

TOPIARIA ACADEMICA

Beiträge zu aktuellen Trends und Problemen
in der Klassischen Archäologie

Herausgegeben von
Pascal Hoffmann und
Annika Stöger



Topiaria Academica

Topiaria Academica

Beiträge zu aktuellen Trends und Problemen in der
Klassischen Archäologie

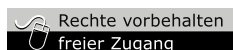
Herausgegeben von

Pascal Hoffmann und Annika Stöger

Unterstützt durch das Institut für Klassische Archäologie und Byzantinische Archäologie
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk als Ganzes ist durch das Urheberrecht und bzw. oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenfrei zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur im Rahmen der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder aufgrund einer Einwilligung des Rechteinhabers erlaubt.

Propylaeum

FACHINFORMATIONSDIENST
ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN

Diese Publikation ist auf <https://www.propylaeum.de> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-propylaeum-ebook-1361-8

doi: <https://doi.org/10.11588/propylaeum.1361>

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 den jeweiligen Verfasser:innen.

Satz: Pascal Hoffmann, Annika Stöger in Adobe InDesign

Lektorat: Annika Stöger, Pascal Hoffmann

Umschlagabbildung: Fragment einer italischen Lampe, Antikensammlung des Instituts für Klassische Archäologie und Byzantinische Archäologie, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg (Kat. Nr. La071, Foto Hubert Vögele, bereitgestellt von Polly Lohmann).

ISBN 978-3-96929-299-0 (Hardcover)

ISBN 978-3-96929-298-3 (PDF)

Inhalt

Einleitung	VII
Introduction	XIII
Vorwort <i>Tonio Hölscher</i>	XIX
The Terracotta Figurines from the Altar of Temple D in Agrigento <i>Gianfranco Adornato – Giulia Vannucci</i>	1
Intendierte Kommunikation? Spoliennutzung im Heiligtum von Fondo Giovinazzi in Taranto <i>Susanne Bosche</i>	17
Antinous as <i>Apollo Lyceus</i> ? The Double Identity of a Statue from Leptis Magna <i>Alessia Di Santi</i>	35
Ob Civis servatos – Gedanken über die numismatische Anbiederung und Abgrenzung von Galba an Augustus und die iulisch-claudische Dynastie <i>Patrick Dörr</i>	47
Perikles als Stratege. Römische Kopien eines griechischen Politikerporträts <i>Artur Grinenko</i>	67
Nereiden, Auren oder Wassernymphen? Zur Darstellung weiblicher Naturgottheiten im „Tellus-Relief“ der Ara Pacis Augustae <i>Anna Grosch</i>	75
Schreibübungen, Flaschenpost oder dichterische Zusammenarbeit? Der kuriose Fall einer Terra Sigillata-Schale aus Woerden (NL) <i>David Hack</i>	87
Eine AFQ-Marke und ein Stempel des Aper iii aus dem Brandgrab 62 (E2020/1021) in Ludwigshafen-Oggersheim <i>Matthias Hahn</i>	107
Classical Place Names in the United States: An Updated, Open-Data Based Approach to a Cultural Phenomenon and Its Pitfalls <i>Pascal Hoffmann</i>	119

Rettet Riegels Römer! Ein Plädoyer für kleine Museen <i>Verena Müller</i>	151
Da Afrodite a Psiche? Una scultura romana e un restauro ‘sbagliato’ <i>Paolo Persano</i>	165
„Familia-Geschäft“? Eine Untersuchung über die Aemilii von Rom im 3. Jh. n. Chr. <i>Amanda Rampichini</i>	177
Skulpturen als Vorbild für Münzmotive der Klassik – neue Gedanken zu einem alten Problem <i>Annika Stöger</i>	185
Sculpted Women. Überlegungen zur Wahrnehmung von statuarischer Weiblichkeit <i>Sandra Strahlendorf</i>	205

Einleitung

In unseren heutigen Zeiten steht die Archäologie wie schon oft vor großen Herausforderungen. Will sie in einer konsum- und technologieorientierten Welt und im Angesicht politischer und ökonomischer Krisen als akademische Disziplin überleben und relevant bleiben, muss sie die Balance finden zwischen ihrem traditionellen Wesenskern und tagesaktuellen Fragestellungen, Methoden und Medien, wie sie durch gesellschaftliche Entwicklungen vorgegeben werden. Gleichzeitig ist sie per Definition die Hüterin des gemeinsamen Erbes der Menschheit und hat als solche eine bewahrende, kontinuierkeitsbezogene Funktion.

In diesem Spannungsfeld muss die Kooperation einzelner Archäologinnen und Archäologen und die gegenseitige Ergänzung zur Stärke des Feldes beitragen. Wie ein Garten mit unterschiedlichen Pflanzen, oder ein Baum mit vielen Verzweigungen, ist Diversität die Stärke einer im Vergleich so kleinen Wissenschaft. Dies schließt die Anwendung zeitgemäßer Methoden und Instrumente in der Ausgrabung und Analyse, die Antikenrezeption und die sozialen Medien, die Vermittlung und Museologie sowie neue Blicke auf traditionelle Fragen ein. Dabei werden jedoch auch vermeintlich ausreichend untersuchte, althergebrachte Themen nicht vernachlässigt.

Wenige Wissenschaftler:innen vereinen den universitären Anspruch der Einheit von Forschung und Lehre dabei so sehr wie Caterina Maderna, deren Arbeit die Inspiration dieses Bandes ist. In ihrer vielseitigen und abwechslungsreichen Laufbahn in Heidelberg, Frankfurt, Darmstadt und Mainz hat sie nicht nur einer Unzahl von Studentinnen und Studenten den Weg gewiesen und diese auf vielfältige Weise unterstützt, sondern ist stets auch Anwältin hoffnungsvoller Nachwuchsarchäolog:innen und innovativer Ansätze geblieben. In diesem Sinn ist sie eine Gärtnerin im archäologischen Garten. Mit Kooperationen und Positionen im Ausland fördert sie auch weiterhin den internationalen Austausch im Sinne einer akademischen *oikoumene*.

Der vorliegende Band ist daher auch Ausdruck der Wertschätzung ihrer aktuellen Schülerinnen und Schüler – jetzt auch Freunde und Kollegen – an ihren zwei jüngsten Wirkungsstätten Heidelberg und Pisa, die sie in den letzten Jahren entschieden mitgeprägt hat. Diese arbeiten in verschiedenen Bereichen, die derzeit mit ihren Fragestellungen die Altertumswissenschaften prägen, und dies in mehreren europäischen Ländern gleichzeitig, die sich auf dieses antike Erbe berufen. Das Spektrum der Themen spiegelt dabei die Breite des Faches wider, die Caterina Maderna stets mit Überzeugung vertritt, sowie die große Bedeutung, die sie der verständlichen Vermittlung antiker Kultur an Studierende wie Laien gleichermaßen beimisst. Die einzelnen Beiträge knüpfen daher thematisch an ihre Interessengebiete wie das Verhältnis von antiker Kunst und Politik, die Museologie und die Antikenrezeption an. Sie zeigen aber auch das Erkennungsmerkmal einer guten Mentorin auf, die ihren Schülerinnen und Schülern eigenen Interessen und Fähigkeiten zu fördern und ihnen zur Entfaltung zu verhelfen.

Für die Aufsatzsammlung wurden die Autorinnen und Autoren gebeten, Beiträge ganz individueller Tiefe und Themensetzung beizusteuern, die sich um abgeschlossene, laufende oder noch nicht begonnene Projekte sowie um theoretische Ansichten drehen. Bei den Beitragenden handelt es sich um folgende Personen:

Gianfranco Adornato

Gianfranco Adornato ist Professor für Klassische Archäologie an der Scuola Normale Superiore in Pisa, war *Visiting Scholar* am Getty Research Institute, Los Angeles (2012) und *Visiting Palevsky Professor* an der UCLA (2018). Er arbeitet an Workshops zu griechischer und römischer Kunst in Italien und im Ausland. Publikationen von ihm sind u. a.: *Scolpire il marmo. Importazioni, artisti itineranti, scuole artistiche nel Mediterraneo antico* (2018); *Akragas arcaica. Modelli culturali e linguaggi artistici di una città greca d'Occidente* (2011); *Restaging Greek Artworks in Roman Times* (2018); *Innovations and Inventions in Athens c. 530 to 470 BCE – Two crucial generations* (2020). Derzeit leitet er die Ausgrabungen der SNS am Tempel D in Agrigent.

Susanne Bosche

Susanne Bosche hat an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg in Klassischer Archäologie promoviert. Auf eine Vertretung der Assistenz an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg folgte eine Tätigkeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt „Neues Licht aus Pompeji“ unter Prof. Dr. Ruth Bielfeldt an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Aktuell arbeitet sie an ihrer Habilitationsschrift über Klangarchäologie der griechischen und römischen Antike und entwickelt gemeinsam mit dem Greifenberger Institut für Musikinstrumentenkunde Verfahren zur wissenschaftlichen Nutzung von 3D-Scanning und digitaler Visualisierung. Das von ihr gegründete Projekt DiAuViS (www.diauvvis.com) erweitert diese Kooperation um eine epistemologische Untersuchung und Nutzung weiterer Verfahren und Methoden der Digital Humanities. Ihre Schwerpunkte sind die theoretische und interdisziplinäre Archäologie, Digital Humanities, die Romanisierungsforschung und die Musik-/Klangarchäologie als Spezialbereich der Archäologie der Sinne.

Alessia Di Santi

Alessia Di Santi ist *Assegnista di Ricerca* in Klassischer Archäologie an der Scuola Normale Superiore in Pisa, wo sie derzeit an einer historisch-künstlerischen Studie der griechischen und römischen Skulpturen in der Sammlung des Nationalen Archäologischen Museums in Florenz arbeitet, die in der Villa Corsini in Castello lagern. Sie wurde 2019 an der Scuola Normale Superiore mit einer Arbeit zu den Bildnissen des Antinoos v. a. in der antiken Plastik promoviert.

Patrick Dörr

Patrick Dörr studiert seit 2017 in Heidelberg Klassische Archäologie und (Alte) Geschichte und bereitet sich derzeit auf seine Masterarbeit vor, die von Caterina Maderna betreut wird. Während seines Studiums hat er Erasmusaufenthalte in Siena und Turin absolviert sowie als Hiwi und Tutor gearbeitet. Seine Forschungsinteressen liegen in der Bildwissenschaft, insbesondere der griechischen Vasenmalerei und der römischen Numismatik.

Artur Grinenko

Artur Grinenko studiert seit 2012 an der Universität Heidelberg. Seinen Bachelor machte er 2017 im Hauptfach Klassische Archäologie bei Caterina Maderna zum Thema „Die Bildnisse des Augustus im Osten und Westen des Reiches“. Danach setzte er sein Studium der Klassischen Archäologie in Heidelberg im Masterstudiengang fort. Seine Masterarbeit schrieb er ebenfalls bei Caterina Maderna zum Thema „Porträts griechischer Strategen in Rom – Typen, Stil und Chronologie“. Im Bereich der Klassischen Archäologie gilt sein Interesse besonders der römischen Plastik, der Antikenrezeption und den Phänomenen des kulturellen Austausches während der Antike.

Anna Grosch

Anna Grosch begann ihr Studium der Archäologischen Wissenschaften (Schwerpunkt Klassische und Provinzialrömische Archäologie) und der Geschichte in Freiburg und schloss ihr Studium der Klassischen Archäologie und der Geschichte in Heidelberg ab. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Skulptur der Früh-, Hoch- und Spätklassik, Gender Studies und besonders die Darstellungskonventionen weiblicher Figuren in den politischen und privaten Sphären der Antike. Hierbei liegt der Fokus auf der Performanz und der Verfestigung antiker Geschlechterkonzepte und Normvorstellungen.

David Hack

David Hack studierte Klassische Philologie, Alte Geschichte und Klassische Archäologie an der Universität Heidelberg, wo er 2017 seinen Abschluss machte. Seine Masterarbeit verfasste er zur etruskischen Schifffahrt. Danach verschlug es ihn zwei Jahre nach Berlin, wo er numismatische Studien betrieb und eine Forschungsarbeit zur städtischen Münzprägung von Kyzikos in der römischen Kaiserzeit begann. 2019 trat er die Stelle als wissenschaftlicher Assistent der Professur für Etruskologie und Italische Altertumskunde in Wien an und arbeitet an seiner Dissertation zur Figur und des Ideals des Kriegers in Etrurien vom 7. bis ins 3. Jh. v. Chr. aus sozialhistorischer Perspektive.

Matthias Hahn

Matthias Hahn studierte in Heidelberg Klassische Archäologie – mit dem Schwerpunkt Archäologie der römischen Provinzen – und Philosophie. Nach dem Studium arbeitete er auf diversen Ausgrabungen und war über unterschiedliche Projektstellen im Innendienst bei der Landesarchäologie Speyer (GDKE RLP, Direktion Landesarchäologie) angestellt. Seit 2021 ist er dort als Archäologe tätig und übernimmt, mittlerweile promoviert, einen Teil des Gebietsreferats für den Bereich Träger öffentlicher Belange.

Pascal Hoffmann

Pascal Hoffmann studierte in Heidelberg mit einem Gastjahr in Cambridge Interdisziplinäre Klassische Archäologie, Geographie und Geoarchäologie. Er lehrt seit mehreren Jahren am Institut für Klassische und Byzantinische Archäologie und war dort bis vor Kurzem als wissenschaftlicher Mitarbeiter angestellt. Seine Interessengebiete sind die Landschaftsarchäologie und Mensch-Umwelt-Beziehungen, die Anwendung geographischer Methoden, die sozioarchäologische Theorie sowie die Erforschung der Rezeption und Vermittlung der Antike bis heute. Er arbeitet gerade an den finalen Schritten seiner Dissertation zu den Lebensbedingungen und der sozialen Stellung römischer Seeleute, betreut von Caterina Maderna und Dominik Maschek.

Verena Müller

Verena Müller ist Doktorandin in der Klassischen Archäologie an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Sie hat dort 2020 auch ihre Masterarbeit zum Thema „Die museale Darstellung der Klassischen Archäologie im Spannungsfeld zwischen Attraktivität und Bildungsanspruch“ bei Caterina Maderna verfasst. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt im museologischen Bereich.

Paolo Persano

Paolo Persano arbeitet als Kurator für das städtische Museum für Skulptur und Architektur (Museo di Sant’Agostino) und die städtische Münzsammlung. Er studierte Archäologie in Genua (BA), Siena (MA) und Pisa (Promotion). Er war an Feldprojekten in Italien (Ligurien, Toskana, Kalabrien), Griechenland (Kreta, Euböa) und der Türkei beteiligt. Seine hauptsächlichen

Forschungsinteressen betreffen griechische und römische Skulptur, attische Vasenmalerei und die Rezeption der Antike.

Amanda Rampichini

Amanda Rampichini wurde nach ihrem erfolgreichen Studienabschluss an der Università degli Studi di Siena *cum laude* Doktorandin an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg bei Caterina Maderna und beschäftigte sich mit römischer Archäologie, lateinischer Epigraphik und Gender Archaeology, bzw. Sozialgeschichte, in der römischen Zeit. Sie hat bisher zahlreiche Kollaborationen mit Museen, akademischen und nicht akademischen Einrichtungen durchgeführt, wie dem Museo Nazionale Romano alle Terme di Diocleziano, dem Museo Nazionale Romano a Palazzo Altemps, dem Museo Tattile Statale Omero, der Epigraphischen Datenbank Heidelberg, der Epigraphic Database Rome und entwickelt gerade ihre Arbeit mit dem internationalen Projekt Epigraphy.info. Sie hat an der Herausgabe der Bände „Terme di Diocleziano. La collezione Epigrafica“, „Evan Gorga. La collezione di Archeologia“, „Diario Pubblico. Intervista alle imprenditrici marchigiane“ und „Le forme dell’acqua. Approvvigionamento, raccolta e smaltimento nella città antica. Atti delle Giornate Gregoriane XII Edizione (Agrigento 1-2 dicembre 2018)“ mitgewirkt und die Publikation zahlreicher Inschriften bei den obengenannten Datenbanken herausgegeben.

Annika Stöger

Annika Stöger studierte in Tübingen und Heidelberg Klassische Archäologie, Mittelalterarchäologie und Ur- und Frühgeschichte. Sie bereitet derzeit ihre Promotion in Klassischer Archäologie in Heidelberg vor, nimmt Lehraufträge wahr und war zwischenzeitlich für verschiedene Grabungsprojekte im In- und Ausland tätig. Ihre Interessen liegen im Bereich der griechischen Numismatik, Mythologie, Vasenmalerei sowie römischer Wandmalerei. Caterina Maderna betreute bereits ihre Masterarbeit „Herakles (ge)prägt. Die Taten des Herakles in der Münzprägung des 5. und 4. Jhs. v. Chr.“

Sandra Strahlendorf

Sandra Strahlendorf begann nach dem Abschluss ihres Bachelor- und Masterstudiums 2015 und 2018 an der Universität Heidelberg ihre Promotion an der University of Cambridge. Unter Betreuung von Prof. Robin Osborne arbeitete sie hier mit Grabreliefs ostgriechischer Städte während des Hellenismus, um ein differenziertes Bild zu panhellenischen und regionalen Bildtraditionen, der ikonographischen Entwicklung von sepulkralen Motiven und der Verwendung von sakraler bzw. monumentaler Bildsprache im Grabkontext zu gewinnen. Ihre Forschungsinteressen beinhalten Identität und Status in antiker Kunst und die Evolution ikonographischer Traditionen. Dabei interessieren sie Fragen zur visuellen Darstellung von „otherness“ und „bürgerlicher“ Identität (*gender, class, ethnos* etc.) der Antike, Framing-Konzepte, sowie Konstruktion von und Interaktion mit/innerhalb von Übergangsorten (Nekropolen, Heiligtümern, Tempeln).

Giulia Vannucci

Giulia Vannucci ist Doktorandin der Klassischen Archäologie an der Scuola Normale Superiore. Sie verbrachte einen Erasmus-Aufenthalt in Heidelberg, wo sie von Caterina Maderna betreut wurde. Als Mitglied des Teams der SNS arbeitet sie mit bei den archäologischen Ausgrabungen am Tempel D in Agrigento und ist die wissenschaftliche Koordinatorin des Projekts in Gortys, das von der Universität La Sapienza (Rom) und mit der Konzession der Scuola Archeologica Italiana di Atene durchgeführt wird. Ihr Forschungsgebiet sind Terrakotten von den Kultplätzen in Latium seit der republikanischen Zeit sowie koroplastische Objekte.

Der Satz sowie das Lektorat der deutschen und englischen Beiträge erfolgte in Eigenarbeit durch P. Hoffmann und A. Stöger. Wir danken Herrn Prof. em. Tonio Hölscher für das Grußwort an seine Schülerin, dem Institut für Klassische Archäologie und Byzantinische Archäologie in Heidelberg unter Prof. Nikolaus Dietrich für die Unterstützung, Dr. Arne Reinhardt für die Initiation des Projekts, allen Beitragenden sowie dem Team von Heidelberg University Publishing/Propylaeum. Ebenso möchten wir betonen, dass die Auswahl der Beitragenden aus unvollständiger Recherche, persönlicher Bekanntheit und Erreichbarkeit resultierte, und dass allen, die aus verschiedenen Gründen absagen mussten oder denen wir absagen mussten, ebenfalls Anerkennung gebührt. Wir sind uns sicher, dass noch viele andere Schülerinnen und Schüler Caterina Madernas mit Dankbarkeit an ihre Förderung zurückdenken, und dass noch einige mehr gerne die Reihen gefüllt hätten, auch wenn die physikalischen Grenzen dieses Buches schnell erreicht waren.

P. H. & A. S.

Introduction

Archaeology today, like often in its history, is facing great challenges. In order to survive as an academic discipline and be relevant in the context of a consumer and technology focused world and in light of political and economical crises, it has to strike a balance between its traditional core and current questions, methods and media as dictated by the society we serve. At the same time, archaeology is by definition the guardian of humanity's common heritage and as such must adhere to its conserving purpose for continuity's sake.

In this conflict of interest, the cooperation of individual archaeologists and mutual complementarity and support are mandatory to ensure the vitality of the field. Like a garden with its plants, or a tree with many branches, diversity is a strength of a comparatively small discipline. This includes the application of state-of-the-art methods and instruments in excavation and analysis, the reception of classical antiquity, social media, education and museology, as well as new perspectives on long-standing questions. At the same time, however, traditional topics that have been seemingly well researched are not neglected either.

Very few academics exemplify the university's traditional claim of unity of teaching and research as well as Caterina Maderna, by whom this volume is inspired. Throughout her diverse and colourful career in Heidelberg, Frankfurt, Darmstadt and Mainz, she not only helped countless aspiring students find their footing in the field, but she has remained a formidable advocate of young researchers and innovative approaches to the subject of Classical Archaeology. This cements her role as a diligent and prolific caretaker in the garden of archaeological research. With her collaborations and positions in Germany and abroad, she continues to further promote international and interdisciplinary cooperation in the spirit of a true academic *oikoumene*.

The present publication is therefore also an expression of the appreciation of some of her current or recent students – now also friends and colleagues – from her latest places of work, Heidelberg and Pisa, which benefit greatly from her presence. All of the contributors are young scholars researching topics and questions running in Classics today, in different European countries whose heritage they work to uphold. The range of topics reflects the diversity of our field, which Caterina Maderna always held high in her classes and supervisions with conviction, as well as the emphasis she puts on teaching Classics in an approachable way to students and laypeople alike. Consequently, the individual papers tie in thematically with her fields of research such as the relationship between ancient art and politics, museology, and the reception of classical antiquity. However, they are also testament to the true hallmark of an excellent mentor: to recognise, develop, and further the individual interests of her students.

For this collection of essays, the authors were invited to contribute papers of very individual depth and scope centring on past, current or future projects as well as theoretical musings. The authors are the following:

Gianfranco Adornato

Gianfranco Adornato is Professor of Classical Archaeology at the Scuola Normale Superiore, Pisa, and was Visiting Scholar at the Getty Research Institute, Los Angeles (2012), and Visiting Palevsky Professor at UCLA (2018). He has promoted workshops in Italy and abroad on Greek and Roman art; his publications include: “Scolpire il marmo. Importazioni, artisti itineranti, scuole artistiche nel Mediterraneo antico” (2010); “Akragas arcaica. Modelli culturali e linguaggi artistici di una città greca d’Occidente” (2011); “Restaging Greek Artworks in Roman Times” (2018); “Innovations and Inventions in Athens c. 530 to 470 BCE – Two crucial generations” (2020). He is currently directing the SNS excavations at temple D at Agrigento.

Susanne Bosche

Susanne Bosche completed her doctorate in Classical Archaeology at the Ruprecht Karls University of Heidelberg. A substitute assistantship at the Friedrich Alexander University Erlangen-Nuremberg was followed by work as a research assistant in the project ‘New Light from Pompeii’ under Prof. Dr Ruth Bielfeldt at the Ludwig Maximilians University Munich. She is currently working on her habilitation thesis on sound archaeology of Greek and Roman antiquity and is developing methods for the scientific use of 3D scanning and digital visualisation together with the Greifenberger Institut für Musikinstrumentenkunde. The DiAuViS project she founded (www.diauvvis.com) extends this cooperation to include an epistemological investigation and use of further procedures and methods of the Digital Humanities. Her focus is on theoretical and interdisciplinary archaeology, Digital Humanities, Romanisation research and music/sound archaeology as a special field of the archaeology of the senses.

Alessia Di Santi

Alessia Di Santi is research fellow in Classical Archaeology at the Scuola Normale Superiore of Pisa, where she is currently working on the historical-artistic study of the collection of Greek and Roman sculptures of the National Archaeological Museum of Florence, now preserved at the Villa Corsini in Castello. She received her PhD in Classical Archaeology from the Scuola Normale Superiore in 2019, discussing a dissertation on the images of Antinous, mainly focused on ancient sculpture.

Patrick Dörr

Patrick Dörr began studying Classical Archaeology and (Ancient) History in Heidelberg in 2017, and is currently preparing his Master thesis under the supervision of Caterina Maderna. During his undergraduate studies, he earned Erasmus placements in Siena and Turin, and held jobs as a student assistant and tutor. His interests lie in iconography and images, particularly in Greek vase painting and Roman numismatics.

Artur Grinenko

Artur Grinenko has been a student of Classical Archaeology at Heidelberg University since 2012. His B.A. was obtained in 2017 with a thesis on the portraits of Augustus in the east and west of the Roman empire, supervised by Caterina Maderna. After that, he continued to pursue a Master’s degree in Classical Archaeology, recently finishing it with a thesis on portraits of Greek *stratego*i in Rome – types, style, and chronology. Within Classical Archaeology, his interests concern especially Roman sculpture, the reception of classical antiquity, and phenomena of cultural exchange in the ancient world.

Anna Grosch

Anna Grosch began studying Archaeological Sciences (with a focus on Classical and Provincial Roman Archaeology) and History in Freiburg, but graduated in Classical Archaeology and History from Heidelberg University. Her research interests are the sculpture of the early, high and late classical period, gender studies and especially the iconographic conventions of the female figure in political and private spheres of classical antiquity. Within this field, her focus is on performance and the perpetuation of ancient gender concepts and norms.

David Hack

David Hack studied Classical Philology, Ancient History and Classical Archaeology at Heidelberg University, graduating in 2017. His Master's thesis covered the topic of Etruscan seafaring. Afterwards, he spent two years in Berlin doing numismatic research, including a study of the coinage of Cyzicus in the Roman imperial period. In 2019 he accepted a position as assistant to the professorial chair for Etruscology and Italic Antiquities in Vienna and since then, he has been working on his doctoral thesis studying the image and the ideal of the warrior in Etruria from the 7th to 3rd century BC, from a socio-historical perspective.

Matthias Hahn

Matthias Hahn obtained a Master's degree in Classical Archaeology and Philosophy from Heidelberg, with a special focus on the archaeology of the Roman provinces. After graduation, he participated in various excavations and held multiple positions at the state department for archaeology and cultural heritage (GDKE) of Rhineland-Palatinate. Since 2021, and by now holding his doctorate from Heidelberg, he is officially affiliated with them as Archaeologist and works as an area officer dealing with public stakeholders.

Pascal Hoffmann

Pascal Hoffmann studied Classical Archaeology, Geography and Geoarchaeology in Heidelberg and as a visiting postgraduate in Cambridge. He has been teaching various classes at Heidelberg University over the past years and was employed there as an academic assistant and student counsellor until recently. His research takes place in landscape archaeology, human-environment interactions, social-archaeological theory and the reception of classical antiquity. He is currently working on the last parts of his dissertation on the social status and living conditions of Roman seafarers, supervised by Caterina Maderna and Dominik Maschek.

Verena Müller

Verena Müller is pursuing her PhD in Classical Archaeology at Heidelberg University. She obtained her Master's degree from there as well, with a thesis on the museum depiction of Classical Archaeology between popular attraction and educational mission, which was supervised by Caterina Maderna. Museology remains her research focus.

Paolo Persano

Paolo Persano works as museum curator in Genova: he is curator of the civic museum of sculpture and architecture (Museo di Sant'Agostino) and of the civic numismatic collections. He studied archaeology in Genova (BA), Siena (MA) and Pisa (PhD). He did field research in Italy (Liguria, Tuscany, Calabria), Greece (Crete, Euboea) and Turkey. His main research interests concern Greek and Roman sculpture, Athenian vase painting and reception of Antiquity.

Amanda Rampichini

Amanda Rampichini graduated *cum laude* from the Università degli Studi di Siena and became a PhD student at Heidelberg University under Caterina Maderna. Having obtained her degree, she works in Roman Archaeology, Latin Epigraphy, and Gender Archaeology or social history of the Roman period. She has gathered numerous collaborations with museums, academic as well as non-academic institutions, including the Museo Nazionale Romano alle Terme di Diocleziano, the Museo Nazionale Romano a Palazzo Altemps, the Museo Tattile Statale Omero, the Epigraphische Datenbank Heidelberg, and the Epigraphic Database Rome and is currently building her collaboration with the international project Epigraphy.info. She worked on the edition of the volumes “Terme di Diocleziano. La collezione Epigrafica”, “Evan Gorga. La collezione di Archeologia”, “Diario Pubblico. Intervista alle imprenditrici marchigiane” and “Le forme dell’acqua. Approvvigionamento, raccolta e smaltimento nella città antica. Atti delle Giornate Gregoriane XII Edizione (Agrigento 1-2 dicembre 2018)” and has overseen the publication of inscriptions in the aforementioned databases.

Annika Stöger

Annika Stöger studied Classical Archaeology, Medieval Archaeology and Pre- and Protohistory in Tübingen and Heidelberg. Currently preparing her doctoral thesis in Classical Archaeology at Heidelberg University, she has accepted various teaching assignments and has been working on excavations in Germany and abroad. Her interests cover numismatics, mythology, classical vase painting and Roman wall painting. Her Master thesis on the deeds of Herakles in 5th and 4th century BC coinage was supervised by Caterina Maderna.

Sandra Strahlendorf

Sandra Strahlendorf received her Bachelor’s and Master’s degree from the University of Heidelberg in 2015 and 2018 respectively. She was admitted to the University of Cambridge for her doctoral studies in 2019. Under the supervision of Prof Robin Osborne, she worked on grave reliefs of eastern Greek cities during the Hellenistic period and was able to paint a differentiated picture of panhellenic and regional visual traditions, the iconographical development of funerary motifs and the utilization of sacred/monumental imagery in sepulchral contexts. Her research interests include identity and status in ancient art and the evolution of iconographic traditions. She is particularly interested in questions concerning the visual depiction of ‘otherness’ and ‘civic’ identities (gender, class, ethnos, etc), concepts of framing, and the construction of and interaction at/with liminal spaces (necropoleis, sanctuaries, temples).

Giulia Vannucci

Giulia Vannucci was a PhD student in Classical Archaeology at Scuola Normale Superiore, Pisa, when she did an Erasmus programme at Heidelberg University with Caterina Maderna as tutor. As a member of the Scuola Normale Superiore team, she takes part in the archaeological missions in Agrigento at temple D, and is the scientific coordinator of the archaeological mission in Gortys carried out by the University of Rome ‘La Sapienza’, upon concession of the Italian Archaeological School at Athens. Her field of research is terracotta statues found in the cult places of Latium dating back to the Republican period and coroplastic objects.

Final proofreading and layout were the responsibility of P. Hoffmann and A. Stöger. The editors wish to express their gratitude to Prof. em. Tonio Hölscher for contributing the foreword for his former student, the Institute of Classical Archaeology and Byzantine Archaeology in Heidelberg under Prof. Nikolaus Dietrich for the support, Dr Arne Reinhardt for the initiation of the project, all contributors, as well as the team of Heidelberg University Publishing/Propylaeum. We would also like to emphasise that the selection of authors was limited to our personal networks, imperfect research, and availability. To all those who had to decline or who we had to turn down for various reasons, we would like to extend our gratitude as well. We are sure that many more students of Caterina Maderna will remember her support and inspiration with gratitude, and that many of those would surely have liked to bolster the ranks even more, although the sheer physical limits of this book have been reached very quickly.

P. H. & A. S.

Vorwort

Tonio Hölscher

Dieser Band mit archäologischen Beiträgen für Caterina Maderna ist keine Festschrift von arri-
vierten wissenschaftlichen Freunden und Wegbegleitern zu einem Lebens-Jubiläum, sondern fast
durchweg eine Dankesgabe von Studentinnen und Studenten, ehemaligen und gegenwärtigen, für
eine ungewöhnlich packende und inspirierende akademische Lehrerin. Dazu bedarf es keiner ein-
führenden Erklärungen: Das Zustandekommen ist Erklärung genug.

Dieser Dank konzentriert sich in besonderem Maß in Heidelberg, wo Caterina Maderna ihren
Weg in die Archäologie begonnen hat und wohin sie nach langen Jahren der wissenschaftlichen
Wanderschaft wieder zurückgekehrt ist.

Caterina Maderna gehörte seit Mitte der 1970er Jahre zu einer Gruppe von ungemein lebendigen
Studierenden, die während der Schulzeit in die Aufbruchstimmung von 1968 hineingewachsen
waren, sich in Heidelberg zusammengefunden hatten und hier daran mitwirken wollten, die Ar-
chäologie neu zu denken. Wir lasen theoretische Schriften, die die Älteren im Fach für überflüssig
bis gefährlich ansahen, sprachen in Begriffen, die sie abgehoben bis unverständlich fanden, konn-
ten auch zu hören bekommen, dass das keine Archäologie mehr sei. Wir saßen nach Seminaren
bis spät am Abend in der Kneipe und diskutierten weiter, feierten rauschende Doktor-Feste mit
übermütigen Gedichten und Liedern, und waren uns vor allem darin einig, dass gute Archäologie
nur gelingen könnte, wenn sie mit einem offenen Blick in die Gegenwart betrieben wurde. Man
las kritische Zeitungen, ging ins Kino und nahm an irgendeinem Bereich des aktuellen Kultur-
betriebs teil. Caterina Maderna war mit der Geige zu sehen, las moderne Lyrik und bewegte sich
in den Szenen der zeitgenössischen Musik und Kunst. Ihre Dissertation über Göttergestalten als
Vorbilder für römische Porträtstatuen war ein mutiger Schritt in die komplexe Semantik der römi-
schen Repräsentationskunst zwischen politischen, sozialen und mentalen Aspekten.

