari de la mort d'August I, Tarragona, 26–29 de novembre de 2014 (Tarragona 2015) 29–44

Marcattili 2006: F. Marcattili, Ara Consi in Circo Maximo, MEFRA 118, 2006, 621–651

Marcattili 2009: F. Marcattili, Circo Massimo. Architetture, funzioni, culti, ideologia, BCom Suppl. 19 (Rom 2009)

Marchiandi 2004: D. Marchiandi, Riflessioni sui santuari delle ninfe e di Pan nell'Attica classica. Rev. of G. Schörner – H. R. Goette, Die Pan-Grotte von Vari. Mit epigraphischen Anmerkungen von K. Hallof, Schriften zur historischen Landeskunde Griechenlands 1 (Mainz 2004), ASAtene 82 (2004) 497–509

Mari 1983: Z. Mari, Tibvr III, Forma Italiae. Regio 1, 17 (Florenz 1983)

Mari 2011: Z. Mari, Risultati della prima campagna di scavo nella villa romana in località Formello a Palombara Sabina (Roma), in: G. Ghini (Hrsg.), Lazio e Sabina VII. Atti del Convegno Settimo Incontro di Studi sul Lazio e la Sabina, Roma 9–11 marzo 2010, Lavori e Studi della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Lazio 7 (Rom 2011) 83–94

Mari 2013: Z. Mari, Risultati della seconda, terza e quarta campagna di scavo nella villa romana in località Formello a Palombara Sabina (Roma), in: G. Ghini – Z. Mari (Hrsg.), Lazio e Sabina IX. Atti del Convegno Nono Incontro di Studi sul Lazio e la Sabina, Roma 27–29 marzo 2012, Lavori e Studi della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Lazio 9, (Rom 2013) 89–95

Maschek 2014: D. Maschek, Der Tempel neue Kleider? Rezeptionsästhetische und semantische Aspekte von Bauornamentik im spätrepublikanischen Mittelitalien, in: J. Lipps – D. Maschek (Hrsg.), Antike Bauornamentik. Grenzen und Möglichkeiten ihrer Erforschung, Studien zur antiken Stadt 12 (Wiesbaden 2014) 181–202

Maschek 2018: D. Maschek, Die römischen Bürgerkriege. Archäologie und Geschichte einer Krisenzeit (Darmstadt 2018)

Maschek 2022a: D. Maschek, The Meaning of Building Materials in Late Republican Architecture. Moving from Semantics to Pragmatics, in: A. Haug – A. Hielscher – M. T. Lauritsen (Hrsg.), Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function, Decor. Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy 3 (Berlin 2022) 151–162

Maschek 2022b: D. Maschek, Iconography and Style in Republican and Early Imperial Art (200 BCE to 14 CE), in: L. K. Cline – N. T. Elkins (Hrsg.), The Oxford Handbook of Roman Imagery and Iconography (New York 2022) 169–199

Masner 1892: K. Masner, Die Sammlung antiker Vasen und Terracotten im K. K. Oesterreich. Museum. Katalog und historische Einleitung (Wien 1892)

Masterson 2004: M. Masterson, Status, Pay, and Pleasure in the „De Architectura" of Vitruvius, AJPh 125, 2004, 387–416

Mastrocinque 2001: A. Mastrocinque, Zeus und Athena. Zwei griechische Modelle für das römische Pantheon, in: D. Papenfuß – V. M. Strocka (Hrsg.), Gab es das Griechische Wunder? Griechenland zwischen dem Ende des 6. und der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. Tagungsbeiträge des 16. Fachsymposiums der Alexander von Humboldt-Stiftung veranstaltet vom 5. bis 9. April 1999 in Freiburg im Breisgau (Mainz 2001) 305–316

Matijević – Wiegels 2004: K. Matijević – R. Wiegels, Inschriften und Weihedenkmäler des römischen Dieburg, SaalbJb 54, 2004, 197–273

Mattern 1999: T. Mattern, „Vielheit und Einheit". Zu Erscheinungsbild und Wirkung römischer Tempelarchitektur, BJb 199, 1999, 1–30

Mattern 2001: T. Mattern, Gesims und Ornament. Zur stadtrömischen Architektur von der Republik bis Septimius Severus (Münster 2001)

Mattern 2005: M. Mattern, Römische Steindenkmäler aus Hessen südlich des Mains sowie vom bayerischen Teil des Mainlimes, CSIR 2, 13 (Mainz 2005)

Maynial 1903: E. Maynial, La base Casali, Mélanges d'archéologie et d'histoire 23, 1903, 27–81, <https://www.persee.fr/doc/mefr_0223-4874_1903_num_23_1_6291> (25.10.2022)

McDaniel 1995: M. J. McDaniel, Augustus, the Vestals and the signum imperii (Ph.D. diss. University of North Carolina at Chapel Hill, Ann Arbor 1995)

Meier-Arendt 1983: W. Meier-Arendt, Römische Steindenkmäler aus Frankfurt am Main. Auswahlkatalog, Museum für Vor- und Frühgeschichte Frankfurt a.M. Archäologische Reihe 1 (Frankfurt am Main 1983)

Merone 1993/1994: R. Merone, Due tipi di terrecotte architettoniche da Pompei. Le sime dalla casa di Sallustio e dalla casa dell'Argenteria, RStPomp 6, 1993/1994, 57–62

Mertens 1987: J. R. Mertens (Hrsg.), The Metropolitan Museum of Art II. Greece and Rome (New York 1987)

Messineo 1991a: G. Messineo, La via Flaminia. Da Porta del Popolo a Malborghetto, Studi e Materiali dei Monumenti Comunali di Roma (Rom 1991)

Messineo 1991b: G. Messineo, Terrecotte architettoniche da Pagliaroli, in: L. Franchi dell'Orto (Hrsg.), La Valle dell'Alto Vomano ed i monti della Laga I, Documenti dell'Abruzzo Teramano 3, 1 (Pescara 1991) 175–184

Messineo – Pellegrino 1986: G. Messineo – A. Pellegrino, Il vicus di San Rustico, in: L. Franchi dell'Orto (Hrsg.), La Valle del medio e basso Vomano I, Documenti dell'Abruzzo Teramano 2, 1 (Rom 1986) 136–166

Messineo et al. 2001: G. Messineo – M. C. Vittori – R. Zaccagnini, La decorazione architettonica in terracotta, in: G. Messineo (Hrsg.), Ad Gallinas Albas. Villa di Livia, BCom Suppl. 8 (Rom 2001) 101–103

Meyboom 1995: P. G. P. Meyboom, The Nile Mosaic of Palestrina. Early Evidence of Egyptian Religion in Italy, Religions in the Graeco-Roman World 121 (Leiden 2015)

Michaelis 1864: A. Michaelis, Terracotten in Canterbury, AZ 22, 1864, 121–130. 137–145

Michałowska 2014: K. Michałowska, A Digital Reconstruction of Roman Terracotta Reliefs. Recreating the Ancient Technique, Światowit. Rocznik poświęcony archeologii przeddziejowej i badaniom pierwotnej kultury polskiej i słowiańskiej 12 (53)/A, 2014, 39–52

Micheli 1985/1986: M. E. Micheli, Le raccolte di antichità di Antonio Canova, RIA 8/9, 1985/1986, 205–322

Micheli 1987: M. E. Micheli, Rilievi con donne offerenti, danzanti e ghirlandofore a Ravenna e a Roma, Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna 51, 1987, 2–16

Micheli 2006: M. E. Micheli, Antiche opere in plastica. Il collezionismo di terrecotte nella prima metà dell'Ottocento, in: J. Beltrán Fortes – B. Cacciotti – B. Palma (Hrsg.), Arqueología, coleccionismo y antigüedad. España e Italia en el siglo XIX, Colección Actas 62 (Sevilla 2006) 419–434

Micheli 2017: M. E. Micheli, Spazi sacri in villa. Il caso dei Voconii a Marino, in: C. Capaldi – C. Gasparri (Hrsg.), Complessi monumentali e arredo scultoreo nella Regio I Latium et Campania. Nuove scoperte e proposte di lettura in contesto. Atti del Convegno Internazionale, Napoli 5 e 6 Di-cembre 2013, Quaderni del Centro Studi Magna Grecia 24. Studi di antichità 3 (Neapel 2017) 35–47

Mielsch 1971: H. Mielsch, Römische Architekturterrakotten und Wandmalereien im Akademischen Kunstmuseum Bonn (Berlin 1971)

Miller 2005: M. Miller, Dokumentation der Verluste. Antikensammlung V 1. Skulpturen, Vasen, Elfenbein und Knochen, Goldschmuck, Gemmen und Kameen (Berlin 2005)

Mineo 1991/1992: S. Mineo, Via Trionfale. Località Insugherata (circ. XIX), BCom 94, 1991/1992, 209–212

Möller-Titel 2019: N. Möller-Titel, Herakles- und Theseus-Darstellungen auf Campana-Reliefs. Untersuchungen zur Adaption und Tradierung zweier griechischer Helden in römischer Zeit (Ph.D. diss. Universität Hamburg 2019), <https://dx.doi.org/10.15460/HUP.HHD.004.197>

Montagna Pasquinucci 1971–1973: M. Montagna Pasquinucci, La decorazione architettonica del tempio del divo Giulio nel Foro Romano, MonAnt 48, 1971–1973, 255–286

Monterroso Checa 2010: A. Monterroso Checa, Theatrum Pompei. Forma y arquitectura de la génesis del modelo teatral de Roma, Serie Arqueológica 12 (Madrid 2010)

Morel 1995: J. P. Morel, Des éléphants au Palatin. À propos d'une antéfixe de la Vigna Barberini, in: École francaise de Rome (Hrsg.), „Alla Signorina". Mélanges offerts à Noëlle de la Blanchardière, CEFR 204 (Rom 1995) 303–309

Morpurgo 1931: L. Morpurgo, Nemi. Teatro e altri edifici romani in contrada „La Valle", NSc 7, 1931, 237–305

Moscetti 2002: E. Moscetti, I bolli laterizi dell'Antiquarium Comunale e del Museo della via Cornicolana a Guidonia, Annali dell'Associazione Nomentana di Storia e Archeologia N. S. 3, 2002, 65–87

Müller 2013: F. M. Müller (Hrsg.), Archäologische Universitätsmuseen und -sammlungen im Spannungsfeld von Forschung, Lehre und Öffentlichkeitsarbeit, Archäologie. Forschung und Wissenschaft 4, Spectanda. Schriften des Archäologischen Museums Innsbruck 3 (Wien 2013)

Mulliez 2001: D. Mulliez, Notes d'épigraphie delphique, 8. L'empereur Claude, témoin et archonte à Delphes. BCH 125, 2001, 289–303

Mulliez 2014: M. Mulliez, Le luxe de l'imitation. Les trompe-l'oeil de la fin de la République romaine, mémoire des artisans de la couleur, Collection du Centre Jean Bérard 44. Archéologie de l'artisanat antique 8 (Neapel 2014)

Muth – Petrovic 2012: S. Muth – I. Petrovic, Medientheorie als Chance. Überlegungen zur historischen Interpretation von Texten und Bildern, in: B. Christiansen – U. Thaler (Hrsg.), Ansehenssache. Formen von Prestige in Kulturen des Altertums, Münchner Studien zur Alten Welt 9 (München 2012) 281–318

Müntz 1889: E. Müntz, Guide de l'école nationale des beaux-arts (Paris 1889), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1170354x> (26.10.2022)

Nadalini 2007: G. Nadalini, La collezione delle lastre Campana del Museo del Louvre. Introduzione al catalogo in preparazione, in: M. Angle – A. Germano (Hrsg.), Museo e Territorio, Atti del V convegno, Velletri, 17–18 novembre 2006, Collana Museo & Territorio 5 (Rom 2007) 21–30

Nadalini 2018: G. Nadalini, Pratiques de la restauration archéologique dans la collection Campana, in: F. Gaultier – L. Haumesser – A. A. Trofimova (Hrsg.), Un rêve d'Italie. La collection du marquis Campana. Ausstellungskatalog Paris (Paris 2018) 310–315

Nagy 1932: L. Nagy, Ein neues Denkmal der Agrippinenses Transalpini aus Aquincum, Germania 16, 1932, 288–292

Nagy 1971: L. Nagy, Kőfaragás és szobrászat Aquincumban, Budapest Régiségei 22, 1971, 103–160