Damit war sie gerüstet für einen wissenschaftlichen Weg, der sie zu vielen Institutionen mit
immer wieder neuen Aufgaben und Themen führte: TH in Darmstadt, Universitäten in Frankfurt
und Mainz, dort die Habilitation über die Bilder des Kampfes der Götter und Giganten in ihrer
kulturellen und politischen Bedeutung; Liebieghaus in Frankfurt und andere Museen mit Aus-
stellungen über „Polyklet“, „Ägypten – Griechenland – Rom“, bis zur Gegenwartskunst von Ali-
giero e Boetti und Bill Viola; Forschungsprojekte zur Erschließung der Antikensammlungen der
Fürsten Albani in Rom und der Grafen von Erbach, mit weitreichenden Aspekten der Rezeption
der Antike im 18. und 19. Jahrhundert.

Nach Heidelberg zurückgekehrt, erst zur Vertretung einer Professur, dann als feste Mitarbeiterin,
hat Caterina Maderna eine ungemein intensive und lebendige Lehrtätigkeit entfaltet. Neben vielen
zentralen Themen gab es immer wieder ganz ungewöhnliche: „Darstellung von Emotionen“,
„Körperkonzepte des Menschen“, „Inszenierung kulturhistorischer Ausstellungen“. Und
daraus entstanden Aufsätze wie „Von der Ordnung der Mimik“, „Kontrollverlust in der antiken

Bildkunst“, „Das Pathos der Jugend – Athens Weg zur Demokratie“. Was ihr dabei zugute kam, und was die Studierenden an sie zog, sind drei hervorstechende Eigenschaften: eine inspirierte Neugier auf alle neuen Wege und Ergebnisse der Forschung; eine starke Fähigkeit, die Phänomene der antiken Kulturen aufregend zu finden und interessant zu machen; und eine stimulierende, immer zugewandte Präsenz für alle, die ihren Rat und ihre Anregungen suchen. Es waren und sind weiterhin viele: Die Reihe der von ihr betreuten Dissertationen, Master- und Bachelor-Arbeiten ist lang und bunt.

Grund genug also für Dank von vielen Seiten, den die hier versammelten Beiträge stellvertretend zum Ausdruck bringen. Und nicht zuletzt von Seiten dessen, der die Freude hatte, Caterina Maderna seit ihren frühen Schritten in die Archäologie zu begleiten, und schließlich zu sehen, wie sie am eigenen Ort die Neugier für die antiken Kulturen mit starken neuen Impulsen an die nächste Generation weitergibt.

Tonio Hölscher, Dezember 2023

The Terracotta Figurines from the Altar of Temple D in Agrigento*

Gianfranco Adornato – Giulia Vannucci

In diesem Beitrag werden die Terrakottafiguren analysiert, die kürzlich im monumentalen Altar des Tempels D in Agrigent gefunden wurden. Seit 2020 führt die Scuola Normale Superiore unter der wissenschaftlichen Leitung von Prof. G. Adornato und unter der Aufsicht des Archäologischen Parks von Agrigento, die erste systematische Ausgrabung des Tempels D (oder der Hera) durch. Die Ausgrabung konzentrierte sich auf den Bereich zwischen dem monumentalen Altar an der Ostseite des Tempels und dessen Stützmauer. Dabei sind mehrere Funde zu Tage getreten, die zwischen dem 6. und dem frühen 5. Jh. v. Chr. datiert werden können und so eine Nutzung des Heiligtums bereits in archaischer Zeit belegen. Zu den Funden gehören Terrakottafiguren, importierte und lokal hergestellte Keramik, eine Kalksteinstatuette eines Musikers, Knochen, Bronzegegenstände und Fragmente von architektonischen Elementen. Unter diesen Materialien befinden sich ostgriechische Figuren, mit und ohne Polos, weibliche Protomai und Statuetten mit Brustkörpern. Eine genaue Analyse der Terrakottafiguren und ihres Kontextes gibt Aufschluss über die rituellen Aktivitäten, die im Heiligtum in der archaischen Periode stattfanden. Aus den koroplastischen Produkten geht hervor, dass der Bereich einer weiblichen Gottheit geweiht war, die junge Frauen beschützte.

1. The Excavation at the Altar of Temple D

Starting from the pandemic year, since 2020 an archaeological team of the *Scuola Normale Superiore*, under the scientific direction of Gianfranco Adornato and the supervision of the Archaeological Park of Agrigento, has been conducting an excavation in the sanctuary of temple D within the UNESCO site of the Valle dei Templi in the Greek ancient city of Akragas¹. The project focuses on the so-called temple D, mistakenly related to the cult of Hera Lacinia or Lucina as reported in a misleading passage by the Roman writer Pliny the Elder (NH 35, 9). The association between the literary source and the monument has been proposed by Tommaso Fazello in his *De Rebus Siculis Decades Duae* in 1558 (“*quintum erat templum Junoni Laciniae sacrum*”): since then, the temple has been attributed to the goddess Hera (**fig. 1**).

The temple is located on the highest rocky spur of the Valley, in a significant and fascinating position, dominating the coast to the south, the borders towards Gela to the east and Selinus to the west, and the landscape with the local population to the north. It played a key role for philosophers, intellectuals, artists, archaeologists and scholars during the Grand Tour period as quintes-

* We would like to thank Pascal Hoffmann and Annika Stöger for inviting us to contribute to this volume: it is our pleasure to offer this *aparche* to Caterina for her friendship, generosity, and hospitality.

¹ Under the auspices of the Archaeological and Landscape Park of the Valley of the Temples, the *Scuola Normale Superiore* has been allowed to explore the sanctuary of temple D and conduct excavations under the scientific direction of the Professor G. Adornato and the supervision of the archaeological officer Dr. M. C. Parello. We would like to sincerely thank the Director of the Park, Arch. R. Sciaratta, and the staff of the Park (V. Caminnecki, M. C. Parello, and M. S. Rizzo) for their support and collaboration.

sence of the right equilibrium between ancient ruin and landscape and was heavily restored by the Regia Custodia in 1792.

It is a Doric temple (16.93 × 38.13 m), a canonical peripteral building with six by thirteen columns, standing on a *crepidoma* of four steps. The interior is composed of a *cella*, with no internal colonnade, it has a typical *pronaos* at the front and *opisthodomos* at the back. The entrance to the *cella* is flanked by two pillars with a staircase to provide access to the rooftop. On the eastern side of the temple stands its altar: it is a monumental, stepped altar, one of the most imposing constructions in the Greek world in comparison to the width of the temple. The length of the altar is 29.45 m and the short sides of the temple are 16.93 m: the ratio between the two monuments is 1.73 which is very unique in the Mediterranean during the Archaic and the Classical periods.

Despite its undoubtedly importance for the ancient city of Akragas, founded in 580 BC by the Geloans, the sacred area has never been investigated and many questions regarding the temple and its sanctuary are still unsolved. From methodological and historiographic points of view, the temple has been usually considered on its own, completely detached from the sanctuary and its altar, which was the most important area within the *temenos*. The project intends to analyse crucial aspects poorly investigated so far, such as the architecture of the temple and that of its altar; the chronology and the definition of the phases within the sanctuary; the extension and the functioning of the sanctuary, and the possible perimeter of its *temenos*; the cult or cults, rituals and deities worshipped here; post-antique history of the monument by collecting and studying the archival sources.

This paper presents a series of terracotta figurines that were discovered during the first two excavation campaigns within the monumental altar of temple D. The article aims at analysing the statuettes in order to identify the votive terracotta types and define their chronology. Furthermore, it intends to focus on their archaeological context, that is the excavation site and the finds which could provide useful information.

The altar is located east of temple D, at 14.62 m from it, and is a monumental rectangular structure (29.45 × 7.50 m) in large blocks of limestone² (fig. 2). The back wall of the altar also served as *analemma*. On the west side, a staircase, which had probably ten steps including the *prothysis*, surrounded by ante pillars, led to the *mensa*³. Therefore, the altar belongs to the architectural type labelled “Stepped Monumental Altars”, a type known in Agrigento since the end of the 6th cent. BC⁴. The altar, such as the altars of the *Olympieion*, temple A, the two altars in the extra-urban sanctuary of Asclepius, and the altar in the area of the so-called “Oratory of Phalaris” could have had the function of *bomòs* and *eschara*⁵.

In 2020, the trench (5 × 2.50 m) within the altar was dug out in the central part of the space between the two long walls and in 2021 it was expanded to the north⁶ (fig. 3). The excavations have brought to light two modern trenches, dug at the end of the nineteenth century along the

2 The archaeological team of the *Scuola Normale Superiore* has also led archaeological investigations in other areas of the sanctuary. During the 2020 campaign, trenches were opened into the *cella* of temple D (D’Andrea 2021, 103–110) and the northwestern corner of the *peristasis* (Rignanese 2021, 90–95); during the 2021 season, the south-eastern slopes of the temple hill (Amara et al. 2022) and west of the temple (D’Andrea 2022) were investigated. See also Adornato 2021, 81–89.

3 Koldewey – Puchstein 1899, 170–171; Marconi 1929, 76; Yavis 1949, 186 with bibliography; Vanaria 1992, 11–24; Di Stefano 2017, 169, figg. 19–20; Mertens 2006, 386–390.

4 The type of monumental rectangular altar with steps is defined “Stepped Monumental Altar” by C.G. Yavis and “Type D” by M.G. Vanaria; Vanaria 1992, 15; Di Stefano 2017, 179–180. In Agrigento other examples of this type are the northeast altar of the so-called temple of the Dioscuri, the altar of temple A (late 6th – early 5th cent. BC); the altar of *Olympieion* (5th cent. BC); and the altar of temple L (late 5th cent. BC).

5 Di Stefano 2017, 186.

6 Sarcone 2021, 96–102; Sarcone – Guerini 2022. The layers identified in the campaign of 2021 are the extension of those of the previous year; for this reason, their numbering is the same as in 2020.

analemma and more recently, in the nineties, along the western side of the altar⁷. The two trenches were related to modern measures taken to reinforce the altar. Despite these interventions, the layers between and under them were intact. The excavations revealed two layers (USS 3001, 3003) of dark soil rich in ashes, burnt bones, stones and fragments of finds (pottery, terracotta figurines, bronzes, tiles) overlapping layers of (fig. 4): clay (US 3005); soil rich in finds (US 3006); chips of limestone, likely manufacturing waste produced by the installation of the blocks (US 3021); clay (3023); soil containing finds (US 3024) and clay (US 3026). This layer was deposited to seal the space between the two walls; underneath this layer was a thin layer of limestone chips (US 3028) and a layer of clay (US 3029) that reaches up to the last row of blocks on which the foundation of the *analemma* rests⁸.

Among the most interesting materials of archaic findings from the altar, it is worth mentioning a large fragment of Corinthian pottery attributed to the Dodwell Painter (585/580), a portion of Corinthian cup ascribed to the so-called “Silhouette Goat Painter I”, and the “Siana cup” attributed to the Attic Painter C: these materials confirm the chronology of Akragas’ foundation around 580 BC, as we know from literary sources (Pind. fr. 105 Bowra=124 a-b Snell; Thuc. 6, 4), thus giving us crucial information about the first cults, trades and production activities on the southern hill.

Moreover, the discovery of several tiles and two fragments of a lateral *sima* with traces of polychromy, which belonged to an archaic building, clearly indicates the existence of a previous temple around 540–530, later replaced by the construction of the Doric temple D. A significant evidence hypothetically attesting to the archaic sanctuary came to light west to the temple, where a limestone wall in a bad state of preservation was investigating, possibly identifiable with the archaic *temenos* which enclosed the sacred area before the construction of temple D. Among the most recent archaeological materials, we can mention Attic cup-*skyphoi* and *skyphoi* dating to the end of the 6th and the beginning of the 5th century; a Vicup and a *skyphos* type A, dating to around 470–460, may represent the latest examples of pottery from the trench at the altar.

The archaeological evidence from temple D in Agrigento allows us to better define the architectural, artistic, and cultural frame during the Archaic period: as far as we know, no temples or sacred buildings are attested in Agrigento around the second quarter of the 6th century, that is after the foundation of the colony and during Phalaris’ tyranny. At this first phase we assign the rounded wells in the sanctuary of the Chthonic Deities and a human presence in the sacred area of the sanctuary of temple D. Only around the mid-6th century small temples are built and documented in the southern part of the city: the small temple below temple G, the sanctuary of the Chthonic Divinities, Villa Aurea, the temple near Gate V, the small temple southeast of the *Olympieion* and architecture in the area of Sant’Anna comprise the earliest monumental architecture in the city. To these we can add the late-6th century small temple near Gate 1 and the building beneath the monumental temple D. The buildings are clearly connected to a specific location and function: in proximity of the gates, as in the cases of Gates I, IV, and V, in association with strategic locations, as in the case of the temple G or Sant’Anna, in terms of a definition of boundaries between the *polis*, the *asty*, the *chora*, and control on the whole city, as in the case of temple D. The coeval construction of the wall circuit will help to emphasize and convey this impression and distinction as well. These structures are reminiscent of architectural techniques and models in nearby Gela, both in their typology and their metrology. Construction technique on these buildings is dominated by using stone blocks, the presence of guidelines on the foundation, the presence of surfaces of reference, and the trim of the *euthynteria*. In these elements, scholars have correctly

7 In 1883, C. Cavallari carried out an excavation along the outer wall of the *analemma* in order to secure the altar (*Antichità Agrigentine* 1887); also in the late 1880s, R. Koldewey and O. Puchstein made an architectural drawing of the altar blocks and discovered some finds (Koldewey – Puchstein 1899, 170–171).

8 Sarcone 2021, 96–98; Sarcone – Guerini 2022.

recognized the work of craftsmen trained in a Selinuntine tradition and workshop. In the field of architectural tradition, significant contributions have come from Gela and Selinus regarding the adoption of specific small-scale architecture, techniques, and architectural decoration: construction techniques contain Selinunte-style characteristics, while the tastes and practices of Geloan artistic workshops preponderate in methods of construction and decoration. Indeed, the architectural decoration of temples G1 and D1 at Agrigento depends on the coeval Geloan production, as in the case of the *thesauros* of the Geloans at Olympia⁹.

[G. A.]

2. The Terracotta Figurines

The excavations carried out inside the altar have brought to light several materials dated between the 6th and early 5th cent. BC; therefore, they testify that the attendance at the sacred area began as early as the Archaic period. The finds include terracotta figurines, a limestone musician statuette, burnt bones, fragments of bronze objects, such as a *phiale* and two arrowheads, elements of shell necklace, a loom weight, two lamps (one belongs to the Syro-Phoenician type), fragments of architectural elements (archaic tiles, *simae*, limestone triglyphs). The pottery fragments¹⁰ mainly constitute Corinthian drinking vessels (*kylikes*, *kotylai*, *kotyliskoi*); whereas there are less fragments of Ionic-type B2 cups, black-glazed pottery (*amphoriskoi*, *skyphoi*, *kylikes*), as well as locally and colonially manufactured vessels, cooking vessels and common wares.

Regarding the coroplastic artefacts, the head of a terracotta figurine with high *polos* comes from the surface layer (US 3001)¹¹. Due to its state of preservation, her face is unclear, but it does appear chubby with a broad nose and plump lips (fig. 5). The statuette's body is missing, but it appears to belong to the East Greek coroplastic production¹². It was created in some East Greek coroplastic workshops, principally Ionian ones, and spread throughout the Mediterranean from the second quarter to the end of the 6th cent. BC¹³. East Greek figurines represent several iconographies (anthropomorphic figurines, mythical and fantastic creatures, and animals). The most successful iconography is the enthroned female statuette with *chiton* and *himation* and *polos*, such as in this case, or with veil and *stephane*¹⁴, usually without attributes. These terracotta figurines were very common in Sicily and were dated between 560 and 540 BC, and before 520 BC¹⁵. Many statuettes were found in sacred contexts dedicated to Demeter, such as the *Thesmophorion* in Bital-

⁹ See Adornato 2012.

¹⁰ The pottery fragments have been studied by Dr. Amara to whom the attributions and dating of these fragments are due; see Amara 2023.

¹¹ AK21.3001.8. H. 5.6 cm; w. 2.4 cm. Other three coroplastic fragments have been found, but due to their state of preservation they can not be identified.

¹² Albertocchi 2012, 96–106.

¹³ Caporusso 1975, 51; Dewailly 1983; Pautasso 1996, 33; Panvini – Sole 2005, 29–30; Pautasso – Albertocchi 2009, 283–288; Bertesago 2009, 59–60; Albertocchi 2012, 96–106; Albertocchi 2022 [S. M. Bertesago], 332–342. This type is known by several names, and because it was produced mainly in Ionian centres, it is known as “Ionian”. The main production centres were Miletus and Samos, but there were other centres and so the name “East Greek” is preferred; Adornato 2011, 98, n. 53; Albertocchi 2012, 104; Albertocchi 2022 [S. M. Bertesago], 232–233.

¹⁴ A statuette with *himation* and *stephane* has been found in layer 3006; see *infra*.

¹⁵ In the sacred area of Bitallemi, East Greek figurines were found in “layer 5”, dated between 560 and 540 BC, and someone in “layer 4”, dated between 540 and 530 BC; Orlandini 1966, 25–28. This dating is confirmed by the materials found in the sanctuary of the *Malophoros* in Selinus dated between 590/80 and 550/40 BC; Dewailly 1992, 15–24. For a summary of the chronological question of this production see Albertocchi 2022 [S. M. Bertesago], 338–340; Albertocchi 2012, 103; Pautasso – Albertocchi 2009, 283–288; Pautasso 1996, 33–34. The fragment could belong to an East Greek figurine or a local imitation, but it is worth noting that imitations are generally few and in any case are dated by the end of the 6th cent. BC; Albertocchi 2022 [S. M. Bertesago], 340. The terracotta found in the altar was made by a mica-rich reddish clay, which would suggest a Samian production; Pautasso – Albertocchi 2009, 284; Boldrini 1994, 33. 144. 229.

emi¹⁶, the sanctuary of the *Malophoros* in Selinus¹⁷ and the votive stipe of Piazza S. Francesco in Catania¹⁸, but also in Naxos, Megara Hyblea, Syracuse, Camarina, Morgantina, Himera and Agrigento¹⁹ as well as the indigenous centres of Monte S. Mauro of Caltagirone and Grammichele²⁰.

According to E. De Miro, statuettes with high *polos* are slightly earlier than those without it and they could be dated to the mid-6th cent. BC²¹. The first type is known in Gela (from the *Athenaion*²² and from *Thesmophorion*²³), in Selinus²⁴, in Catania²⁵, and in Licata, in the sanctuary in contrada Casalicchio²⁶. This type is also attested in Agrigento, where specimens were found in the sacred area near Gate V²⁷ and in other sacred as well as funerary contexts²⁸. The statuettes found near Gate V (550 and 530 BC) and at Sant'Anna, such as the statuette found in our excavation, have a high *polos* covering their forehead. This type of *polos*, known as “Rhodian”, “dated to 570–500 BCE is a specific, very tall and stretched *polos* that is usually either straight or slightly tapering towards the top”²⁹. According to G. Van Rooijen “though there are some cases of imitation, most of the local figurines from the same period are very different. Fundamental differences such as the depiction of the body, and details such as the *polos*, show that this type was not part of the mainstream development of terracotta figurines in Agrigento. The figurines should be seen as an external element”³⁰.

The fragment with *polos*, datable to the mid-6th cent. BC, was found together with a bronze *phiale*, fragments of *simae* and bone. The pottery found in the same layer include fragments of two Corinthian black-figure *kylikes*, one of which belongs to the group of the so-called *Vogelfriesmaler* (late MC-LC I) and the other to the workshop of the Silhouette Goat Painter II (LC I); seven Corinthian *kotylai*, including one in black-polychrome style (late MC-LT I) and two black-figure specimens belonging to the Chaeronea Group (LC I) and to the workshop of the Silhouette Goat Painter II; three of Corinthian *kotyliskoi* dated to the second half of the 6th cent. BC; Ionic-type B2 cups; an Attic *amphoriskos* and an imitation of an Attic stemmed-dish (500–480 BC).

The terracotta artefacts found in layer 3003 represent further types of statuettes, such as figurines with pectorals and female *protomai*. This layer, in addition to common wares, cooking vessels, bone and carbon remains, yielded fragments of three Corinthian *kotylai*, as well as a local one, dated between 580 and 550 BC, of which one belonging to the workshop of the Silhouette Goat Painter I (580–570 BC); two locally produced *kylikes* dated in the same chronological range, and two locally or colonial produced *kylikes* with banded decoration dated to the second quarter of the 6th cent. BC.

Regarding the terracotta figurines, a fragment represents part of three rows of multiple ovoid pendants³¹ (fig. 6a). It belongs to the type of the statuettes with pectorals, known by the mislead-

16 Albertocchi 2022 [S. M. Bertesago], 232–233.

17 Bertesago 2009, 59–60; Gasparri 2016, 127–134.

18 Rizza 1960, 247–262; Pautasso 2009, 103–105.

19 De Miro 2000, 107.

20 Albertocchi 2022 [S. M. Bertesago], 334 with bibliography.

21 De Miro 2000, 101 with bibliography.

22 Panvini – Sole 2005, 38–39, pl. IIIc-d, IVa-d, Va.

23 Panvini 1998, 171, V.7; Albertocchi 2022 [S. M. Bertesago], 332–342.

24 Dewailly 1992, 151; Spatafora 2020, 302–304, fig. 13.

25 Rizza 1960, 256, 259, fig. 21,6; Pautasso 1996, 33–34, pl. III.

26 De Miro 1986, 105, pl. XLV, figg. 3–5.

27 De Miro 2000, 194, n. 848, pl. LVIII (inv. AG 9024). According to the scholar, the statuette with high *polos* is a variant of the “Rhodian” type, three specimens of which were found in the small temple east of Gate V; De Miro 2000, 257, nn. 1593–1594, pl. LVII.

28 Van Rooijen 2021, “Type E”, 240–244, nn. 71–76.

29 Van Rooijen 2021, 61.

30 Van Rooijen 2021, 61.

31 AK20.3003.109. H. 3.9 cm; w. 6.1 cm.

ing name “Athena Lindia”³². They represent enthroned or standing female figures wearing a *chiton* with pectoral bands and pendants. These figurines are the main characteristic of Sicilian coroplastics and were produced for the first time in Agrigento³³ and then in Selinus³⁴ and Gela³⁵. The figurines with pectorals were produced between the middle of the 6th and the end of the 5th cent. BC. The fragment found within the altar has three rows of pendants and G. van Rooijen stated that the addition of a third row appears for the first time in a statuette found south of the temple of Zeus, dated 490–470 BC³⁶. However, the statuette resembles a group of figurines found in the sanctuary of the Chthonic Divinities dated to 480–470 BC³⁷. They represent an enthroned female figurine wearing a *polos* and three cords. These cords are adorned with pointed seed-shaped pendants, seven on the first two, eight of which are thinner, and pointier ones on the third with oval *fibulae* with indistinct details. Based on these minute details, the fragment seems to belong to a statuette dating to 480–470 BC, which represents an enthroned female figure wearing a *polos* and multiple pendants in three rows on the chest.

Another coroplastic artefact from the same layer represents part of a figurine with a *polos* bordered by a thick fillet; an almond-shaped eye and locks on the forehead³⁸ (**fig. 6b**). Its state of preservation does not allow us to determine whether it belongs to a statuette or a *protome*. However, this type of fringe with short, separated strands in close proximity to each other, resembles “Type 9F” of the female *protomai* found in the sanctuary of the *Malophoros* in Selinus. This is a type of *protomai* that reveals an Attic influence and is uncommon in Selinus and in other colonies³⁹. The *protomai* of Selinus were dated to the last quarter of the 6th cent. BC⁴⁰, when the fragment in question could be dated.

The female *protomai* were the predominant votive offering in the second half of the 6th century in Sicily⁴¹. The major manufacturing centres were located in Agrigento, Gela, Naxos and Selinus⁴². In Agrigento⁴³ the female *protomai* were found in the so-called sanctuary of the Chthonic Divinities⁴⁴, at San Biagio⁴⁵, at Sant’Anna⁴⁶, and at Palma di Montechiaro⁴⁷.

Fragments of female *protomai* were also found in layer 3006, where the most finds were unearthed: fragments of *louteria*, a lamp, an element of a shell necklace, fragments of tiles and bone. Corinthian materials count many fragments of *kotylai*: one belongs to the Silhouette Goat Painter I (CM-CT I), a second to the workshop of Chaeronea Painter dated to CT I, the other

32 Fiertler 2001, 53–76; Albertocchi 2004; Pautasso 2012, 133–134; Van Rooijen 2021.

33 De Miro 2000, 102–104, 106–107; Albertocchi 2004, 165–168.

34 Dewailly 1992.

35 Albertocchi 2004, 165–168. In Gela, statuettes with pectorals have been found in the *Thesmophorion*, on the acropolis in the votive stipe under building 12 (Panvini – Sole 2005, 122–126), in the cult edifice in “Carrubazza”, in the sacred area in via Fiume and in the area of the old railway station; Fiertler 2001, 54, no. 18. For a list of places of discovery of statuettes with pectorals in Sicily see Fiertler 2001, 55.

36 Van Rooijen 2021, 129, 259–260, n. 93.

37 Van Rooijen 2021, 310–325, nn. 142–151.

38 AK20.3003.107. H. 5.8 cm; w. 4 cm.

39 Wiederkehr Schuler 2004, 170–171, pl. 40. Only two specimens with this fringe were found, even if they present a different facial structure: one specimen was found in Gela and the other in Locri; Uhlenbrock 1988, pl. 52, fig. 52b, Barra Bagnasco 1986, pl. 18, fig. 93. About “Type 9”, see Croissant 2007.

40 Wiederkehr Schuler 2004, 80.

41 Croissant 1983.

42 Uhlenbrock 1988, 117–138; Pautasso 1996, 46–66; Pautasso 2012, 115–124; Musumeci 2008, 88–99 (Francavilla di Sicilia); Ismaelli 2011, 169–173 (Gela, santuario del Predio Sola).

43 Uhlenbrock 1988, 125–128. See also Pautasso 1996, 117; Pautasso 2012, 122–123.

44 Marconi 1933, 55–56; De Miro 2000, 104–107.

45 Genovese 2020, 182, 189–190.

46 Fiorentini 1969, 66, 79, pl. XXXIX, 1.

47 Caputo 1938. In Agrigento, female *protomai* were also found in the Coroplast’s Dump, in Mosè Necropolis and Montagna di Marzo; Uhlenbrock 1988, 125–128.

fragments could be dated to the second half of the 6th cent. BC and to the early 5th cent. BC. Some Corinthian *kotyliskoi* are dated between CT I and CT II; another three to the second half of the 6th cent. BC and, finally, one presents the “Antiparos” pattern (CT II). The Attic imports⁴⁸ include two fragments of Siana cup, a foot of Vicup (490–480 BC), a black-painted *kylix* (500–475 BC) and a *kylix* of the first half of the 5th cent. BC, a rim of cup-*skyphos* (500–480 BC) and two *skyphoi* of the early 5th cent. BC.

Regarding the female *protomai*, a fragment presents wavy locks of hair and a large oblong right eye⁴⁹ (fig. 7a). The waving strands lead me to hypothesize that the fragment may belong to a female *protome* that finds comparisons in Selinus. In particular, the fragment seems similar, due to the hair and the prominent eye without details, to “Type 9E1.1” of the *protomai* found in the sanctuary of the *Malophoros* in Selinus⁵⁰. This type, characterised by five waving strands, such as “Type 9F” previously considered, reveals an Attic influence and is dated to the last quarter of the 6th cent. BC; therefore, the fragment could be datable to 530–510 BC.

From the same layer, other fragments could belong to *protomai*, although their state of preservation does not allow me to exclude that they could also be part of busts or statues. One of these fragments shows traces of burning; another represents the lower part of a female face with part of the nose, prominent chin, and a small mouth with plump lips⁵¹ (fig. 7b). The preserved part is so small that it is difficult to suggest comparisons although some details might be useful in this regard. The small smiling mouth, with slightly raised corners, dimples at the sides and a lower lip fuller than the upper one, is similar to that of a bust found in Agrigento⁵² and a *protome*⁵³ and a life-size female head⁵⁴ found in the sanctuary of *Malophoros* in Selinus⁵⁵. Although the terracottas from Selinus show slight differences with the bust from Agrigento, they are so similar that L. Bernabò Brea wrote about the fictile head from Selinus: “*ci si potrebbe chiedere se anche questa testa non debba in realtà essere attribuita a quell’arte geloo-agrigentina*”⁵⁶. It has been proposed that both the *protome* and the head were imported to Selinus from Agrigento, because they strongly recall the Agrigento style. According to E. Wiederkehr Schuler, it is also possible that the female *protome* found in Selinus was made by a craftsman who came to Selinus from Agrigento, or that it was produced from a mould imported from Agrigento. These comparisons lead me to place the fragment chronologically in the final third of the 6th cent. BC.

In layer 3006, two heads of female statuettes were unearthed. One presents a plump face with veil and *stephane*⁵⁷, front moulded, and although the body is missing, it would seem to belong to the East Greek figurines (fig. 7c)⁵⁸. It finds comparisons in Agrigento⁵⁹: a similar figurine was found at the base of the southwest wall of the sanctuary of Chthonic Deities, dated between the

48 Imports also include a Corinthian pyx, two Ionic B2-type Ionic cups, and a East Greek olpeta of the second half of the 6th–early 5th cent. BC.

49 AK20.3006.582. H. 5.1 cm; w. 6.1 cm.

50 Wiederkehr Schuler 2004, “Type 9E1.1”, 169–170, pl. 38–39. See also Uhlenbrock 1988, 95, n. 42, pl. 50a.

51 AK20.3006.593. H. 7.1 cm; w. 6.3 cm; h. 3.8 cm; w. 2.2 cm.

52 Moscati 1973, 115; Langlotz 1963, 65–66, pl. 386–387; Pugliese Carratelli 1986, fig. 210; Froning 1990, 347–348, figg. 16–17.

53 Wiederkehr Schuler 2004, “Type 13A”, 209–210, pl. 65; Gabrici 1927, 278, pl. 64,2.

54 Gabrici 1927, 278, pl. 64,3; Bernabò Brea 1958, 111; Wiederkehr Schuler 2004, 210.

55 *Protomai* inspired by Agrigento models of the late Archaic period have also been found in Himera and dated to the 5th cent. BC; Allegro 1976, 341, pl. 52, figg. 3–4. Another terracotta head recalling Agrigento artefacts was found in the sanctuary of *Malophoros*; Gabrici 1927, 279–280, pl. 64,1; Breitenstein 1945, 126, fig. 21. 128; Wiederkehr Schuler 2004, 210, n. 15. Other examples of this type of *protomai* were found in Camarina; Giudice 1979, 317, pl. 5, fig. 11,1.

56 Bernabò Brea 1958, 111. For Agrigento style see Adornato 2011, 121–137; Adornato 2017, 35–49.

57 AK21.3006.13. H. 5.2 cm; w. 4.1 cm.

58 For references see statuette with high *polos*, AK21.3001.8.

59 See Marconi 1933, 55, pl. XV, 4.

middle and the late 6th cent. BC; another was found at the *Lesche* dated to the late 6th cent. BC⁶⁰. The second head⁶¹, although poorly preserved, still has the red colour painted on the mouth (**fig. 7d**). It shows a diadem and *himation* covering the hair arranged on the sides of the face. It resembles a female head with veil and diadem found in Agrigento in the sanctuary area between the temple of Zeus and Gate V and dated to the late 6th cent. BC⁶².

A fragment of a female face comes from layer 3023, where archaeologists found a limestone musician statuette⁶³ and two fragments of Corinthian *kotylai* of the second half of the 6th cent. BC, a *kotyliskos*; a fragment of lip-cup of the Little Masters and another Attic *kylix* of the early 5th cent. BC.

The fragment presents a triangular face, almond-shaped prominent eyes, a long and thin nose with broad and thick nostrils. The mouth is realistically rendered with sinuously articulated lips⁶⁴ (**fig. 8**). Unfortunately, the fragment on the left side is missing, so it is misleading to propose hypotheses. The development of the right side suggests that the fragment might belong to a female *protome*. In this regard, the find appears to recall the so-called “East Sicilian Type” and in particular a *protome* found in Bitalemi⁶⁵. The prototype is East Greek, but the type is closer to specimens from Samos although it shows slight differences. This type is the second most common one in Sicily with about a hundred examples and is represented at every major coroplastic centre⁶⁶. In Agrigento this “East Sicilian Type” is represented by an unpublished *protome* and by a large mould which was part of the debris of the coroplast’s dump in Agrigento found in 1893 under the walls⁶⁷. This type is generally dated to the last quarter of the century.

In addition to these terracotta fragments, others, that could not be identified due their state of preservation, were found during the excavations. These are: a female head with low *polos*, front moulded, the surface of which is so ruined that it does not allow us to add anything else⁶⁸; two fragments of *chiton*⁶⁹, of which one represents the right shoulder with two long locks of hair where the *chiton* is held by two small buttons⁷⁰; and a fragment of the *himation* probably referable to a female *protome*⁷¹. It is interesting to note the finding of a hand with traces of red colour and thus probably referable to a male figurine that must have been clutching an element that was inserted in the through-hole of the hand⁷².

[G. V.]

3. Preliminary Conclusions

The figurines and the pottery found in the altar during the 2020 and 2021 archaeological campaigns coherently testify to ritual activities in the area as early as the Archaic period. Attendance in the area seems to have begun as early as the second quarter of the 6th cent. BC, in connection or immediately after the foundation of the *apoikia*⁷³, until 470–460 BC, *terminus post quem* for the

60 De Miro 2000, 127, n. 6, pl. LVIII; De Miro 2000, 281, n. 1895, pl. LVII.

61 AK20.3006.592. H. 3.5 cm; w. 3.5 cm.

62 De Miro 2000, 247, n. 1485, pl. XCIV.

63 For the musician statuette see Sarcone – Guerini 2022, n. 18, figg. 11–13.

64 AK20.3023.52. H. 5.7 cm; w. 4.3 cm.

65 Uhlenbrock 1988, 97–99, pl. 52–53; in particular, n. 46c, pl. 53b.

66 For the list of all examples of “East Sicilian Type” see Uhlenbrock 1988, 98.

67 Rizzo 1897, 300–303; Aleo Nero 2009, pp. 242–243, VI/187; Aleo Nero – Portale 2018, 253.

68 AK20.3002.134. H. 2.9 cm; w. 1.6 cm.

69 AK20.3006.581. H. 4.4 cm; w. 6.8 cm.

70 AK20.3006.17. H. 4.8 cm; w. 3.5 cm.

71 AK20.3006.64. H. 4.1 cm; w. 4.4 cm.

72 AK20.3022.1. L. 3.3 cm; w. 2.1 cm. A similar specimen is exhibited at the Agrigento Regional Archaeological Museum “Pietro Griffo”, inv. 20397.

73 On the foundation of the *apoikia* see Adornato 2011.

construction of the monumental altar⁷⁴. The fragments of terracotta tiles and architectural decoration would seem to suggest the presence of a structure of the mid-6th cent. BC, which was later dismantled in order to build the monumental temple and its altar⁷⁵.

This paper focused on terracotta figurines because they are the evidence of ritual actions, therefore they could be an important archaeological record to study ancient religious practices⁷⁶. The terracotta votives found during the archaeological campaign of 2020 and 2021 mostly belong to female *protomai*, female statuettes with *polos* or with veil and *stephane*, and figurines with pectorals datable from the end of the sixth to the first three decades of the 5th cent. BC. The figurines with pectorals represent a divine image, although some scholars proposed a specific identification, whereas others have suggested that they are a generic representation, and their interpretation depends very much on the context⁷⁷. Interestingly, according to A. Pautasso, they would represent a female deity related to the regenerative cycle of nature⁷⁸.

The problem of the identity of the *protomai* has been a matter for debate for a long time now; in the past they were traditionally identified with Demeter or Kore⁷⁹. Recently, A. Muller and S. Huysecom-Haxhi have proposed that the *protomai* are a partial representation of seated women who, due to their position and the veil on their heads, are to be identified as matronly female figures⁸⁰. As T. Ismaelli states, the worshipper dedicating a *protome* to the deity “*si presenta come giovane donna giunta alla maturità sessuale, rispettosa dell’aidōs imposto dal contesto sociale, senza rinunciare alla bellezza ed alla chāris: un’immagine che combina seduzione e rigido rispetto dei codici comportamentali*”⁸¹.

It is interesting to underline that the figurines found in the altar of temple D in Agrigento, though few and fragmentary, seem to reveal a semantic coherence. The votive evoked the image of a woman who, having reached sexual maturity, is ready for marriage or is already married. The statuette of the so-called “Athena Lindia” suggests the concept of fertility (human and vegetal) to which the statuettes of enthroned matronly goddesses, with or without *polos*, and the female *protomai* also allude. These votives could be offered by young women from Agrigento probably during rites of passage into womanhood. It is misleading to attribute certain votive iconographies to specific cults, but from the materials found it would seem that the area – at least in the Archaic period – was consecrated to a female deity who protected young women. There are many female deities who could have played this role (Hera, Athena, Aphrodite, Artemis, and Persephone), but regardless of the identity of the titular deity of the sacred area, it is important to underline that a cultic valence of the archaic sanctuary was related to one of the crucial moments in the female world: marriage.

Future archaeological campaigns carried out by the Scuola Normale Superiore in the area of temple D will allow us to shed light on this critical phase at the sanctuary, its worshippers, ritual activities and probably the deity to which the area was dedicated.

[G. A., G. V.]

74 Sarcone 2021, 101–102.

75 Sarcone – Guerini 2022.

76 Bertesago 2009, 58–59. For methodological remarks see Lippolis 2001.

77 Dewailly 1992, 152–157; Pautasso 1996, 64–66; Hinz 1998, 37–38; Van Rooijen 2021, 16–19. M. Albertocchi shares this interpretation, but she often considers the statuettes with pectorals as representations of Demeter especially in connection with the protection of agrarian fertility; Albertocchi 2004, 171–172.

78 Pautasso 1996, 64–66.

79 For a summary, see Uhlenbrock 1988, 139–156; Huysecom-Haxhi – Muller 2007, 237; Ismaelli 2011, 219–224.

80 Huysecom-Haxhi – Muller 2007, 231–247; Muller 2009, 81–95; Huysecom-Haxhi 2009; Ismaelli 2013, 131–134.

81 Ismaelli 2013, 132.

Bibliography

Adornato 2011

G. Adornato, Akragas arcaica. Modelli culturali e linguaggi artistici di una città greca d'Occidente (Milan 2011)

Adornato 2012

G. Adornato, Phalaris: Literary Myth or Historical Reality? Reassessing Archaic Akragas, *AJA* 116/3, 2012, 483–506

Adornato 2017

G. Adornato, Architecture, Cults, and Terracottas in the Archaic Sanctuaries of Akragas, in: N. Sojc (ed.), *Akragas. Current Issues in the Archaeology of a Sicilian Polis* (Leiden 2017) 35–49

Adornato 2021

G. Adornato, Agrigento. Per un'archeologia del sacro ad Akragas. Scavo e rilievo al tempio D, *AnnPisa* 13/2 suppl., 2021, 81–89

Albertocchi 2004

M. Albertocchi, Athana Lindia. Le statuette siceliote con pettorali di età arcaica e classica (Rome 2004)

Albertocchi 2012

M. Albertocchi, Dalle origini all'età arcaica: importazioni e rielaborazioni locali, in: M. Albertocchi – A. Pautasso (eds.), *Philotechnia. Studi sulla coroplastica della Sicilia Greca* (Catania 2012) 85–111

Albertocchi 2022

M. Albertocchi, Gela. Il Thesmophorion di Bitalemi. La fase arcaica. Scavi P. Orlandini 1963–1967 (Rome 2022)

Aleo Nero 2009

C. Aleo Nero, VI/187. Matrice di protome femminile, in: R. Panvini – L. Sole (eds.), *La Sicilia in Età arcaica. Dalle apoikai al 480 a. C.* (Palermo 2009) 242–243

Aleo Nero – Portale 2018

C. Aleo Nero – E. C. Portale, 'Forme fittili agrigentine': per una rilettura della produzione artigianale di Akragas, in: V. Caminacci – M. C. Parello – M. S. Rizzo (eds.), *La città che produce. Archeologia della produzione negli spazi urbani. Atti delle Giornate gregoriane (10–11 dicembre 2016)* (Bari 2018) 247–256

Allegro 1976

N. Allegro, Himera. II, Campagne di scavo, 1966–1973 (Rome 1976)

Amara et al. 2022

G. Amara – A. Di Santi – F. Figura – G. Rignanese, Agrigento. Lo scavo alle pendici nord-orientali della collina del tempio D (saggio 7), *AnnPisa* 14/2 suppl., 2022, 35–46

Amara 2023

G. Amara, Korinthiaka Akragantina. Vecchi dati dalla città e nuove evidenze dal Tempio D (in press)

Antichità Agrigentine 1887

Antichità Agrigentine. Studi e documenti relativi alle antichità agrigentine pubblicati per cura del R. Commissario degli scavi e musei di Sicilia, 1883–1886 (Palermo 1887)

Barra Bagnasco 1986

M. Barra Bagnasco, Protomi in terracotta da Locri Epizefiri. Contributo allo studio della scultura arcaica in Magna Grecia (Turin 1986)

Bernabò Brea 1958

L. Bernabò Brea, Musei e monumenti in Sicilia (Novara 1958)

Bertesago 2009

S. M. Bertesago, Figurine fittili da Bitalemi (Gela) e dalla Malophoros (Selinunte). Appunti per uno studio comparato di alcune classi della coroplastica votiva, in: C. Antonetti – S. De Vido (eds.), *Temi selinuntini* (Pisa 2009) 53–69

Boldrini 1994

S. Boldrini, Le ceramiche ioniche (Bari 1994)

Breitenstein 1945

N. Breitenstein, *Analecta Acragantina*, *ActaArch* 16, 1945, 113–137

Caporusso 1975

D. Caporusso, *Coroplastica arcaica e classica nelle Civiche raccolte archeologiche. Magna Grecia, Sicilia e Sardegna* (Milan 1975)

Caputo 1938

G. Caputo, *Tre xoana e il culto d'una sorgente sulfurea in territorio geleo-agrigentino*, *MonAnt* XXXVII, 1938, 585–684

Croissant 2007

F. Croissant, *Les échos de la sculpture attique en Occident*, in: E. Greco – M. Lombardo (eds.), *Atene e l'Occidente, i grandi temi: le premesse, i protagonisti, le forme della comunicazione e dell'interazione, i modi dell'intervento ateniese in Occidente. Atti del Convegno Internazionale (Atene, 25–27 maggio 2006) (Athens 2007)* 295–324

D'Andrea 2021

F. D'Andrea, *Agrigento. Il saggio all'interno della cella del tempio D*, *AnnPisa* 13/2 suppl., 2021, 103–110

D'Andrea 2022

F. D'Andrea, *Agrigento. Il saggio a Ovest del tempio D*, *AnnPisa* 14/2 suppl., 2022, 27–34

De Miro 1986

E. De Miro, *Il santuario greco di località Casalicchio presso Licata. Prime ricerche e risultati*, in: *Atti della Seconda giornata di studi sull'archeologia licatese e della zona della Bassa Valle dell'Himera (Licata 19 gennaio 1985) (Agrigento 1986)* 97–110

De Miro 2000

E. De Miro, *Agrigento I. I santuari urbani. L'area sacra tra il tempio di Zeus e Porta V* (Rome 2000)

Dewailly 1983

M. Dewailly, *La divinità femminile con polos a Selinunte*, *SicA*, 1983, 5–12

Dewailly 1992

M. Dewailly, *Les statuettes aux parures du sanctuaire de la Malophoros à Sélinonte. Contexte, typologie et interprétation d'une catégorie d'offrandes*, (Naples 1992)

Di Stefano 2017

A. Di Stefano, *Gli altari di Akragas*, *Mneme* 2, 2017, 161–191

Fiertler 2001

G. Fiertler, *La produzione agrigentina di statuette con pettorali*, *QuadAMess*, 2001, 53–76

Fiorentini 1969

G. Fiorentini, *Il santuario extra-urbano di S. Anna presso Agrigento*, *CronA* 8, 1969, 63–80

Froning 1990

H. Froning, *Überlegungen zu griechischen Terrakotten in Sizilien*, *AA*, 1990, 337–359

Gabrics 1927

E. Gabrics, *Il santuario della Malophoros a Selinunte* (Milan 1927)

Gasparri 2016

L. Gasparri, *Korai of the Malophoros Sanctuary at Selinus: Ionian Imports and Local Imitations*, in: A. Muller – E. Laffi – S. Huysecom-Haxhi (eds.), *Figurines de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine. Volume 1, Production, diffusion, étude* (Athens 2016) 127–134

Genovese 2020

C. Genovese, *The “Upper Sanctuary of Demeter” at S. Biagio in Akragas: a Review*, in: M. De Cesare – E. C. Portale – N. Sojc (eds.), *The Akragas Dialogue. New Investigations on Sanctuaries in Sicily* (Berlin 2020) 169–200

Giudice 1979

F. Giudice, *La stipe di Persefone a Camarina* (Rome 1979)

Koldewey – Puchstein 1899

R. Koldewey – O. Puchstein, *Die griechischen Tempel in Unteritalien und Sicilien* (Berlin 1899)

Hinz 1998

V. Hinz, *Der Kult von Demeter und Kore auf Sizilien und in der Magna Graecia* (Wiesbaden 1998)

Huysecom-Haxhi 2009

S. Huysecom-Haxhi, *Les figurines en terre cuite de l'Artémision de Thasos. Artisanat et piété populaire à l'époque de l'archaïsme mûr et récent* (Athens 2009)

Huysecom-Haxhi – Muller 2007

S. Huysecom-Haxhi, – A. Muller, *Déesse et/ou mortelles dans la plastique de terre cuite. Réponses actuelles à une question ancienne*, *Pallas* 75, 2007, 231–247

Ismaelli 2011

T. Ismaelli, *Archeologia del culto a Gela. Il santuario del Predio Sola* (Bari 2011)

Ismaelli 2013

T. Ismaelli, *Pratiche votive e comunicazione rituale nel santuario del Predio Sola a Gela*, in: L. Giardino – G. Tagliamonte (eds.), *Archeologia dei luoghi e delle pratiche di culto. Atti del convegno* (Cavallino, 26–27 gennaio 2012) (Bari 2013) 119–142

Langlotz 1963

E. Langlotz, *Die Kunst der Westgriechen in Sizilien und Unteritalien* (Munich 1963)

Lippolis 2001

E. Lippolis, *Culto e iconografie della coroplastica votiva. Problemi interpretativi a Taranto e nel mondo greco*, *MEFRA* 113.1, 2001, 225–255

Marconi 1929

P. Marconi, *Agrigento. Topografia e arte* (Florence 1929)

Marconi 1933

P. Marconi, *Agrigento arcaica. Il santuario delle divinità chtonie e il tempio detto di Vulcano* (Rome 1933)

Mertens 2006

D. Mertens, *Città e monumenti dei Greci d'Occidente. Dalla colonizzazione alla crisi della fine del V secolo a. C.* (Rome 2006)

Moscatti 1973

S. Moscati, *Italia archeologica: centri greci, punici, etruschi, italici* (Novara 1973)

Muller 2009

A. Muller, *Le tout ou la partie. Encore les protomés: dédicataires ou dédicantes?*, in: S. Huysecom-Haxhi – C. Prêtre (eds.), *Le donateur, l'offrande et la déesse. Systèmes votifs dans les sanctuaires de déesses du monde grec. Actes du 31e colloque international organisé par l'UMR HALMA-IPEL (Université Charles-de-Gaulle, Lille, 13–15 décembre 2007)* (Liège 2009) 81–95

Musumeci 2008

M. Musumeci, *Le protomi fittili femminili di Francavilla di Sicilia*, in: U. Spigo (ed.), *Francavilla di Sicilia. L'anonimo centro di età greca. L'area archeologica e l'Antiquarium* (Soveria Mannelli 2008) 88–99

Orlandini 1966

P. Orlandini, *Lo scavo del Thesmophorion di Bitalemi e il culto delle divinità ctonie a Gela*, *Kokalos* 12, 1966, 8–35

Panvini 1998

R. Panvini, *Gela. Il Museo archeologico. Catalogo* (Palermo 1998)

Panvini – Sole 2005

R. Panvini – L. Sole, *L'Acropoli di Gela. Stipi, depositi o scarichi* (Rome 2005)

Pautasso 1996

A. Pautasso, *Terrecotte arcaiche e classiche del museo civico di Castello Ursino a Catania* (Catania 1996)

Pautasso 2012

A. Pautasso, *L'età arcaica. Affermazione e sviluppo delle produzioni coloniali*, in: M. Albertocchi – A. Pautasso (eds.), *Philotechnia. Studi sulla coroplastica della Sicilia Greca* (Catania 2012) 113–139

Pautasso – Albertocchi 2009

A. Pautasso – M. Albertocchi, *Nothing to do With Trade? Vasi configurati, statuette e merci dimenticate tra Oriente e Occidente*, in: R. Panvini – C. Guzzone (eds.), *Traffici, commerci e vie di distribuzione nel Mediterraneo tra protostoria e V. secolo a.C. Atti del Convegno internazionale, Gela, 27-28-29 maggio 2009* (Palermo 2009) 283–290

Pugliese Carratelli 1986

G. Pugliese Carratelli, *Sikanie. Storia e civiltà della Sicilia greca* (Milan 1986)

Rignanese 2021

G. Rignanese, Agrigento. Lo scavo del settore nord-occidentale della peristasi del tempio D, *AnnPisa*, 13/2 suppl., 2021, 90–95

Rizza 1960

G. Rizza, Stipe votiva di un santuario di Demetra a Catania, *BdA* 45, 1960, 247–262

Rizzo 1897

G. E. Rizzo, *Forme fittili Agrigentine. Contributo alla storia della coroplastica greca*, RM, 1897, 253–306

Sarcone 2021

G. Sarcone, Agrigento. Lo scavo dell'altare del tempio D, *AnnPisa* 13/2 Suppl., 2021, 96–102

Sarcone – Guerini 2022

G. Sarcone – G. Guerini 2022, Agrigento. Lo scavo all'interno dell'altare del tempio D, *AnnPisa* 14/2 Suppl., 2022, 16–26

Spatafora 2020

F. Spatafora, Il santuario di Zeus Meilichios a Selinunte. Dati e materiali inediti per la rilettura del contesto, in: M. De Cesare – E. C. Portale – N. Sojc (eds.), *The Akragas Dialogue. New Investigations on Sanctuaries in Sicily* (Berlin 2020) 291–313

Uhlenbrock 1988

J. P. Uhlenbrock, *The Terracotta protomai from Gela. A Discussion of Local Style in Archaic Sicily* (Rome 1988)

Van Rooijen 2021

G. van Rooijen, *Goddesses of Akragas. A Study of Terracotta Votive Figurines from Sicily* (Leiden 2021)

Vanaria 1992

M. G. Vanaria, *Gli altari di Agrigento*, *QuadAMess* 7, 1992, 11–24

Wiederkehr Schuler 2004

E. Wiederkehr Schuler, *Les protomés féminines du sanctuaire de la Malophoros à Sélinonte* (Naples 2004)

Yavis 1949

C. G. Yavis, *Greek Altars. Origins and Typology* (Saint Louis 1949)

Figures



Fig. 1: View of temple D and its altar from south (drone photo by C. Cassanelli).



Fig. 2: View of the altar from south (drone photo by C. Cassanelli).

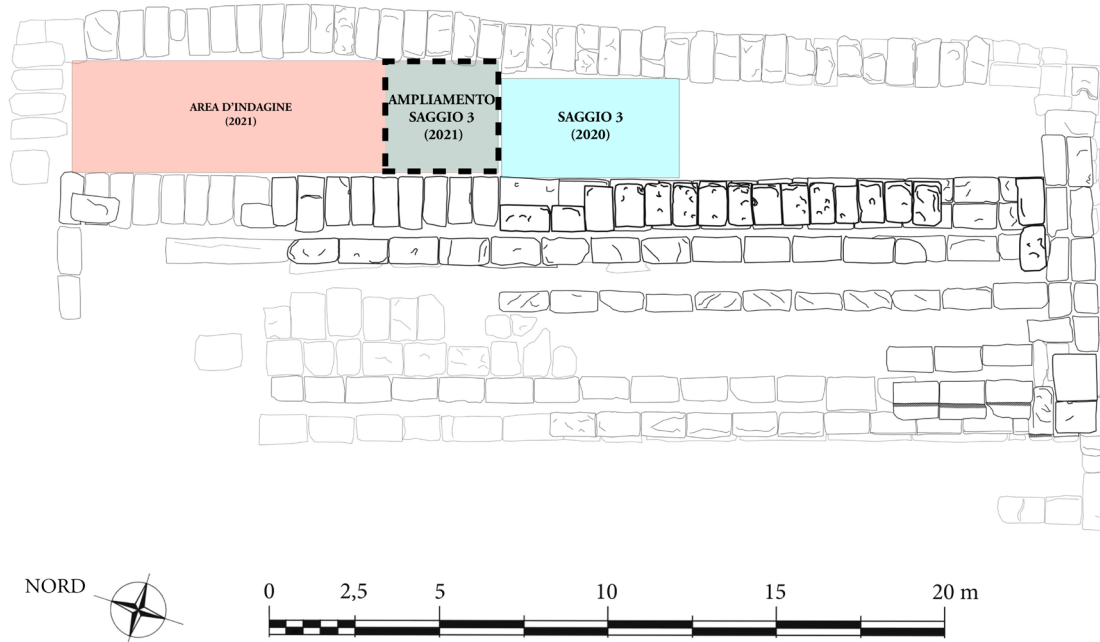


Fig. 3: Trenches carried out inside the altar in 2020 and 2021 (drawing by G. Rignanese; from Sarcone – Guerini 2022).

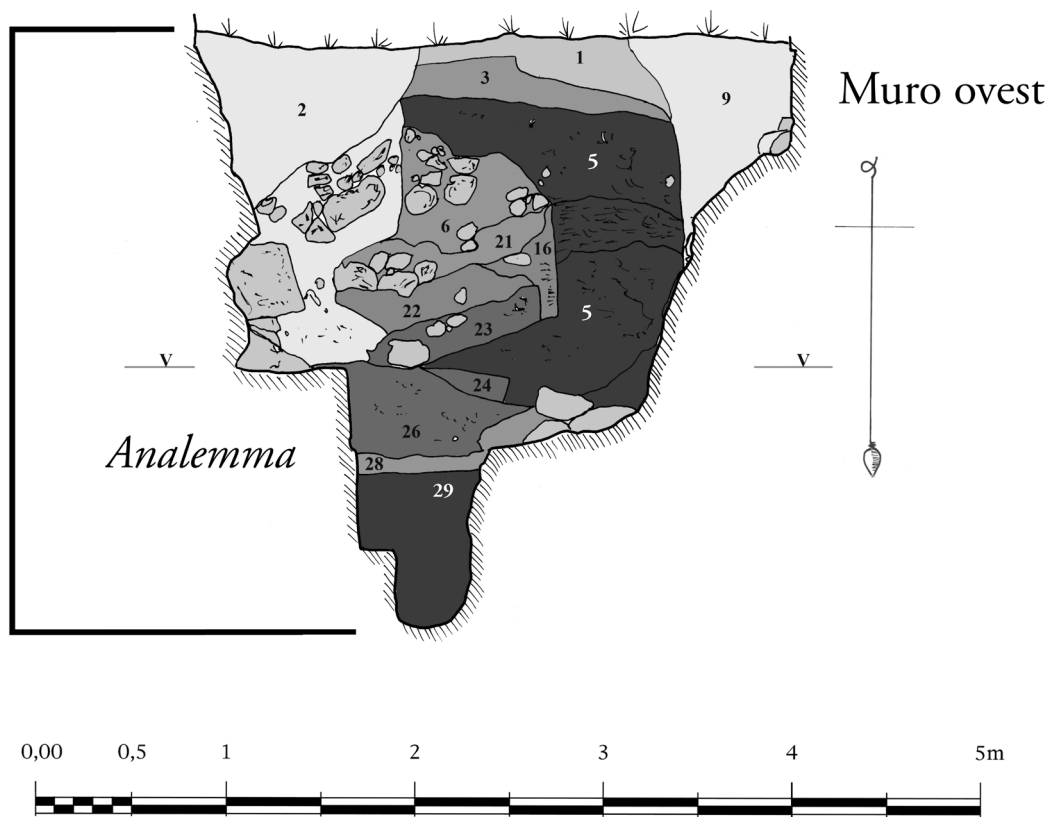


Fig. 4: Drawing of the trench section with west wall (drawing by C. Cassanelli; from Sarcone – Guerini 2022).



Fig. 5: Head of a terracotta figurine with high *polos*, AK21.3001.8 (photo SNS).



a



b



Fig. 6: Terracotta figurines from US 3003: a) fragment of a statuette with pectorals, AK20.3003.109; b) head of a terracotta figurine with *polos*, AK20.3003.107 (photos SNS).



a



b



d



c



Fig. 7: Terracotta figurines from US 3006: a) fragment of a female *protome*, AK20.3006.582; b) lower part of a female face, AK20.3006.593; c) head of a female statuette with *stephane*, AK21.3006.13; d) head of a female statuette with *polos*, AK20.3006.592 (photos SNS).



Fig. 8: Fragment of a female face of terracotta figurine, AK20.3023.52 (photo SNS).

Intendierte Kommunikation? Spoliennutzung im Heiligtum von Fondo Giovinazzi in Taranto

Susanne Bosche

The term spolia characterises a reuse phenomenon through several levels of connotation. Its communicative orientation is joined by a connection to mental states such as wishes and intentions of reuse and its communicative role. Even if the theoretical differentiation of various ‘types’ of reuse phenomena and their cultural embedding on a general basis seems very profitable, its transfer to the interpretation of archaeological features is confronted with massive obstacles due to its fragmentary recordability. The tension between a probable spolia use and these epistemological and argumentative limitations is very well demonstrated by the sanctuary of Fondo Giovinazzi in Tarentum (Taranto). The present text is intended as a plea for abandoning narrowing characterisations of reuse phenomena on the basis of a few clues that rely on interpretation, and advocates the use of a wider range of potential connotations in further work.

Einleitung

Mit dem Begriff ‚Spolien‘ werden grundlegend wiederverwandte Werkstücke aus älteren Kontexten in einem neu errichteten Gebäude bezeichnet. Allerdings gilt nicht jedes wiederverwandte Bauteil als Spolie – Spoliennutzung ist lediglich ein Teilbereich einer großen Gruppe von Wiederverwendungsphänomenen, der sich durch bestimmte Charakteristika auszeichnet¹.

Dale Kinney betont in einem Aufsatz über römische Spolien in mittelalterlichen Kontexten die Unterscheidung zwischen einer Wiederverwendung von Bauteilen in Form von „Zitat, Aneignung oder Emulation“ (‘quotation, appropriation, or emulation’) und einer solchen ‘whose relationship to Roman precedents involved self-preserving repulsion as well as attraction’². Nach Dale Kinneys Vorstellung beinhalten beide Varianten eine Positionierung der Bauherren zu den Vorläufertraditionen, aus deren Kontext die Spolien entnommen wurden³. Der Begriff ‚Spolie‘ bezieht sich also auf das Resultat einer Form der Wiederverwendung, die eine Positionierung der sie durchführenden menschlichen Akteure zu den Vorläufern, aus deren Kontext sie die wiederverwendeten Bauteile entnehmen, beinhaltet.

Noch deutlicher kommt dieser Punkt in einer Definition von Hans-Rudolph Meier zum Ausdruck:

„[...] Spolien verstanden als intentional und daher in der Regel auch sichtbar wiederverwendete Bauglieder. Wenn von Spolien die Rede ist, geht es also um einen meistens mit

1 Für das erweiterte Bedeutungsspektrum des Begriffs siehe z. B. Meier 2020, 15–28 mit weiterer Literatur. Zur Auffassung von Spoliennutzung als Teilbereich der Wiederverwendung materieller Dinge siehe auch H.-R. Meiers nachfolgend zitierte Definition (Meier 2020, 9).

2 Kinney 2001, insbes. und Zitate 139 f.

3 Dies gilt auch für die Rezeption in Form eines Zitats, wie aus folgender exemplarisch ausgewählten Passage ersichtlich: „Building with spolia was just the instantiation of tradition, and the knowledge that the language of architecture had already been spoken and could only be repeated, never invented, was contentedly embraced, to the extent that repetition was enacted as verbatim quotation. Spolia are not symptoms of influence, but symbols of the acceptance of the authority of the Latin/Roman past.“ Kinney 2001, 140.

besonderen Gestaltungs- und/oder Bedeutungsintentionen verbundenen Sektor des weiten Felds der materiellen Wiederverwendung in der Architektur.“⁴

„Spolien“ sind nach diesem Verständnis Bedeutungsträger, die, beispielsweise durch eine sichtbare Anbringung, in ein Kommunikationsnetzwerk aus Menschen und Dingen eingebunden sind. Ihre Wiederverwendung ist „intentional“, was laut Hans-Rudolph Meier diese kommunikative Einbindung (z. B. die sichtbare Anbringung) begründen soll. Die Verbindung dieser beiden Aussagen durch das Adverb „daher“ erlaubt es uns, das breite Diskussionspektrum über den Begriff ‚Intention‘ in der Philosophie⁵ für unsere Zwecke auf folgendes Verständnis einzugrenzen: Zumindest während der Durchführung der Vermauerung der wiederverwandten Bauteile hatten die beteiligten Personen die Absicht, diese Wiederverwendung durchzuführen und haben nach dieser Absicht gehandelt⁶.

Nach dem Verständnis von Hans-Rudolph Meier gesellen sich zu dieser Absicht mehrheitlich „besondere Gestaltungs- und/oder Bedeutungsintentionen“ hinzu, die, so der implizite Charakter der Formulierung, dadurch zum Ausdruck kommen können, dass die Spolien *sichtbar* angebracht sind. Ausgangspunkt dieses Verständnisses, so mein Vorschlag, ist in diesem Fall nicht ‚nur‘ die Handlung der Vermauerung, sondern eine *bestimmte ‚Art‘* ihrer Durchführung. Diese ‚Art‘ umfasst eine sichtbare Anbringung bestimmter Bauteile und ist dadurch auf Gestaltung und/oder Bedeutung ausgerichtet. Basierend auf diesen Überlegungen möchte ich für diese Formulierung folgendes Verständnis vorschlagen: Die Art der Vermauerung (in diesem Fall die sichtbare Anbringung der wiederverwandten Bauteile) wurde mit der Absicht gewählt, bestimmte Aspekte zu kommunizieren.

Um von Spolien sprechen zu können, so der Tenor der zuvor vorgestellten Perspektive, müssen also mindestens zwei, besser drei Faktoren erfüllt sein: das Bauteil ist wiederverwandt (I); die Verbauung des Bauteils erfolgte mit und unter Realisierung der Absicht der Wiederverwendung (II) und (optional) die ‚Art‘ der Verbauung wurde mit und unter Realisierung der Absicht zur Kommunikation durchgeführt (III).

Sowohl nach Dale Kinney als auch nach Hans-Rudolph Meier lassen sich ‚Spolien‘ dadurch von anderen Wiederverwendungsphänomenen absetzen, dass ihre Verbauung eine Form der Bezugnahme der sie durchführenden menschlichen Akteure auf die Bauteile beinhaltet, in deren Verlauf eine absichtlichen Übertragung von Kommunikationsinhalten auf die wiederverwandten Teile stattfindet. Wollen wir von einer ‚Spoliennutzung‘ in einem antiken Gebäude sprechen, müssten wir also mindestens drei Punkte nachweisen: die Kontinuitätsphänomene, die als Wiederverwendung ausgelegt werden können (1); eine kommunikative Einbindung dieser Kontinuitätsphänomene (2); und dass die Realisierung dieser beiden Punkte *absichtlich* erfolgt ist (3).

Ich möchte keineswegs bestreiten, dass die Umsetzung dieses Vorhabens bei einigen Fallbeispielen möglich ist, wenn uns ausreichende Informationen zur Verfügung stehen. Wie ich am Beispiel eines kleinen republikanischen Gebäudes im Fondo Giovinazzi von Taranto zeigen möchte, stehen die allseits bekannten Einschränkungen unserer Kenntnislage diesem Vorhaben jedoch zu meist deutlich im Wege. Dies bedeutet allerdings keineswegs, dass unsere Aussagemöglichkeiten beschränkt sind – wir werden dadurch lediglich zu einem alternativen Umgang mit Kontinuitäts- bzw. Wiederverwendungsphänomenen eingeladen.