Naso 1996: A. Naso, Architetture dipinte. Decorazioni parietali non figurate nelle tombe a camera dell'Etruria meridionale (VII–V sec. a.C.), Bibliotheca archaeologica 18 (Rom 1996)

Naso 2004: A. Naso, Una statuetta umbro-meridionale dal territorio di Santa Marinella, Archeologia Classica 55, 2004, 289–294

Neer 2001: R. T. Neer, Framing the Gift. The politics of the Siphnian Treasury at Delphi, ClAnt 20, 2001, 273–336

Negahban 1996: E. O. Negahban, Marlik. The Complete Excavation Report I, University Museum Monograph 87 (Philadelphia 1996)

Neiman et al. 2015: M. K. Neiman – M. Balonis – I. Kakoulli, Cinnabar Alteration in Archaeological Wall Paintings. An Experimental and Theoretical Approach, Applied Physics A 121, 2015, 915–938

Netzer 2004: S. Netzer, Jacob Salomon Bartholdy. Ein Diplomat Preußens in Rom (1815–1825) und ein Wegbereiter des Königlichen Museums in Berlin, JbPreussKul 41, 2004, 119–160

Neudecker 1988: R. Neudecker, Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien, BeitrESkAr 9 (Mainz 1988)

Newby 2016: Z. Newby, Greek Myths in Roman Art and Culture. Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC–AD 250, Greek Culture in the Roman World (Cambridge 2016)

Nichols 2010: M. F. Nichols, Contemporary Perspectives on Luxury Building in Second-Century BC Rome, BSR 78, 2010, 39–61

Nichols 2017: M. F. Nichols, Author and Audience in Vitruvius' De architectura, Greek Culture in the Roman World (Cambridge 2017)

Nicholson 2003: P. T. Nicholson, New Excavations at a Ptolemaic-Roman Faience Factory at Memphis, Egypt, in: Annales du 15e Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre, Annales du Congrès de l'AIHV 15 (Nottingham 2003) 49–52

Nicola et al. 2023: M. Nicola – R. Gobetto – A. Masic, Egyptian Blue, Chinese Blue, and Related Two-Dimensional Silicates. From Antiquity to Future Technologies Part A. General Properties and Historical Uses, Rendiconti Lincei. Scienze Fisiche e Naturali 34, 2023, 369–413

Nielsen 1997: I. Nielsen, At gavne og fornøje. Badene og teatret, in: M. Moltesen (Hrsg.), In the Sacred Grove of Diana. Finds from a Sanctuary at Nemi. Ausstellungskatalog Kopenhagen (Kopenhagen 1997) 64–70

Nijf – Alston 2011: O. M. van Nijf – R. Alston, Political Culture in the Greek City After the Classical Age. Introduction and Preview, in: O. M. van Nijf – R. Alston (Hrsg.), Political Culture in the Greek City After the Classical Age, Groningen-Royal Holloway Studies on the Greek City after the Classical Age 2 (Leuven 2011) 1–26

Nock 1972: A. D. Nock, Essays on Religion and the Ancient World II (Oxford 1972)

Noelke 1990: P. Noelke, Ara et aedicula. Zwei Gattungen von Votivdenkmälern in den germanischen Provinzen, BJb 190, 1990, 79–124

Nöller 2013: R. Nöller, Cinnabar Reviewed. Characterization of the Red Pigment and its Reactions, Studies in Conservation 60.2, 2014, 79–87

Nonnis 2005: D. Nonnis, Un recinto sepolcrale dei Gaii Naevi sulla via Latina, in: G. Cresci Marrone – M. Tirelli (Hrsg.), „Terminavit sepulcrum". I recinti funerari nelle necropoli di Altino. Atti del Convegno, Venezia 3–4 dicembre 2003, Altinum 4, Studi e ricerche sulla Gallia Cisalpina 19 (Rom 2005) 127–139

Nonnis 2015: D. Nonnis, Produzione e distribuzione nell'Italia repubblicana. Uno studio prosopografico, Instrumentum 2 (Rom 2015)

Nuzzo 2000: D. Nuzzo, Tipologia sepolcrale delle catacombe romane. I cimiteri ipogei delle vie Ostiense, Ardeatina e Appia, BAR International Series 905 (Oxford 2000)

Oakley – Palagia 2009: J. H. Oakley – O. Palagia (Hrsg.), Athenian Potters and Painters II (Oxford 2009)

Oksanish 2019: J. Oksanish, Vitruvian Man. Rome under Construction (New York 2019)

Olivier 1989: A. Olivier, Corniches et couronnements gallo-romains à Alésia (Alise-Sainte-Reine, Côte-d'Or), Gallia 46, 1989, 43–69

Onians 1988: J. Onians, Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance (Cambridge 1988)

Orlandi 1772: O. Orlandi, Ragionamento di Orazio Orlandi Romano sopra una ara antica posseduta dal monsignore Antonio Casali governatore di Roma (Rom 1772)

Oroszlán 1930: Z. Oroszlán, Antik Terrakotta Gyüjteményének. Katalógusa (Budapest 1930)

Oroszlán 1942: Z. Oroszlán, I „rilievi Campana“ del museo delle belle arti di Budapest, AErt 3, 3, 1942, 296–304

Østergaard 1996: J. S. Østergaard, Catalogue Imperial Rome. Ny Carlsberg Glyptotek I (Kopenhagen 1996)

O'Sullivan 2007: T. M. O'Sullivan, Walking with Odysseus. The Portico Frame of the Odyssey Landscapes, AJPh 128, 2007, 497–532

Outschar 1996: U. Outschar, Zur Baudekoration und typologischen Stellung des Tetrapylons, in: R. R. R. Smith – C. Roueché (Hrsg.), Aphrodisias Papers III. The Setting and Quarries, Mythological and Other Sculptural Decoration, Architectural Development, Portico of Tiberius, and Tetrapylon. Including the Papers Given at the Fourth International Aphrodisias Colloquium, Held at King's College, London on 14 March, 1992 in Memory of Kenan T. Erim, JRA Suppl. 20 (Ann Arbor 1996) 215–224

Pagliardi – Cecchini 2002/2003: M. N. Pagliardi – M. G. Cecchini, Roma. La necropoli romana di via di Grottaperfetta, NSc 13/14, 2002/2003, 331–442

Pagnini 2022: L. Pagnini, Catalogo tipologico delle terrecotte architettoniche, in: L. Donati – G. Millemaci – L. Pagnini – G. Poggesi (Hrsg.), Gonfienti. L'insediamento etrusco e romano I. Lo scavo (Florenz 2022) 247–258

Painter 2002: K. Painter, Campana Reliefs, in: W. Widrig – Rice University (Hrsg.), The Via Gabina Villas. Sites 10, 11 and 13, <https://web.archive.org/web/20211101235407/http://viagabina.rice.edu/campana/index.html> (27.10.2022)

Pallecchi 2002: S. Pallecchi, I mortaria di produzione centro-italica. Corpus dei bolli, Instrumentum 1 (Rom 2002)

Panella et al. 2021: C. Panella – C. Resigno – A. F. Ferrandes, Architetture perdute. Decorazioni architettoniche fittili dagli scavi tra Palatino, Velia e valle del Colosseo (VII–IV secolo a.C.), Capys 2 (Rom 2021)

Panofka 1842: T. Panofka, Terracotten des königlichen Museums zu Berlin (Berlin 1842)

Papapostolou 1975: I. A. Papapostolou, Στήλες με Ιωνικό επίκρανο στο Μουσείο Πατρών, AAA 8, 1975, 291–304

Papapostolou 1993: I. A. Papapostolou, Achaean Grave Stelai, Vivliothēkē tēs en Athēnais Archaiologikēs Hetaireias 135 (Athen 1993)

Papapostolou 2009a: I. A. Papapostolou, Παρατηρήσεις σε ψηφιδωτά των Πατρών, in: Patrasso colonia di Augusto e le trasformazioni culturali, politiche ed economiche della Provincia di Acaia agli inizi dell'età imperiale romana. Atti del Convegno internazionale, Patrasso 23–24 marzo 2006, Tripodes 8 (Athen 2009) 211–256

Papapostolou 2009b: I. A. Papapostolou, Mosaics of Patras. A Review, AEphem 148, 2009, 1–84

Papapostolou 2014: I. A. Papapostolou, Νεώτερα περί Αχαΐας και Πατρών, AEphem 153, 2014, 237–274

Pappalardo – Mazzoleni 2009: U. Pappalardo – D. Mazzoleni, The Splendor of Roman Wall Painting (Los Angeles 2009)

Paribeni 1913: R. Paribeni, IV. Morlupo. Scavi nella località detta „ìl Muraccio“, NSc 1913, 382–384

Paribeni 1916: R. Paribeni, I Quattro Tempietti di Ostia, MonAnt 23.2, 1916, 441–484

Paribeni 1928: R. Paribeni, Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano, Le guide die musei italiani (Rom 1928)

Paribeni 1952: E. Paribeni, Ancora delle menadi di Kallimachos, BdA 37, 1952, 97–101

Paribeni 1963: EAA V (1963) 894 s. v. Palladio (E. Paribeni)

Paribeni 1964: E. Paribeni, Una testa di Athena arcaica dal Palatino, BdA 49, 1964, 193–198

Paris 1999: R. Paris, Le lastre „Campana“, in: M. Barbera (Hrsg.), La collezione Gorga (Mailand 1999) 119–122

Parke – Boardman 1957: H. W. Parke – J. Boardman, The Struggle for the Tripod and the First Sacred War, JHS 77, 1957, 276–282

Partida 2011: E. C. Partida, The Nexus of Inter-Regional Relations Established by Creators and Artisans in the Ancient Sanctuary and the Town of Delphi, Pallas 87, 2011, 223–242

Partida 2019a: E. C. Partida, Politics Reflected on Architecture. An Evaluation of the Aetolian, the Pergamene and the Roman Input to the Religious Landscape at Delphi, in: E. C. Partida – B. Schmidt-Dounas (Hrsg.), Listening to the Stones. Essays on Architecture and Function in Ancient Greek Sanctuaries in Honour of Richard Alan Tomlinson, Archaeopress Archaeology (Oxford 2019) 65–80

Partida 2019b: E. C. Partida, Encounters of Artists. A Workshop Manufacturing Italian Type Reliefs in Achaea, in: A. Koumoussi (Hrsg.), Η Πάτρα της Μεσογείου. Mediterranean Patras. Ausstellungskatalog Patras (Patras 2019) 96–105

Partida 2020: E. C. Partida, Admission of Sunlight and Ventilation in Ancient Greek Architectural Design. The Evidence from Delphi, in: K. Kopanias – G. Doulfis (Hrsg.), Τέχνης εμπειρία. Νέα αρχαιολογικά ευρήματα και πορίσματα. Τιμητικός τόμος για την καθηγήτρια Γεωργία Κοκκορού-Αλευρά (Athen 2020) 177–190

Pasqui 1910: A. Pasqui, Roma. Nuove scoperte nella città e nel suburbio, NSc 1910, 162–167

Paul 1967: E. Paul, Eine italienische Terrakotta-Fälscherwerkstatt, Klio 49, 1967, 329–347

Paul-Zinserling 1981: V. Paul-Zinserling, Sammlung antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität Jena (Jena 1981)

Paul-Zinserling 1984: V. Paul-Zinserling, Carl Wilhem Goettling und die Gründung des Archäologischen Museums, in: E. Kluwe – J. Sliwa (Hrsg.), Zur Geschichte der Klassischen Archäologie Jena – Kraków, Wissenschaftliche Beiträge der Friedrich-Schiller-Universität Jena (Jena 1984) 27–34

Paul-Zinserling 1994: V. Paul-Zinserling, Der Jena-Maler und sein Kreis. Zur Ikonologie einer attischen Schalenwerkstatt um 400 v. Chr. (Mainz 1994)

Paul-Zinserling 2002: V. Paul-Zinserling, Die Terrakotten der Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Jenaer Hefte zur Klassischen Archäologie 4 (Jena 2002)

Pearson 2021: S. Pearson, The Triumph and Trade of Egyptian Objects in Rome. Collecting Art in the Ancient Mediterranean, Image & Context 20 (Berlin 2021)

Pellino 2006: G. Pellino, Rilievi architettonici fittili d'età imperiale dalla Campania, Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei 13 (Rom 2006)

Penndorf 1999: J. Penndorf, Bernhard August von Lindenau und seine Kunstsammlungen. Der Jugend zur Belehrung, dem Alter zur Erholung. Ausstellungskatalog Altenburg (Altenburg 1999)