4 Meier 2020, 9.

5 Für einen Überblick mit weiterer Literatur siehe Setiya 2022.

6 Zur hintergründigen Problematik dieser Formulierung siehe beispielsweise Searle 1983, 85 f.; sowie Setiya 2022.

Der Schrein beim Ospedale Militare Marittimo von Taranto

Befund

Im Gebiet der antiken Nekropole von Tarentum, nach heutiger Bezeichnung im Fondo Anna Giovinazzi in der Nähe des Ospedale Militare Marittimo von Taranto, wurden im Jahr 1901 die Überreste eines vergleichsweise gut erhaltenen, kleinen Bauwerks mit einem einzigen rechteckigen Raum (2,23 × 4,8 m) ergraben, das heute in einem unterirdischen Raum zugänglich ist⁷. Seine Mauern aus *opus caementicium* sind bis zu einer Maximalhöhe von ca. 2 m erhalten⁸.

Der Innenraum wird von mehreren großformatigen Elementen bestimmt. 0,63 m hinter dem Eingang unterbricht eine viereckige Basis aus verputztem Carparo mit einer Zierleiste am unteren Ende den offenen Raum⁹. Quintino Quagliati und Attilio Degrassi bringen sie mit einem Altar oder einer Basis für ein *agalma* respektive eine Statue in Verbindung¹⁰. Enzo Lippolis konkretisiert dieses Spektrum auf eine Deutung als Altarbasis, da keine Spuren eines *agalma* bekannt seien¹¹. Diese Einengung des Spektrums an Deutungsmöglichkeiten wird von Gianluca Mastrocinque abgelehnt, da der Vorschlag von Enzo Lippolis auf einem Argument *ex negativo* beruht¹².

In der Verlängerung der Achse zwischen der Eingangstür und dieser Basis ist ein 1,7 m hoher Kern einer Struktur aus *opus caementicium* an die Rückwand des Gebäudes angefügt, auf dem ein bearbeiteter Block aus Carparo mit einer Eintiefung in der Oberseite und Resten einer Verkleidung aus weißlichem Putz liegt¹³. Attilio Degrassi¹⁴ und eventuell Quintino Quagliati¹⁵ hatten vorgeschlagen, die Struktur als Urne zu interpretieren. Enzo Lippolis deutet sie hingegen als kleine Basis, die bei einer späteren Maßnahme (vielleicht im Zuge einer Entnahme von Baumaterialien) innen bearbeitet worden sein soll¹⁶.

Gianluca Mastrocinque schließt sich dieser Deutung an und bezieht auch die Eintiefung des heutigen Erscheinungsbildes auf die ursprüngliche Konzeption der Struktur, da auf einer alten Photographie im Inneren des Gebäudes zwei weitere Strukturen mit viereckigen Eintiefungen sichtbar sind. Waren in diesen Eintiefungen ursprünglich Weihgaben angebracht, wäre aufgrund der Anbringungshöhe davon auszugehen, dass auf der Basis an der Rückwand ein Objekt mit hoher Bedeutung aufgestellt gewesen wäre¹⁷. Da auf keiner dieser Strukturen zusätzliche Objekte

7 Zur Zugänglichkeit: Lippolis u. a. 1995, 72.

8 Blois – Dell’Amore 1962, 116; Lippolis 1982, 98; Schojer 1988, 288; Lippolis 2006, 214 (mit der Vermutung einer Überdachung); Mastrocinque 2007, 324–326; Mastrocinque 2010, 113. Siehe auch Lippolis u. a. 1995, 72.

9 Mastrocinque 2007, 327 f.; Mastrocinque 2010, 114.

10 Blois – Dell’Amore 1962, 116 (Q. Quagliati); Schojer 1988, 288 (Q. Quagliati); Degrassi 1966, 610.

11 Lippolis 1982, 100 f. und 101 Anm. 72; Lippolis u. a. 1995, 72; Lippolis 2006, 214 mit der zusätzlichen Angabe, dass auch eine Deutung als trapeza für Weihgaben zugunsten der Deutung als Altar abzulehnen sei.

12 Mastrocinque 2007, 328; Mastrocinque 2010, 114.

13 Die Verkleidung der Struktur aus *opus caementicium* ist heute beinahe vollständig entfernt. Lippolis 1982, 101; Lippolis u. a. 1995, 72; Lippolis 2006, 214; Mastrocinque 2007, 328 f.; Mastrocinque 2010, 114.

14 Degrassi 1966, 610.

15 Die beiden Transkriptionen, die den Brief von Quintino Quagliati wiedergeben, weichen an verschiedenen Stellen voneinander ab, darunter auch die Lesung des Wortes, das sich auf die Deutung dieser Struktur bezieht. Laut der Lesung von F. Blois und A. Dell’Amore hat Q. Quagliati eine Deutung als Urne vorgeschlagen: „Subito dinanzi alla porta è la base di un altare o di un *agalma* (**voto** di divinità; di fronte, appoggiata alla parete occidentale, è innalzata a **mt 1,70** di altezza **un’urna**“, Blois – Dell’Amore 1962, 116 (Hervorhebungen: S. Bosche). T. Schojer gibt die gleiche Passage hingegen so wieder, dass von einer Deutung der Struktur als Altar auszugehen wäre: “Subito dinanzi alla porta è la base di un altare o di un *agalma* (**idolo** di divinità); di fronte, appoggiata alla parete occidentale, è innalzata a **1m,70** di altezza **un’ara (fotografia D)**“, Schojer 1988, 288 (Hervorhebungen: S. Bosche). Eine fundierte Überprüfung wäre nur durch Zugriff auf das Originaldokument möglich.

16 Lippolis 1982, 101.

bezeugt sind und, wie Gianluca Mastrocinque selbst zugesteht, aufgrund des Erhaltungszustandes nicht sicher festgestellt werden kann, ob auf allen Anlagen im Inneren des Gebäudes zusätzliche Objekte angebracht waren¹⁸, ist dieser Vorschlag als hypothetisch einzustufen.

Entlang der Innenwände des Raumes sind fünf partiell erhaltene Stelen aufgestellt¹⁹. Auf der Hauptansichtsseite eines an der Ostwand präsentierten Exemplars ist über einem aufgemalten horizontalen Band eine Fackel mit brennender Flamme dargestellt²⁰. Die mittlere der drei Stelen an der Südseite könnte laut Gianluca Mastrocinque mit einem ähnlichen Dekorelement versehen gewesen sein, da vertikal über ihre Hauptansichtsseite ein längliches, gerades Band verläuft, dessen Form und Position an die der Fackel erinnern²¹. Auf der Stele östlich von ihr könnte laut seiner Deutung aufgrund einer rechteckigen Eintiefung im heute verlorenen oberen Teil, der auf einer alten Photographie bezeugt ist, eine *tabella* aus Ton oder Holz, vielleicht mit einer Weihung, angebracht gewesen sein²². Wegen einer halbkreisförmigen Eintiefung an ihrer Spitze könnte auch auf der dritten Stele auf dieser Seite ein weiteres Objekt ausgestellt gewesen sein²³. Die einzelne Stele an der Nordwand weist keine Spuren einer Dekoration oder Ergänzung um weitere Objekte auf²⁴.

Interpretation

Bereits im ersten Brief des Ausgräbers Quintino Quagliati an das Ministero della Istruzione vom 17.4.1901 wird das Gebäude als kleiner Tempel interpretiert, der wegen seiner Lage auf der Nekropole von Tarentum und der symbolisierten Fackel auf einer der Stelen mit Venus Libitina in Verbindung gebracht werden könne²⁵. Nach der Alternativhypothese von Attilio Degrassi wäre das Gebäude dagegen als Grabtempel einer Familie oder eines *collegium* zu deuten²⁶. Enzo Lippolis und Gianluca Mastrocinque kehren aufgrund des Altars und der anikonischen Stelen zu einer sakralen Interpretation des Gebäudes zurück. Die auf einer der Stelen gezeigte Fackel solle auf eine chthonische Gottheit, laut Enzo Lippolis auf Artemis, verweisen²⁷. Auch wenn er selbst zugesteht, dass präzise passende Vergleichsoptionen für die Gesamtkonzeption des Gebäudes fehlen,

17 Mastrocinque 2010, 114. Siehe auch Mastrocinque 2007, 327. 329. Auch die gefundenen Bronzenägel, die von anderer Seite als Votive gedeutet werden, seien ein Indiz für die Anbringung von Objekten aus vergänglichem Materialien: Mastrocinque 2010, 116.

18 Mastrocinque 2010, 116.

19 Blois – Dell’Amore 1962, 116; Schojer 1988, 288; Lippolis u. a. 1995, 72.

20 Gianluca Mastrocinque vermutet aufgrund der Reste des aufgemalten Bandes am unteren Ende, dass die Stelen ursprünglich bemalt waren. Mastrocinque 2007, 327; Mastrocinque 2010, 115.

21 Mastrocinque 2007, 327; Mastrocinque 2010, 115 f.

22 Mastrocinque 2007, 326 f.; Mastrocinque 2010, 115.

23 Mastrocinque 2010, 116.

24 Mastrocinque 2010, 116.

25 Blois – Dell’Amore 1962, 116; Schojer 1988, 288 f. Vincenzo Fago äußert die gleiche Interpretationshypothese: Fago 1901, 532 f. Im gleichen Brief wird von Funden von Bronzenägeln in den Auffüllungsschichten des Tempels und von oxidierten Münzen in seinem Gebiet gesprochen, die ebenfalls auf den Kult der Göttin Libitina bezogen werden könnten: Blois – Dell’Amore 1962, 117; Schojer 1988, 289. Auch Vincenzo Fago stellt diesen Bezug zwischen den Münzen und dieser Gottheit her: Fago 1901, 532 f. Enzo Lippolis deutet das Kästchen mit Münzen dagegen als thesaurus aus Holz: Lippolis 2006, 214. Zum Fund siehe auch Lippolis 1982, 101.

26 „tempio funerario – sepolcro di una famiglia o di un collegio“: Degrassi 1966, 610. Laut der Wiedergabe von Clelia Iacobone taucht bereits unter den Grabungsdaten zum Votivfund von 30.–31.1.1901 die Angabe „da un monumento funerario“ auf: Iacobone 1988, 159 bei Nr. 15. In einem der ersten Aufsätze von Enzo Lippolis zu diesem Befund findet sich eine Formulierung, die sich in eine ähnliche Richtung verstehen lässt: „in cui si può riconoscere una camera sepolcrale piuttosto che un sacello di Venus Libitina, come è stato suggerito da V. Fago e da N. Degrassi“: Lippolis 1981, 106.

27 Lippolis 1982, 97–106; Lippolis 1995, 71–77; Lippolis 2006, 213–219. Ein weiteres Argument für eine Zuschreibung des Sakralbaus an Artemis wäre ein Block aus Carparo mit der Weihinschrift [AP]TAMITI, der in der Nähe des Ospedale della Marina Militare gefunden wurde. Allerdings lässt sich der Block nicht sicher diesem Gebäude zuordnen. Zum Block mit Weihinschrift siehe auch Lo Porto 1987, 49 Anm. 60.

schlägt Enzo Lippolis eine grundlegende Vergleichbarkeit mit *oikos* K im Asklepios-Heiligtum von Messene vor²⁸. Die Anwendbarkeit dieser Vergleichsoption wird von Gianluca Mastrocinque allerdings aufgrund der für ihn zu geringen Treffschärfe abgelehnt²⁹. Ungeachtet dessen deutet auch er das Gebäude als Sakralbau, der wahrscheinlich Demeter geweiht gewesen sein sollte. Aufgrund fehlender Zeugnisse könne auch eine Präsenz weiterer Gottheiten nicht ausgeschlossen werden³⁰.

Chronologische Verortung

Nach den Argumentationsgängen der jüngsten Publikationen, die sich mit diesem Bauwerk befasst haben, wurde der Schrein in der römisch-republikanischen Phase Tarents, wahrscheinlich zwischen dem 2.–1. Jh. v. u. Z. errichtet. Bereits Quintino Quagliati hatte es aufgrund von Funden griechischer Terrakotten und Mauerresten unter dem Gebäude in die römische, vermutlich republikanische Zeit Tarents eingeordnet³¹. Die Konkretisierung auf das 2.–1. (Francesco Blois und Dario Dell'Amore³²) bzw. späte 2.–frühe 1. Jh. v. u. Z. (Gianluca Mastrocinque) basiert auf Verweisen auf die bekannten historischen Zusammenhänge um die Stadt Tarent und Vergleichen der Bautechnik des genutzten Mauerwerks³³.

Phänomene der Wiederverwendung und Kontinuität

Ein Blick auf die eher heterogen erscheinende Oberflächenstruktur seiner Außenmauern (**Abb. 2**) führt schnell zu der Vermutung, dass das kleine Gebäude zumindest teilweise aus wiederverwand-

28 Bei beiden soll es sich um kleinere Bauten handeln, die eine wichtige Funktion in einem größeren Heiligtumskomplex ausüben; beide hätten eine nicht kanonische Form, und bei beiden sei die Kultausübung auf den Innenraum ausgerichtet. Zudem sei auch *oikos* K von Messene der Artemis geweiht: Lippolis u. a. 1995, 72; Lippolis 2006, 214–218. Zur Annahme einer größeren Ausdehnung des Heiligtums aufgrund der Verteilung der Votivbefunde siehe auch unten S. 23 f. und 28.

29 Die Ähnlichkeiten sollen sich auf die Gesamtgestaltung und die unübliche Konzentration von Kultelementen im Inneren beschränken, während sich die Charakteristika der einzelnen Strukturen voneinander unterscheiden sollen. Anders als in Taranto seien in Messene *trapezai*, Altäre und Basen bezeugt, und die Stelen in Messene eher im nahegelegenen *naiskos* und nicht im *oikos* selbst aufgestellt seien. Aufgrund der Neuinterpretation der sog. „Bank“ müsse diese zudem aus dem Argumentationsgang eliminiert werden: Mastrocinque 2007, 331 f.; Mastrocinque 2010, 116. Zur „Bank“ siehe auch unten S. 22 f.

30 Für eine Zuschreibung an Demeter sollen eine von Gianluca Mastrocinque als diese Gottheit interpretierte Statuette und eine Darstellung auf einer Campana-Platte sprechen, auf der zwischen Demeter mit langer Fackel und Persephone eine anikonische Stele gezeigt wird, die denen aus dem Gebäude in Taranto ähneln sollte: Mastrocinque 2007, 332–336; Mastrocinque 2010, 117. Die erwähnte fragmentarische Statuette aus weißem Marmor wurde am 16. November 1901 gefunden und zeigt im heutigen Erhaltungszustand eine Frau ohne Kopf und Arme in *chiton* und *himation*. Enzo Lippolis, Salvatore Garraffo und Massimo Nafissi deuten sie als Votiv, vielleicht als Darstellung einer Opfernden ohne Attribute, und datieren sie unbegründet in das 2. Jh. v. u. Z.: Lippolis u. a. 1995, 76 unter g.9. Siehe auch Lippolis 2006, 214. Laut Gianluca Mastrocinque soll die Skulptur aufgrund „punktueller stilistischer Vergleiche“ in die Zeit zwischen dem Ende des 2. bis Anfang des 1. Jhs. v. u. Z. eingeordnet und wegen der „specificità iconografiche“ der Kleidung Figur als Demeter interpretiert werden können. Das lediglich partiell erhaltene Attribut in der linken Hand sollte wahrscheinlich als Fackel zu lesen sein: Mastrocinque 2007, 332–335; Mastrocinque 2010, 117. Zu vermuten sei, dass die Statuette in die Lebenszeit des Gebäudes gehört: Mastrocinque 2007, 322.

31 „Sotto il livello del pavimento del tempio“. Für Transkriptionen des Briefs siehe Schojer 1988, 288–290 zur Datierung 289; sowie in Auszügen Blois – Dell'Amore 1962, zur Datierung 117.

32 Blois – Dell'Amore 1962, 118 f.

33 Erste Überlegungen zu einem Mauerwerksvergleich wurden bereits im Jahr 1982 von Enzo Lippolis angestellt. Obwohl eine systematische Analyse der Mauerwerkstypen Tarents zu dieser Zeit noch fehlen sollte, ließen sich laut ihm Ähnlichkeiten mit einigen Mauerzügen des Amphitheaters von Egnatia und der Kryptoportikus der römischen Villa von Grottaglie ad Angiulli, die nach 123 v. u. Z. errichtet worden sein soll, feststellen: Lippolis 1982, 98 und Anm. 63. In einem späteren Aufsatz äußert Enzo Lippolis die Hypothese, dass das Gebäude im Zuge allgemeiner Bau- und Neuorganisationsmaßnahmen nach dem Hannibalischen Krieg entstanden sein soll: Lippolis 2006, 218.

ten Bauteilen aus anderen Kontexten errichtet wurde. Unter einigen in der einzigen Türschwelle verbauten, wahrscheinlich wiederverwandten Blöcken befindet sich ein großer, profilierter Block, der laut Gianluca Mastrocinque ursprünglich zu einem Gebälk gehört haben könnte³⁴. Besonders ins Auge stechen einige in **Abbildung 2** hervorgehobenen Bauteile, die aufgrund (der noch erkennbaren Teile³⁵) ihrer Form als Stelen identifiziert werden³⁶.

Unter diesen Bauteilen befindet sich ein Element in Stelenform, dessen Langseite der Bodenlinie folgt. Parallel zur Kurzseite – und damit orthogonal zum Boden – verläuft die Weihinschrift $\Phi\rho\acute{\alpha}\sigma\tau\omega\rho \ \ \acute{\alpha}\nu\acute{\epsilon}\theta\eta\kappa\epsilon$ ³⁷. Das Vorhandensein einer Inschrift auf einem Bauteil in einer Wand für sich genommen ist kein Indikator für dessen Herkunft aus einem anderen Kontext – schließlich könnte die Inschrift auch mit Bezug auf das aktuelle Bauwerk angebracht worden sein. Allerdings ist die durch ihren Verlauf eingeschränkte Lesbarkeit der Inschrift (unter Verweis auf die *lex parsimonia*) zumindest ein Hinweis darauf, dass die Inschrift nicht mit einer Ausrichtung auf eine direkte Rezeption *in der aktuellen Position des Bauteils* angebracht worden sein könnte. Einen zweiten Hinweis auf eine ursprüngliche Zugehörigkeit des Bauteils zu einem anderen Nutzungskontext liefert die chronologische Einordnung der Inschrift. Enzo Lippolis datiert sie aufgrund paläographischer Charakteristika in das 4. Jh. v. u. Z., und damit in eine Zeit lange vor dem vermuteten Errichtungszeitraum des Gebäudes³⁸. Aufgrund der Abhängigkeit dieser Chronologieverhältnisse von unseren Datierungsmethoden und ihren Resultaten kann auch dieser Aspekt nicht als Beweis, sondern nur als Hinweis eingestuft werden. Trotzdem verstärken beide Punkte die Plausibilität der Annahme, dass es sich zumindest bei diesem Bauteil um ein sekundär vermauertes Element handeln dürfte.

Einen zweiten Anhaltspunkt für die Annahme architektonischer Rückgriffe auf ältere Baustrukturen und Materialien im Zuge der Errichtung des kleinen Gebäudes im Fondo Giovinazzi liefert eine von Gianluca Mastrocinque vorgeschlagene Neuinterpretation der Struktur im Innenraum des Gebäudes, auf der die Stelen aufgestellt sind und die von Quintino Quagliati, Attilio Degrassi und Enzo Lippolis als Bank gedeutet worden war³⁹. Auch wenn der Fußboden aus großen, unregelmäßigen Steinplatten während der Grabungen des Jahres 1901 stark beeinträchtigt wurde, soll sein Verlauf laut Gianluca Mastrocinque anhand der alten Pläne und Skizzen rekonstruiert

Fast 30 Jahre nach Enzo Lippolis' ersten Überlegungen konkretisiert Gianluca Mastrocinque das Zeitfenster für passende Mauerwerksvergleiche weiter. Da der für den Bau genutzte Mauerwerkstyp in Tarentum nur bei einigen Wohnkomplexen aus der Zeit des späten 2.–frühen 1. Jh. v. u. Z. bezeugt sei, solle auch die Errichtung des kleinen Gebäudes im Fondo Giovinazzi in diese Zeit fallen: Mastrocinque 2007, 336 f.; Mastrocinque 2010, 117. Unterstützt werde diese Datierung durch die stilistische Einordnung einer fragmentarisch erhaltenen weiblichen Statuette, die Gianluca Mastrocinque mit der Nutzungszeit des Gebäudes in Verbindung bringt: Mastrocinque 2007, 322. 336; Mastrocinque 2010, 117.

34 Mastrocinque 2007, 325.

35 Streng genommen muss diese Identifizierung in argumentativer Hinsicht als Hypothese betrachtet werden, da sie auf einer (wenn auch nicht explizit zum Ausdruck gebrachten) Argumentationskette basiert, die unsichere Elemente beinhaltet. Da die Bauteile noch heute in die Mauer eingebunden sind, ist dem Betrachter nicht ihre gesamte Form, sondern nur die sichtbare Oberfläche und ein kleiner Teil der Ausdehnung in die Tiefe zugänglich. Der Rest der Form muss durch Rückgriff auf bekannte Elemente rekonstruiert und damit hypothetisch erschlossen werden. Die Identifizierung basiert dann auf einem Vergleich dieser im Idealfall zwar plausiblen, aber letztlich dennoch hypothetischen Rekonstruktion mit anderen Elementen, deren Funktion bekannt ist. Handelt es sich dabei bereits bei den Elementen, die als Vergleichsbasis für die Rekonstruktion genutzt wurden, um Stelen, und wird die auf ihrer Basis erstellte Rekonstruktion dann aufgrund eines Vergleichs mit denselben Elementen als Stelen interpretiert, kann diese Vorgehensweise unter Umständen sogar zu einem Zirkelschluss führen.

36 Lippolis 2006, 213 f. und 214 Abb. 7 und 215 Abb. 8 (hier Abb. 2).

37 Lippolis u. a. 1995, 242 unter K.10.1; Mastrocinque 2007, 322; Mastrocinque 2010, 118.

38 Lippolis 1982, 102 f.; Lippolis u. a. 1995, 242 unter K.10.1; Mastrocinque 2007, 322; Mastrocinque 2010, 118.

39 Blois – Dell'Amore 1962, 116 (zu Q. Quagliati); Degrassi 1966, 610; Schojer 1988, 288 (zu Q. Quagliati); Lippolis u. a. 1995, 72; Lippolis 2006, 214.

werden können. Nicht von den früheren Eingriffen beeinträchtigt sein soll eine Reihe Platten an den Rändern des Innenraums, die auf den älteren Mauern unter dem Gebäude aufliegt⁴⁰. Wegen der „monumentalen Beschaffenheit“ des Bodens und der für ihn genutzten Bautechnik sei dieser laut Gianluca Mastrocinque eher einer anderen architektonischen Maßnahme als die Wände aus *opus caementicium* zuzuordnen, womit nicht ausgeschlossen werden könne, dass die Platten älter als das republikanische Gebäude sind. Denkbar wäre, dass bereits die viereckige Anlage der griechischen Zeit, die zuvor als Bank interpretiert worden ist und laut Gianluca Mastrocinque wahrscheinlich zur älteren monumentalen Terrassierungsanlage in diesem Gebiet gehören soll⁴¹, einen gepflasterten Verbindungsgraben aufgewiesen hat, der später in den Nachfolgerbau eingebunden und dort als Fußboden genutzt wurde⁴². Trifft diese Interpretation zu, ließe sich damit ein (wahrscheinlich weiterer) Rückgriff auf ältere Bausubstanz während der Errichtung des republikanischen Gebäudes fassen. Aufgrund des hypothetischen Charakters des Vorschlags von Gianluca Mastrocinque und der damit verbundenen Einschränkungen bei seiner Anwendung als stützendes Argument für weitergehende Hypothesen kann allerdings auch dieser Punkt nur als Anhaltspunkt (und nicht als Beweis) für die Einbindung älterer Bausubstanz und -materialien während der Errichtung des aktuell sichtbaren Bauwerks genutzt werden.

Trotz der argumentativen Einschränkungen sprechen verschiedene Hinweise für eine nicht geringe Plausibilität der Annahme, dass das Phänomen der Einbindung älterer Materialelemente (seien es Bauteile oder ältere Baustrukturen) im Verlauf der Errichtung des kleinen Gebäudes im Fondo Giovinazzi grundsätzlich eine Rolle spielt. Ausmaß und Umfang seiner Ausprägung sind hingegen deutlich schwieriger, wenn nicht gar unmöglich einzuschätzen, da uns die Befundlage keine Anhaltspunkte über die Herkunft der meisten Bauteile liefert. Für sie können wir lediglich darauf verweisen, dass im Gebiet des kleinen Schreins architektonische Strukturen mit einem höheren Alter liegen und das für das aktuell sichtbare Bauwerk genutzte Material grundsätzlich aus ihnen entnommen worden sein *könnte*⁴³.

Bereits im Brief an das Ministero della Istruzione vom 17.4.1901 wird von einer „großen griechischen Mauer in Ost-West-Verlauf, die in der Achse des Eingangs, des Altars bzw. der Statuenbasis und des zweiten Altars unter dem gesamten Monument verlaufen soll“, berichtet. Das obere Ende der Mauer soll auf einem tieferen Niveau zwischen der Statuenbasis bzw. dem Altar und dem zweiten Altar sichtbar sein. Gebildet wird sie aus sechs Blockreihen mit einer Tiefe von 3,15 m⁴⁴. Eine Treppe mit neun Stufen, die fast orthogonal zur Mauer in der Schicht unter der des Tempels liegt, soll stratigraphische Bezüge zu dieser Mauer aufweisen⁴⁵. Laut Gianluca Mastrocinque sollen im Inneren des Gebäudes weitere Strukturen aus *opus quadratum* verlaufen, die aufgrund ihrer Orientierung, Bautechnik und des von ihnen gebildeten Grundrisses wahrscheinlich gemeinsam zu einem viereckigen Gebiet gehören, das von der zuvor erwähnten Mauer in zwei fast gleiche Teile unterteilt wird⁴⁶. Außerhalb des Gebäudes liegt ein weiterer, bis 2007 nicht publizierter Mauerzug aus *opus quadratum* aus Carparo-Blöcken in Ost-West-Verlauf unter dem

40 Mastrocinque 2007, 325 f.; Mastrocinque 2010, 113.

41 Mastrocinque 2010, 116. Zur den Vorgängerstrukturen siehe unten S. 23 und 28.

42 Mastrocinque 2010, 113 f.

43 Mastrocinque 2007, 324, mit der nicht relativierten Aussage: “[...] che provengono chiaramente dal complesso ellenistico in opera quadrata su cui il monumento s’imposta”.

44 Blois – Dell’Amore 1962, 117; Schojer 1988, 289. Siehe auch Lippolis 1982, 98; Mastrocinque 2007, 322. Quintino Quagliati hatte von sieben Strukturen berichtet, was Gianluca Mastrocinque auf eine Anzahl von sechs Anordnungen korrigiert. Er vermutet, dass Q. Quagliati irrtümlicherweise auch die Blöcke auf der Mauer, die die Plinthe der Fundamente des zentralen Bereichs und der Rückseite des Schreins bilden, der griechischen Mauer zugeordnet hat. Mastrocinque 2007, 322 f.

45 Blois – Dell’Amore 1962, 117; Schojer 1988, 289. Siehe auch Lippolis 1982, 98 f.

46 Mastrocinque 2007, 322. Die Ausrichtung der älteren Strukturen weicht von der des republikanischen Gebäudes ab. Laut Enzo Lippolis sind die Mauern der griechischen Zeit 4 Grad nach Osten orientiert, die des Schreins hingegen 30 Grad nach Westen: Lippolis 1982, 100 und Anm. 71; Lippolis u. a. 1995, 72.

kaiserzeitlichen Komplex in der Nähe des Gebäudes, den Gianluca Mastrocinque aufgrund der ähnlichen Orientierung und Bautechnik mit dem gleichen Komplex wie die Strukturen unter dem Gebäude in Verbindung bringt⁴⁷.

Sowohl Enzo Lippolis als auch Gianluca Mastrocinque rekonstruieren diese Reste zu einer Terrassierungsanlage, durch die die Ebene, auf der kleine Schrein liegt, mit dem darunter liegenden Küstenverlauf verbunden war⁴⁸. Von einer Präsenz eines Heiligtums sei aufgrund der später geschilderten Motivfunde ab dem 6. Jh. v. u. Z. auszugehen. Dieses habe sich ausgehend vom Fondo Giovinazzi weiter nach Süden entwickelt und aufgrund von Konzentrationen bei den Motivbefunden mehrere Kernbereiche aufgewiesen⁴⁹.

Trotz der Nutzung von Carparo sowohl bei den älteren als auch bei den jüngeren Strukturen lässt sich in Ermangelung konkreter Hinweise keine gesicherte Aussage darüber treffen, ob Teile der älteren Anlagen bei der Errichtung des republikanischen Gebäudes wiederverwandt wurden. Damit bleibt unklar, ob es sich bei ihnen um wiederverwandte Bauteile (von diesem oder einem anderen Ort) oder um neue Baumaterialien mit einer Erstnutzung im republikanischen Bauwerk handelt. Für die meisten Bauteile des republikanischen Gebäudes im Fondo Giovinazzi ist die Frage, ob es sich bei ihnen um erstmals genutzte Neumaterialien oder um Elemente mit einer früheren Nutzung (in ähnlichen oder anderen Kontexten) handelt, weder beantwortbar noch eingrenzbar, und auch bei den (wahrscheinlichen) Stelen bleiben unsere Annahmen letztlich im hypothetischen Bereich, da sich keine expliziten Nachweise anführen lassen.

Potentielle Kontinuitäten

Der zentrale Ansatzpunkt unserer bisherigen Perspektive ist die Fokussierung auf die materielle Beschaffenheit der Bauteile, die sich als Kontinuität durch verschiedene Phasen ihres ‚Lebens‘ ziehen soll. Diese Annahme ist keine notwendige Voraussetzung für eine Auseinandersetzung mit ‚Spolien‘. Folgt man den Tendenzen der theoretischen Spolienforschung, lassen sich auch Varianten des Phänomens Spoliennutzung anführen, bei denen es im materiellen Bereich zu Unterbrechungen im Kontinuitätsverlauf kommt. Richard Brilliant unterscheidet in einem Aufsatz des Jahres 1982 zwischen *spolia in se* und *spolia in re*. Der Begriff *spolia in se* bezieht sich auf die tatsächliche Einbindung materieller Bauteile in eine neue Struktur; *spolia in re* bezeichnet eine Anlehnung an ältere Vorbilder bei der Anfertigung neuer materieller Bauteile⁵⁰. Während die Kontinuität im ersten Fall über die materielle Beschaffenheit des Bauteils hergestellt wird, geschieht dies im zweiten Fall durch ein von der materiellen Beschaffenheit abstrahiert gedachtes Konzept wie ein Vorbild, das in verschiedenen Varianten mit materieller Beschaffenheit zum Ausdruck kommen kann. Während des Einbindens der Spolie in ihren Vermauerungskontext ist die materielle Ausprägung der Spolie in diesem Fall also, anders als bei der ersten Variante, nicht konstant.

Paolo Liverani interpretiert das Modell von Richard Brilliant nach dem semiotischen Modell von Charles Sanders Peirce und entwickelt es teilweise weiter⁵¹:

„*Spolia I* and *spolia II* are (to use, again, Brilliant’s terminology) *spolia in se*: the part that refers to the whole according to an indexical operation. In contrast, *spolia in re* fall into

47 Mastrocinque 2007, 323 f.; Mastrocinque 2010, 118.

48 Lippolis 1981, 106; Lippolis 1982, 98–100; Mastrocinque 2007, 323.

49 Lippolis 1982, 107–128, siehe auch Taf. 28, 2. Attilio Stazio vermutet wegen der hohen Fundkonzentration in diesem Gebiet ebenfalls, dass das Heiligtum im Fondo Giovinazzi lag: Stazio 1965, 156.

50 Brilliant 1982.

51 Für die Übertragung siehe Liverani 2011, explizit insbes. 40.

the domain of metaphor, and their operation is iconic. They refer to something different, and they entertain a relationship of similarity with the referent that is more or less close.“⁵²

Ergänzt wird dieses Schema um eine dritte Komponente, die Paolo Liverani als *spolia in me* bezeichnet. Beschrieben werden sollen damit subjektive Referenzen, die von Konventionen bestimmt werden, die von einem Beobachter oder Leser akzeptiert sind⁵³. Zusammenfassend:

„If the first are *spolia in se*, because their reference is basically internal between the part and the whole, and the second are *spolia in re*, because the reference is constituted by an objective, intrinsic and formal relationship, for the third type the reference has to be subjective, dictated by a convention accepted by the observer or reader. We can only call them *spolia in me*.“⁵⁴

Paolo Liverani erweitert Richard Brilliant's Formen der Spoliennutzung um eine dritte Variante, in der das vom Material abstrahiert gedachte Konzept nicht (einmal) anhand einer materiellen Vorlage mit Direktbezug zur nächsten materiellen Ausprägungsform (der Spolie) gebildet worden sein muss, sondern ausschließlich auf eine soziale Konvention bzw. die aktuell handelnden / wahrnehmenden Personen zurückzuführen ist.