Pensa 1983: M. Pensa, La decorazione architettonica fittile in Emilia-Romagna. Aspetti e problemi, in: Studi sulla città antica. L'Emilia-Romagna, StA 27 (Rom 1983) 383–397

Pensabene 1991: P. Pensabene, Il tempio della Vittoria sul Palatino, BA 11, 1991, 11–51

Pensabene 1999: P. Pensabene, Terrecotte del Museo Nazionale Romano I. Gocciolatoi e protomi da sime. Appendice Aggiornamento al catalogo delle antefisse, StA 101 (Rom 1999)

Pensabene 2007: P. Pensabene, Ostiensium marmorum decus et decor. Studi architettonici, decorativi e archeometrici, Studi Miscellanei 33 (Rom 2007)

Pensabene 2017a: P. Pensabene, Scavi del Palatino II. Culti, architettura e decorazioni 1. Gli edifici arcaici e repubblicani, i templi della Vittoria e della Magna Mater, i rinvenimenti votivi a „torre", le iscrizioni, Studi Miscellanei 39 (Rom 2017)

Pensabene 2017b: P. Pensabene, Scavi del Palatino II. Culti, architettura e decorazioni 2. La „Casa die Grifi", La Casa di Ottaviano-Augusto e il Tempio di Apollo, Studi Miscellanei 39 (Rom 2017)

Pensabene 2021: P. Pensabene (Hrsg.), Il complesso di Augusto sul Palatino. Nuovi contributi all'interpretazione delle strutture e delle fasi, StA 243 (Rom 2021)

Pensabene – Gallocchio 2017: P. Pensabene – E. Gallocchio, Neue Forschungen zum augusteischen Komplex auf dem Palatin, in: M. Flecker – S. Krmnicek – J. Lipps – R. Posamentir – T. Schäfer (Hrsg.), Augustus ist tot – Lang lebe der Kaiser! Internationales Kolloquium anlässlich des 2000. Todesjahres des römischen Kaisers vom 20.–22. November 2014 in Tübingen, Tübinger Archäologische Forschungen 24 (Rahden 2017) 157–202

Pensabene – Gasparini 2017: P. Pensabene – E. Gasparini, Il linguaggio architettonico della villa di Cottanello. Spazi ed elevati, in: P. Pensabene – C. Sfameni (Hrsg.), La villa romana di Cottanello. Ricerche 2010–2016, Bibliotheca Archaeologica 44 (Bari 2017) 61–84

Pensabene – Roghi 2013: P. Pensabene – M. Roghi, Terrecotte architettoniche, in: A. Capodiferro – B. Ciarrocchi – L. Rustico – S. Violante (Hrsg.), Museo Nazionale Romano. Evan Gorga. La collezione di archeologia (Mailand 2013) 354–383

Pensabene – Sanzi di Mino 1983: P. Pensabene – M. R. Sanzi Di Mino, Museo Nazionale Romano. Le Terrecotte III 1. Antefisse (Rom 1983)

Pensabene – Sfameni 2017: P. Pensabene – C. Sfameni (Hrsg.), La villa romana di Cottanello. Ricerche 2010–2016, Bibliotheca archaeologica 44 (Bari 2017)

Pensabene et al. 2014: P. Pensabene – R. Mar – E. Gallocchio, Scenografia architettonica e decorazione nella casa di Ottaviano sul Palatino, in: J. M. Álvarez Martínez – T. Nogales Basarrate – I. Rodà (Hrsg.), Centro y periferia en el mundo clásico. XVIII Congreso Internacional de Arqueología Clásica. Mérida, 13–17 mayo 2013 (Mérida 2014) 653–657

Perry 1997: R. Perry, Die Campanareliefs, Katalog der Sammlung Antiker Kleinkunst des Archäologischen Instituts der Universität Heidelberg 4 (Mainz 1997)

Perry 2005: E. Perry, The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome (Cambridge 2005)

Petrie 1911: W. M. F. Petrie, The Pottery Kilns at Memphis, in: E. B. Knobel – W. W. Midgley – J. G. Milne – M. A. Murray – W. M. F. Petrie (Hrsg.), Historical Studies, British School of Archaeology in Egypt Studies 2 (London 1911) 34–37

Petrilli 2007: R. Petrilli, Elementi egittizzanti e orientali nelle lastre Campana della collezione Pellegrini, in: M. Angle – A. Germano (Hrsg.), Museo e Territorio, Atti del V convegno, Velletri, 17–18 novembre 2006, Collana Museo & Territorio 5 (Rom 2007) 139–151

Petropoulos 2018: M. Petropoulos, Ρωμαϊκές μαρμάρινες κίστες από σωστικές ανασκαφές της Πάτρας, στο: E. Zymi – A. Karapanagiotou – M. Xanthopoulou (Hrsg.), Το Αρχαιολογικό Έργο στην Πελοπόννησο (ΑΕΠΕΛ 1). Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου Τρίπολη, 7–11 Νοεμβρίου 2012 (Kalamata 2018) 531–560

Petropoulos 2019: M. Petropoulos, The Pre-Augustan Use of Fired Bricks at Patras in Achaia, in: J. Bonetto – É. Bukowiecki – R. Volpe (Hrsg.), Alle origini del laterizio romano. Nascita e diffusione del mattone cotto nel Mediterraneo tra IV e I secolo a.C. Atti del II Convegno internazionale „Laterizio", Padova 26–28 aprile 2016, Costruire nel mondo antico 1 (Rom 2019) 99–113

Petukat 2018: N. Petukat, Elefanten auf dem Dach. Untersuchungen zum Jenaer Gipsabguss eines Antefixes mit Elefantenprotome, in: E. Winter (Hrsg.), Gauner, Gönner und Gelehrter. Die Schenkung des Marchese Giovanni Pietro Campana von 1846. Ausstellungskatalog Jena, Beiträge aus den Sammlungen der Universität Jena 4 (Jena 2018) 166–187

Philippa-Touchais 2004/2005: A. Philippa-Touchais, Kato Achaïa (Dymé), BCH 128/129, 2004/2005, 1357–1358

Picard 1963: C. Picard, Acrotères, antéfixes, chapiteaux hellénistiques à décor mêlé, humain et végétal. De Samothrace à la vallée du Pô et à Glanum, RA 1963, 113–187

Picozzi 1990: M. G. Picozzi, Quattro lastre „Campana", in: F. Carinici – H. Keutner – L. Musso – M. G. Picozzi (Hrsg.), Catalogo Della Galleria Colonna in Roma. Sculture (Rom 1990) 92 Kat. 36

Picozzi 2007: M. G. Picozzi, La collezione di antichità. Le raccolte dei Caetani fino al XVIII secolo, in: L. Fiorani (Hrsg.), Palazzo Caetani. Storia arte e cultura (Rom 2007) 267–282

Pignatti 1982: S. Pignatti, Flora d'Italia (Bologna 1982)

Piovesan et al. 2014: R. Piovesan – L. Maritan – J. Neguer, Characterising the Unique Polychrome Sinopia Under the Lod Mosaic, Israel. Pigments and Painting Technique, JASc 46, 2014, 68–74

Piriou 2018a: A. Piriou, Le plaques Campana (série 4), in: F. Gaultier – L. Haumesser – A. A. Trofimova (Hrsg.), Un rêve d'Italie. La collection du marquis Campana. Ausstellungskatalog Paris (Paris 2018) 222–231

Piriou 2018b: A. Piriou, La restauration des plaques campana. Des possibilités infinies, in: F. Gaultier – L. Haumesser – A. A. Trofimova (Hrsg.), Un rêve d'Italie. La collection du marquis Campana. Ausstellungskatalog Paris (Paris 2018) 322

Pitman-Gelles 2012: B. Pitman-Gelles (Hrsg.), Dallas Museum of Art. A Guide to the Collection (New Haven 2012)

Pollak 1905: L. Pollak, Joseph v. Kopf als Sammler. Beschreibung der von ihm hinterlassenen Sammlung (Rom 1905)

Popkin 2015: M. L. Popkin, Decorum and the Meanings of Materials in Triumphal Architecture of Republican Rome, Journal of the Society of Architectural Historians 74, 2015, 289–311

Poulsen 1949: V. Poulsen, Catalogue des terres cuites grecques et romaines, Publications de la Glyptothéque Ny Carlsberg 2 (Kopenhagen 1949)

Previato 2021: C. Previato, Il riuso delle tegole nelle strutture murarie. Dimensione, caratteristiche e ragioni di un fenomeno diffuso in età romana. Il caso dell'Italia settentrionale, in: É. Bukowiecki – A. Pizzo – R. Volpe (Hrsg.), Demolire, Riciclare, Reinventare. La lunga vita e l'eredità del laterizio romano nella storia dell'architettura. Atti del III Convegno Internazionale „Laterizio", Roma 6–8 marzo 2019, Costruire nel mondo antico 3 (Rom 2021) 79–93

Procksch 1899: A. Procksch, Freiherr Bernhard August von Lindenau als Kunstfreund. Ein Beitrag zu seiner Biographie (Altenburg 1899)

Radaelli 2019: E. Radaelli, Adnotationes Tyche 88, in: I. Gabrielli – S. Orlandi – E. Radaelli (Hrsg.), Adnotationes epigraphicae X. Le iscrizioni pagane nelle catacombe dei SS. Marcellino e Pietro, Tyche 34, 2019, 276–278

Rampazzi 2019: L. Rampazzi, Calcium Oxalate Films on Works of Art. A review, Journal of Cultural Heritage 40, 2019, 195–214

Rastrelli 2006: A. Rastrelli, Terrecotte architettoniche, in: E. J. Shepherd – G. Capecchi – G. de Marinis – F. Mosca – A. Patera (Hrsg.), Le fornaci del Vingone a Scandicci. Un impianto produttivo di età romana nella valle dell'Arno, Rassegna di Archeologia. Classica e postclassica 22B, 2006 (Florenz 2008) 211–216

Rauch 1999: M. Rauch, Bacchische Themen und Nilbilder auf Campanareliefs, Internationale Archäologie 52 (Rahden 1999)

Rawson 1975: E. Rawson, Architecture and Sculpture. The Activities of the Cossutii, BSR 43, 1975, 36–47

Rawson 1991: E. Rawson, Roman Culture and Society. Collected Papers (Oxford 1991)

Rea 2011: R. Rea, Metropolitana di Roma Linea C. Stazione San Giovanni. Dati sulla cintura ortiva intorno a Roma tra la fine del I sec. a.C. e il III secolo, BA on line 2.1, 2011, 21–42

Reinhardt 2013: A. Reinhardt, Vielschichtige Anleihen. Die Fassade des Palais Dürckheim-Montmartin in München und ihre Beziehungen zur Antike, Pegasus 15, 2013, 135–169, <https://edoc.bbaw.de/frontdoor/index/index/docId/3078> (11.11.2022)

Reinhardt 2016a: A. Reinhardt, Fragmente von Campana-Reliefs aus den Altgrabungen im Bereich der Basilica Aemilia auf dem Forum Romanum. Eine neue Variante des Bildtypus „Hallen der Palästra" und ihre Einordnung, JdI 131, 2016, 235–272

Reinhardt 2016b: A. Reinhardt, Ton – Technik – Serie. Zur manufakturartigen Fertigung von Campana-Reliefs durch römische figuli, in: P. Baas – M. Flecker (Hrsg.), Fragmentierte Bilder. Die Campana-Reliefs des Instituts für Klassische Archäologie Tübingen. Ausstellungskatalog Tübingen, Schriften des Museums der Universität Tübingen MUT 13 (Tübingen 2016) 47–49

Reinhardt 2018: A. Reinhardt, Delectari varietate. Zur Erklärung der repetitiven Darstellung auf dem ‚Puteal Tegel', in: N. Dietrich – M. Squire (Hrsg.), Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity (Berlin 2018) 299–325

Reinhardt 2019: A. Reinhardt, Reproduktion und Bild. Zur Wiederholung und Vervielfältigung von Reliefs in römischer Zeit, MAR 41 (Wiesbaden 2019)

Reinhardt 2022a: A. Reinhardt, Diverging Trends in the Visual Appearance of Fired Clay in Roman Architecture. ‚Campana Plaques' and Terracotta Façades, in: A. Haug – A. Hielscher – M. T. Lauritsen (Hrsg.), Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function, Decor. Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy 3 (Berlin 2022) 131–148