Durch die Ausdehnung der Anbindungsformen von Spolien an ihre Vorläufer über eine rein materielle Kontinuität hinaus lässt sich fehlendes Wissen über die Herkunft der Materialien bestimmter Bauteile nicht als Ausschlusskriterium dafür auffassen, diese als Spolien zu verstehen. Paolo Liverani differenziert Richard Brilliant's *spolia in se* anhand des Differenzierungskriteriums des Bewahrens der Herkunft im Kommunikationsdiskurs mit der Spolie in die beiden Gruppen *spolia I* und *spolia II*:

„It is well known that *spolia* in the classical sense are the spoils of war seized from an enemy: the trophy, the booty exhibited after a victory. For the sake of simplicity, we can call these *spolia I*. By definition, they maintain the record of their precise origin. A trophy is a trophy only if the viewer knows the enemy from whom it has been seized and on what occasion.

In contrast, in a derivative archaeological signification used since the Renaissance, *spolia* means fragments reused in a context different from the original one, as happened, for example, on the Arch of Constantine. We may call these *spolia II*. They had meaning as generic references to broad concepts: classical antiquity, imperial power, the authority of Rome, and so on. But often, in examining cases of *spolia* in this derivative sense, we unconsciously attribute to them a nuance of the first sense, which is neither necessary nor justified.“⁵⁵

Diese beiden Varianten unterscheiden sich darin, ob die Herkunft im Zuge der Rezeption der Spolie *als Kommunikationsinhalt* wahrgenommen wird bzw. werden muss (*spolia I*), oder nicht (*spolia II*). Aus der vorherigen, auf Gültigkeiten ausgerichteten Perspektive betrachtet haben auch die *spolia II* eine Nutzungszeit vor ihrer Wiederverwendung, allerdings spielt sie für die spätere Kommunikation nur insofern eine Rolle, als dass sie auf das ‚Alter‘ bzw. längere Bestehen der primär kommunizierten Bedeutungen verweist. Woher die *spolia II* genau stammen, i. e. die Details ihrer ‚historischen Realität‘, ist für diese Kommunikation irrelevant.

Eine Gemeinsamkeit beider Varianten ist, dass die Herkunft der Spolien *als Kommunikationsinhalt* der Interaktion zwischen den Rezipienten und der Spolie verstanden wird. Die Spolien selbst sind im Sinne von Zeichen der Semiotik nach Charles Sanders Peirce Bedeutungsträger, deren Bedeutungen im Zuge der Kommunikation zwischen Rezipient und Spolie erfahren bzw. wahrgenommen werden können. Zu diesen Bedeutungen gehört nach der oben zitierten Auffassung von

52 Liverani 2011, 47.

53 Liverani 2011, 48.

54 Liverani 2011, 48.

55 Liverani 2011, 45.

Paolo Liverani auch die Herkunft der Bauteile – womit sich seine Perspektive von unserer zuvor formulierten Perspektive unterscheidet. Aus ihr heraus wurde die Herkunft als Teil der ‚historischen Realität‘ und damit als ein beobachterunabhängiger Teilbereich der ‚Dingbiographie‘⁵⁶ der Bauteile behandelt, wohingegen Paolo Liverani die Herkunft der Bauteile in die Kommunikation zwischen Bauteil und Rezipient einbindet und damit zu einer beobachterdependenten Größe erklärt. Darin eingeschlossen sind sowohl die konkrete Herkunftsbezeichnung als auch, wie in der eingangs angeführten Definition von Spolien generell begründet, das grundsätzliche Vorhandensein einer früheren Nutzung.

Durch ihre Einbindung in die Kommunikationsverläufe sind beide Aspekte – wie auch alle anderen Bedeutungsinhalte – in dem Sinne dem Risiko von ‚Missverständnissen‘ unterworfen, dass unter bestimmten Umständen beim Bezug auf die Spolien Bedeutungen rezipiert werden können, die ‚nicht der historischen Realität entsprechen‘. So konstatiert Paolo Liverani beispielsweise explizit mit Bezug auf den Interpretationsprozess der heutigen Forschung:

„Undoubtedly, adding to this modern negative reaction is the knowledge that we have, which the Constantinian viewer could not have had: the arch is commonly understood as one of the last state monuments created in the city before the fall of the Roman Empire in the West. This fact, almost impossible for a modern viewer to think away, makes him continually on the look-out for signs of an imminent ‘decline and fall’. For such a spectator, then, there is always the danger of over-interpretation, of falling into what linguists call a ‘back-formation’, in which later developments are anachronistically foreshadowed in earlier events.

In short, to us the *spolia* acquire their own autonomy. They are bearers of a meaning that is detached both from its original sense, which is irremediably lost, and from the signification that should be conveyed by their new context, which has been seriously distorted with respect to the intentions of the patron.“⁵⁷

Da die Annahme einer Kommunikationskommunikation zwischen Rezipient und Spolie sowohl den Dialog zwischen Bauteil und moderner Forschung als auch die Kommunikation zwischen diesem und Menschen der Antike betrifft, gilt diese grundsätzliche Problematik zumindest im inhaltsabstrahierten Sinn für alle denkbaren Kommunikationsverläufe, ungeachtet der historischen Verortung der an der Kommunikation beteiligten Akteure. Ohne das Hinzuziehen weiterer Argumentationsgänge und/oder Hinweise besteht damit immer die Möglichkeit, dass die Rezeption der Herkunft eines Bauteils nicht der (objektiv gedachten) ‚historischen Realität‘ entspricht. Damit kann auch nicht *a priori* ausgeschlossen werden, dass ein Bauteil als Spolie (bzw. wiederverwandt) rezipiert wurde, das im Sinne der ‚historischen Realität‘ gar keine Spolie (bzw. nicht wiederverwandt) ‚ist‘. Wechseln wir mit diesen Überlegungen im Hinterkopf zurück in unsere vorherige, auf eine Gültigkeitsüberprüfung ausgerichtete Perspektive, bedeutet diese Variante, dass fehlendes Wissen über die Herkunft der Materialien der von uns betrachteten Bauteile kein notwendiges Ausschlusskriterium dafür ist, dass diese von den Bauherren als Spolien vorgesehen waren und/oder von anderen Rezipienten (in der Antike oder der Moderne) als solche angesehen wurden.

56 Zur Problematik des Konzepts der Dingbiographie siehe meinen sich in Vorbereitung befindlichen Aufsatz mit dem Arbeitstitel ‚Das Gedächtnis der Gemma Augustea‘.

57 Liverani 2011, 40.

Kommunikative Einbindung?

Mit den Überlegungen des letzten Abschnitts haben wir die Charakterisierung von Bauteilen als Spolien nicht an den Nachweis einer älteren Nutzung im Sinne einer ‚historischen Realität‘, sondern an die Rezeption der Bauteile aus der jeweils eingenommenen Perspektive heraus angebunden. Die Ausprägung dieser Charakterisierung ist damit Teil eines kommunikativen Austauschs zwischen Spolie und Rezipienten (und eventuell weiteren Rezipienten). Stattfinden kann dieser nur, wenn eine Bezugnahme zwischen dem Rezipienten und dem Bauteil möglich ist. Übertragen auf den alltäglich wohl am naheliegendsten Fall wäre die einfachste Form, dies zu gewährleisten, dass die Bauteile nach der Fertigstellung des Gebäudes für jeden Betrachter sichtbar sind, wie auch in der eingangs zitierten Definition von Hans-Rudolf Meier angedeutet. Gerade im Fall des republikanischen Gebäudes im Fondo Giovinazzi bringt dieser Punkt allerdings einige argumentative Schwierigkeiten mit sich, da wir ausgehend von der Befundlage nicht sicher davon ausgehen können, dass alle in seinen Wänden verbauten Bauteile nach der endgültigen Fertigstellung des Bauwerks tatsächlich sichtbar waren. Denn Quintino Quagliati berichtet bereits in seinem Brief vom 17.4.1901 von Resten von bemaltem Putz auf den Wänden des Gebäudes:

“[...] la muratura è ancora in piedi per mt. 2 e 3cm di altezza (fotografia A) con avanzi e indizi dell’intonaco a fasce rosse verticali dipinte.”⁵⁸

Allerdings erlaubt die von Quintino Quagliati gebrauchte Formulierung keinen sicheren Aufschluss darüber, ob tatsächlich alle oder nur einige Wandflächen mit Putz verkleidet waren. Bis heute ist nur eine Verkleidung der Innenwände des Gebäudes mit Putz sicher nachweisbar⁵⁹.

Wie auf **Abbildung 2** erkennbar liegen die im Gebäude vermauerten (wahrscheinlichen) Stellen sowohl in der Innen- als auch in der Außenwand. Folgt man der ausgehend von den dokumentierten Resten plausiblen Annahme einer Verkleidung der gesamten inneren Wandoberflächen mit Putz, wären zumindest die dort vermauerten Stellen nach der Fertigstellung des Gebäudes nicht mehr sichtbar und damit einer direkten Rezeption durch die menschliche Sinneswahrnehmung entzogen. Im Fall der in den Außenwänden vermauerten Stellen – zu denen auch das Exemplar mit Inschrift gehört – bleibt Unsicherheit über ihre spätere direkte Rezipierbarkeit durch Sinnesindrücke, da wir nicht wissen, ob die jetzt sichtbare Wandoberfläche auch in der Antike offenlag oder ebenfalls mit Putz bedeckt war.

Diese Befundlage bringt zwar einige Einschränkungen für die Rekonstruktion der antiken Erscheinungsweise des Gebäudes mit sich, ist aber kein notwendiges Gegenargument für eine kommunikative Einbettung der verbauten Bauteile. Auch wenn der Direktbezug auf die materiellen Dinge durch die Sinneswahrnehmung nicht mehr möglich ist, kann eine Bezugnahme auf die Bauteile durch die Erinnerung von Menschen oder anderen Dingen erfolgt sein. Baupläne und ähnliche Dokumentationen können die Lage der Bauteile auch nach ihrer Verkleidung mit Putz bezeugen, und auch in der Erinnerung der an der Planung und am Bau beteiligten Personen können ihr Vorhandensein und sogar ihre Position ‚aufbewahrt‘ werden. Kommunizieren diese Personen mit anderen Menschen, oder betrachten letztere die Dokumentationsmedien, wird die Kenntnis über die vermauerten Bauteile weiter verbreitet, obwohl sie selbst einer direkten Sinneserfahrung entzogen sind. Der Bezugspunkt der Kommunikation ist in diesem Fall allerdings

58 Zitiert nach Schojer 1988, 288. Die Transkription bei Blois – Dell’Amore 1962, 116 weicht an zwei Stellen von A. Schojers Wiedergabe ab.

59 Mastrocinque 2007, 324 f.; Mastrocinque 2010, 113 (Hervorhebung: S. Bosche): „**Mancano dati per verificare la presenza di un rivestimento esterno**, mentre all’interno, nella zona bassa della parete O, resta un frammento di intonaco a fondo bianco (alt. massima m 0,56), campito da una fascia di colore rosso, che forse individuava alcune specchiature.“ Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden Restaurierungs- und Erhaltungsmaßnahmen am Gebäude durchgeführt. Bis 1902 soll das Gebäude statisch gesichert und auf Höhe des Straßenniveaus zum Schutz mit einer Schicht Zement bedeckt worden sein: Blois – Dell’Amore 1962, 117 f. Siehe auch Schojer 1988, 278–280; Mastrocinque 2007, 319.

nicht das materielle Ding, das Bauteil, selbst, sondern ein Repräsentant von ihm, der sowohl materielle (z. B. Bauplan) als auch immaterielle (z. B. Konzept bzw. ‚Idee‘ in der Erinnerung) Formen annehmen kann. Die kommunikative Einbindung des Bauteils erfolgt in diesem Fall also durch eine indirekte oder vermittelte Bezugnahme. Ungeachtet der tatsächlichen Sichtbarkeit der (wahrscheinlichen) Stelen ist es damit grundsätzlich *möglich*, dass sie in kommunikative Bezugnahmen eingebunden waren – und von uns und/oder antiken Betrachtern als Spolien wahrgenommen werden können und konnten.

Intendierte Kommunikation oder Kontinuität?

In den letzten Abschnitten haben wir mit der Kontinuität bzw. Wiederverwendung und der kommunikativen Einbettung der Bauteile zwei der eingangs angesprochenen Punkte diskutiert und die Grundlage für eine Auseinandersetzung mit dem letzten noch fehlenden Aspekt (3) gelegt. Noch zu erörtern ist, ob mindestens die Wiederverwendung und vielleicht sogar die kommunikative Einbettung eine Absicht der Bauherren bzw. Planer des Gebäudes war und diese im Zuge der Baumaßnahmen auch umgesetzt wurde. Sowohl bei der Wiederverwendung als auch bei der kommunikativen Einbettung erlaubt uns unsere Zeugnislage lediglich festzuhalten, dass beide grundsätzlich für jedes in das republikanische Gebäude im Fondo Giovinazzi eingebundene Bauteil *möglich* sind. Ob diese Möglichkeit in der ‚historischen Realität‘ zur Ausprägung gekommen ist, hängt von der jeweils eingenommenen Perspektive ab. Fokussieren wir uns aus einer Perspektive der heutigen Forschung heraus auf die Suche nach einer ‚historischen Realität‘, können wir das Spektrum in Ermangelung von Hinweisen und Anhaltspunkten, die sich in einen Plausibilitäts- oder gar Gültigkeitsdiskurs einbeziehen lassen, nicht näher eingrenzen. Anders verhält es sich für ausgehend von der Zeugnislage durchaus mögliche Alternativperspektiven, aus denen heraus beispielsweise eine kommunikative Bezugnahme auf die Bauteile erfolgt und diese mit einer Wiederverwendung von Dingen mit einer längeren Nutzungsgeschichte in Verbindung gebracht werden. Wechseln wir zurück in eine Perspektive, die auf Plausibilitäts- und Gültigkeitsüberprüfungen ausgerichtet ist, müssen wir konstatieren, dass wir den Anspruch einer derartigen Perspektive auf eine Ausprägung in der ‚historischen Realität‘ in Ermangelung entsprechender Möglichkeiten nicht überprüfen können. Sie bleibt damit eine valide Möglichkeit, für deren *a priori*-Ablehnung uns die Berechtigung fehlt.

Wollen wir Absichten der Bauherren bzw. Planer des Gebäudes vor und bei der Verbauung der Bauteile diskutieren, müssen wir (erneut) mit indirekten Hinweisen und Anhaltspunkten arbeiten, da wir sie nicht mehr über ihre Absichten und Pläne befragen können. Wie wir eingangs gesehen haben, spielt eine Absicht der Kommunikation der Wiederverwendung für die Charakterisierung eines Wiederverwendungsphänomens als Spoliennutzung eine wichtige Rolle. Und gerade für eine solche lässt sich aus dem Kontext des republikanischen Gebäudes im Fondo Giovinazzi ein entsprechender Anhaltspunkt finden, der hintergründig bereits in einige Interpretationsansätze mit anderer Ausrichtung in der bestehenden Sekundärliteratur eingeflossen ist.

Bereits für die Zeit vor der Errichtung des in der Sekundärliteratur überwiegend sakral interpretierten republikanischen Bauwerks lassen verschiedene Befunde mit als Votiven gedeuteten Funden eine sakrale Konnotation des Gebiets um den Fondo Giovinazzi vermuten. Viele dieser Funde wurden bereits im 19. Jahrhundert in der südlichen Hälfte des Fondo Giovinazzi und im umliegenden Gebiet entdeckt⁶⁰. Während der Ergrabung des republikanischen Gebäudes wurden

60 Weder der heutige Bearbeitungsstand der auf viele öffentliche und private Sammlungen verteilten Funde noch die damalige Dokumentation der Funde erlauben eine präzise und verlässliche Rekonstruktion des typologischen Spektrums der ca. 30.000 Fragmente. Ein kurzer Bericht des Archäologen Luigi Viola, der die Ergrabung der Funde, die sich heute in Neapel befinden, durchgeführt hat, macht die Präsenz von „alten und jugendlichen Figuren, die auf dem Grabbett ausgestreckt sind, mit oder ohne ausgestreckte Figur zu ihren Füßen“ und „Figuren von Reitern

am 30.–31. Januar 1901 67 weitere Fragmente von (wahrscheinlichen) Votiven gefunden, die nach neuestem Bearbeitungsstand in die Zeit zwischen dem 6. und dem fortgeschrittenen 4. Jahrhundert v. u. Z. eingeordnet werden⁶¹. Zwischen Januar und März desselben Jahres kamen 313 weitere Fragmente mit der gleichen chronologischen Einordnung zutage⁶². Laut Enzo Lippolis, Salvatore Garraffo und Massimo Nafissi wurden zwischen dem 16. und 27. November des Jahres 1901 bei Systematisierungsarbeiten am republikanischen Gebäude in unklaren Umständen “evidentemente in un livello inferiore al monumento tardorepubblicano” 17 weitere Fragmente gefunden⁶³. Auch die Funde einer Oberflächenbegehung, von der Enzo Lippolis berichtet, sollen eine Frequentierung des Gebiets ab dem 6. Jh. v. u. Z. bezeugen⁶⁴.

Basierend auf dieser Situation vermuten Enzo Lippolis und Gianluca Mastrocinque, dass die im republikanischen Gebäude wahrscheinlich wiederverwandten Stelen und weiteren Bauteile aus einem älteren Heiligtum im selben Gebiet entnommen worden sein könnten, auch wenn nicht ausgeschlossen werden könne, dass sie aus einem weiter entfernten Gebiet stammen⁶⁵. Im Zuge dieses Interpretationsansatzes stellt Enzo Lippolis einen Direktbezug zwischen den vermauerten und den aktuell im Gebäude aufgestellten Stelen her. Aufgrund ihrer Dimensionen solle die vermauerte Votivstele ursprünglich kein *agalma* getragen haben, sondern selbst die vollständige Weihgabe sein, die, unter Verweis auf das Heiligtum des Apollo Lykaios von Metapont, eventuell als *tetragonos lithos* gedeutet werden könne⁶⁶. Da die im Gebäude aufgestellten Stelen den vermauerten Exemplaren trotz der typologischen Abweichungen ähnlich seien, könne man mit der

auf oder neben dem Pferd“ fassbar. Weitere Hypothesen über die Zusammenstellung können nicht sicher bestätigt werden: Lippolis u. a. 1995, 73 f. g.3–7. Siehe auch Wuilleumier 1939, 399–404. 502–510; Stazio 1965, 156.

- 61 Die Funde umfassen 55 Fragmente von Darstellungen von lagernden Personen, 4 Fragmente von Darstellungen von sitzenden Frauen, 3 Fragmente von Darstellungen der Artemis Bendis, 2 Fragmente von Darstellungen von stehenden Frauen, 1 Fragment einer Reiterdarstellung und 1 Fragment einer Kriegerdarstellung. Lippolis u. a. 1995, 75 f. g.8; Mastrocinque 2007, 320 f.; Mastrocinque 2010, 117. Siehe auch Iacobone 1988, 159 Nr. 13, mit Angabe der Grabungsdaten „da un monumento funerario“.
- 62 Die Fragmente sollen unter unbekanntem Umständen bei Systematisierungsarbeiten mit der Lokalisierungsangabe „Scavi R. Arsenale Villa Giovinazzi. Tempietto funerario“ gefunden worden sein. Sie umfassen 128 Fragmente von Darstellungen von lagernden Personen, 59 Fragmente von Darstellungen der Artemis Bendis, 7 Fragmente von Darstellungen von sitzenden Frauen, 5 Fragmente, die wahrscheinlich zu Darstellungen von Reitern gehören, 2 Fragmente von Darstellungen der Athena, 2 Fragmente von Silensdarstellungen, 101 nicht identifizierbare Fragmente, 9 Fragmente verschiedenen Typs. Unter den nicht identifizierten Fragmenten soll sich laut Enzo Lippolis und Kollegen eine Gruppe an Statuetten im Typ Tanagrine befinden, die eine Frequentierung in hellenistischer Zeit bezeugen sollen. Lippolis u. a. 1995, 76 g.10; Mastrocinque 2007, 321; Mastrocinque 2010, 117 f.
- 63 Laut den Autoren stammen sie, wie die Funde aus dem Befund g.8 wahrscheinlich aus einem Votivkontext, der bei der Errichtung des Heiligtums beeinträchtigt wurde. Unter den 17 Fragmenten soll sich eine Statuette einer bekleideten Frau aus weißem Marmor und verschiedene Fragmente von Tonfiguren in nicht näher präzisierten Typologien befinden: Lippolis u. a. 1995, 78 g.9. Laut Gianluca Mastrocinque berichtet der Katalog von 18 Fragmenten, von denen eines zu einer Darstellung der Artemis Bendis mit Hund und ein weiteres zum Typ der sitzenden Frau gehören soll. Außerdem sollen Darstellungen von Frauen mit einer Hirschkuh und *oinochoe* bezeugt sein. Im Inventarregister erscheint für beide Tage der Eintrag „Taranto – Ospedale Militare Marittimo. Scavi nell’interno del monumento“, was er als präzisen Bezug auf die Schichtenfolge unter dem späteren Gebäude versteht: Mastrocinque 2007, 321 f.; Mastrocinque 2010, 118. Im Jahr 2008 berichtet Gianluca Mastrocinque allerdings, dass diese Materialien im Depot des Museums nicht mehr aufgefunden werden können. Daher sei auch eine chronologische Verortung der Funde nicht mehr möglich: Mastrocinque 2010, 118.
- 64 Unter den Fragmenten befinden sich Exemplare von Statuetten im Typ der Artemis Bendis und eines Löwen in heraldischer Position. Die Keramikfunde sollen hingegen in die spätrepublikanische bis augusteische Zeit fallen. Lippolis 1982, 105 f.
- 65 Lippolis 1982, 105; Lippolis 2006, 213 f.; Mastrocinque 2007, 322; Mastrocinque 2010, 118.
- 66 Lippolis 1982, 103.

aufgrund der fragmentarischen Datenlage nötigen Vorsicht vielleicht alle Stelen als *tetragonoi lithoi* interpretieren⁶⁷.

Ungeachtet dessen, ob die Interpretation der Stelen als *tetragonoi lithoi* zutrifft, liegt dem von Enzo Lippolis gewählten Argumentationsgang eine Bezugnahme zwischen den vermauerten und den im republikanischen Gebäude aufgestellten Stelen zugrunde. Die beiden Gruppen werden gemeinsam (bzw. unmittelbar nacheinander) rezipiert und zueinander in Beziehung gesetzt. Eine derartige wahrnehmungsbasierte Bezugnahme muss nicht mit einem Interpretationstransfer wie bei Enzo Lippolis einhergehen, sondern kann beispielsweise auch zu Assoziationen über eine lange Präsenz derartiger Stelen im Gebiet des Fondo Giovinazzi und damit dem dort befindlichen Heiligtum führen: die gleichen Stelen, die im aktuellen Sakralbau aufgestellt sind, sind auch in seinen Mauern verbaut. Es muss an diesem Ort also bereits viel früher eine Situation gegeben haben, in der derartige sakrale Stelen aufgestellt waren. Sowohl sie als in Erweiterung vielleicht auch das Heiligtum und die sakrale Konnotation des Ortes haben eine lange Tradition. So oder so ähnlich könnten die Wahrnehmungsbezüge eines antiken Besuchers des Gebäudes verlaufen sein. Wiederum aus der Sicht der modernen Forschung mit Fokus auf Gültigkeitsüberprüfungen heraus gesprochen können wir auch in diesem Fall keine Aussage darüber treffen, ob diese Perspektive in der ‚historischen Realität‘ jemals zur Ausprägung gekommen ist. Sie stellt aber ausgehend von den uns zur Verfügung stehenden Informationen zumindest eine valide Möglichkeit für eine Wahrnehmung dar.

Wäre diese Perspektive nun von den Planern bzw. Bauherren des republikanischen Gebäudes eingenommen und ihr Planungs- und Realisierungskonzept des Gebäudes so an ihr ausgerichtet worden, dass erreicht werden sollte, diesen Wahrnehmungsbezug auch bei späteren Rezipienten des Gebäudes zu erzeugen, könnten wir zumindest einen zusätzlichen Anhaltspunkt für eine Absicht zur Kommunikation der Wiederverwendung fassen. Allerdings müssten wir dazu nachweisen oder zumindest plausibel machen, dass sowohl die vermauerten als auch die im Gebäude aufgestellten Stelen zu einem gemeinsamen Planungskonzept gehören. Klar ist, dass die vermauerten Stelen Teil des Realisierungskonzepts des republikanischen Gebäudes sind. Bei den in seinem Inneren aufgestellten Stelen ist dies allerdings deutlich unsicherer. Zwar vermutet Gianluca Mastrocinque, dass alle Stelen im Rahmen eines einheitlichen Programms aufgestellt wurden, da alle aus weißem Kalkstein bestehen, mit einer dünnen Schicht aus weißlichem Putz bedeckt sind und auf viereckigen Basen mit einer ausgeprägten Profilierung am oberen und unteren Ende stehen, und damit einen hohen Ähnlichkeitsgrad zueinander aufweisen⁶⁸, konstatiert aber zugleich selbst, dass zumindest einzelne Vergleichsaspekte aufgrund der Einschränkungen der Überlieferungslage nicht überprüft werden können⁶⁹. Selbst unter Vernachlässigung dieser Einschränkungen ist ein hoher Ähnlichkeitsgrad kein zwingender Nachweis für ein einheitliches Planungskonzept hinter der Aufstellung der fünf Stelen im Innenraum des Gebäudes, da alternative Erklärungsmöglichkeiten denkbar sind. Ohne eine präzise chronologische Verortung der Anfertigung und Aufstellung der Stelen kann auch ihre sukzessive Aufstellung nicht ausgeschlossen werden; die Ähnlichkeiten könnten durch eine spontane Orientierung an bereits vorhandenen Elementen oder die vor Ort zur Verfügung stehende Produktpalette für Stelen erklärt werden. Selbst die Annahme eines einheitlichen Planungskonzepts lediglich hinter der Aufstellung der fünf Stelen im Innenraum ist also keineswegs sicher, sondern nur eine Möglichkeit mit denkbaren Alternativen. Und selbst

67 Lippolis 1982, 103 f.: „A questo punto appare spontaneo un collegamento con le stele anepigrafi ed aniconiche sistemate all’interno dell’edicola tardo-repubblicana, che sembrano molto vicine nonostante le differenze tipologiche nella realizzazione esterna. Così, anche l’interpretazione di questi particolari monumenti può, forse, essere collegata al tipo dei tetragonoi lithoi, pure se i dati in nostro possesso non permettono di confermare con certezza l’ipotesi.“

68 Mastrocinque 2007, 326; Mastrocinque 2010, 115.

69 Beispielsweise könne in Ermangelung einer Überprüfungsmöglichkeit nicht sicher davon ausgegangen werden, dass alle Stelen ursprünglich gleich hoch waren: Mastrocinque 2010, 116.

wenn ein derartiges Planungskonzept in der ‚historischen Realität‘ vorhanden war, muss dieses keineswegs gleichzeitig mit der Planung und Realisierung des Gebäudes entworfen worden sein, sondern kann auch später und/oder von anderen Personen geformt und realisiert worden sein. In Ermangelung präziserer Datierungsmöglichkeiten lässt sich dieses Spektrum an Varianten nicht näher eingrenzen.

Zusammenfassend begegnet uns für eventuelle Absichten der Planer bzw. Bauherren bei der (potentiellen) Wiederverwendung das gleiche Nachweisproblem, von dem auch die Wiederverwendung bzw. Kontinuität selbst und die kommunikative Einbettung der Bauteile betroffen ist. Aus unserer gewohnten Forschungsperspektive mit einer Ausrichtung auf Plausibilitäts- oder sogar Gültigkeitsaussagen können wir für alle Teilaspekte des eingangs angesprochenen theoretischen Verständnisses von Spolien jeweils nur von einem recht breiten Spektrum an Möglichkeiten sprechen, dessen ‚real-historische Ausprägung‘ (bzw. Annahme einer solchen) von der jeweils gewählten Perspektive abhängt. Für eine Charakterisierung als Spolien im eingangs vorgestellten Sinn wären diese verschiedenen Möglichkeitsspektren zudem miteinander zu kombinieren, womit das Ausmaß an Unsicherheitsfaktoren – wiederum aus der Perspektive auf Plausibilitäts- und Gültigkeitsaussagen heraus gesprochen – recht große Dimensionen annimmt. Vor diesem Hintergrund wäre zu überlegen, ob nicht eine Arbeit mit genau diesem offenen Spektrum einen zwar komplexen, aber dennoch vielversprechenden Ausgangspunkt für weiterführende Überlegungen über mögliche ‚real-historische‘ Zusammenhänge um die beteiligten Personen und Dinge bietet, der nicht zwangsläufig durch *a priori*-Definition eingeengt werden muss.

Bibliographie

Blois – Dell’Amore 1962

F. Blois – D. Dell’Amore, Antichità Romana nell’Ospedale Militare Marittimo di Taranto, *Annali di Medicina Navale* 67, 1962, 113–120

Brilliant 1982

R. Brilliant, I Piedistalli del Giardino di Boboli: Spolia in Se, Spolia in Re, *Prospettiva*, 31, 1982, 2–17

Degrassi 1982

EAA VII (1966) 603–617 s.v. Taranto (N. Degrassi)

Fago 1901

V. Fago, Il Museo di Taranto e le Ultime Scoperte Archeologiche, *Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti* 178, 1901, 531–538

Iacobone 1988

C. Iacobone, Le Stipi Votive di Taranto (Scavi 1885–1934) 1, *Corpus delle Stipi Votive in Italia. Regio II (Rom 1988)*

Kinney 2001

D. Kinney, Roman Architectural Spolia, *Proceedings of the American Philosophical Society* 145,2, 2001, 138–161

Lippolis 1981

E. Lippolis, Alcune Considerazioni Topografiche su Taranto Romana, *Taras* 1,1, 1981, 77–114

Lippolis 1982

E. Lippolis, Le Testimonianze del Culto in Taranto Greca, *Taras* 2, 1-2, 1982, 81–135

Lippolis u. a. 1995

E. Lippolis – S. Garraffo – M. Nafissi, *Taranto 1, Culti Greci in Occidente (Tarent 1995)*

Lippolis 2006

E. Lippolis, Ricostruzione e Architettura a Taranto dopo Annibale, in: M. Osanna – M. Torelli (Hrsg.), *Sicilia Ellenistica, Consuetudo Italica. Alle Origini dell’Architettura Ellenistica d’Occidente*. Spoleto, Complesso Monumentale di S. Nicolò, 5–7 Novembre 2004, *Biblioteca di Sicilia Antiqua* 1 (Rom 2006) 211–226

Liverani 2011

P. Liverani, Reading Spolia in Late Antiquity and Contemporary Perception, in: R. Brilliant – D. Kinney (Hrsg.), *Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine (London 2011)* 33–51

Lo Porto 1987

F. G. Lo Porto, Due Iscrizioni Votive Arcaiche dai Dintorni di Taranto, *PP* 42, 1987, 39–50

Mastrocinque 2007

G. Mastrocinque, Il Sacello dell’Ospedale Militare Marittimo a Taranto, *Ostraka* 16, 2, 2007, 319–341

Mastrocinque 2010

G. Mastrocinque, Taranto. Il Paesaggio Urbano di Età Romana tra Persistenza e Innovazione, *Quaderni del Centro di Studi Magna Grecia* 9 (Pozzuoli 2010)

Meier 2020

H.-R. Meier, *Spolien. Phänomene der Wiederverwendung in der Architektur (Berlin 2020)*

Schojer 1988

T. Schojer, La Ricerca Archeologica, in: *Il Museo di Taranto. Cento Anni di Archeologia. Ausstellungskatalog Taranto (Tarent 1988)* 275–292

Searle 1983

J. Searle, *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind (Cambridge 1983)*

Setiya 2022

K. Setiya, Intention, in: E. N. Zalta – U. Nodelman (Hrsg.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2022 Edition)*, <<https://plato.stanford.edu/archives/win2022/entries/intention/>> (22.12.2022)

Stazio 1965

A. Stazio, La Documentazione Archeologica in Puglia, in: *Santuari di Magna Grecia. Atti del Quarto Convegno di Studi sulla Magna Grecia Taranto-Reggio Calabria, 11–16 Ottobre 1964 (Neapel 1965)* 153–179

Wuilleumier 1939

P. Wuilleumier, *Tarente. Des Origines à la Conquête Romaine, BEFAR* 148 (Paris 1939)

Abbildungen



Abb. 1: Sicht in den Innenraum.
Nach Schojer 1988, 279 Abb. 45.

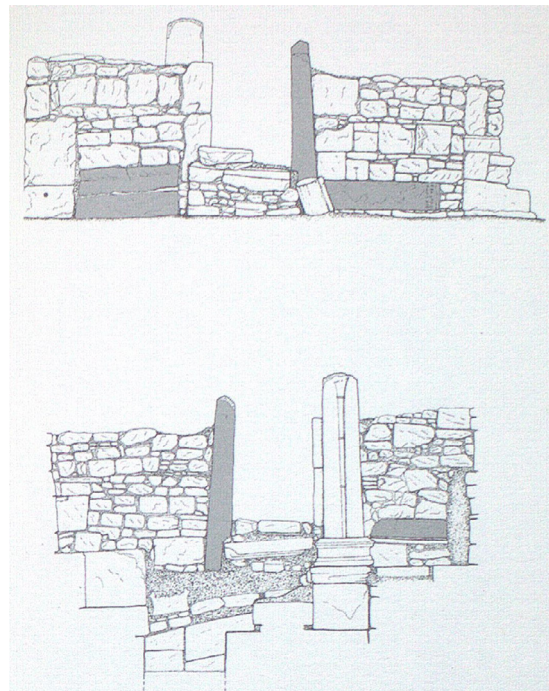


Abb. 2: Ansicht der Frontseite von innen und außen.
Nach Lippolis 2006, 215 Abb. 8.

Antinous as *Apollo Lyceus*? The Double Identity of a Statue from Leptis Magna*

Alessia Di Santi

Der Beitrag behandelt eine berühmte Statue aus Leptis Magna, die ein Porträt des Antinoos auf einem Körper des Apollo in Form des Statuentyps des Apollo Lyceus zeigt. Die Skulptur wird einer erneuten Betrachtung unterzogen, unter besonderen Berücksichtigung der Herkunft, um neue Erkenntnisse über die möglichen Umstände ihrer Entstehung und ihren „hybriden“ Charakter gewinnen zu können.

Introduction

This paper is devoted to a statue showing Antinous ‘as *Apollo Lyceus*’, unearthed from the ruins of Leptis Magna a century ago and now preserved at the Archaeological Museum of Tripolis (Figs. 1–2). This marble sculpture is one of the most famous images of Antinous, the young favourite of the Emperor Hadrian, who was heroized and deified by the same emperor soon after his death by drowning in the Nile in 130 CE¹.

The statue is well-known in archaeological literature, as it is mentioned not only in works solely devoted to Antinous², but also in more general contributions about Roman art; it has often been cited as an example to show how divine statuary types might be used to represent non-divine subjects³. Perhaps as a result of this relative publicity, this statue is commonly known as a statue of Antinous in the style of the *Apollo Lyceus*⁴.

It is critical to emphasize, however, that the portrait of Antinous did not originally belong to this body of Apollo. The original statue was shorn of its original face, and a face of Antinous was then grafted onto the front of the statue head, as if it were a mask. Initial interpretations of this statue asserted that this refashioning occurred under the rule of Hadrian, a reading that persists until the present day. This contribution intends to re-examine this statue, placing special attention on its origin. To this end, we must begin by analysing how this marble statue was first brought to light.

* This paper emerged from a conversation about this case study with Professor Caterina Maderna, whom I had the honor of having on my doctoral committee (Le immagini di Antinoo. Formazione, diffusione e fortuna, discussed in October 2019 at the Scuola Normale Superiore of Pisa. Supervisor: Professor Gianfranco Adornato). Our discussion was extraordinarily enlightening for me, and with this small contribution, I would like to express my deepest gratitude to Professor Maderna. Moreover, I would like to thank Pascal Hoffmann and Annika Stöger for having invited me to participate in this collection of essays in honour of Caterina Maderna. I am very grateful to Margaret Kurkoski, who kindly revised the English of my text. Finally, I would like to express special thanks to Gianfranco Adornato for his constant support to my research.

1 For the history and the cult of Antinous, and the huge number of images representing him, which, as stated by Cassius Dio, were widespread «in almost the whole ecumene» (Dio Cass. 69, 11, 4), see Di Santi 2022 (with previous bibliography).

2 Clairmont 1966, 51, n. 38; De la Maza 1966, 392–394, n. 53; Meyer 1991, 82–84, Kat. I 61; Goslar 2007, 82–85, n. 19; Vout 2007, 95–100; Mambella 2008, 234–238, n. 102; Oppen 2008, 188; Cadario 2012, 69; Galli 2012, 51; Pudill 2017, 117; Di Santi 2022, 95–99, 227 (cat. 82).

3 See, for example: Richter 1951a, 59; Richter 1951b, 188; Hölscher 2004, 69, 72, 83 (note 23); Hallett 2005, 204–205, 323–324; Zanker 2008, 181, 184–185.

4 Hölscher 2004, 72.

The Discovery

The face of Antinous was first attributed to this statue of the Apollo Lyceus type from the moment of its discovery in the Hadrianic Baths at Leptis Magna during the 1920s excavations. Following his recovery of this statue, the archaeologist Renato Bartoccini wrote the following words:

“Quando si rinvenne la statua, abbattuta bocconi innanzi al suo piedistallo, essa presentava sulla parte anteriore del collo un taglio netto a becco di flauto, con l’orlo inferiore lisciato come per adattarvi un corpo estraneo. Difficilmente però si sarebbe potuto supporre quanto ci rivelarono alcune scoperte avvenute più tardi.

Gli scavi infatti, nel loro proseguimento, ci restituirono una faccia di Antinoo e la zona occipitale della testa originaria dell’Apollo. I due pezzi, giustapposti, combaciaron perfettamente fra di loro e col collo, sicché non ci fu più alcun dubbio, che, in epoca databile con quasi certezza, si scalpellò il volto del Dio di Delfi e al suo posto si applicò quello del nuovo nume creato dal servilismo dei Greci verso Adriano (post 130 d. Cr).”⁵

The fragments of the statue’s head and body were found in the western pool of the Hadrianic Baths’ *frigidarium*⁶; despite this findspot, we cannot state with certainty whether the sculpture was installed in that place at the time of the baths’ construction (that is, during the last years of Hadrian’s reign c. 130–138 CE), because, as notes Bartoccini, the statue was not associated with any ancient layer of the stratigraphy:

“Nessun pezzo di scultura è stato rinvenuto a diretto contatto col pavimento antico; essi furono evidentemente rimossi dalle loro basi quando il primo interrimento dell’edificio era già avvenuto, specie nelle piscine il cui fondo era situato ad un livello inferiore a quello delle sale.”⁷

More recently, Paola Finocchi suggested that the statue of Antinous could originally have been placed in the western exedra of the Hadrianic Baths’ *palaestra*. She argues that statues of Hadrian and Sabina (now lost) might also have been installed in this space, which therefore would have served as a *Hall of Honor* for the emperor⁸; for the moment, however, it is not possible to confirm this intriguing hypothesis without additional data⁹.

Despite this lack of evidence about the original statue display, Bartoccini expressed no doubts about how the sculpture was created, asserting that the inhabitants of Leptis Magna had removed the original face of Apollo and replaced it with that of the emperor’s beloved, pursuant to imperial will:

“... non si credette di poter rendere altrimenti omaggio all’imperatore regnante, forse per mancanza di spazio, ma con probabilità anche per motivi economici. Ne venne così fuori un insieme ibrido, sgradevole per giunta...”¹⁰;

“Intorno alla sostituzione della faccia dell’Apollo delfico con quella di un Antinoo-Bacco non mi sembra ci sia da far congetture speciali. Servilismo di sudditi, ignoranza di artefici, forse anche grettezza di donatori, composero questo ibrido prodotto...”¹¹

Bartoccini’s reconstruction was based solely on the popular belief that Antinous was worshiped exclusively to please Hadrian. In reality, however, this interpretation, which was commonly ac-

5 Bartoccini 1929, 115.

6 Ibid., 78.

7 Ibid., 100; for the problem of recontextualizing the sculptures of the Hadrianic Baths at Leptis Magna, see also Finocchi 2012, 139–140.

8 Finocchi 2012, 141–142.

9 On this question see also Buccino 2014, 22 and Gilhaus 2014.

10 Bartoccini 1929, 78.

11 Ibid., 118–119.

cepted by other scholars¹², is not supported by any evidence. Ultimately, the sculpture's provenance does provide any information about the moment when the face of the statue was replaced. We cannot rely on the original findspot for further clarification, not only because of its uncertain stratigraphy, as mentioned above, but also because the Hadrianic Baths at Leptis Magna were used for a period well beyond the reign of Hadrian. Long after the baths were inaugurated in 137 CE, they were renovated multiple times, first during the reigns of Commodus and Septimius Severus and again in the 4th century; they were definitively abandoned in the sixth century, when Justinian chose not to include them within the walls that he had built in defense of the city¹³. We cannot therefore exclude the possibility that the replacement of the sculpture's face could have occurred after Hadrian's death, independently from the emperor's supposed will.

The Statue

Although other scholars may agree on the fact that Apollo's face was removed in the Hadrianic era to replace the god's visage with that of Antinous, I conclude that the chronology of this alleged action is far from definite. An autoptic analysis, that I hope could be possible in the near future, would be critical for resolving this question. For the moment, however, we can make some observations by analysing available photographs of the sculpture.

The entire statue, including the base, is 2.24 m high¹⁴. The body represents a naked young man in the form of the well-known *Apollo Lyceus* statuary type, which depicts the god in a relaxed pose with his right hand resting on his head. Although – as Tonio Hölscher already pointed out¹⁵ – in Roman times the body scheme of *Apollo Lyceus* was also commonly adopted for Dionysus / Bacchus, there is no doubt that the sculpture from Leptis Magna originally belonged to a statue representing the god Apollo. This identification is clearly shown by the lateral support in the shape of a Delphic tripod, by the addition of the Python serpent and a bird (eagle?)¹⁶. This statue of Apollo could be dated to the Hadrianic period, like other artifacts from the Hadrianic Baths¹⁷ but, as already observed, an autoptic exam is necessary to confirm this photographic analysis.

The face attached to the back of Apollo's head, as if it were a mask, clearly belongs to Antinous; it is possible to recognize Hadrian's beloved thanks to the presence of his characteristic facial features and hairstyle. More specifically, the wavy locks combed on the fringe correspond to the so-called *variant A* of the main type of Antinous' portraits (*Haupttypus*), which most probably developed in Greece in 131 CE¹⁸. From a technical-stylistic point of view, this face is comparable to other Hadrianic portraits of Antinous, which suggests that a date between 131 and 138 CE is most probable. Similar to other portraits of Antinous, this head is crowned by ivy leaves and corymbs.

12 See, for instance: Bianchi Bandinelli et al. 1964, 49–50 (R. Bianchi Bandinelli), and 100 (G. Caputo – E. Vergara Caffarelli); Meyer 1991, 82–84, Kat. I 61; and Opper 2008, 188: “To the west of Alexandria, in Roman north Africa, the citizens of Leptis Magna similarly seem to have been in a hurry to show their reverence to the emperor, perhaps because they expected Hadrian to visit their city. Thus, they quickly set up images of his recently deceased beloved. To achieve this rapidly, and economically, it seems that they replaced the face of a statue of the god Apollo Lykeios in their recently finished bath building with one of Antinous-Dionysus”.

13 Finocchi 2012, 1.

14 Bartoccini 1929, 114.

15 Hölscher 2004, 69. 83 (note 23). In addition, as suggested by Hölscher 2004, on this topic see Schröder 1989.

16 A detailed description of the tripod is offered in Bartoccini 1929, 114–115.

17 For some general considerations about the chronology of the sculptures from the Hadrianic Baths of Leptis Magna, see Finocchi 2012, 138–139.

18 Di Santi 2022, 50–53. 66–68.

Antinous in the Guise of Apollo or Bacchus?

These attributes deserve closer attention. After all, the ivy crown is a typical attribute of Dionysus / Bacchus, rather than that of Apollo. It is therefore reasonable to wonder why a portrait of Antinous in the guise of Bacchus was affixed to a statue of Apollo. Do we know other examples of similar ‘hybrid’ representations?

Even a cursory survey of Antinous portraits shows that he was often represented with the attributes of one or even two deities at the same time. In the past, I have argued that his multiple forms were the expression of an extremely flexible cult, which was adapted to the various contexts in which it spread¹⁹. More than any other divinity, the young man is most frequently associated with Bacchus. This is evidenced not only by the many sculptures representing him with Dionysian attributes²⁰, but also by numerous provincial coins displaying portraits of Antinous on their obverse²¹. In most of these representations Antinous is indeed crowned by ivy leaves and corymbs, much like the portrait from Leptis Magna. This symbolic association is typically interpreted as an expression of ancient religious syncretism: as Herodotus writes²², Dionysus was considered the Greek equivalent of the Egyptian god Osiris, with whom Antinous shared the premature death in the Nile, and who, like Dionysus, became an expression of rebirth.

That said, the portrait of *Antinous-Bacchus* from Leptis Magna fits perfectly within the known *corpus* of Antinous imagery. Still, other questions arise: why was the statue of *Apollo Lyceus* chosen as the sculpture on which to affix the young man’s face? Did the statue intend to represent an image of Antinous in the guise of both Bacchus and Apollo?

It is true, as mentioned above, that Antinous has been associated with two deities at the same time²³, but no other known representations show the young man with characteristics referring to Bacchus and Apollo simultaneously. There is only one other possible case, but it is very uncertain: a statue of a supposed *Bacchus-Apollo-Antinous*, mentioned by Pirro Ligorio among the finds in the so-called *Biblioteca Latina* of *Villa Adriana*:

“... in una era una bellissima Imagine di Bacco, Apollo con l’effigie d’Antinoo à delitie d’Adriano, la quale havemo trovata rottissima, e dissipata in pezzoli, che i pezzoli suoi mostravano molta delicatezza, acciò che in essa si dimostrasse la bellezza d’Antinoo, quella del Sole e di Bacco mista insieme, perché Bacco haveva la Ghirlanda d’edera, d’Apollo la Cetra, e la grandezza, e la faccia d’Antinoo.”²⁴

As a result, there are no extant examples that explicitly support the theory that the statue from Leptis Magna was reconfigured to represent Antinous in the guise of Bacchus and Apollo at the same time.

At this point, however, one could argue that the statue of Apollo was chosen not for its subject, i. e. the Delphic divinity, but rather for the statuary type, which was also widely used for representations of Bacchus²⁵. A debated Antinous head, now at the San Antonio Museum of Art (Texas), may support this hypothesis: it is characterised by an ivy crown and a hand on the top of the head. That said, in the absence of the rest of the body, a deliberate use of the *Lyceus type*

19 Ibid., in particular: 105–119.

20 Ibid., 115–119.

21 Ibid., 36–39.

22 Hdt. 2, 42.

23 This is evident in coins from Tarsus (Cilicia) bearing on the obverse an ivy crowned portrait of Antinous in the guise of Dionysus / Bacchus, with the addition of the so-called hem-hem crown, which instead would refer to an Egyptian deity (RPC III, nn. 3285–3287). It has been proposed that this combination of crowns characterised also some sculptures, which were possibly complemented by a now lost metal hem-hem crown (Di Santi 2022, 23, with previous bibliography).

24 Raeder 1983, 125, Kat. II 1. For the transcription reported here: Cinque 2017, 85–86.

25 On this see note 15.

scheme cannot be confirmed for the whole statue (**Figs. 3–4**)²⁶. Other potential comparanda are even more uncertain. It seems to me that the marble fragments from Corinth, which Mary C. Sturgeon attributed to a statue of Antinous in the *Apollo Lyceus* scheme²⁷, are still of shaky attribution and should not be taken into consideration²⁸. Furthermore, the Antinous sculpture currently on display in Toronto’s Royal Ontario Museum cannot be considered an intentional adoption of this statuary type: it clearly consists of a head belonging to Hadrian’s favourite which was reworked as Bacchus and placed on a bust which originally belonged to a different statue, probably in the scheme of the *Lyceus type* (**Fig. 5**)²⁹. According to this rapid excursus, then, we must admit that the statue from Leptis Magna is a unicum among the known images of Antinous.

As a result of this brief analysis, it appears more probable that the choice to place a face of Antinous in the guise of Bacchus on a statue representing *Apollo Lyceus* was not a deliberate tactic to represent Antinous associated with Bacchus and Apollo at the same time; furthermore, the possibility cannot be excluded that this artistic choice may have been completely incidental, a choice in statue type without deliberate semantic value.

Another ‘Story’ to Tell

At this point, when we consider the standard biography attributed to the statue of Apollo with a face of Antinous, we must observe that this biography is simply the ‘story’ told by Bartoccini, based on his assumption that the face of Apollo was cut out with the sole purpose of replacing it with a portrait of Antinous at a specific moment in the statue’s life (in his reading, this change occurred sometime between the death of Antinous and the death of Hadrian). We must then ask ourselves: is this the only possible explanation for this hybrid composition? A closer analysis of Bartoccini’s reconstruction reveals several weak and unresolved points.

First of all, it is not certain that the head of Apollo was deliberately cut out for the purpose of replacing it; such an act might have seemed disrespectful to the Delphic divinity. In addition, I believe that it may have been easier to rework the head of Apollo rather than cutting it away, raising the question of why a more complex technical procedure was chosen.

More importantly, we should consider whether the face of Antinous had been sculpted specifically for this purpose, or if it too had been cut from a pre-existing sculpture. Curiously, Bartoccini completely neglected these two questions, subsequently publishing no photographs of the back of the ‘mask’ in his report³⁰. These considerations are crucial: if the face of Antinous had in fact been removed from a previous statue, Bartoccini’s exegesis would collapse, as a sculpture representing Antinous would have therefore already existed in Leptis Magna!

That said, another scholar has already proposed a different origin for the portrait. Christoph W. Clairmont drew attention to an Hadrianic epigraphic document, found in the Old Forum of Leptis Magna, near the temple of Liber Pater, in which Antinous is named “*deo frugifero*”³¹. Based on this inscription, Clairmont hypothesized that the portrait of Antinous originally belonged to a statue of the young man represented as “*deus frugifer*”, placed in the temple of Liber Pater³². This

26 Di Santi 2022, 221–222 (cat. 73, with previous bibliography).

27 Sturgeon 2004, 128–131.

28 Di Santi 2022, 171 (note 5).

29 *Ibid.*, 161–165, 226–227 (cat. 81, with previous bibliography).

30 Bartoccini 1929, 78, 114–119.

31 Reynolds – Ward-Perkins 1952, n. 279; Meyer 1991, 165–166 (I E 6).

32 Clairmont 1966, 51, n. 38: “Könnte der Kopf zu der Statue des Antinous Frugifer gehört haben, die im Tempel des Liber Pater auf dem Forum Vetus gestanden hat und deren Existenz durch eine Inschrift bezeugt ist? Trifft dies nicht zu, so muss es sicher zwei Statuen des Antinous in Leptis Magna gegeben haben.”

proposal was rejected, too hastily in my opinion, by Hubertus Manderscheid³³. It was later swept under the rug by Hugo Meyer, the author of the standard reference text on Antinous³⁴; as a result, later scholars have passed over the origin of this Antinous portrait, considering it nothing more than a bespoke addition created for the statue of Apollo placed in the Hadrianic baths of the city.

Still, we should not ignore the documented association between Dionysus / Bacchus and Liber Pater³⁵. Accordingly, I believe that the older interpretation cannot be definitively dismissed, namely that the portrait of Antinous may have originally belonged to a sculpture representing him in the guise of Bacchus (*frugifer?*), placed in the temple of Liber Pater and later adapted for the statue of Apollo.

Should we accept the last hypothesis, however, the reason why the face of Antinous was placed on the statue of Apollo would still remain unresolved. Furthermore, in this case one might wonder why only the face was replaced, and not the whole head; the latter operation, in fact, would have been a simpler process, as it would not require precisely assembling the two halves of the head, even if it would have involved the re-creation of the hand on the top of the head.

Another possible but – I emphasize – absolutely not definitive answer could emerge by shifting our attention from the representation of Antinous to the image of Apollo, a prospect thus far overlooked by other scholars. I believe we should not reject the possibility that this ‘face lift’ was, in fact, a repair, with the goal of giving a fresh visage to a sculpture that was damaged for some unknown reason. Of course, this proposal is just one more alternative to Bartoccini’s original interpretation. It is possible, if unverifiable for the time being.

Some Final Observations and Conclusions

To conclude, the famous statue of Antinous from Leptis Magna is only superficially well-known: as this contribution shows, several aspects of this ‘hybrid’ sculpture’s biography have yet to be clarified. Despite the impact that its discoverer’s interpretation has had on archaeological literature, from my point of view there are no data that allow us to state with certainty that Apollo’s face was deliberately removed to be replaced with a portrait of Antinous in order to please the emperor Hadrian. This hypothetical creation of an Antinous-Bacchus-Apollo, supposedly conceived by the citizens of Leptis Magna in this “hybrid” (Bartoccini) or rather “syncretistic” (according to others, like Meyer) form, has little evidence supporting it. As seen above, in fact, other explanations are possible for the creation of this statue with a double identity.

Unfortunately, without a close autopsy of the sculpture, it is not possible for the moment to define ‘how’ and ‘when’ the face was replaced. Nevertheless, in my opinion, a deliberate removal of the divine visage seems unlikely, both because it would have been an impious act and also because it would have been easier (and cheaper) to simply rework the god’s face to match the physiognomy of the new subject (which, one should note, is not so dissimilar to that of Apollo).

Moreover, the presence of a non-Apollonian, but clearly Dionysian, attribute in the portrait of Hadrian’s favourite sows doubt in Bartoccini’s reconstruction: although Antinous was often represented with a similar crown made of ivy and corymbs, no comparisons exist that allow us to state that this combination of Dionysian and Apollonian characteristics could have been done on purpose. In addition, we have little evidence to hypothesise that the statue of Apollo was deliberately chosen to associate the portrait of Antinous with this statuary type, as we lack secure examples of an *Apollo Lyceus* representing Antinous. Even in the light of the information we do have

33 Manderscheid 1981, 65, note 457: “... der Fundort in den Thermen wie auch die Tatsache, dass der Kopf Bruch an Bruch auf die Statue passt (Bartoccini, Terme 115), schliessen dies mit Sicherheit aus.”

34 Meyer 1991, 84: “Die Vermutung Clairmonts, zu ihr habe das dem Apollon der Thermen aufgesetzte Gesicht ursprünglich gehört, entbehrt jeder Grundlage, da der Efeukranz Antinoos eindeutig mit Dionysos identifiziert.”

35 Bruhl 1961; on this also Finocchi 2012, 63.

on the statue's discovery, we cannot exclude the possibility that the face was replaced sometime after Hadrian's reign nor the possibility that this event occurred by chance, without any intention to celebrate the emperor's favourite. Indeed, as seen in the last part of this preliminary study, we cannot even exclude the possibility that the replacement was simply intended to repair the statue of the Delphic god!

The explanation proposed by Bartoccini and its widespread acceptance result from the past conviction that any evidence for the celebration of Antinous could only be explained by the will of the emperor who had promoted his cult; a cult which would have been imposed, without any spontaneous reception. Although today we know that this belief is incorrect, it has unfortunately shaped studies about Antinous for a long time. The case examined in this paper should be interpreted as a result of this misconception in past studies, based largely on prejudice³⁶.

Whatever reconstruction seems most likely for the sculpture's obscure origin, I would like to emphasise once again that we cannot state with certainty that this composition responds to a deliberate desire for the representation of 'Antinous as *Apollo Lyceus*'. It is not possible to know whether Antinous was depicted intentionally or coincidentally with the statuary type of the *Apollo Lyceus*, as we lack evidence regarding the circumstances behind the creation of this statue. I therefore urge caution when regarding this sculpture as an example of the adoption of that statuary type for Hadrian's favourite.

In a broader sense, this case-study is critical not only for shedding new light on the *corpus* of Antinous images, but more generally for understanding Roman sculpture as a genre. As mentioned at the beginning of this contribution, the statue of Antinous from Leptis Magna has been taken as a prime example by several scholars in studies on the use of the statuary types. Among these, the one with most impact is without a doubt Tonio Hölscher's book on the semantic system of images in Roman art: in his publication, the sculpture was put forward as 'the example' for the adoption of the *Lyceus type* to represent Antinous; Hölscher proposed that this type was deliberately chosen in order to put "emphasis on the epiphanic radiance of the youth, and on his kinship with youthful deities like Apollo and Bacchus"³⁷. Following Hölscher's lead, other eminent scholars such as Christopher H. Hallett³⁸ and Paul Zanker³⁹ have relied on the statue as an established image of Antinous in the guise of *Apollo Lyceus*.

I do not intend to criticise these previous studies, as their overarching arguments remain untouched. However, we must consider these emerging uncertainties about the origin of this 'hybrid' statue with a double identity, which, as this contribution hopefully demonstrates, are still not resolved today. Ultimately, I believe it would be more appropriate to resist framing this sculpture from Leptis Magna as a certain representation of 'Antinous as *Apollo Lyceus*'.

36 On this: Di Santi 2022, 151–161. 168.

37 Hölscher 2004, 69.

38 Hallett 2005, 204–205. 323–324.

39 Zanker 2008, 181. 184–185.

Bibliography

Bartoccini 1929

R. Bartoccini, *Le terme di Leptis (Leptis Magna)* (Bergamo 1929)

Bianchi Bandinelli et al. 1964

R. Bianchi Bandinelli – E. Vergara Caffarelli – G. Caputo, *Leptis Magna* (Verona 1964)

Bruhl 1961

A. Bruhl, *Liber-Pater*, *Enciclopedia dell'Arte Antica* 4, 1961, 613–614

Buccino 2014

L. Buccino, *Ritratti di Leptis Magna: modelli, produzione, contesto tra la dinastia flavia e gli Antonini*, *LibSt* 45, 2014, 19–47

Cadario 2012

M. Cadario, *Le molteplici e mutevoli immagini di Antinoo*, in: M. Sapelli Ragni (ed.), *Antinoo. Il fascino della bellezza. Exhibition Catalogue Tivoli, Villa Adriana* (Milan 2012) 64–77

Cinque 2017

G. E. Cinque, *Le rappresentazioni planimetriche di Villa Adriana tra XVI e XVIII secolo*. Ligorio, Contini, Kircher, Gondoin, Piranesi (Rome 2017)

Clairmont 1966

C. W. Clairmont, *Die Bildnisse des Antinous. Ein Beitrag zur Porträtplastik unter Kaiser Hadrian* (Rome 1966)

De la Maza 1966

F. De la Maza, *Antinoo. El ultimo dios del mundo clásico* (Ciudad de México 1966)

Di Santi 2022

A. Di Santi, *Le immagini di Antinoo. Formazione, diffusione e fortuna* (Pisa 2022)

Finocchi 2012

P. Finocchi, *Le sculture delle terme adriane di Leptis Magna. Dagli appunti di M. Floriani Squarciapino* (Rome 2012)

Galli 2012

M. Galli, *Il culto e le immagini di Antinoo*, in: M. Sapelli Ragni (ed.), *Antinoo. Il fascino della bellezza. Exhibition Catalogue Tivoli, Villa Adriana* (Milan 2012) 38–63

Gilhaus 2014

L. Gilhaus, *Rezension zu L. Finocchi, Le sculture delle terme adriane di Leptis Magna. Dagli appunti di M. Floriani Squarciapino* (Rome 2012), *H-Net Reviews in the Humanities & Social Sciences*, 2014

Goslar 2007

M. Goslar, *Antinoös, de la pierre à l'écriture de Mémoires d'Hadrien* (Bruxelles 2007)

Hallett 2005

C. H. Hallett, *The Roman Nude. Heroic Portrait Statuary 200 BC – AD 300* (Oxford 2005)

Hölscher 2004

T. Hölscher, *The Language of Images in Roman Art* (Cambridge 2004)

Reynolds – Ward-Perkins 1952

J. M. Reynolds – J. B. Ward-Perkins, *The Inscriptions of Roman Tripolitania* (Rome 1952)

Mambella 2008

R. Mambella, *Antinoo. “Un Dio malinconico” nella storia e nell'arte* (Rome 2008)

Manderscheid 1981

H. Manderscheid, *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen* (Berlin 1981)

Meyer 1991

H. Meyer, *Antinoos. Die archäologischen Denkmäler unter Einbeziehung des numismatischen und epigraphischen Materials sowie der literarischen Nachrichten. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der hadrianisch-frühantoninischen Zeit* (Munich 1991)

Opper 2008

T. Opper (ed.), *Hadrian. Empire and Conflict*. Exhibition Catalogue London (London 2008)

Pudill 2017

R. Pudill, *Göttlicher Antinoos. Ein Idealbild jugendlicher Schönheit* (Regenstauf 2017)

Raeder 1983

J. Raeder, *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli* (Frankfurt am Main 1983)

Richter 1951a

G. M. A. Richter, *Three Critical Periods in Greek Sculpture* (Oxford 1951)

Richter 1951b

G. M. A. Richter, *Who Made the Roman Portrait Statues: Greeks or Romans?*, *Proceedings of the American Philosophical Society* 95, 1951, 184–208

Sapelli Ragni 2012

M. Sapelli Ragni (ed.), *Antinoos. Il fascino della bellezza*. Exhibition Catalogue Tivoli, Villa Adriana (Milan 2012)

Schröder 1989

F. Schröder, *Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollo Lykeios in Athens*. *Studien zur Bildformulierung und Bildbedeutung in späthellenistisch-römischer Zeit* (Rome 1989)

Sturgeon 2004

M. C. Sturgeon, *Sculpture. The Assemblage from the Theater, Corinth 9.3* (Princeton 2004)

Vout 2007

C. Vout, *Power and Eroticism in Imperial Rome* (Cambridge 2007)

Zanker 2008

P. Zanker, *Arte romana*, Edizione italiana a cura di Denise La Monica (Bari 2008)

Figures

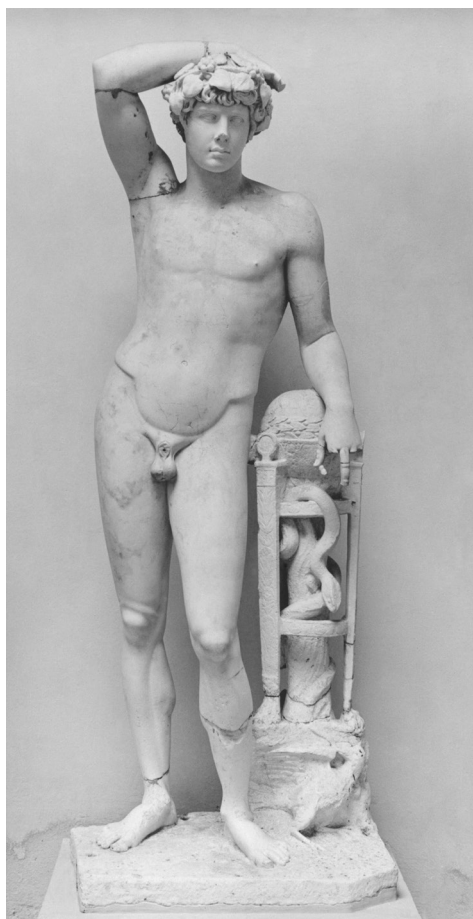


Fig. 1: Statue of Apollo with portrait of Antinous. Tripolis, Archaeological Museum, inv. n. 12. Photo: Koppermann H., Neg. D-DAI-ROM 61.1779.



Fig. 2: Statue of Apollo with portrait of Antinous. Tripolis, Archaeological Museum, inv. n. 12. Left profile. Photo: Koppermann H., Neg. D-DAI-ROM 61.1554, detail.



Fig. 3: Head of Antinous. San Antonio Museum of Art, inv. n. 86.134.164. Image courtesy of the San Antonio Museum of Art.



Fig. 4: Head of Antinous. San Antonio Museum of Art, inv. n. 86.134.164. Left profile. Image courtesy of the San Antonio Museum of Art.



Fig. 5: Head of Antinous reworked as Bacchus and placed on a bust which originally belonged to a different statue. Toronto, Royal Ontario Museum, inv. n. 925.23.24. Courtesy of ROM (Royal Ontario Museum), Toronto, Canada. ©ROM.

Ob Civis servatos – Gedanken über die numismatische Anbiederung und Abgrenzung von Galba an Augustus und die iulisch-claudische Dynastie

Patrick Dörr

The imagery of Roman coins is particularly interesting regarding times of upheaval. This article attempts to interpret Galba's coin imagery during the Civil War 68/69 AD with a focus on the question of the significance of Augustus and the motifs he established. For Galba, Augustus was a reference point in many respects, which is also reflected in his emissions. Whether as the founder of the Principate and its motifs per se or as a person and his political narrative – the Augustan references to the salvation and liberation of the citizens are often found in Galba's image repertoire and will be examined in this article.

Ausgangspunkt dieses Textes ist ein Denar des nur kurzzeitig regierenden Kaisers Galba in der numismatischen Sammlung des Heidelberg Center for Cultural Heritage an der Universität Heidelberg [RIC I² Galba 167] (**Abb. 1a. 1b**).¹ Er soll nun anhand seiner Gestaltung Anlass bieten, die komplexe politische Situation in den Bürgerkriegswirren der Jahre 68/69 n. Chr. genauer zu untersuchen. Konkret soll er helfen, einen Eindruck zu gewinnen, durch welche numismatischen Akzente Galba versuchte, die eigene Machtposition zu festigen, seine Herrschaft zu legitimieren und aufzeigen, welche Rolle für ihn dabei Augustus spielte.