Reinhardt 2022b: A. Reinhardt, Bekrönte Giebel. Zur Persistenz des etruskisch-italischen Architekturmotivs der ‚durchbrochenen Krönung' an kaiserzeitlichen Tempelbauten. Bildliche Zeugnisse und materielle Evidenz, RM 128, 2022, 184–218

Reinhardt (in press): A. Reinhardt, Der Dachrand als kultureller Marker in der frühen Kaiserzeit? Überlegungen zum Auftreten von ‚Campana-Reliefs' und verwandten Terrakotta-Simen in den römischen Provinzen, in: C. Maderna (Hrsg.), Proceedings of a Congress on Romanization, Heidelberg 15–17.12.2017 (*in press*)

Rendini 1995: P. Rendini, ‚Lastre Campana' nell'Etruria marittima centro-settentrionale, Prospettiva 79, 1995, 24–35

Rendini 2014: P. Rendini, Una terracotta architettonica dall'area del nuovo casello autostradale del Frizzone di Capannori, in: G. Ciampoltrini – A. Giannoni (Hrsg.), La terra dell'Auser II. Le ricerche archeologiche in località Frizzone e il territorio di Capannori in età romana, Segni dell'Auser 10 (Lucca 2014) 81–86

Rescigno – Vecchio 2012: C. Rescigno – G. Vecchio, Un corteo dionisiaco da Nola. Le terrecotte architettoniche dalla domus di Via Polveriera, Oebalus. Studi sulla Campania nell'Antichità 7, 2012, 27–73

Richardson 1960: L. Richardson Jr., The Architectural Terracottas, in: F. E. Brown – E. H. Richardson – L. Richardson Jr. (Hrsg.), Cosa II. The Temples of the Arx, MemAmAc 26 (Rom 1960) 151–300

Rhode 1655: J. Rhode (Hrsg.), Scribonii Largi Compositiones Medicae. Ioannes Rhodius recensuit, notis illustravit, lexicon scribonianum adiecit (Padua 1655), <https://archive.org/details/BIUSante_05131/page/184/mode/2up> (23.01.2024)

Richter 1926: G. M. A. Richter, Miscellaneous Accessions in the Classical Department, BMetrMus 21, 1926, 282–286

Richter 2017: H. Richter, Geschichte des Archäologischen Museums der Universität Jena 1846–1962, Jenaer archäologische Schriften 2 (Wiesbaden 2017)

Richter 2018: H. Richter, Rom – Altenburg – Jena. (K)ein archäologisches Museum an der Universität Jena ohne die Schenkung Campana?, in: E. Winter (Hrsg.), Gauner, Gönner und Gelehrter. Die Schenkung des Marchese Giovanni Pietro Campana von 1846. Ausstellungskatalog Jena, Beiträge aus den Sammlungen der Universität Jena 4 (Jena 2018) 26–87

Ridgway 1966: B. S. Ridgway, Notes on the Development of the Greek Frieze, Hesperia 35, 1966, 188–204

Ridgway 2001: B. S. Ridgway, Hellenistic Sculpture I. The Styles of ca. 331–200 B.C. (Wisconsin 2001)

Rieger 2004: A.-K. Rieger, Heiligtümer in Ostia, Studien zur antiken Stadt 8 (München 2004)

Ritter 1995: S. Ritter, Hercules in der römischen Kunst von den Anfängen bis Augustus, Archäologie und Geschichte 5 (Heidelberg 1995)

Riva 2006: S. Riva, Lastra architettonica con gocciolatoio a protome umana, in: M. A. Tomei (Hrsg.), Roma. Memorie dal sottosuolo. Ritrovamenti archeologici 1980/2006, Ausstellungskatalog Rom (Rom 2006) 431 f. Kat. II.850

Riva et al. 2002: S. Riva – P. Catalano – G. Colonnelli – L. Nencioni, Via Ardeatina/Via Appia, BCom 103, 2002, 386–393

Rizakis 1987/1988: A. Rizakis, Η ρωμαϊκή πολιτική στην Πελοπόννησο και η Αχαϊκή Συμπολιτεία, in: Πρακτικά Γ' Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών, Καλαμάτα, 8–15 Σεπτεμβρίου 1985 (Athen 1987/1988) 17–36

Rizakis 1990a: A. Rizakis, Cadastres et espace rural dans le Nord-Ouest du Péloponnèse, DialHistAnc 16.1, 1990, 259–280

Rizakis 1990b: A. Rizakis, Συμβολή στη μελέτη του ρωμαϊκού αποικισμού της ΒΔ Πελοποννήσου, ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ 10 (Athen 1990) 321–340

Rizakis 1995: A. Rizakis, Achaie I. Sources textuelles et histoire regionale, ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ 20 (Athen 1995)

Rizakis 1998: A. Rizakis, Achaie II. La cité de Patras. Épigraphie et histoire, ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ 25 (Athen 1998)

Rizakis 2001: A. Rizakis, Ηγετική τάξη και κοινωνική διαστρωμάτωση στις πόλεις της Πελοποννήσου κατά την αυτοκρατορική εποχή, in: V. Mitsopoulos-Leon (Hrsg.), Forschungen in der Peloponnes. Akten des Symposions anlässlich der Feier „100 Jahre Österreichisches Archäologisches Institut Athen", Athen 5.3.–7.3.1998, Österreichisches Archäologisches Institut. Sonderschriften 38 (Athen 2001) 181–197

Rizakis – Camia 2008: A. Rizakis – F. Camia, Magistrati municipali e svolgimento delle carriere nelle colonie Romane della provincia d'Acaia, in: C. Berrendonner – M. Cébeillac-Gervasoni – L. Lamoine (Hrsg.), Le Quotidien Municipal dans l'Occident Romain, Collection „Histoires croisées" (Paris 2008) 233–245

Rizzo 1905: G. E. Rizzo, Theaterdarstellung und Tragödienszene. Tonrelief des P. Numitorius Hilarus, ÖJh 8, 1905, 203–229

Rizzo 1976/1977: M. A. Rizzo, Su alcuni nuclei di lastre „Campana" di provenienza nota, RIA 23/24, 1976/1977, 5–93

Rodler et al. 2017: A. S. Rodler – G. Artioli – S. Klein – R. Petschick – P. Fink-Jensen – C. Brøns, Provenancing Ancient Pigments. Lead Isotope Analyses of the Copper Compound of Egyptian Blue Pigments from Ancient Mediterranean Artefacts, JASc Reports 16, 2017, 1–18

Rodler et al. 2021: A. S. Rodler – S. M. Matthys – C. Brøns – G. Artioli – C. Snoeck – V. Debaille – S. Goderis, Investigating the Provenance of Egyptian Blue Pigments in Ancient Roman Polychromy, Archeometriai Műhely 18.2, 2021, 97–108

Roger – Piriou 2015: D. Roger – A. Piriou (Hrsg.), Mujeres de Roma. Seductoras, maternales, excesivas. Ausstellungskatalog Madrid (Barcelona 2015)

Rohden 1880: H. von Rohden, Die Terracotten von Pompeji, Die antiken Terracotten 1 (Stuttgart 1880)

Rohden 1953: K. von Rohden (Hrsg.), Allgemeine Familiengeschichte von Rohden (Bremen 1953)

Rohden – Winnefeld 1911: H. von Rohden – H. Winnefeld, Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit, Die antiken Terrakotten 4 (Berlin 1911)

Rollin et al. 1866: C. Rollin – F.-B. Feuardent – C. Mannheim (Hrsg.), Hôtel Droúot. Catalogue des objets d'art et de haute curiosité Antique & de la Renaisscance composant la collection de feu M. le vicomte de Janzé. Auktionskatalog Paris 16 April 1866 (Paris 1866), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1240055q> (17.11.2022)

Rose 2010: D. Rose, Decorazione con testa virile e corona, in: S. Aglietti – A. L. Fischetti – D. Rose (Hrsg.), Ciampino Archeologica. L'Apollo Pizio e i reperti dalla contrada Marcandreola. Ausstellungskatalog Ciampino (Rom 2010) 84 Kat. 31

Rose 2013: C. B. Rose, The Egyptianizing of Rome in the Wake of Actium, in: G. Kökdemir (Hrsg.), Orhan Bingöl'e 67. Yaş Armağanı. A Festschrift for Orhan Bingöl on the Occasion of his 67th Birthday (Ankara 2013) 543–558

Rossbach 1885: O. Rossbach, Scavi presso Nemi, Bdl 1885, 149–157

Rossignani 1969: M. P. Rossignani, La decorazione architettonica in bronzo nel mondo Romano, CIstAMilano 2, 1969, 44–98

Rossini 2006: O. Rossini, Ara Pacis (Rom 2006)

Rossini 2007: G. Rossini, Lastre Campana dalle pendici del Campidoglio, in: M. Angle – A. Germano (Hrsg.), Museo e Territorio, Atti del V convegno, Velletri, 17–18 novembre 2006, Collana Museo & Territorio 5 (Rom 2007) 79–90

Rossini 2014: G. Rossini, Le terrecotte architettoniche, in: M. Gualtieri – H. Fracchia – S. Ferrari (Hrsg.), La villa di Ossaia. Il territorio di Cortona in età romana, Etruria romana 2 (Rom 2014) 175–193

Roth-Congès 1983: A. Roth-Congès, L'acanthe dans le décor architectonique protoaugustéen en Provence, RANarb 16, 1983, 103–134

Röttgen 1981: S. Röttgen, Zum Antikenbesitz des Anton Raphael Mengs und zur Geschichte und Wirkung seiner Abguß- und Formensammlung, in: H. Beck – P. C. Bol (Hrsg.), Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, Frankfurter Forschungen zur Kunst 9 (Berlin 1981) 129–148

Rous 2011: B. Rous, An Age Without Images. Architectural Decoration in the Late Republican Period, in: P. Lulof – C. Rescigno (Hrsg.), Deliciae fictiles IV. Architectural Terracottas in Ancient Italy. Images of Gods, Monsters and Heroes. Proceedings of the International Conference Held in Rome and Syracuse. October 21–25, 2009 (Oxford 2011) 84–94

Russel – Fentress 2016: B. Russel – E. Fentress, Mud Brick and pisé de terre between Punic and Roman, in: J. DeLaine – A. Albuerne (Hrsg.), Arqueología de la Construcción V. Manmade Materials, Engineering and Infrastructure. Proceedings of the 5th International Workshop on the Archaeology of Roman Construction, Oxford, April 11–12, 2015, Anejos de Archivo español de arqueología 77 (Madrid 2016) 131–143

Rutgers 1863: J. Rutgers, Due bassirilievi in terracotta, AdI 35, 1863, 459–468

Sacchetti 1980: G. Sacchetti, Santa Marinella, ArchStorRom 103, 1980, 235–282

Sacken – Kenner 1866: E. von Sacken – F. Kenner, Die Sammlungen des k. k. Münz- und Antiken-Cabinetes (Wien 1866)

Salvadori – Girotto 2015: M. Salvadori – T. Girotto, Le lastre Campana della villa del Fondo Tuzet di Aquileia. Nuove ipotesi ricostruttive, in: G. Cuscito (Hrsg.), Il bimillenario

augusteo. Atti della XLV Settimana di Studi Aquileiesi, Aquileia, Sala del Consiglio Comunale (12 - 14 giugno 2014), Antichità Altoadriatiche 81 (Triest 2015) 159–177

Samida et al. 2014: S. Samida – M. K. H. Eggert – H. P. Hahn (Hrsg.), Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen (Stuttgart 2014)

Sänger 2018: C. Sänger, Die Geschichte der Campanareliefs der Jenaer Sammlung von 1845 bis heute, in: E. Winter (Hrsg.), Gauner, Gönner und Gelehrter. Die Schenkung des Marchese Giovanni Pietro Campana von 1846. Ausstellungskatalog Jena, Beiträge aus den Sammlungen der Universität Jena 4 (Jena 2018) 152–164

Sanidas 2013: G. M. Sanidas, La production artisanale en Grèce. Une approche spatiale et topographique à partir des exemples de l'Attique et du Péloponnèse du VII^{e} au I^{er} siècle avant J.-C., Collection Archéologie et histoire de l'art 33 (Paris 2013)

Sarti 2001: S. Sarti, Giovanni Pietro Campana (1808–1880). The Man and His Collection, Studies in the History of Collections 2 = BARIntSer 971 (Oxford 2001)

Sarti 2005: S. Sarti, Giovanni Pietro Campana. L'homme et ses collections, in: F. Gaultier – C. Metzger (Hrsg.), Trésors antiques. Bijoux de la collection Campana (Paris 2005) 19–30

Sarti 2018: S. Sarti, Naissance d'une collection. Le Musée Campana, in: F. Gaultier – L. Haumesser – A. A. Trofimova (Hrsg.), Un rêve d'Italie. La collection du marquis Campana. Ausstellungskatalog Paris (Paris 2018) 34–41

Sauron 1993: G. Sauron, La promotion apollinienne de l'acanthe et la définition d'une esthétique classique à l'epoque d'Auguste, in: L'acanthe dans la sculpture monumentale de Antiquité à la Renaissance. Actes du colloque tenu du 1er au 5 octobre 1990 à la Sorbonne, Mémoires de la section d'archéologie et d'histoire de l'art 4. Histoire de l'art 6 (Paris 1993) 75–97

Scatozza-Höricht 1995: L. A. Scatozza-Höricht, Frammenti di Lastre Campana da Cuma, Latomus 54, 1995, 793–811

Schade 2004: G. Schade, Kriegsbeute – oder „Weltschätze der Kunst, der Menschheit bewahrt?". Beschlagnahme deutscher Kulturgüter durch die Sowjetunion am Ende des Zweiten Weltkriegs und ihre teilweise Rückkehr zwischen 1955 und 1958, JbPreussKul 41, 2004, 199–258

Schäfer 2022: T. Schäfer, Der Reliefzyklus Medinaceli. Von Actium bis Nero. Zeitgeschichte und Selbstverständnis im Principat des Kaisers Claudius, Tübinger Archäologische Forschungen 37 (Rahden/Westf. 2022)

Schauenburg 1960: K. Schauenburg, Perseus in der Kunst des Altertums, Antiquitas 3. Abhandlungen zur Vor- und Frühgeschichte, zur klassischen und provinzial-römischen Archäologie und zur Geschichte des Altertums 1 (Bonn 1960)

Schauerte 1985: G. Schauerte, Terrakotten mütterlicher Gottheiten. Formen und Werkstätten rheinischer und gallischer Tonstatuetten der römischen Kaiserzeit, BJb Beih. 45 (Köln 1985)

Schefold 1968: K. Schefold, Der feiernde Herakles auf einem Campanarelief, RA 1968, 287–296

Scheid 1991: J. Scheid, Sanctuaires et thermes sous l'Empire, in: Les thermes romains. Actes de la Table Ronde organisèe par l'École Française de Rome. Rome, 11–12 novembre 1988, CEFR 142 (Rom 1991), 205–216

Schenk 1997: R. Schenk, Der korinthische Tempel bis zum Ende des Prinzipats des Augustus, Internationale Archäologie 45 (Espelkamp 1997)

Schidlofski 2009: A. Schidlofski, Konstruierte Antike. Der Echtheitsbegriff erläutert an archäologischen Denkmälern, Antiquitates 49 (Hamburg 2009)

Schmidt – Schmidt 2010: H. Schmidt – P. G. Schmidt, Emil Braun, „ein Mann der edelsten Begabung von Herz und Geist". Archäologe, Kunstagent, Fabrikant und homöopathischer Arzt. Ausstellungskatalog Altenburg, Bernhard von Lindenau als Gelehrter, Staatsmann, Menschenfreund und Förderer der schönen Künste (Altenburg 2010)

Schneider 1909: R. Ritter von Schneider, Die Antikensammlung, in: Übersicht der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses (Wien 1909) 58–121

Schneider 1973: L. Schneider, Das große Eleusinische Relief und seine Kopien, in: D. Eckstein (Hrsg.), AntPl 12 (Berlin 1973) 103–123

Schörner 1995: G. Schörner, Römische Rankenfriese. Untersuchungen zur Baudekoration der späten Republik und der frühen und mittleren Kaiserzeit im Westen des Imperium Romanum, BeitrESkAr 15 (Mainz 1995)

Schörner 2007: H. Schörner, Von Jena nach Athen. Die Vervollständigung eines Weltbildes. Carl Wilhelm Goettlings Reisen 1840 und 1852 nach Griechenland und deren Wirkung auf sein wissenschaftliches Œuvre, in: Reisen in den Orient vom 13. bis zum 19. Jahrhundert, Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 26 (Stendal 2007) 185–201

Schörner 2008: H. Schörner, Das junge Museum wächst – Carl Wilhelm Goettling in Griechenland, in: A. Geyer (Hrsg.), 1846–2006. 160 Jahre Archäologisches Museum der Universität Jena. Thüringer Sammlungen im Kontext internationaler Netzwerke. Kolloquiumsband der Tagung Jena am 28.10.2006, Jenaer Hefte zur Klassischen Archäologie 7 (Berlin 2008) 23–46

Schürmann 1985: W. Schürmann, Typologie und Bedeutung der stadtrömischen Minerva-Kultbilder, RdA Suppl. 2 (Rom 1985)

Schwarzmaier et al. 2012: A. Schwarzmaier – A. Scholl – M. Maischberger (Hrsg.), Die Antikensammlung. Altes Museum, Neues Museum, Pergamonmuseum [4](Darmstadt 2012)

Scott 2016: D. A. Scott, A Review of Ancient Egyptian Pigments and Cosmetics, Studies in Conservation 61.4, 2016, 185–202, <https://doi.org/10.1179/2047058414Y.0000000162>

Şerifoğlu 2015: T. E. Şerifoğlu, The Cide-Şenpazar Region in the Iron Age (ca. 1200 to 325/300 BC), in: B. S. Düring – C. Glatz (Hrsg.), Kinetic Landscapes. The Cide Archaeological Project. Surveying the Turkish Western Black Sea Region (Warschau 2015) 212–245, <https://doi.org/10.1515/9783110444971>

Seroux d'Agincourt 1814: J. B. Seroux D'Agincourt, Recueil de fragmens de Sculpture antique en terre cuite (Paris 1814), <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10221902-7>

Settis 1988: S. Settis, Die Ara Pacis, in: W. D. Heilmeyer – E. La Rocca – H. G. Martin (Hrsg.), Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Eine Ausstellung im Martin-Gropius-Bau. Ausstellungskatalog Berlin (Mainz 1988), 400–426

Sgubini Moretti – Bordenache Battaglia 1975: A. M. Sgubini Moretti – G. Bordenache Battaglia, Materiali archeologici scoperti a Lucus Feroniae (Vetrine 18–24), in: M. Moretti (Hrsg.), Nuove scoperte e acquisizioni nell'Etruria meridionale (Rom 1975) 93–175

Shepherd 2006: E. J. Shepherd, I materiali. Distribuzione e cronologia, in: E. J. Shepherd – G. Capecchi – G. de Marinis – F. Mosca – A. Patera (Hrsg.), Le fornaci del Vingone a

Scandicci. Un impianto produttivo di età romana nella valle dell'Arno, Rassegna di archeologia. classica e postclassica B 22, 2006, 51–57

Shepherd 2019: E. J. Shepherd, „Repertum Populoniae". Storia di una lastra Campana, in: M. Modolo – S. Pallecchi – G. Volpe – E. Zanini (Hrsg.), Una lezione di archeologia globale. Studi in onore di Daniele Manacorda, Bibliotheca Archaeologica 52 (Bari 2019) 105–113

Shoe Meritt – Edlund-Berry 2000: L. T. Shoe Meritt – I. E. M. Edlund-Berry, Etruscan and Republican Roman Mouldings. A Reissue of MemAmAc 28, University of Pennsylvania Museum Monograph 107 (Rom 1965; Repr. Philadelphia 2000)

Sickel 2014: L. Sickel, Der Weg zum „Museum Kestnerianum". August Kestners Testamente, Hannoversche Geschichtsblätter 68, 2014, 130–146

Siebert 2011: A. V. Siebert, Geschichte(n) in Ton. Römische Architekturterrakotten, Museum Kestnerianum 16 (Regensburg 2011)

Siebert 2015: A. V. Siebert, Vom Salon ins Museum. Die Sammlungen des hannoverschen Gesandten August Kestner (1777–1853) und die Anfänge des Museum August Kestner, HistAnthr 23, 2015, 274–289

Simon 1962: E. Simon, Zagreus. Über orphische Motive in Campanareliefs, in: M. Renard (Hrsg.), Hommages à Albert Grenier, Collection Latomus 58 (Brüssel 1962) 1418–1427

Simon 1986: E. Simon, Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende (München 1986)

Simon 2009: E. Simon, Zu drei Typen der palatinischen Campanaplatten, Potestas. Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica 2, 2009, 73–81

Simonett 1947: C. Simonett, Führer durch das Vindonissa-Museum in Brugg (Brugg 1947)

Sirano 1997: F. Sirano, A Seated Statue of Hermes from Kos. Middle Imperial Sculpture Between Myth and Cult. A New Proposal of Identification, in: I. Jenkins – G. B. Waywell (Hrsg.), Sculptors and Sculpture of Caria and the Dodecanese (London 1997) 134–139

Siwicki 2019a: C. Siwicki, Architectural Restoration and Heritage in Imperial Rome, Oxford Studies in Ancient Culture and Representation (Oxford 2019)

Siwicki 2019b: C. Siwicki, Roman Architects and the Struggle for Fame in an Unequal Society, in: C. Damon – C. Pieper (Hrsg.), Eris vs. Aemulatio. Valuing Competition in Classical Antiquity, Mnemosyne Suppl. 423 (Leiden 2019) 208–229

Skovmøller – Therkildsen 2015: A. Skovmøller – R. Therkildsen, The Polychromy of Polished Roman Marble Portraits, in: P. Pensabene – E. Gasparini (Hrsg.), Interdisciplinary Studies on Ancient Stone. ASMOSIA X. Proceedings of the Tenth International Conference of ASMOSIA, Association for the Study of Marble & Other Stones in Antiquity Rome, 21–26 May 2012 (Rom 2015) 891–900

Skovmøller 2020: A. Skovmøller, Facing the Colours of Roman Portraiture. Exploring the Materiality of Ancient Polychrome Forms, Image & Context 19 (Berlin 2020)

Skovmøller et al. 2016: A. Skovmøller – C. Brøns – M. L. Sargent, Egyptian Blue. Modern Myths, Ancient Realities, JRA 29, 2016, 371–387

Sliwa – Kluwe 1988: J. Sliwa – E. Kluwe (Hrsg.), From the Archaeological Collections of Cracow and Jena, Varia. Uniwersytet Jagielloński 234 (Warschau 1988)

Smith 1854: Dictionary of Greek and Roman Geography (1854), 795 s. v. Dyme (W. Smith), <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0064:entry=dyme-geo> (18.11.2022)

Smith 1895: J. T. Smith, Nollekens and His Times (London 1895), ed. by E. Gosse, <https://archive.org/details/nollekenshistime00smitrich> (18.11.2022)

Smith 1901: A. H. Smith, Gavin Hamilton's Letters to Charles Townley, JHS 21, 1901, 306–321, <https://doi.org/10.2307/623878>

Sogliano 1897: A. Sogliano, Pompei. Degli edifizî scoperti nell'isola XV, Regione VI, NSc 1897, 14–40

Söldner 1999: M. Söldner, Ägyptische Bildmotive im augusteischen Rom. Ein Phänomen im Spannungsfeld von Politik, Religion und Kunst, in: H. Felber – S. Pfisterer-Haas (Hrsg.), Ägypter – Griechen – Römer. Begegnung der Kulturen, Kanabos 1 (Leipzig 1999) 95–113

Söldner 2004: M. Söldner, Zur Funktion ägyptischer Elemente in der römischen Wanddekoration, in: P. C. Bol – G. Kaminski – C. Maderna (Hrsg.), Fremdheit – Eigenheit. Ägypten, Griechenland und Rom. Austausch und Verständnis, Städel-Jahrbuch 19 (Stuttgart 2004) 201–212

Solecka et al. 2018: U. Solecka – T. Bajda – J. Topolska – S. Zelek-Pogudz – M. Manecki, Raman and Fourier Transform Infrared Spectroscopic Study of Pyromorphite-Vanadinite Solid Solutions, Spectrochimica Acta Part A. Molecular and Biomolecular Spectroscopy 190, 2018, 96–103, <https://doi.org/10.1016/j.saa.2017.08.061>