So klein sie meist auch sein mögen, so mächtig erweisen sich Münzen seit jeher als Mittel politischer Macht. Dabei spielten schon in der Antike neben den materiellen und nominellen Werten der Geldstücke auch stets ihre aufgeprägten Motive eine zentrale und entscheidende Rolle, welche sich gerade mit Blick auf die römische Kaiserzeit äußerst vielfältig gestalteten. So war man hinsichtlich der anvisierten Adressaten im Stande, gezielte Botschaften zu versenden. Je nach gesellschaftlicher Situation oder Herkunft von Gruppen war es möglich, durch verschiedene Nominale oder in verschiedenen Prägestätten des Reiches unterschiedliche thematische und/oder ikonographische Akzente zu setzen. Demgemäß stellte Renate Scheiper fest, dass die Münze seit Augustus „mindestens im gleichen Maße Medium des Warenaustausches wie Medium der Publizistik“² und ein mächtiges Kommunikationsmittel sei. Schon Harold B. Mattingly und Edward A. Sydenham betitelten in ihrer ersten RIC-Ausgabe 1923 kaiserzeitliche Münzen zurecht als „Newspaper“³ der Antike. Sie vermittelten letztlich in allen für den Herrscher wichtigen Feldern seine zentralen Botschaften: Sei es zu sozialen Beschlüssen, politischen Vorstellungen, Wünschen oder anderen Projekten.⁴

Während auf dem Avers des besagten Denars, der auf das Jahr 69 n. Chr. datiert wird, Galba selbst barhäuptig und nach rechts blickend dargestellt wird, prangt auf dem Revers deutlich er-

1 <<https://pecunia.zaw.uni-heidelberg.de/ikmk/object?id=ID861>> (23.09.2022).

2 Scheiper 1982, 34.

3 Mattingly – Sydenham 1923, 22: „the coins were used to disseminate knowledge of current events and propaganda of various kinds – they were, in short, the newspapers of the day“.

4 Scheiper 1982, 35.

kennbar eine *corona civica* mit Mitteljuwel. Die *corona* umschließt die Legende, die sich in drei Zeilen wie folgt lesen lässt: SPQR / OB / C S. Doch wie ist dies einzuordnen und zu verstehen? Sicherlich evoziert der kennende Betrachter bei der Buchstabenfolge in Kombination mit Eichenkranz unmittelbar die berühmte Geschichte des Augustus, die dieser selbst im vierunddreißigsten Kapitel seines Tatenberichts festhielt. Darin wird berichtet, er habe für die Beendigung des Bürgerkriegs und die Schaffung von Frieden im Reich vom Senat einen Ehrentitel sowie einen goldenen Ehrenschild erhalten, der seine *virtus*, aber auch *clementia*, *iustitia* und *pietas* preise. Zudem sei sein Haus mit Lorbeer verziert und eine *corona civica* über seiner Tür befestigt worden.⁵ Dieses Vorgehen glich einer sakralen Weihung seines Hauses, wurden doch für gewöhnlich gerade sakrale Gebäude wie der Tempel der Vesta oder die Häuser der *flamines* mit Lorbeer geschmückt.⁶ Ferner ehrte ein vom Senat geweihter Ehrenbogen Augustus mit den Worten *re publica conservata* für den Verdienst.⁷ Tatsächlich finden sich aber auch zahlreiche Münzdarstellungen des Augustus, die diese Thematik aufgreifen. Die früheste Darstellung der senatorischen Ehrungen datiert in das Jahr 27 v. Chr. und zeigt auf dem Revers eines Aureus einen Adler, der eine *corona civica* in seinen Krallen hält.⁸ Hinter den Flügeln des Tieres sind dabei zwei Lorbeerbäume zu erkennen. Auf dem Avers prangt, um das Porträt des Princeps herum, die Begründung der Auszeichnung: CIVIBVS SERVATEIS. Es sollte der Auftakt zu einer ganzen Reihe von Emissionen zu dieser Thematik der Ehrungen sein. Unter den in der Folgezeit herausgegebenen, verschiedenen Münzen des Augustus, welche das Thema in den nachfolgenden Jahren in unterschiedlichen Weisen aufgriffen, finden sich dabei auch Exemplare, denen jenes spezifische Motiv auf dem Revers des Denars Galbas nahezu exakt gleicht. So befindet sich beispielsweise auf dem Revers des Aureus [RIC I² Augustus 29B] (**Abb. 2a, 2b**) eine *corona civica* mit Mitteljuwel, die eine Schrift im Zentrum einrahmt: OB CIVIS SERVATOS. Es handelt sich bei Galbas Münzmotiv also ohne Zweifel um eine Nachahmung beziehungsweise um ein Wiederaufgreifen des bekannten augusteischen Motivs und seiner Geschichte.

Dies eröffnet nun eine Reihe von Fragen: Warum griff Galba gerade dieses Motiv auf und was bezweckte er damit? Was sagt dies über seine politischen Botschaften und den Legitimierungsversuch seiner Herrschaft aus? Inwiefern passt sich dieses Motiv in eine größere politische Agenda ein, die es numismatisch umzusetzen galt und welche Rolle spielte schließlich Augustus darin? Die folgenden Seiten sollen versuchen, hiervon einen Eindruck zu vermitteln, Lösungsansätze bieten und zum weiteren Nachdenken anregen. Die Auswertung sämtlicher Galba zugeschriebenen Münzen in all ihren Facetten ist an dieser Stelle nicht zu leisten und so beschränkt sich dieser Aufsatz auf eine getroffene Auswahl, die besonders deutliche Anknüpfungspunkte und Abbruchkanten im Laufe der kurzen, aber nichtsdestoweniger intensiven Prägezeit Galbas aufzeigen und einordnen wird.

Im Jahre 68 n. Chr. kam es infolge von Unzufriedenheiten im Reich zum Aufbegehren gegen Nero. So entzündete C. Iulius Vindex, der *legatus Augusti pro praetore* in der *Gallia Lugdunensis*

5 R. Gest. div. Aug. 34: *In consulato sexto et septimo, postquam bella civilia extinxeram per consensum universorum [potitus reru]m omnium, rem publicam ex mea potestate in senatus populi Romani arbitrium transuli. Quo pro merito meo senatus consulto Augustus appellatus sum et laureis postes aedium mearum vestitus publice coronaque civica super ianua[m] meam fixa est [et clupeus aureus in curia Julia positus, quem mihi senatus populusque Romanus dare virtutis clementiaeque iustitiae et pietatis causa testatum est per e]lius clupei inscriptionem.*

6 Albert 1981, 128–129.

7 Zanker 2009, 96; siehe auch CIL VI 873.

8 Simon 1993, 136 Kat.-Nr. 96. 142–143; Münze: RIC I² Augustus 277; Die Münze ist durch die Angabe des Konsulats klar datierbar: Simon 1993, 12.

sis,⁹ den Konflikt, der schließlich zum Bürgerkrieg führen sollte.¹⁰ Gleich mehrere antike Autoren berichten, dass er in diesem Zuge auch öffentlich den Statthalter der *Hispania Citerior* Sulpicius Galba als Gegenkaiser vorgeschlagen habe: Cassius Dio schreibt, Vindex habe ihn unter anderem aufgrund seines aufrechten Verhaltens und seinen Fähigkeiten im Krieg ausgewählt.¹¹ Plutarch berichtet überdies, schon im Vorfeld des offenen Aufstands habe Vindex mit Galba in Briefwechseln dieses Amt angetragen, den zögernden Galba aber erst durch den Beginn der kriegerischen Insurrektion zur Entscheidung drängen können.¹² In der Tat dürfte die offene Proklamation Galbas durch Vindex diesen gehörig unter Zugzwang gesetzt haben, sollte er noch unentschlossen gewesen sein. Sueton schreibt, Galba habe von der Entwicklung bei einer Tagung in Carthago Nova erfahren und der Bitte schnell entsprochen.¹³

Anfang April des Jahres 68 n. Chr.¹⁴ kam es also in Hispanien zum offenen Bruch und Galba ließ sich als Gegenkandidat Neros als neuer Regent ausrufen. Doch der Weg zur vollen Anerkennung seiner Herrschaft im Reich war alles andere als sicher. Anfangs nahm Galba überdies keineswegs die volle Kaisertitulatur an. Sueton schreibt, er habe es abgelehnt, als Imperator begrüßt zu werden, sondern wolle stattdessen Legat des Senats und des römischen Volkes sein.¹⁵ Auch bei Plutarch ist ein ähnlicher Wortlaut in diese Richtung zu finden.¹⁶ Von Cassius Dio ist hingegen überliefert, Galba ließ sich immerhin *imperator* nennen,¹⁷ eine Zuschreibung, die bald auch auf seinen Münzen prangen sollte. Ulrich Huttner stellt diesbezüglich klar, dass diese „Verzichtsgesten“¹⁸ Galbas betreffend der Titel dazu dienten, „seine Erhebung gegen Nero als einen Kampf für die *res publica* zu verklären“¹⁹. Ein Punkt, der gerade für das Begreifen des Selbstverständnisses des neuen Thronprätendenten von großer Bedeutung ist und auch in Bezug auf die Numismatik untersucht werden kann, indem in den Blick genommen wird, welches Bildprogramm Galbas Münzmeisterstuben der iulisch-claudischen Dynastie des regierenden Nero gerade in der Anfangszeit aber auch darüber hinaus entgegenstellten. Und so stößt man beim Überblicken der ersten Emissionen auf den Umstand, dass Galba wohl zunächst anonyme Münzen prägen ließ und auf die Nennung seines Namens, eines Titels und der Abbildung seines Konterfeis vorerst ganz verzichtete. Die jeweiligen Motive sprachen also ohne klaren Urheber zu ihrem Publikum. Die Zuordnung ebendieser Geldstücke ist folglich nachvollziehbarerweise ein schwieriges Unterfangen. In seinem Werk zu den sogenannten anonymen Münzen des Jahres 68 n. Chr. konnte Peter-Hugo Martin überzeugend darlegen, dass diese Galba und seinem Umfeld

9 Brandt 2021, 215; zur Rolle des Vindex siehe auch Urban 1999, 54–57, Kraay 1949, passim, Waldherr 2005, 250–259 und Huttner 2004, 164–165.

10 Cass. Dio 63, 22; so schreibt Dio, insbesondere Steuern habe die Menschen gegen Nero aufgebracht. Vindex habe in der Folge die Gallier zusammengerufen und mit einer Rede davon überzeugt, dass man gegen Nero revoltieren müsse. Er schloss die Ansprache mit den Worten, man müsse die ganze Welt befreien: ἐλευθερώσατε δὲ πᾶσαν τὴν οἰκουμένην, siehe Cass. Dio 63, 22, 6.

11 Cass. Dio 63, 23: οὐχ ἑαυτῶ δὲ τὴν ἀρχὴν πράττων ὁ Οὐίνδιξ τὸν Γάλβαν τὸν Σέρονιον τὸν Σουλπίκιον ἐπεικεῖα τε καὶ ἐμπειρία πολέμων διαπρέποντα καὶ τῆς Ἰβηρίας ἄρχοντα, δύναμιν τε οὐ μικρὰν ἔχοντα, ἐς τὴν ἡγεμονίαν προεχειρίσατο.

12 Plut. Galba 4, 1–4.

13 Suet. Galba 9, 2; schon C. M. Kraay vermutete wohl zurecht eine Abstimmung der beiden, Kraay 1949, 132; U. Huttner ist hierbei wesentlich skeptischer, Huttner 2004, 164.

14 Flaig 2019, 275 zeigt Dissens in der Forschung bezüglich des genauen Datums auf, er plädiert für den 2. April, es gibt aber auch Stimmen, die für den 4. April sprechen und sich hierbei auf Cassius Dio berufen.

15 Suet. Galba 10, 1: [...] *consalutatusque imperator legatum se senatus ac populi R. professus est.*

16 Plut. Galba 5, 2: οὔτε Καῖσαρ οὔτ' αὐτοκράτωρ, στρατηγὸς δὲ συγκλήτου καὶ δήμου Ῥωμαίων ὀνομαζόμενος.

17 Sutherland 1987, 113; bezieht sich dabei auf: Cass. Dio 63, 23: κάκεινος ὑπὸ τῶν στρατιωτῶν αὐτοκράτωρ ἀνηγορεύθη. Es gilt zu ergänzen, dass C. H. V. Sutherland den Ausdruck αὐτοκράτωρ mit *imperator* gleichsetzt: Eben jenen Titel hatte Galba im Text des Plutarch abgelehnt, siehe oben.

18 Huttner 2004, 167.

19 Huttner 2004, 167.

zuzuordnen sind.²⁰ Aber auch schon in der älteren Forschung hatte man bereits zumindest einen Teil dieser anonymen Prägungen, die sogenannte spanische Gruppe, bestehend aus Denaren und Aurei, auf Galba zurückgeführt.²¹ Aufgrund der Unsicherheit bezüglich dieser Münzen durch die fehlende eindeutige Nennung eines Namens, lebt diese Unterteilung der anonymen Münzen in Gruppen mit verschiedenen Urhebern auch bis heute in mancher Aufzählung der Literatur fort und bisweilen wird sogar die spanische Gruppe mit einem Fragezeichen versehen sowie auch einige Prägungen Vindex' eigener Initiative zugerechnet.²² Aspekte, die bei der Einordnung der folgenden Münzen nicht ganz außer Acht gelassen werden dürfen.

Die Notwendigkeit in diesem ersten Moment, noch ehe man eine allgemeine Unterstützung besaß, Münzen zu prägen, war freilich gegeben. Es galt schließlich die Soldaten zu bezahlen.²³ Die Besoldung des Heeres war im Allgemeinen eine der Arten, neue Münzen in Umlauf zu bringen und durch sie war es möglich, das Heer als Zielgruppe sogar direkt zu adressieren.²⁴ Durch Plutarch ist überliefert, dass Galba in Hispanien dafür offenbar dringend Edelmetall für die Münzprägung benötigte, welches ihm unter anderem von Otho, dem amtierenden Statthalter der *Lusitania*, in Form von Geschirr und Luxusmobiliar zur Unterstützung übergeben wurde.²⁵ Carol H. V. Sutherland vermutete hierfür Tarraco als Prägestätte.²⁶

Ein Blick in das Bildprogramm jener anonymen Emissionen offenbart, dass man tatsächlich schon zu diesem Zeitpunkt erkennbar einen Bezug auf Augustus vornahm: So findet sich eben jenes Motiv der *corona* mit Verweisen zur Rettung der Bürgerschaft bereits unter diesen frühen Münzen Galbas: Beispielsweise ist auf einen Aureus verwiesen, der auf dem Revers neben der *corona civica* ebenfalls durch den Ehrenschild, den *clipeus virtutis*, mit der Aufschrift SPQR²⁷ bedeutungsvoll an die vom Senat verliehenen Ehren des Augustus erinnert und zugleich mit dem Avers-Motiv einer personifizierten Libertas in dessen Legende den aktuellen Bezug der Bürgerkriegs-Prägung verkündet: LIBERTAS RESTITVTA [RIC I² Civil Wars 26] (**Abb. 3a, 3b**). Dass es sich bei dem Dargestellten auf dem Avers, insbesondere des Eichenlaubkranzes noch nicht um eine Proklamation des eigenen Anspruchs Galbas auf die Herrschaft handelte, darf durch dessen fehlendes Konterfei sowie die Abwesenheit einer namentlichen Nennung getrost angenommen werden. Die augusteische *corona* verkörpert an dieser Stelle den Principat selbst, dessen Freiheit es aus der Sicht Galbas einmal mehr wiederherzustellen galt.²⁸ Den Begründer eben diesen Principats hatte der Betrachter dabei sicherlich automatisch vor Augen. Daneben finden in dieser Zeit

20 Martin 1974, 46. P.-H. Martin legt überzeugend dar, dass sowohl motivisch als auch bezüglich der Entstehungszeit keine hinreichenden Unterscheidungsgründe vorliegen und daher für alle Münzen ein einzelner Urheberkreis auszumachen ist. Hierbei, so die Argumentation, sei Galba der Einzige, der entsprechende Zeit für eine solche anonyme Prägephase hatte, im entsprechenden geographischen Raum wirkte und auf dessen offiziellen Münzen sich vielfach die Motivik der anonymen Serie wiederfindet. Nicht fortgesetzte Typen begründet er mit der sich verändernden politischen Lage; C. M. Kraay argumentierte überdies, Galba sei anfänglich zu vorsichtig gewesen, seinen Namen auf die Münzen zu setzen und habe dies erst mit wachsenden Erfolgsaussichten getan, Kraay 1949, 142.

21 Martin 1974, 15; Kraay 1949, 146; gerade Prägungen aus Gallien, auch mit *ob cives servatos*-Aufschrift und Eichenlaubkranz, schrieb man Vindex selbst zu, siehe Kraay 1949, 129–130.

22 Kampmann 2011, 72; zu den anonymen Münzen siehe auch Urban 1999, 53–54; Kraay 1949, passim; Waldherr 2005, 254 und RIC I², 197–202. Es wird immer wieder diskutiert, ob einige der Münzen auch direkt Vindex zu zurechnen sind. Dies betrifft insbesondere die sog. gallische Gruppe. Angesichts der politischen Nähe Vindex' zu Galba wären diese damit in weiterem Sinne nichtsdestotrotz dessen Umfeld und politischer Allianz zuzuordnen. P.-H. Martin schließt hingegen eine eigene Prägung von Vindex aus, Martin 1974, 46.

23 Sutherland 1987, 110–111.

24 Wolters 2003, 193.

25 Plut. Galba 20, 2.

26 Sutherland 1987, 113; als gallische Münzstätte käme für Galba zudem Narbo in Betracht, siehe RIC I², 217.

27 Dabei sei bemerkt, dass in augusteischen Vorbildern SPQR nie von einer *corona* begleitet wurde, ein *clipeus virtutis* auf Münzen dagegen immer, siehe Kraay 1949, 132.

28 Martin 1974, 54.

nebst weiteren Darstellungen der Libertas in unterschiedlichen Konstellationen auch Abbildungen der Provinzen *Gallia* und *Hispania* sowie auch der CONCORDIA PROVINCIIARUM Eingang in die Münzprägung.²⁹ Auch diese Motive sollten sich in den offiziellen Prägungen Galbas später fortsetzen. Insbesondere das Motiv zweier Dolche, welche einen *pileus* flankieren, leuchtet aus dem Fundus anonymer Prägungen heraus und soll im Folgenden noch separat besprochen werden.

Doch warum griff Galba nun auf diese Motive zurück? An dieser Stelle soll zunächst einmal die *corona civica* eingeordnet werden, die nicht das letzte Mal auf Galbas Münzen vorkommen wird und an Bedeutung kaum unterschätzt werden darf. Es wurde bereits aufgezeigt, dass das Motiv von Augustus übernommen wurde, jedoch ist die *corona civica* selbst keine augusteische Erfindung. In der Republik war sie ursprünglich eine militärische Auszeichnung.³⁰ So war der Eichenlaubkranz demjenigen vorbehalten, der im Kampf das Leben eines anderen gerettet hatte.³¹ Erstmals in Bezug auf die Rettung der ganzen Bürgerschaft wurde die *corona* nach Feststellung Birgit Bergmanns mit Verweis auf Cassius Dio an Caesar verliehen.³² Auf Münzen taucht die *corona* das erste Mal in caesarischer Zeit auf Prägungen des Bürgerkriegs auf.³³ Auch die Caesarmörder stilisierten sich dabei durch Münzprägungen als Retter der Staates, obgleich sie die Auszeichnung nie vom Senat zugesprochen bekommen hatten.³⁴ Seit Beginn der augusteischen Zeit kamen die *coronae* dann schließlich vielfach auf Münzen vor, jedoch blieb diese spezifische Form der *corona civica ob cives servatos* mit der beginnenden Kaiserzeit jeweils dem Herrscher vorbehalten.³⁵ Sie verkörperte nun die *clementia* und *cura* des Princeps, der sich für die Bevölkerung einsetzte.³⁶ Augustus nutzte die Symbolik von Kranz und Ehrenschild also als „einfache und bescheidene Ehrungen in der Tradition der Alten“³⁷, wie es Paul Zanker formuliert, und machte sie zugleich zu „monarchischen Herrschaftssymbolen“³⁸.

Wenn also Galba Münzen mit entsprechender Motivik in Kombination mit der Aufschrift bezüglich der Rettung der Bürgerschaft wählte, so stellte er seine Unternehmung in eine bildliche wie auch schriftliche Tradition, die dem antiken Betrachter geläufig gewesen sein muss. Wie zur Zeit des Augustus, so die Botschaft der Münze, galt es nun die Bürgerschaft zu retten. Dazu passt im Übrigen die Darstellung der personifizierten wiederhergestellten Freiheit auf dem Revers. Galba unterstrich dies zudem, ähnlich dem ersten Princeps, durch doppelte Aufführung seiner Botschaft, indem er bei der Vermittlung sowohl mit Wort als auch Bild arbeitete und seine Mitteilung somit auf gleich zwei Ebenen der visuellen Wahrnehmung versandte. Bei den späteren Prägungen mit Abbild und Titel des Galba ging er noch einen Schritt weiter, um dem Betrachter der Geldstücke auch aufzuzeigen, wer konkret diese Rettung dem Volk garantieren konnte und wollte – nämlich er selbst.

29 Zu jedem Motiv dieser Kategorien ein Beispiel: HISPANIA: RIC I² Civil Wars 23; GALLIA: RIC I² Civil Wars 131; CONCORDIA PROVINCIIARUM: RIC I² Civil Wars 119. – R. Urban bewertet diese Münzmissionen als Gegenprogramm zu Neros und stellt Galbas Intention heraus, die *concordia* der Provinzen ebenso zu betonen wie die Treue zum Reich, weshalb die GALLIA-Prägung auf dem Revers die *fides* zeigt, Urban 1999, 65.

30 Simon 1993, 141.

31 Scheiper 1982, 101.

32 Bergmann 2010, 178, sie bezieht sich dabei auf Cass. Dio 44, 4, 5. Dieser beschreibt, wie man Caesar zwei Statuen auf der *rostra* errichtete, von denen ihn eine als τὸς πολίτας σεσωκότος – als Retter der Bürger – darstellte. Beide Statuen, so Cassius Dio weiter, trugen dabei die jeweiligen Kränze, die für diese Leistungen standen.

33 Bergmann 2010, 154. 178. 399; von Bergmann genannte Beispiele sind RRC 448/1 und RRC 452/2.

34 Bergmann 2010, 178.

35 Bergmann 2010, 179; andere Formen der *corona civica* hingegen, wie z. B. jene, die als *donum militare* verliehen wurde, blieben noch für eine größere Gruppe erreichbar, siehe Bergmann 2010, 180.

36 Scheiper 1982, 102.

37 Zanker 2009, 99.

38 Zanker 2009, 99.

Die Botschaft des Münzmotivs geht über die Reminiszenz des Augustus jedoch noch hinaus. Durch einen Blick auf die Münzprägung der übrigen Kaiser der iulisch-claudischen Dynastie wird deutlich, dass Galba keineswegs bis auf Augustus zurückblicken musste, um das Wiederaufgreifen der augusteischen *corona civica* und die Erwähnung der Rettung der Bürgerschaft in der Münzprägung zu entdecken – im Gegenteil: Seit Augustus findet sich mit Ausnahme von Nero bei jedem Kaiser mindestens eine solche Prägung.³⁹ Sicherlich ist dies auch bei ihnen als Verweis auf Augustus zu verstehen, lassen sich in der iulisch-claudischen Zeit doch zahlreiche „familienbezogene Motive unter vielfachem Rückbezug auf Augustus ausmachen“⁴⁰, wie es Reinhard Wolters treffend zusammenfasst. Man betonte damit auch eine dynastische Kontinuität und Legitimation.⁴¹

Muss also die eben erfolgte Bewertung revidiert oder zumindest relativiert werden? Inwiefern handelte es sich um eine Rückbesinnung auf Augustus und wann lediglich um eine Anpassung an ohnehin in der frühen Kaiserzeit von vielen Herrschern verwendete Motive? Immerhin wurde gerade die Symbolik der *corona* auch in ihrer gewachsenen Funktion als Repräsentantin des Principats vorgestellt. Dieser Frage kann nicht auf dieses Münzmotiv beschränkt nachgegangen werden und soll daher im Verbund mit den anderen Prägungen im Gesamtkontext beantwortet werden.

Galba hatte es in Folge seiner offenen Revolte nicht leicht, sich als neue Instanz zu etablieren und als neuer und legitimer Herrscher zu präsentieren. Immerhin befand er sich dabei in Konkurrenz mit dem noch lebenden Amtsinhaber, der zugleich auch Angehöriger der nunmehr seit Augustus herrschenden iulisch-claudischen Dynastie war. Er wählte hierzu offenbar eine besondere Taktik: Während er mit der Prägung von *corona civica* und *clipeus virtutis* respektive der in späteren Prägungen auftauchenden Inschrift *ob civis servatos* klar in die bildlichen ‚Fußstapfen‘ des Augustus trat und sich darüber hinaus zugleich durch deren regelmäßiges Wiederaufgreifen unmittelbar in die Tradition der iulisch-claudischen Dynastie stellte, so schien er damit zugleich bereitwillig die thematische Lücke schließen zu wollen, die Nero gelassen hatte. Denn der zugleich noch in Italien um seine Macht kämpfende Nero prägte derlei Münzen, wie erwähnt, nicht. Dass Galba auf diese ersten anonymen Münzen seinen eigenen Namen noch nicht prägte, fällt bei der Gesamtbetrachtung dabei nur mäßig ins Gewicht, änderte sich das doch binnen kurzer Zeit, während der Grundtenor der Motivik gleich blieb, wie das Heidelberger Stück beweist. Zusammen mit weiteren Münzen der anonymen Gruppe prägte man im aufständischen Umfeld des Galba zugleich eine Erzählung der Befreiung vom bestehenden Übel: Zeitgleich zur bereits besprochenen Prägung tauchten Darstellungen der Libertas mit der Beischrift RESTITVTA, der Pax und Bezüge auf die revoltierenden Provinzen *Gallia* und *Hispania* auf.⁴² Auch diese Prägungen stellen für das Verständnis der Prägung Galbas einen entscheidenden Faktor dar und sollen daher im nächsten Schritt gemeinsam mit den Imperator-Prägungen analysiert werden, da auch sie sowohl in den anonymen wie auch den späteren Münzemissionen vorkommen.

Zunächst ist der Blick aber noch auf ein besonderes Motiv der anonymen Serie zu lenken, welches später nicht in die späteren Prägungen übernommen wurde und nur in dieser sehr frühen Prägezeit auftaucht. Die bereits angedeutete Darstellung zweier Dolche auf dem Revers eines Denar, die je links und rechts um einen *pileus* herum positioniert sind [RIC I² Civil Wars 24] (**Abb. 4a. 4b**). Der *pileus* symbolisiert dabei die Freiheit, da er beispielsweise von Sklaven getra-

39 Zu jedem dieser Kaiser ein Beispiel: RIC I² Tiberius 57; RIC I² Gaius/Caligula 37; RIC I² Claudius 6.

40 Wolters 1999, 295.

41 Kraay 1956, 57 spitzt Galbas Kernanliegen bei der Prägung der *corona civica* treffend zu: „the use of the corona civica type was an element of that publicity, designed to minimize the gulf between him and his predecessors and to represent him as the legitimate heir of all their powers“.

42 Einzelne Beispiele sind LIBERTAS RESTITVTA: RIC I² Civil Wars 24; Pax: RIC I² Civil Wars 114; die Personifikationen Gallia und Hispania, hier gemeinsam unter dem Thema der *concordia* als zwei sich zugewandte Köpfe auftretend: RIC I² Civil Wars 15; die Frucht dieser Eintracht ist der Sieg des römischen Volkes, verkörpert durch Victoria auf der Biga auf dem Revers derselben Münze mit entsprechender Legende.

gen wurde, die in ebensolche entlassen wurden.⁴³ Passend dazu zierte den Avers erneut das Haupt der Libertas, die namentlich auch in der Legende genannt wird. Ergänzt man die Legende des Averses ergibt sich erneut LIBERTAS RESTITVTA. Auch die Gestaltung des Revers ruft beim Betrachter eine Erinnerung hervor: Hatten doch die Caesarmörder der Ermordung an den Iden des März mit einer sehr ähnlichen Münze gedacht. Schon in der Antike schrieb Cassius Dio dazu, Brutus habe Münzen mit dem Motiv eines *pileus* und zwei Dolchen infolge der Ereignisse prägen lassen, um zu verdeutlichen, dass er gemeinsam mit Cassius Longinus die Heimat gerettet hätte.⁴⁴ Und während der Avers dieser Münze das Porträt des Brutus zeigt, sind auch weitere Münzen der beiden Caesarmörder überliefert, die den Kopf der Libertas abbilden.⁴⁵

An Zufall mag man an dieser Stelle beim Vergleich der beiden Münzen kaum glauben. Stilierte sich Galba etwa auch als Retter der *res publica*, indem er vermeintlich den herrschenden Despoten, zumindest bildlich, im Sinne der Republikaner beseitigen wollte? Dies wäre ein bemerkenswerter Vorgang, denn Galba übernehme damit gewissermaßen gleich beide antagonistischen Haltungen aus dem Bürgerkrieg der späten Republik: Sowohl das augusteische Motiv der wiederhergestellten Ordnung und der Rettung der Bürgerschaft auf der einen Seite, die aber gedanklich auch die Beseitigung der Mörder des Caesar einschloss, als auch auf der anderen Seite die Haltung eben dieser Fraktion, die die Freiheit durch die Ermordung Caesars gerettet sehen wollten. Ganz offenbar schätzten die Münzmeisterstuben Galbas den Vorteil, auf Bekanntes zurückgreifen zu können. Besteht also erneut die Gefahr, dass die von Augustus übernommenen Münzmotive einer Überinterpretation ausgesetzt sein könnten? Die Prägeumstände der frühen anonymen Münzen im Verhältnis zu späteren Darstellungen mit dem Wandel und der Entwicklung der politischen Situation müssen dabei mitbedacht werden. Was nun noch opportun erschien war später nicht mehr so.

Bezüglich einer Deutung der Münze mit Dolchen und *pileus* scheint in der Forschung kein Konsens zu herrschen: So schreibt Reinhard Wolters unter der Prämisse, dass Galba die Prägung zuzurechnen sei, dieser habe mit diesem Motiv als Gegner Neros bewusst an Brutus anknüpfen und sich so legitimieren wollen.⁴⁶ Den Kopf des Caesarmörders hatte er dabei jedoch mit der Libertas ausgetauscht. Peter-Hugo Martin hingegen bezweifelt, dass die von Brutus im Osten des Reichs geprägte Münze weitläufig und insbesondere in dem im Westen gelegenen Hispanien tatsächlich bekannt war, sodass die Bevölkerung und die Soldaten diese noch gekannt hätten.⁴⁷ Folgt man Martins Meinung, müsste man annehmen, das Umfeld Galbas habe das Motiv der Brutus-Prägung pragmatisch für die eigenen Zwecke ohne direkten inhaltlichen Bezug auf die Ermordung Caesars genutzt. Jedoch ist schon aufgrund der späteren Erwähnung dieser konkreten Münze durch Cassius Dio davon auszugehen, dass sie trotz ihres zeitlichen Abstands zur Bürgerkriegszeit 68/69 n. Chr. sowie ihrer geringen Auflage sehr wohl mit ihrem Motiv und ihrer Bedeutung infolge ihrer Ausgabe einem breiten Publikum bekannt wurde und zur Zeit des Aufstands gegen Nero wohl auch im Westen des Reichs als Motiv einen Wiedererkennungswert besaß. Cassius Dio schreibt konkret, Brutus habe durch die Darstellung seines Porträts, sowie des *pileus* und die Dolche in Kombination mit der Inschrift deutlich machen wollen, dass er gemeinsam mit Cassius die Heimat befreit habe.⁴⁸ Die Botschaften der Münzen, ob nun aus dem Lager von Bru-

43 Rowan 2018, 69.

44 Cass. Dio 47, 25, 3; besagte Münze ist die RRC 508/3.

45 Rowan 2018, 66–67; verweist auf RRC 498/1 und RRC 501/1.

46 Wolters 1999, 298; G. H. Waldherr sieht, ohne dies jedoch zu explizieren und zu begründen, Vindex als Urheber von Münzen, die an die Caesar-Ermordung erinnerten, Waldherr 2005, 251; dies ist im vorliegenden Fall mit Blick auf die Herkunft dieser Münze aus Hispanien aber klar abzulehnen, siehe Zusatzinformationen RIC I² Civil Wars 24 bzw. RIC I² 205.