Sommerard 1847: E. du Sommerard, Catalogue et description des objets d'art de l'Antiquité du Moyen âge et de la Renaissance exposés au Musée (Paris 1847), <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb339282425> (22.11.2022)

Southerland 2010: K. Southerland, Bleached Shellac Picture Varnishes. Characterization and Case Studies, Journal of the Institute of Conservation 33, 2010, 129–145

Spannagel 1999: M. Spannagel, Exemplaria principis. Untersuchungen zur Entstehung und Ausstattung des Augustusforums, Archäologie und Geschichte 9 (Heidelberg 1999)

Sporleder 2017: R. F. Sporleder, Apollon auf Campanareliefs. Komplize der augusteischen Bildsprache? (Unpublizierte Masterarbeit, Humboldt-Universität Berlin 2017)

Sporleder 2022: R. F. Sporleder, Campanareliefs – eine römische Kunstgattung? Überlegungen zu gattungsspezifischen Charakteristika im Spannungsfeld von Herstellung, Auftrag und Betrachtung (Unpublizierte Ph.D. diss. Humboldt-Universität zu Berlin 2022)

Staatliche Eremitage – Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung 2020: Staatliche Eremitage – Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung (Hrsg.), Die Victoria von Calvatone. Schicksal eines Meisterwerks. Ausstellungskatalog St. Petersburg (Berlin 2020)

Stanco 2010: E. A. Stanco, I bolli laterizi e la storia edilizia di Lucus Feroniae, Orizzonti 11, 2010, 65–84

Stappel 2001: M. Stappel, Schellack. Eigenschaften, Verwendung, Untersuchungsmethoden, Restauro. Zeitschrift für Kunsttechniken, Restaurierung und Museumsfragen 107.8, 2001, 596–603

Steinby 1973: E. M. Steinby, I bolli laterizi, in: V. Väänänen (Hrsg.), Le iscrizioni della necropoli dell'autoparco Vaticano, ActaInstRomFin 6 (Rom 1973) 171–198

Steinby 1974/1975: E. M. Steinby, La cronologia delle figlinae doliari urbane dalla fine dell'età repubblicana fino all'inizio del III secolo, BCom 84, 1974/1975, 7–132

Steinby 2003: E. M. Steinby, La necropoli della via Triumphalis. Il tratto sotto l'Autoparco Vaticano, MemPontAc 3.17 (Rom 2003)

Stemmer 1978: K. Stemmer, Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen, AF 4 (Berlin 1978)

Sternini 2000a: M. Sternini (Hrsg.), La villa romana di Cottanello, Bibliotheca archaeologica 8 (Bari 2000)

Sternini 2000b: M. Sternini, Le terrecotte architettoniche, in: M. Sternini (Hrsg.), La villa romana di Cottanello, Bibliotheca Archaeologica 8 (Bari 2000) 109–135

Stilp 2005: F. Stilp, Odysseus und Penelope. Zwei wiederentdeckte Campanareliefs im Cabinet des Médailles, in: T. Ganschow – M. Steinhart – D. Berges – T. Fröhlich (Hrsg.), Otium. Festschrift für Volker Michael Strocka (Remshalden 2005) 367–374

Stinson 2011: P. T. Stinson, Perspective Systems in Roman Second Style Wall Painting, AJA 115, 2011, 403–426

Stoppioni 1993: M. L. Stoppioni, Con la terra e con il fuoco. Fornaci romane del Riminese (Rimini 1993)

Stopponi 2009: S. Stopponi, Il tempio principale. Le terrecotte architettoniche, in: F. Diosono (Hrsg.), I templi e il forum di Villa S. Silvestro. La Sabina dalla conquista romana a Vespasiano. Ausstellungskatalog Cascia (Rom 2009) 71–80

Strazzulla 1976: M. J. Strazzulla, Le terrecotte architettoniche nell'Italia centrale, in: M. Martelli – M. Cristofani (Hrsg.), Caratteri dell'ellenismo nelle urne etrusche. Atti dell'incontro di studi Università di Siena, 28–30 aprile 1976, Prospettiva 1 (Florenz 1977) 41–54

Strazzulla 1981: M. J. Strazzulla, Le terrecotte architettoniche. Le produzioni dal IV al I a.C., in: A. Giardina – A. Schiavone (Hrsg.), Società romana e produzione schiavistica II. Merci, mercati e scambi nel Mediterraneo, Collezione storica (Rom 1981) 187–207

Strazzulla 1984: M. J. Strazzulla, Terrecotte architettoniche del Museo Civico di Bassano del Grappa, AVen 7, 1984, 167–190

Strazzulla 1985: M. J. Strazzulla, Le terrecotte architettoniche, in: A. Carandini (Hrsg.), La romanizzazione dell'Etruria. Il territorio di Vulci. Ausstellungskatalog Orbetello, Progetto Etruschi (Mailand 1985) 97–100

Strazzulla 1987: M. J. Strazzulla, Le terrecotte architettoniche della Venetia romana. Contributo allo studio della produzione fittile nella Cisalpina (II a.C.–II d.C.), StA 44 (Rom 1987)

Strazzulla 1990: M. J. Strazzulla, Il principato di Apollo. Mito e propaganda nelle lastre „Campana" dal tempio di Apollo Palatino, StA 57 (Rom 1990)

Strazzulla 1991: M. J. Strazzulla, Iconografia e propaganda imperiale in età augustea. Le lastre Campana, in: E. Herring – R. Whitehouse – J. Wilkins (Hrsg.), Papers of the Fourth Conference of Italian Archaeology I. The Archaeology of Power 1 (London 1991) 241–252

Strazzulla 1993: M. J. Strazzulla, L'ultima fase decorativa dei santuari etrusco-italici. Le lastre Campana, in: E. Rystedt – C. Wikander – Ö. Wikander (Hrsg.), Deliciae fictiles. Proceedings of the First International Conference on Central Italic Architectural Terracottas at the Swedish Institute in Rome, 10–12 December, 1990, Skrifter utgivna av Svenska Institutet i Rom 50 (Stockholm 1993) 299–306

Strazzulla 1995: M. J. Strazzulla, Alcune considerazioni sulle lastre Campana con bollo. Le sime con pantere e tirso, in: G. Bandelli – M. Verzár-Bass (Hrsg.), Splendida civitas nostra.

Studi archeologici in onore di Antonio Frova, Studi e ricerche sulla Gallia Cisalpina 8 (Rom 1995) 409–415

Strazzulla 1999: M. J. Strazzulla, Il mito greco in età Augustea. Le lastre Campana e il caso di Teseo, in: F.-H. Massa-Pairault (Hrsg.), Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image. Actes du colloque international organisé par l'École française de Rome, l'Istituto italiano per gli studi filosofici (Neapel) et l'UMR 126 du CNRS (Archéologies d'Orient et d'Occident). Rome, 14–16 novembre 1996, CEFR 253 (Rom 1999) 555–591

Strazzulla 2006a: M. J. Strazzulla, Le terrecotte architettoniche nel mondo italico, in: I. Edlund-Berry – G. Greco – J. Kenflied (Hrsg.), Deliciae fictiles III. Architectural Terracottas in Ancient Italy. New Discoveries and Interpretations. Proceedings of the International Conference Held at the American Academy in Rome, November 7–8, 2002 (Oxford 2006) 25–41

Strazzulla 2006b: M. J. Strazzulla, D.5. The Architectural Terracottas, in: B. Frischer – J. Crawford – M. De Simone (Hrsg.), The „Horace's Villa" Project, 1997–2003 I. Report on New Fieldwork and Research (Oxford 2006) 221–230

Strazzulla 2007: M. J. Strazzulla, Le lastre Campana. Considerazioni conclusive, in: M. Angle – A. Germano (Hrsg.), Museo e Territorio, Atti del V convegno, Velletri, 17–18 novembre 2006, Collana Museo & Territorio 5 (Rom 2007) 153–161

Strazzulla 2010: M. J. Strazzulla, L'architettura religiosa di Roma tra tradizione e innovazione, in: E. La Rocca – C. Parisi Presicce (Hrsg.), I giorni di Roma. L'età della conquista. Ausstellungskatalog Rom (Mailand 2010) 83–94

Strid – Tan 1997: A. Strid – K. Tan (Hrsg.), Flora Hellenica (Königstein 1997)

Strocka 2005/2006: V. M. Strocka, Troja – Karthago – Rom. Ein vorvergilisches Bildprogramm in Terzigno bei Pompeji, RM 112, 2005/2006, 79–120

Strong 1961: D. E. Strong, Roman Imperial Sculpture. An Introduction to the Commemorative and Decorative Sculpture of the Roman Empire down to the Death of Constantine (London 1961)

Stroszeck 2004: J. Stroszeck, Divine Protection for Shepherd and Sheep. Apollon, Hermes, Pan and their Christian Counterparts St. Mamas, St. Themistocles and St. Modestos, in: B. Santillo Frizell (Hrsg.), Pecus. Man and Animal in Antiquity. Proceedings of the Conference at the Swedish Institute in Rome, September 9–12, 2002, The Swedish Institute in Rome. Projects and Seminars 1 (Rom 2004) 231–240

Stuart Jones 1926: H. Stuart Jones, A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori (Oxford 1926), <https://doi.org/10.11588/diglit.37251#0001>

Stupperich 1989: R. Stupperich, Gedanken zu Obelisk und Pulvinar in Darstellungen des Circus Maximus in Rom, in: H.-J. Drexhage (Hrsg.), Migratio et Commutatio. Studien zur Alten Geschichte und deren Nachleben. Thomas Pekáry zum 60. Geburtstag am 13. September 1989 dargebracht von Freunden, Kollegen und Schülern (Sankt Katharinen 1989) 265–279

Svoboda – Cartwright 2020: M. Svoboda – C. Cartwright, Mummy Portraits of Roman Egypt. Emerging Research from the APPEAR Project (Los Angeles 2020)

Swetnam-Burland 2015: M. Swetnam-Burland, Egypt in Italy. Visions of Egypt in Roman Imperial Culture (Cambridge 2015)

Sydow 1977a: W. von Sydow, Ein Rundmonument in Pietrabbondante, RM 84, 1977, 267–300
Sydow 1977b: W. von Sydow, Eine Grabrotunde an der Via Appia antica, JdI 92, 1977, 241–321
Szilágyi 2003: J. G. Szilágyi, Ancient Art. Department of Antiquities. Handbook of the Permanent Exhibition, Collections of the Budapest Museum of Fine Arts 5 (Budapest 2003)

Taglietti 2007: F. Taglietti, La collezione di antichità. Le raccolta dei Caetani dal XVIII secolo ad oggi, in: L. Fiorani (Hrsg.), Palazzo Caetani. Storia, arte e cultura (Rom 2007) 283–302
Tarquini et al. 2020: O. Tarquini – L. Pronti – E. G. Lorenzetti – A. C. Felici, Pigment Identification on Campana Reliefs from the Palatine Hill and Colosseum Valley in Rome, Journal of Cultural Heritage 43, 2019, 294–302, <https://doi.org/10.1016/j.culher.2019.07.026>
Taylor 2002: R. M. Taylor, Temples and Terracottas at Cosa, AJA 106, 2002, 59–83
Teposu-David 1970: L. Teposu-David, Acroterio, in: A. Z. Gallina (Hrsg.), Civiltà romana in Romania. Ausstellungskatalog Rom (Rom 1970) 233 Kat. G23
Terrer et al. 2003: D. Terrer – R. Lauxerois – R. Robert – V. Gaggadis-Robin – A. Hermary – P. Jockey – H. Lavagne, Vienne (Isère). Recueil général des sculptures sur pierre de la Gaule, Nouvel Espérandieu 1 (Paris 2003)
Themelis 1994: P. Themelis, Hellenistic Terracottas from Messene, in: N. A. Winter (Hrsg.), Proceedings of the International Conference on Greek Architectural Terracottas of the Classical and Hellenistic Periods. December 12–15, 1991, Hesperia Suppl. 27 (Princeton 1994) 141–169
Themelis 2016: P. Themelis, Messene. From the Hellenistic to the Roman City, in: M. Giannopoulou – Ch. Kallini (Hrsg.), Ηχάδιν. Τιμητικός Τόμος για την Σ. Δρούγου (Athen 2016) 540–556
Therkildsen 2012: R. H. Therkildsen, A 2nd Century CE Colossal Marble Head of a Woman. A Case Study in Roman Sculptural Polychromy, in: J. S. Østergaard (Hrsg.) Tracking Colour. The Polychromy of Greek and Roman Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report 4 (Kopenhagen 2012) 45–63
Thomas 2014: E. Thomas, On the Sublime in Architecture, in: J. Elsner – M. Meyer (Hrsg.), Art and Rhetoric in Roman Culture (Cambridge 2014) 37–88
Thuillier 1999: J.-P. Thuillier, Sport im antiken Rom (Darmstadt 1999)
Tite – Hatton 2007: M. S. Tite – G. D. Hatton, The Production Technology and Trade in Egyptian Blue Pigment in the Roman World, in: C. Gosden – H. Hamerow – P. de Jersey – G. Lock (Hrsg.), Communities and Connections. Essays in Honour of Barry Cunliffe (Oxford 2007) 75–92
Tiverios 1981: M. A. Tiverios, „Saltantes Lacaenae“, AEphem 120, 1981, 25–37
Tomassetti 1979: G. Tomassetti, La campagna romana antica, medioevale e moderna IV. Via Latina, Arte e archeologia. Studi e documenti 15 (Florenz 1979)
Tomei 2014: M. A. Tomei, Augusto sul Palatino. Gli scavi di Gianfilippo Carettoni, appunti inediti (1955–1984) (Mailand 2014)
Toro 2001: A. Toro (Hrsg.), Ritrovamenti e contesti I. I reperti archeologici della provincia di Roma nelle raccolte del Museo Nazionale Romano (Rom 2001)

Torrieri 2006: V. Torrieri, Teramo, La Cona. Il tempio sulla ‚Via Sacra' di Interamnia Praetut(t)iorum, BNumRoma 46–47, 2006, 293–305

Tortorella 1981a: S. Tortorella, Le lastre Campana. Problemi di produzione e di iconografia, in: École Française de Rome (Hrsg.), L'art décoratif à Rome. À la fin de la république et au début du principat. Table ronde, Rome 10–11 mai 1979, CEFR 55 (Rom 1981) 61–100

Tortorella 1981b: S. Tortorella, Le lastre Campana, in: A. Giardina – A. Schiavone (Hrsg.), Società romana e produzione schiavistica II. Merci, mercati e scambi nel Mediterraneo (Rom 1981) 219–235

Tortorella 2003: S. Tortorella, Il lusso nella vita privata come espressione di una aristocrazia al potere, in: E. La Rocca – C. Parisi Presicce – A. Lo Monaco – C. Giroire – D. Roger (Hrsg.), AVGVSTO. Ausstellungskatalog Rom (Mailand 2013) 252–269

Tortorella 2007a: S. Tortorella, Introduzione, in: M. Angle – A. Germano (Hrsg.), Museo e Territorio, Atti del V convegno, Velletri, 17–18 novembre 2006, Collana Museo & Territorio 5 (Rom 2007) 13–19

Tortorella 2007b: S. Tortorella, Lastre Campana dalla villa di Punta Eolo a Ventotene, in: M. Angle – A. Germano (Hrsg.), Museo e Territorio, Atti del V convegno, Velletri, 17–18 novembre 2006, Collana Museo & Territorio 5 (Rom 2007) 31–42

Tortorella 2008: S. Tortorella, Processione trionfale e circense sulle lastre Campana, in: Le perle e il filo. A Mario Torelli per i suoi settanta anni (Venosa 2008) 301–321

Tortorella 2014: S. Tortorella, Plaque Campana. Figure féminine ailée surmontant un calice antre deux doubles spirales, in: C. Giroire – D. Roger – E. La Rocca – C. Parisi Presicce – A. Lo Monaco (Hrsg.), Auguste. Ausstellungskatalog Rom (Paris 2014) 63 Kat. 27

Tortorella 2016a: S. Tortorella, Il sacello di Esculapio. La decorazione architettonica fittile, in: M. Torelli – E. Marroni (Hrsg.), L'archeologia del sacro e l'archeologia del culto. Sabratha, Ebla, Ardea, Lanuvio (Roma, 8–11 ottobre 2013), Atti dei convegni lincei 295 (Rom 2016) 167–191

Tortorella 2016b: S. Tortorella, Il Palladio, Vesta e Augusto, in: A. F. Ferrandes – G. Pardini (Hrsg.), Le regole del gioco. Tracce, archeologi, racconti. Studi in onore di Clementina Panella, Lexicon topographicum urbis Romae Supplementum 6 (Rom 2016) 473–488

Tortorella 2018a: S. Tortorella, Terrecotte architettoniche, stucchi, pitture. Affinità reciproche tra generi diversi di arte decorativa, ArchCl 69, 2018, 197–221

Tortorella 2018b: S. Tortorella, Il sacello di Esculapio, in: M. Torelli – E. Marroni (Hrsg.), Castrum Inui. Il santuario di Inuus alla foce del Fosso dell'Incastro, MonAnt 76 = MonAnt Ser. Misc. 21 (Rom 2018) 141–171

Tortorella 2019a: S. Tortorella, Lastre fittili architettoniche del tipo Campana in edifici sacri. Un aggiornamento, in: M. Modolo – S. Pallecchi – G. Volpe – E. Zanini (Hrsg.), Una lezione di archeologia globale. Studi in onore di Daniele Manacorda, Bibliotheca Archaeologica 52 (Bari 2019) 205–213

Tortorella 2019b: S. Tortorella, Il complesso delle decorazioni degli edifici templari in Italia nella tarda età repubblicana (II–I secolo a.C.), Ostraka 28, 2019, 249–271

Tortorella 2023: S. Tortorella, Architetture raffigurate sulle lastre fittili e il gusto dell'illusione, in: A. Dardenay – N. Delferrière – D. Morana Burlot – L. Narès (Hrsg.), Regardes croisés sur le décor antique. Hommages à Nicole Blanc et Hélène Eristov (Paris 2023) 239–245

Touchette 1995: L.-A. Touchette, The Dancing Maenad Reliefs. Continuity and Change in Roman Copies, BICS Suppl. 62 (London 1995)

Toynbee 1934: J. M. C. Toynbee, The Hadrianic School. A Chapter in the History of Greek Art (Cambridge 1934)

Travlos 1971: J. Travlos, Bildexikon zur Topographie des Antiken Athen (Tübingen 1971)

Treu 1889: G. Treu, Erwerbungen der Antikensammlungen in Deutschland. III. Dresden, AA 1889, 96–107. 156–175

Tsaknakē 2019: V. Tsaknakē , Η σημασία των συμβόλων στην επικοινωνιακή πολιτισμική δράση. Το σύμβολο της αρχαίας Δύμης (Master's thesis Hellenic Open University, Patras 2019)

Tucci 2005: P. L. Tucci, „Where high Moneta leads her steps sublime". The „Tabularium" and the Temple of Juno Moneta, JRA 18, 2005, 6–33

Tugores 2005: F. Tugores Truyol (Hrsg.), El Món romà a les Illes Balears. Ausstellungskatalog Palma de Mallorca (Barcelona 2005)

Tybout 1989: R. A. Tybout, Aedificiorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils, Dutch Monographs on Ancient History and Archaeology 7 (Amsterdam 1989)

Ubell 1933: H. Ubell, Geschichte der kunst- und kulturhistorischen Sammlungen des oberösterreichischen Landesmuseums, JbMusLinz 85, 1933, 181–344

Uboldi 1996: M. Uboldi, Lastre „Campana" dagli scavi di Luni. Spunti per un'analisi iconografica e stilistica, QuadStLun 2, 1996, 5–38

Urlichs 1842: L. von Urlichs, Die Ursprünge Roms. Relief eines Erzgefässes im rheinischen Museum der Alterthümer zu Bonn, Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande 1, 1842, 45–55

Urlichs 1865: L. von Urlichs, Verzeichnis der Antikensammlung der Universität Würzburg I. Einladungsschrift zu einem an Winckelmann's Geburtstag 9. Dezember 1865 um 12 Uhr im v. Wagner'schen Kunstinstitut von demselben zu haltenden Vortrage (Würzburg 1865)

Vacano 1965: O. W. von Vacano, Die Giebelsima des Tempels von Telamon, RM 72, 1965, 81–92

Vacano 1975: O. W. von Vacano, Der Tempelgiebel von Telamon, RM 82, 1975, 217–256

Vacano – Freytag gen. Löringhoff 1982: O. W. von Vacano – B. von Freytag gen. Löringhoff, Talamone. Il mito dei Sette a Tebe. Ausstellungskatalog Florenz (Florenz 1982)

Vaglieri 1908: D. Vaglieri, Roma. Nuove scoperte nella città e nel suburbio, NSc 1908, 128–137

Vaglieri 1909: D. Vaglieri, Regione I (Latium et Campania). IV. Ostia. Nuovi edificii rimessi a luce presso le Terme e la Caserma die Vigili, e sculture marmoree quivi rinvenute, NSc 1909, 164–182

Vaglieri 1913: D. Vaglieri, Regione I (Latium et Campania). III. Ostia. Scavi nel teatro, nell'area dei quattro tempietti, sul decumano, nel foro e nell'area di Vulcano. Scoperte varie, NSc 1913, 227–240

Vaiani 2002: E. Vaiani, Le antichità di Giovan Pietro Bellori. Storia e fortuna di una collezione, AnnPisa. Classe di Lettere e Filosofia 7, 2002, 85–152

Vallori Márquez et al. 2015: B. Vallori Márquez – M. Á. Cau Ontiveros – M. Orfila Pons, The Tuscan Temple of Pollentia (Mallorca, Balearic Islands), ArchCl 66, 2015, 289–318

Vanotti 1995: G. Vanotti, L'altro Enea. La testimonianza di Dionigi d'Alicarnasso, Problemi e ricerche di storia antica 17 (Rom 1995)

Varène 1964: P. Varène, Petit édifice d'Alésia à décor en spirales, Gallia 22, 1964, 63–85

Vasilogamvrou 1998: A. Vasilogamvrou, Οδός Αριστοτέλους (οικόπεδου Λειβαδά), ADelt B 53, 1998, 269–272

Vasilogamvrou 1999: A. Vasilogamvrou, Un atelier de plaques Campana dans le Péloponnèse, Instrumentum 9, 1999, 16

Vasilogamvrou 2008: A. Vasilogamvrou, Εργαστήριο παραγωγής αναγλύφων Campania στην Πελοπόννησο, in: D. Zapheiropoulou – A. Datsoulē-Stauridē (Hrsg.), Amicitiae Gratia. Τόμος στη μνήμη Αλκμήνης Σταυρίδη, Δημοσιεύματα. Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων 99 (Athen 2008) 115–124

Ventura Villanueva 2008: Á. Ventura Villanueva, Una lastra „Campana" en Córdoba. Asinius Pollio, el Auguraculum y la „deductio" del colonia Patricia, in: M. P. García-Bellido (Hrsg.), Del Imperium de Pompeyo a la auctoritas de Augusto. Homenaje a Michael Grant, Anejos de Archivo Español de Arqueología 47 (Madrid 2008) 85–103

Vermeule 1960: C. C. Vermeule, The Dal Pozzo-Albani drawings of Classical antiquities in the British Museum, TransactAmPhilosSoc 50.5 (Philadelphia 1960)

Vermeule 1966: C. C. Vermeule, The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the Royal Library at Windsor Castle, TransactAmPhilosSoc 56.2 (Philadelphia 1966)

Vermeule 1977: C. C. Vermeule, Greek Sculpture and Roman Taste. The Purpose and Setting of Graeco-Roman Art in Italy and the Greek Imperial East, Jerome Lectures 12 (Ann Arbor 1977)

Verri et al. 2010: G. Verri – T. Opper – T. Deviese, The ‚Treu Head'. A Case Study in Roman Sculptural Polychromy, The British Museum Technical Research Bulletin 4, 2010, 39–54

Versluys 2002: M. J. Versluys, Aegyptiaca Romana. Nilotic Scenes and the Roman Views of Egypt, Religions in the Graeco-Roman World 144 (Leiden 2002)

Villanueva Puig 1986: M. C. Villanueva Puig, A propos des Thyiades de Delphes, in: L'association dionysiaque dans le sociétés anciennes. Actes de la table ronde organisée par l'Ecole française de Rome (Rom, 24–25 mai 1984), CEFR 89 (Rom 1986) 31–51

Viloshni 2008: N. Viloshni, Terra-cotta Architectural Fragments, in: S. Rozenberg (Hrsg.), Hasmonean and Herodian Palaces at Jericho. Final Reports of the 1973–1987 Excavations IV. The Decoration of Herod's Third Palace at Jericho (Jerusalem 2008) 545–547

Viscogliosi 1996: A. Viscogliosi, Il tempio di Apollo in circo e la formazione del linguaggio architettonico augusteo, BCom Suppl. 3 (Rom 1996)

Visconti 1877: C. L. Visconti, Di una tavola di patronato concernente il legato imperiale Avidio Quieto, BCom 1877, 66–75

Visconti 1885: C. L. Visconti, Elenco degli oggetti di arte antica, scoperti per cura della commissione archeologica comunale dal 1 gennaio a tutto il 31 dicembre 1885, e conservati nel Campidoglio o nei magazzini comunali, BCom 13, 1885, 169–215

Visconti 1890: C. L. Visconti, Trovamenti di oggetti d'arte e di antichità figurata, BCom 18, 1890, 338–340

Vittori – Zaccagnini 2001: M. C. Vittori – R. Zaccagnini, Catalogo delle terrecotte architettoniche, in: G. Messineo (Hrsg.), Ad Gallinas Albas. Villa di Livia, BCom Suppl. 8 (Rom 2001) 103–124

Vogel 1969: L. Vogel, Circus Race Scenes in the Early Roman Empire, ArtB 51, 1969, 155–160

Volpe 1990: G. Volpe, La Daunia nell'età della romanizzazione. Paesaggio agrario, produzione, scambi, Adrias 1 (Bari 1990)

Wallace-Hadrill 2008: A. Wallace-Hadrill, Rome's Cultural Revolution (Cambridge 2008)

Walters 1903: H. B. Walters, Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum (London 1903)

Warda 2017: J. Warda (Hrsg.), The AIC Guide to Digital Photography and Conservation Documentation ³(Washington, D.C. 2017)

Ward-Perkins 1981: J. B. Ward-Perkins, Roman Imperial Architecture, Pelican History of Art (Harmondsworth 1981)

Weeber 1974: K.-W. Weeber, Troiae lusus. Alter und Entstehung eines Reiterspiels, AncSoc 5, 1974, 171–196

Weiß 2007: C. Weiß, Die antiken Gemmen der Sammlung Heinrich Dressel in der Antikensammlung Berlin (Würzburg 2007)

Welch 2006: K. E. Welch, Art and Architecture in the Roman Republic, in: N. S. Rosenstein – R. Morstein-Marx (Hrsg.), A Companion to the Roman Republic, Blackwell Companions to the Ancient World. Ancient History (Malden 2006) 496–542

Welcker 1841: F. G. Welcker, Das akademische Kunstmuseum zu Bonn (Bonn 1841)

Werner 1998: K. E. Werner, Die Sammlung antiker Mosaiken in den Vatikanischen Museen (Vatikanstadt 1998)

Weynand 1902: R. Weynand, Form und Dekoration der römischen Grabsteine der Rheinlande im ersten Jahrhundert, BJb 108/109, 1902, 185–238

Whitehill 1970: W. M. Whitehill, Museum of Fine Arts, Boston I. A Centennial History (Cambridge 1970)

Wieseler 1844: F. Wieseler, Die Ara Casali. Eine archäologische Abhandlung (Göttingen 1844) <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10222125-1>

Wieseler 1870: F. Wieseler, Über die Kestnersche Sammlung von antiken Lampen, Nachrichten der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften und der Georg August Universität Göttingen 10, 1870, 163–225

Wikander 1993a: C. Wikander, The Decorative Systems of the Archaic Sima, in: E. Rystedt – C. Wikander – Ö. Wikander (Hrsg.), Deliciae fictiles. Proceedings of the First International Conference on Central Italic Architectural Terracottas at the Swedish Institute in Rome, 10–12 December, 1990, Skrifter utgivna av Svenska Institutet i Rom 50 (Stockholm 1993) 87–91

Wikander 1993b: Ö. Wikander, Acquarossa VI. The Roof-tiles 2. Typology and Technical Features (Stockholm 1993)

Wilson-Jones 2003: M. Wilson Jones, Principles of Roman Architecture ²(New Haven 2003)

Wilson-Jones 2016: M. Wilson Jones, Reflections on Interpretation and the Origins of the Doric frieze, in: K. Zampas – B. Lamprinoudakēs – E. Sēmantōnē-Bournia – A. Ohnesorg (Hrsg.), Αρχιτέκτων. Τιμητικός Τόμος για τον Καθ. Μ. Κορρέ (Athen 2016) 645–658

Winter 1994: N. A. Winter, Greek Architectural Terracottas. From the Prehistoric to the End of the Archaic Period, Oxford Monographs on Classical Archeology (Oxford 1994)

Winter 2009: N. A. Winter, Symbols of Wealth and Power. Architectural Terracotta Decoration in Etruria and Central Italy, 640–510 B.C., MemAmAc Suppl. 9 (Ann Arbor 2009)

Winter 2012: N. A. Winter, Monumentalization of the Etruscan Round Moulding in Sixth-Century BCE Central Italy, in: M. L. Thomas – G. E. Meyers (Hrsg.), Monumentality in Etruscan and Roman Architecture. Ideology and Innovation (Austin 2012) 61–81

Winter 2018: E. Winter (Hrsg.), Gauner, Gönner und Gelehrter. Die Schenkung des Marchese Giovanni Pietro Campana von 1846. Ausstellungskatalog Jena, Beiträge aus den Sammlungen der Universität Jena 4 (Jena 2018)

Wiseman 1981: T. P. Wiseman, The Temple of Victory on the Palatine, AntJ 61, 1981, 35–52

Wiseman 2019: T. P. Wiseman, The House of Augustus. A Historical Detective Story (Princeton 2019)

Wlach 1998: G. Wlach, Otto Benndorf (1838–1907), in: M. Kandler – G. Wlach (Hrsg.), 100 Jahre Österreichisches Archäologisches Institut. 1898–1998, Sonderschriften Österreichisches Archäologisches Institut 31 (Wien 1998) 99–102

Woelcke 1925: K. Woelcke, Eine römische Giebelverzierung aus Heddernheim, Germania 9, 1925, 33–35

Wolters 1988: P. Wolters, Paul Hartwig. 1859–1919, in: R. Lullies – W. Schiering (Hrsg.), Archäologenbildnisse. Porträts und Kurzbiographien von Klassischen Archäologen deutscher Sprache (Mainz 1988) 130 f.

Wolters – Lullies 1988: P. Wolters – R. Lullies, Hermann Winnefeld. 1862–1918, in: R. Lullies – W. Schiering (Hrsg.), Archäologenbildnisse. Porträts und Kurzbiographien von Klassischen Archäologen deutscher Sprache (Mainz 1988) 148 f.

Wrede 2010: H. Wrede, Wissenschaftsgeschichtlicher Kommentar, in: S.-G. Gröschl – H. Wrede (Hrsg.), Ernst Curtius' Vorlesung „Griechische Kunstgeschichte". Nach der Mitschrift Wilhelm Gurlitts im Winter 1864/65, Transformation der Antike 20 (Berlin 2010) 9–152

Yegül – Favro 2019: F. K. Yegül – D. Favro, Roman Architecture and Urbanism. From the Origins to Late Antiquity (New York 2019)

Zabotti 2006a: F. Zabotti, Lastra Campana con scena d'iniziazione dionisiaca, in: M. A. Tomei (Hrsg.), Roma. Memorie dal sottosuolo. Ritrovamenti archeologici 1980/2006. Ausstellungskatalog Rom (Rom 2006) 287 Kat. II.388

Zabotti 2006b: F. Zabotti, Sima con decorazione a palmette, in: M. A. Tomei (Hrsg.), Roma. Memorie dal sottosuolo. Ritrovamenti archeologici 1980/2006. Ausstellungskatalog Rom (Rom 2006) 288 Kat. II.391

Zaccaria – Gomezel 2000: C. Zaccaria – C. Gomezel, Aspetti della produzione e circolazione dei laterizi nell'area adriatica settentrionale tra II secolo a. C. e II secolo d. C., in: P. Boucheron – H. Broise – Y. Thébert (Hrsg.), La Brique antique et médiévale. Production et commercialisation d'un matériaux. Actes du colloque international organisé par le Centre d'histoire urbaine de l'École normale supérieure de Fontenay/Saint-Cloud et l'École française de Rome (Saint-Cloud, 16–18 novembre 1995), CEFR 272 (Rom 2000) 285–310

Zachos 2003: K. L. Zachos, The Tropaeum of the Sea-battle of Actium at Nikopolis. Interim Report, JRA 16, 2003, 64–92

Zachos 2009: K. L. Zachos, Le sculture dell'altare nel monumento di Ottaviano Augusto a Nicopoli. Un primo approccio, in: Scuola Archeologica Italiana di Atene (Hrsg.), Patrasso colonia di Augusto e le trasformazioni culturali, politiche ed economiche della Provincia di Acaia agli inizi dell'età imperiale romana. Atti del convegno internazionale, Patrasso 23–24 marzo 2006, Tripodes 8 (Athen 2009) 269–306

Zachos 2015: K. L. Zachos, An Archaeological Guide to Nicopolis. Rambling Through the Historical, Sacred, and Civic Landscape, Monuments of Nicopolis 10 (Athen 2015)

Zanatto 1844: F. Zanotto, Dizionario pittoresco di ogni mitologia d'antichità d'iconologia e delle favole del medio evo IV (Venedig 1844)

Zanker 1987: P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (München 1987)

Zanker 2009: P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder [5](München 2009)

Zarmakoupi 2014: M. Zarmakoupi, Designing for Luxury on the Bay of Naples. Villas and Landscapes (c. 100 BCE–79 CE), Oxford Studies in Ancient Culture and Representation (Oxford 2014)

Zevi 1996: F. Zevi, Le élites municipali, Mario e l'architettura del tempo, CahGlotz 7, 1996, 229–252

Zimmer 2015: K. B. Zimmer (Hrsg.), Rezeption, Zeitgeist, Fälschung – Umgang mit Antike(n). Akten des Internationalen Kolloqiums am 31. Januar und 1. Februar 2014 in Tübingen, Tübinger Archäologische Forschungen 16 (Rahden 2015)

Zink 2014: S. Zink, Polychromy in Roman Architecture, in: J. S. Østergaard – A. M. Nielsen (Hrsg.), Transformations. Classical Sculpture in Colour. Ausstellungskatalog Kopenhagen, MeddelGlypt N. S. 16 (Kopenhagen 2014) 236–255

Zink 2019: OCD (2019) s. v. Polychromy, Architectural, Greek and Roman (S. Zink), <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.8184>

Zink et al. 2021: S. Zink – G. D'Angelo – M. Ceci, Rom, Italien. Auf dem Weg zur Rekonstruktion eines mittelrepublikanischen Tempels. Die Forschungen von 2020 am Largo Argentina in Rom, eDAI-F 2021-1, § 1–7, <https://doi.org/10.34780/x4a1-g81a>

Zsidi 1997: P. Zsidi, Ein in Aquincum neugefundenes Grabmal, in: B. Djurić – I. Lazar (Hrsg.), Akten des IV. internationalen Kolloquiums über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens, Celje, 8.–12. Mai 1995, Situla 36 (Ljubljana 1997) 247–255

AKT Archäologie | Kultur | Theorie
Band 1

Bauschmuck aus gebranntem Ton stellt ein Charakteristikum der römischen Architektur zur Zeit der Republik und der frühen Kaiserzeit dar. Figurenreich und farbenprächtig schmückte er private und öffentliche Bauten der Eliten.
Obwohl eigentlich ein anschlussfähiges Phänomen, steht die Erforschung dieses Zweigs der römischen Architektur- und Kulturgeschichte doch in mehrerlei Hinsicht hinter anderen Gattungen zurück; die Fachliteratur zum Thema ist verstreut und auf bestimmte Aspekte festgelegt. Der vorliegende Band versammelt erstmals aktuelle internationale und interdisziplinäre Forschungen zum Terrakotta-Schmuck römischer Architektur, bildet den gegenwärtigen Wissensstand ab und zeigt Perspektiven für die weitere Erforschung auf. Die 16 Beiträge umfassen ein breites Spektrum von der Entstehung der Gattung und ihrem Formenspektrum über die reiche Bilderwelt und ihre Farbigkeit bis hin zu Fragen der Sammlungs- und Rezeptionsgeschichte.