47 Martin 1974, 57.

tus und Cassius oder dem des Augustus, waren sich daher letzten Endes gar nicht so unähnlich. Lediglich in der Interpretation der wiederherzustellenden und zu beschützenden Ordnung und der eigenen Rolle der Protagonisten dabei lag die eigentliche Meinungsverschiedenheit. Fest steht, dass man auf Galbas Seite auf die Weiterführung der Prägung dieses Münzmotivs mit *pileus* und den Dolchen auf den klar zuweisbaren Imperator-Prägungen mit seinem Porträt und Namen verzichtete. Man wusste also durchaus zwischen den unterschiedlichen Motiven derselben Thematik, nämlich der Wiederherstellung der Freiheit, zu unterscheiden. Man entschied sich bewusst und nicht ohne Grund für die Beibehaltung der Anlehnung an Augustus und ließ die Reminiszenz an Brutus als Befreier der Republik hingegen fallen respektive verzichtete auf die Nutzung dieses doch wohl noch sehr bekannten Motivs.

Unklar ist, ab wann Galba genau begann, Münzen mit eigenem Namen zu prägen. Klassischerweise verortet man die nun im Folgenden behandelten Imperator-Prägungen ebenso in der Anfangszeit des Aufstandes bis zum Treffen bei Narbo.⁴⁹ Bei dieser Münzgruppe ist entgegen der vorigen die Urheberschaft Galbas klar und unverwechselbar, der Name Galbas ist deutlich zu lesen. Seine Titulatur in diesem Kontext ist *Imperator*, auf Münzen erscheinend in der Legende als IMPERATOR und IMP.⁵⁰ Dies bezog sich natürlich auch gerade auf seine Rolle als oberster Befehlshaber.⁵¹ Vor dem Hintergrund Galbas notwendiger Unterstützung durch das Militär mag das mitnichten verwunderlich sein. Ein erwähnenswerter Aspekt ist, dass man zugleich jedoch noch auf die Titel Augustus und Caesar verzichtete.⁵² Stattdessen genügte vorerst ausschließlich Imperator. Angesichts dessen, dass sich auch der erste Princeps bescheiden gab und formal die ihm verliehene Macht an den Senat zurückgab und für seine Verdienste seinen Ehrentitel erhielt, so zeigt sich auch Galba nun als bescheidener Herrscher, der (noch) nicht in offen gieriger Manier dreist denselben Augustus-Titel auf seine Münzen prägte, ohne ihn formal erhalten zu haben. Es hätte sein Narrativ gestört. Die Zurückweisung der kaiserlichen Titel, die ihm von seinen Soldaten nichtsdestotrotz angetragen worden waren, kam bereits zur Sprache.⁵³ Hartwin Brandt beschreibt Galbas Vorgehensweise daher passend als „dezidiert zurückhaltend und demonstrativ republikanisch“⁵⁴. Andere bezeichnen diese Vorgehensweise nichtsdestoweniger auch einfach als zögerlich.⁵⁵ Davon, dass Galba jedoch durchaus auf diese Ehren schiele und seine Herrschaft fest im Blick hatte, darf getrost ausgegangen werden.

Das Narrativ der Imperator-Münzen ist wenig überraschend eine Bestätigung und Vertiefung der bereits betrachteten Prägungen der anonymen Serie. Auch hier tauchen Eichenkranz und Bürgerschaftsrettung auf den Reversen auf und lassen nun mit ihrer deutlichen Benennung keinen Zweifel mehr daran aufkommen, wem die römische Bevölkerung diese Erlösung zu verdanken habe. Zugleich zeugt auch die Fortsetzung anderer Motive wie Prägungen der Personifikationen *Gallia* und *Hispania*⁵⁶ sowie Darstellungen der *Libertas* von der Kontinuität im Narrativ zu den

48 Cass. Dio 47, 25, 3: Βροῦτος μὲν ταῦτά τε ἔπρασσεν, καὶ ἐξ τὰ νομίσματα ἃ ἐκόπτετο εἰκόνα τε αὐτοῦ καὶ πλῖον ξιφιδία τε δύο ἐνετύπου, δηλῶν ἐκ τε τούτου καὶ διὰ τῶν γραμμάτων ὅτι τὴν πατρίδα μετὰ τοῦ Κασσίου ἠλευθερωκῶς εἶη.

49 RIC I2, 216–217. Auch hier spielt das Argument des Soldatensolds in der Zeit als „Legat“ die entscheidende Rolle. Rechnet man zudem die anonymen Prägungen ebenfalls fest dem Umfeld Galbas zu, wofür dieser Aufsatz plädiert, besteht auch die beschriebene Möglichkeit zweier aufeinanderfolgender Phasen innerhalb dieser Zeit.

50 Sutherland 1987, 112–113; Beispiele für IMP sind die noch zur Sprache kommenden RIC I² Galba 14 und RIC I² Galba 28, zwei Beispiele für IMPERATOR sind RIC I² Galba 39 und RIC I² Galba 45.

51 Aumann 2020, 52.

52 Vor dem Treffen in Narbo prägte Galba auch keine Münzen mit diesen Titeln, siehe Kraay 1956, 9.

53 Siehe oben Einordnung von Suet. Galba 10, 1, Plut. Galba 5, 2 und Cass. Dio 63, 23. Zur wissenschaftlichen Analyse der *recusatio imperii* im Allgemeinen und der Galbas im Besonderen siehe das Werk U. Huttners 2004.

54 Brandt 2021, 230.

55 Zimmermann 1995, 71.

56 Beispiel zur Fortsetzung der *corona civica*: RIC I² Galba 166; Beispiel für gemeinsam auftretende *Gallia* und *Hispania*: RIC I² Galba 15.

vorangegangenen Münzen. Während gerade Erstere Galbas besondere Verbindung zu den beiden Provinzen betonten, die insbesondere zu diesem Zeitpunkt die Stütze seiner Macht bildeten, stellte auch Zweiteres einen klaren kontinuierlichen Schwerpunkt dar: Denn insbesondere auch die Thematik der Libertas führte nun mit dem Konterfei des Galba die Botschaft seiner propagierten Rettung des Staates deutlich fort: LIBERTAS PVBLICA, LIBERTAS RESTITVTA und ROMA RENASCENS [RIC I² Galba 28] (**Abb. 5a, 5b**) prangte nun auf den Geldstücken.⁵⁷ Dies vermittelte eine eindeutige Botschaft: Galba ist der Wiederhersteller der Freiheit. Und mit dieser Freiheit, so das Narrativ, lebt auch ein starkes und siegreiches Rom wieder auf, bildlich dargestellt durch Roma selbst, die eine Victoria auf dem Globus in ihrer Hand hält, keineswegs ein neues Münzmotiv. Galba zeichnete also ein klares Schwarz-Weiß-Bild. Wenn er den Befreier der *res publica* darstellte, so musste Nero unmittelbar als deren Unterdrücker erscheinen. Ähnlich dem Konzept der *corona civica*, bildet auch die Libertas kein erst im Verlauf der Kaiserzeit entstandenes numismatisches Motiv. Dabei war ihre genaue politische Deutung jeher vom Prägeherrn individuell abhängig: So prägte neben den bereits angesprochenen Caesarmördern Brutus und Cassius ebenso auch Augustus selbst das Thema der Freiheit auf Münzen, indem er wiederum nach deren Bezwingung LIBERTATIS VINDEX als Motiv in Form einer Legende auf seine Geldstücke setzte [RIC I² Augustus 476] (**Abb. 6a, 6b**).⁵⁸ Zu gerade dieser wird in der Forschung auch eine Stelle zu Beginn der *res gestae* in Verbindung gebracht, in der Augustus schreibt, er habe die Tyrannei besiegt und die *res publica* in die Freiheit geführt.⁵⁹ Auch wenn Rainer Albert durch seine Auffassung, er habe sich mit dieser Prägung aus dem Jahr 28 v. Chr. konkret auf die Befreiung der *res publica* von Marcus Antonius und Kleopatra, also nicht die Caesarmörder bezogen damit einen weiteren Interpretationsbereich eröffnet,⁶⁰ bleibt die Botschaft der Münze letztlich dieselbe: Ihm, Augustus, ist diese Rettung der *res publica* zuzuschreiben.

Somit stünde erneut die Frage an: Liegt hier bei Galbas Prägungen wieder ein thematischer Anklang an Augustus oder gar ein Verweis auf republikanische Zeiten vor? Ganz so einfach dürfte eine solche Schlussfolgerung nicht sein. Besagte Münze des Augustus zeigt auf ihrem Revers keine Libertas, sondern eine Pax,⁶¹ die einen *caduceus* in der Hand haltend eher eine andere Erzungenschaft Augustus' zu vertreten scheint: Der durch den Sieg über die Widersacher erreichte Frieden. Eine Darstellung der Personifikation Libertas selbst findet sich auf augusteischen Münzen nicht. Dies bedeutet allerdings nicht zwangsläufig, dass Galba auf eine neue Motivik gesetzt hätte. Denn innerhalb der iulisch-claudischen Dynastie bot sich ihm ein weiterer Bezugspunkt an: Kaiser Claudius. Schon dieser nutzte die Motivik der Libertas infolge des Todes Caligulas zur Verdeutlichung und Verkörperung der Rückkehr „zum verfassungsmäßigen Regierungsstil“⁶², wie es Peter Lummel formulierte. Der Senat, so Sueton, war sich nach dem Tode des Kaisers schnell darüber einig, die wiedererlangte Freiheit auch zu behalten.⁶³ Claudius schloss sich nach seinem Herrschaftsantritt in der Folge diesem Narrativ an und prägte dezidiert Münzen mit der Aufschrift LIBERTAS AVGVSTA.⁶⁴ Erst durch dieses Narrativ, so argumentiert Ulrich Huttner einleuchtend, legitimierte sich sein Führungsanspruch.⁶⁵ Dies ist eine Vorgehensweise, die durch-

57 Je ein Beispiel: LIBERTAS PVBLICA: RIC I² Galba 23; LIBERTAS RESTITVTA: RIC I² Galba 39; ROMA RENASCENS: RIC I² Galba 28; ROMA RENASC: RIC I² Galba 41.

58 Hurlet 2020, 176; RIC I² Augustus 476.

59 R. Gest. div. Aug. 1.1, [...] *rem publicam a dominatione factionis oppressam in libertatem vindicavi*.

60 Albert 1981, 137–138.

61 <<https://ikmk.smb.museum/object?id=18202459>> (12.11.2022).

62 Lummel 1991, 69.

63 Suet. Caligula 60: *et senatus in asserenda libertate adeo consensit* [...]; Suet. Claudius 10, 3, *nam consules cum senatu et cohortibus urbanis forum Capitoliumque occupaverunt asserturi communem libertatem*; Cassius Dio berichtet ebenso von Debatten, die es über die künftige Regierungsform gegeben habe, Cass. Dio 60, 1–2.

64 RIC I² Claudius 97. 113.

65 Huttner 2004, 162.

aus auch auf Galba übertragen werden kann. Die Botschaft Claudius' – und dies ist ein erwähnenswerter Punkt – war dabei durch ausschließlich stadtrömische Prägungen insbesondere an den Senat und eben die stadtrömische Bevölkerung gerichtet, womit sie sich jedoch grundsätzlich von Galbas Münzen unterschieden.⁶⁶ Dieser prägte zum Zeitpunkt des Aufkommens dieser Libertas-Münzen situationsbedingt gerade umgekehrt aus den Provinzen heraus seine Botschaft. Er nutzte hierfür vor allem die Münzprägestätten Tarraco und Lugdunum.⁶⁷ Die Empfänger seiner Münzen waren zu diesem Zeitpunkt sicherlich vor allem die Einwohner der Provinzen und nicht zuletzt sein eigenes Militär. Auch letzteres spiegelte sich in der Motivik wider. Galba ist auf vielen Münzen auf dem Avers in militärischem Habitus abgebildet, auch wenn das Thema des Averses keinen unbedingten militärischen Inhalt hat.⁶⁸ Die Kernbotschaft allerdings, die Galba auf seinen Münzen unter anderem mit den Worten *libertas restituta* beschreibt, scheint eine ähnliche zu sein wie bei Augustus und Claudius. Grundsätzlich wird dabei in der Forschung bemerkt, dass der Bürgerkrieg 68/69 n. Chr. in der Numismatik ein großes „Wiederaufleben republikanischer Themen und Motive“⁶⁹ beförderte. Denn Galba steht hierbei keineswegs allein: Unter den Münzen des Jahres 68 n. Chr. tauchen auch Prägungen auf, die von manchen Clodius Macer zugerechnet werden, einem weiteren Usurpator, der als Legat einer Legion in Nordafrika gegen Nero putschte und versuchte, die Macht im Reich zu erlangen.⁷⁰ Auch von ihm sind Prägungen der Libertas überliefert.⁷¹ Zudem sind von weiteren Usurpatoren, die Galba in diesem Bürgerkrieg nachfolgen sollten, allen voran Vitellius und Vespasian derartige Prägungen sicher bekannt,⁷² weshalb Frédéric Hurllet bezogen auf Libertas ab 68 n. Chr. von einer „cardinal value of imperial ideology“⁷³ spricht. Galba verspürte wohl nicht als Einziger die Notwendigkeit, seinen Griff nach der Macht mit der Begründung einer Befreiung der *res publica* von einem Übel zu kennzeichnen. Dies mag andeuten, dass man offensichtlich über verschiedene Fraktionen hinweg eine Empfänglichkeit der zeitgenössischen Gesellschaft für diese Themen und entsprechende Motive annahm und die eigene Legitimation über diese Motivbilder als besonders geeignet ansah. Das ergänzt in seiner Deutung klar die allgemeine Zweckbeschreibung Reinhard Wolters bezüglich Münzbildern: „Der Herrscher warb mit den Münzbildern für sich und seine Herrschaft, doch die Münzbilder zeigten dabei das, was man von ihm als Herrscher erwartete.“⁷⁴

Die in den *res gestae* beschriebene Haltung, man müsse zum Wohle der Republik vermeintliche Feinde der *res publica* beseitigen, hatte Augustus bereits mit seinen Münzen zugunsten von Pax und Bürgerschaft ja deutlich in Szene gesetzt. Für Galba darf man getrost dieselbe Botschaft aus der Motivik entnehmen. Die Tatsache, dass sich Libertas-Prägungen durch alle Episoden der kurzen, aber dennoch wechselhaften Geschichte der Galba'scher Münzprägung finden, unterstreicht dabei den Wert, den man ihr beimaß. Hartwin Brandt kommt zu dem Schluss, Galba setzte auf republikanisch-augusteische Motive ganz im Sinne der „*res publica restituta*-Programm“⁷⁵ des Augustus. Hinzuzufügen wäre dieser Aussage allerdings, dass Galba hierbei, wie erwähnt, eben keineswegs als Einziger diesen Weg beschritt und sicherlich in der Situation von 68 n. Chr. und der bröckelnden Autorität Neros, eine für jeden verständliche Sprach- und

66 Lummel 1991, 69; dabei muss allerdings hinzugefügt werden, dass sich die Zirkulation der claudischen Münzen trotz des offensichtlichen Schwerpunkts bei weitem nicht auf Rom beschränkte und deren Zielgruppe eben nicht nur in der stadtrömischen Bevölkerung und dem Senat zu suchen ist.

67 Fabbricotti 1976, 41.

68 Lummel 1991, 70–71.

69 Wolters 2003, 198; P.-H. Martin dagegen warnt aber vor dieser Einschätzung, nur für sich genommen entstehe bisweilen dieser Eindruck. Im Gesamtbild werde aber klar, dass dies nicht der Fall sei, Martin 1974, 62–63.

70 Flaig 2019, 281–282; in der Bürgerkriegsreihe der RIC betrifft dies RIC I² Clodius Macer 1–42.

71 RIC I² Clodius Macer 19–21.

72 Je ein Beispiel beider Kaiser für LIBERTAS RESTITVTA: RIC I² Vitellius 9; RIC II,12 Vespasian 52.

73 Hurllet 2020, 181–182.

74 Wolters 2003, 201.

75 Brandt 2021, 230.

Bildregelung nutzte, um die Bevölkerung für sich zu gewinnen.⁷⁶ Dies für sich genommen mag allerdings noch nicht das Betreten augusteischer Fußstapfen bedeuten, zumal Galbas Porträts auf den Aversen seiner Münzen stark den Altersporträts der Republik ähneln⁷⁷ und sich damit sehr vom stets jugendlichen Konterfei eines Augustus unterscheiden, im Übrigen eben auch dem des Nero, von dem es sich als Gegenkandidat auch in der Repräsentation zu unterscheiden galt. Wählte Galba also nicht einfach lediglich ähnliche Strategien der Vermittlung wie Augustus? Sind Ähnlichkeiten der Münzen als rein pragmatische Taktik Galbas zu erklären, der die sich ihm bietenden Vorlagen mit starkem Wiedererkennungswert in der Krise nutzte, aber ansonsten keine zusätzlichen Berührungspunkte mit dem ersten Princeps suchte?

Dem entgegenstehend fällt in diese Situation jedoch ein Münztypus besonders ins Auge, der der vergöttlichten Livia, der Frau des Augustus, gewidmet ist. In der vorliegenden Darstellung [RIC I² Galba 14] (**Abb. 7a. 7b**) tritt sie hierbei höchstselbst mit Szepter und Patera würdevoll auf und verweist so auch auf die Tugend der *pietas*. Darstellungen der Livia tauchen im Galba'schen Bildprogramm seit den Imperator-Prägungen auf und setzen sich auch später bei den Prägungen mit Caesar- und Augustustitel fort.⁷⁸ Erwähnenswert ist dies aufgrund der persönlichen Verbindung Galbas zu Livia. Sueton zufolge verehrte er sie sehr, stand in ihrer Gunst und hätte beinahe einen beträchtlichen Teil ihres Vermögens geerbt.⁷⁹ Zudem konnte sich Galba über seine Adoption durch die zweite Frau seines Vaters, Livia Ocellina, auf Livia zurückführen.⁸⁰ Diese Verbindung, so wird auch in der Forschung vermutet, dürfte zeitgenössisch bekannt gewesen sein.⁸¹ Galba konnte also eine gewisse Verwandtschaft zur iulisch-claudischen Dynastie propagieren und darauf aufbauen. Ganz konkret knüpfte er sich durch diese Prägung der Livia an Augustus an.⁸² Er wollte seine Abstammung somit nach außen tragen.⁸³ Damit war er wahrlich nicht der Erste: Schon bei Kaiser Claudius tauchte Livia als eben dieser Bezugspunkt auf. Als ihr Enkel stammte dieser direkt von Livia ab.⁸⁴ Claudius ließ der Verstorbenen, nebst anderem, *divinos honores*, göttliche Ehren, zuerkennen.⁸⁵ Dies geschah 42 n. Chr. und damit schon recht früh in seiner Herrschaftszeit,⁸⁶ was seinerseits für eine große Bedeutung der Livia in der Legitimation des Claudius von Beginn an spricht. So findet sich in der Münzprägung des Claudius ebenso eine Prägung für die von ihm Vergöttlichte [RIC I² Claudius 101] (**Abb. 8a. 8b**). Sie tritt dabei auf dem Revers eines Dupondius würdig thronend auf, während das Konterfei ihres vergöttlichten Gatten mit Strahlenkrone den Avers ziert.

Ebenfalls die divinisierte Livia aufgreifend, kaschierte Galba also mit diesem Vorgehen auf eine weitere Weise gekonnt seine Usurpation und stellte sich in gewisser Hinsicht als Familienmitglied der iulisch-claudischen Dynastie und damit auch dynastisch legitimierter Herrscher dar, der nun die Regierungsgewalt übernehmen müsse. Auf dem Avers ließ er sich mit einer *corona* abbilden. Geschickt ersetzte Galba somit Nero in seiner Position als legitimer Nachfolger der

76 Dies gilt natürlich grundsätzlich für Münzbilder der römischen Kaiserzeit, wollte doch jeder Herrscher seine Inhalte für ein breites Publikum verständlich transportieren. Jedoch darf vor dem Hintergrund mehrerer konkurrierender Gruppen in der Situation 68/69 n. Chr. diese Notwendigkeit noch einmal stärker im Fokus gestanden haben.

77 Brandt 2021, 230.

78 Kampmann 2011, 72–74. Gerade ab den Prägungen mit Caesar- und Augustustitel umfassen die Livia-Darstellungen Nominale vom einfachen As, z. B. RIC I² Galba 67 bis hin zum Aureus z. B. RIC I² Galba 55.

79 Suet. Galba 5, 2: *Observavit ante omnis Liviam Augustam, cuius et vivae gratia plurimum valuit et mortuae testamento paene ditatus est.*

80 Brandt 2021, 221.

81 Flaig 2019, 280.

82 Zimmermann 1995, 65.

83 Harvey 2020, 110.

84 Harvey 2020, 124.

85 Suet. Claudius 11, 2: *aviae Liviae divinos honores et circensi pompa currum elephantorum Augustino similem decernenda curavit.*

86 Kienast 1990, 84.

Dynastie und verdrängte ihn damit auch bildlich aus dieser. Wenngleich es an dieser Stelle anzumerken gilt, dass in der Forschung ebenso die Haltung existiert, auch jener habe Münzen der Livia und des Augustus geprägt.⁸⁷

Während all dieser Vorgänge schwand Neros Machtbasis auch in Italien. Schließlich erklärte der Senat Nero zum Staatsfeind⁸⁸ und erkannte Galba die Kaiserwürde zu.⁸⁹ Der aus Rom fliehende Nero nahm sich auf der Flucht, als er seine Verfolger aufholen hörte, das Leben.⁹⁰ Noch in Hispanien erfuhr Galba schließlich vom Tod des Kaisers, ersetzte seinen Legatstitel nun durch den des Caesar und macht sich auf den Weg nach Italien.⁹¹ Durch Plutarch ist bekannt, dass er auf seinem Weg in Narbo in Gallien schließlich auch eine Gesandtschaft des Senats traf, die ihn bat, schnellstens nach Rom zu kommen.⁹² Von diesem Moment, ab Juni des Jahres 68 n. Chr., änderte Galba auch seine Titulatur und trat nun als Servius Galba Imperator Caesar Augustus in Erscheinung.⁹³ In der Folge zog er weiter nach Italien, um dort seine Herrschaft anzutreten. Erst seit der Zeit der Annahme des Augustustitels und der Machtübernahme in Italien wurden nun auch Münzen für Galba in Rom geprägt.⁹⁴ Eine solche ist auch die Münze aus der Heidelberger Sammlung. Thematisch kommt es nicht mehr zu vielen Veränderungen der bestehenden Motive, die sich weitestgehend unter neuer Titulatur fortsetzten. Allerdings baute man das Bildprogramm noch aus: Eine Neuerscheinung stellt beispielsweise die PAX AVGVST(A) dar [RIC I² Galba 281] (**Abb. 9a. 9b**). Diese wurde ähnlich der Thematik mit Livia, der *ob cives servatos* mit *corona civica* oder der Libertas gleich auf mehreren Nominalen und in verschiedenen Versionen aufgeführt. Die eigentliche Neuheit der Münzen stellte jedoch eindeutig der Titel dar: Münzen besaßen eben gerade bei Regierungsantritten die Aufgabe, der Bevölkerung den neuen Herrscher mit Titel und Abbild vorzustellen.⁹⁵ Und dies taten sie von diesem Moment an: Galba hatte nun auch formal und offiziell die Herrschaftsnachfolge ohne Zweifel angetreten. Die Beschriftung PAX AVGVST(A) ist dabei im Übrigen ebenfalls neu, aber nicht aus dem Nichts gegriffen. Galba bediente sich, wie Gabriël de Klerk einleuchtend aufzeigt, dabei im Münzrepertoire des Claudius, der bei einer Reihe von Prägungen die Pluralform PACI AVGVSTAE verwendete.⁹⁶ De Klerk sieht in dieser Prägung daher folgerichtig Galbas Intention „to emulate his (Claudius) and Augustus’ reigns“⁹⁷. Die personifizierte Pax im Bildrepertoire des Augustus kam ja bereits zur Sprache.

An dieser Stelle soll noch als letztes Beispiel eine besondere Ausführung der wiederhergestellten Freiheit aufgeführt werden, die mit der Annahme der vollen kaiserlichen Titel auftritt: Auf dem Revers des Sesterzes [RIC I² Galba 479] tritt Galba mit einer Toga bekleidet in Erscheinung, wie er die Personifikation der *res publica* aufrichtet, die vor ihm kniet. Im Hintergrund überblickt Roma die Szenerie. Die Legende lautet LIBERTAS RESTITVTA. Diese metaphorische Darstel-

87 Harvey 2020, 94. 106. Harvey bezieht sich dabei auf RIC I² Nero 44–45, weist aber darauf hin, dass man in der Forschung die dargestellten Personen auch bereits mit Nero und Poppaea in Verbindung brachte. In Anbetracht der Legende AVGVSTVS – AVGVSTA auf dem Reversen ist auch diese Deutung sehr gut möglich.

88 Suet. Nero 49, 2; Plut. Galba 7, 2.

89 Cass. Dio 63, 29, 1; Plut. Galba 7, 2; Flaig 2019, 298.

90 Suet. Nero 49, 3–4.

91 Suet. Galba 11, 1: [...] *deposita legati suscepit Caesaris appellationem iterque ingressus est* [...].

92 Plut. Galba 11, 1: Γάλβαν δὲ περὶ Νάρβωνα, πόλιν Γαλατικὴν, οἱ παρὰ τῆς συγκλήτου πρέσβεις ἐντυχόντες ἠσπάζοντο, καὶ παρεκάλουν ἐπιφανῆναι τῷ δήμῳ ποθοῦντι ταχέως.

93 Kienast 1990, 102; C. M. Kraay folgert, Galbas anfängliche Zögern, kaiserliche Titel anzunehmen, begründe sich darin, dass der verfassungskonforme Weg die Initiative Roms und des Senats voraussetzte, dies wäre nun gegeben, Kraay 1949, 132–133; E. Flaig beurteilt den neuen Titel anders, er wähnt innenpolitische Gründe für die Neubenennung: Der besagte Rückgriff auf republikanische Titel habe sich letztlich nicht bewährt und er schwenkte daher auf die Titel Caesar und Augustus um, Flaig 2019, 304.

94 Fabbricotti 1976, 41.

95 Wolters 2003, 197.

96 De Klerk 2021, 99; Beispiele hierfür: RIC I² Claudius 9–10; RIC I² Claudius 21.

97 De Klerk 2021, 100.

lung von Galbas Anspruch, die Freiheit im Reich wiederhergestellt zu haben, ist keine neue Erfindung. Es verwundert nach den vorangegangenen Ausführungen kaum, dass gerade von Augustus eine ähnliche Darstellung auf einem Aureus existiert: So zeigt sich Augustus in selbiger Pose [RIC I² Augustus 413], wie er der knienden Res Publica wieder auf die Füße verhilft. Dass es zu diesem Wiederaufgreifen des Motivs kam, kann wohl nach den vorangegangenen Ausführungen kaum mehr als willkürlich angesehen werden und muss als ein weiteres Puzzleteil im komplexen Bildrepertoire Galbas verstanden werden, welches dieser für seinen Legitimationsversuch gezielt ausbildete und ausrichtete.

Schlussbemerkung

Zu welchem Ergebnis ist man nun nach diesen Untersuchungen gelangt? Natürlich konnten diese wenigen Beispiele keine vollumfassende Analyse der Galba'schen Münzprägung liefern und es gäbe freilich an vielen Stellen noch Typen und Motive hinzuzufügen, die diese Thematik ergänzen und erweitern könnten, aber es konnte sicherlich schon anhand der ausgewählten, plakativen Münzbeispielen klar werden, dass Augustus als Begründer der iulisch-claudischen Dynastie auch einen großen Bezugspunkt für den Usurpatoren Galba darstellte. In der Folge dieser Erkenntnis konnte aufgezeigt werden, dass sich dabei dieser Bezugspunkt nicht statisch nur auf den Aspekt der Vorgabe einer dynastischen Kontinuität verengte, sondern dass Galba auch situationsbezogen auf die Münzprägung Augustus' zu seinem Vorteil zurückgriff.

Konkret heißt dies, den Bezug auf Augustus als einen mehrschichtigen Nutzen für Galba zu begreifen, welcher für seine Legitimierung eine Schlüsselrolle spielte und nun noch einmal auf den Punkt gebracht wird:

Zum einen bestand die bereits angesprochene Legitimierung durch vorgetäuschte Kontinuität: Als erster erfolgreicher Usurpator des Bürgerkriegs von 68/69 n. Chr. wird Galba faktisch zum Totengräber der iulisch-claudischen Dynastie. Um sich gegenüber Nero als Alternative darzustellen und dennoch als Nachfolger zu legitimieren, bedurfte es eines abwägenden und gut überlegten Vorgehens. Galba griff dabei hinsichtlich der Numismatik auf bestehende Konventionen der Kaiserdynastie zurück und präsentierte sich somit als rechtmäßiger Herrscher, der an die vorherigen anschloss. Dass Augustus viele Münzmotive eben dieser Dynastie begründete, mag bei diesem ersten Aspekt zunächst weniger von Bedeutung sein als mehr die Tatsache, dass die von ihm geprägten Symbole zur Darstellung des Principats *per se* wurden. Es war aus Galbas Sicht unabdingbar, die *corona civica* zu prägen, um den eigenen Anspruch zu verdeutlichen. Ähnlich stellte er sich dezidiert in eine Abstammung zu Livia und gab damit mehr dynastische Kontinuität vor als einen direkten Bezug zu Augustus. Bei diesem primären Aspekt ist die Rolle des ersten Princeps als ein Symbol des Principats zu verstehen, an das man anknüpfen wollte. Die Person des Augustus selbst bleibt dabei noch im Hintergrund.

Bei diesem Aspekt beließ es Galba jedoch nicht. Auf der anderen Seite demonstrierte er auch einen deutlichen Bruch zu Vorherigem und damit Diskontinuität: Ähnlich dem ersten Princeps befand sich Galba in einer Situation des Umbruchs und der (numismatischen) Konkurrenz mit anderen Mächtigen, die um die Herrschaft im Reich stritten. Er stand also neben der Legitimierung seiner angestrebten Regentschaft zugleich vor der Herausforderung der sichtbaren Abgrenzung zu seinem Vorgänger und der bisherigen Art der Herrschaft. Um diesen scheinbaren Widerspruch von Kontinuität und Diskontinuität zu vereinbaren, bot sich Galba ein Protagonist an, der geradezu prädestiniert schien, die Rolle des ideologischen Anknüpfungspunktes und numismatischen Vorbilds an dieser Stelle zu übernehmen: Augustus. Beide wollten vermeintlich an alte Werte der Republik anknüpfen und dennoch ebenso einen klaren Abbruch von Vorherigem markieren, um sich dadurch als neue Lösung darzustellen. Beide suchten sich für die Vermittlung ebendieser Agenda eine ähnliche Vorgehensweise aus: So zeigte sich schon zu Beginn der Galba'schen

Münzprägung, dass die Intention, die bestehenden schlechten Verhältnisse durch eigene Anstrengungen zum Besseren zu wenden, die Freiheit und damit die Republik wiederherzustellen, keine Eigenschaften waren, die alle bis dato regierenden Kaiser betraf, sondern eben genau in jenen Momenten der zweifelhaften Legitimation von aufsteigenden Thronprätendenten in deren Bildrepertoire auftauchte, um Kontinuität und Neubeginn zusammenzubringen. Schon Claudius hatte dies mit der Libertas-Prägung gezeigt. Galba verfeinerte und erweiterte in seiner kurzen Regierungszeit diese Methodik ungemein und setzte mit Emphase auf die Rückbesinnung auf den augusteischen Principat und dessen Begründer Augustus, in welchem er ganz offenbar sein ideologisches Vorbild sah und seinen Herrschaftsanspruch mit aller Deutlichkeit auf diese Legitimationsbasis aufbaute. Es mag auch der realen, lebensweltlichen Situation beider Herrscher geschuldet sein, dass beide die Situation einer neuen Herrschaftsbegründung und -legitimation in Folge eines Bürgerkrieges zu bewältigen hatten und hierdurch mit ähnlichen Problematiken und Fragen konfrontiert waren, wodurch man die Beschäftigung beider Kaiser mit diesen Themen als Zufall abtun könnte – die Art und Weise, wie diese Beschäftigung ideologisch, insbesondere motivisch jedoch ablief, war es aber mit Sicherheit nicht.

Bibliographie

RIC I2

C. H. V. Sutherland - R. A. G. Carson, *The Roman Imperial Coinage I. Revised Edition* ²(London 1984)

RIC II,1²

I. A. Carradice – T. V. Buttrey, *The Roman Imperial Coinage II,1. Second Fully Revised Edition* ²(London 2007)

RRC

M. H. Crawford, *Roman Republican Coinage I* (London 1974)

Cass. Dio

Cassius Dio, *Römische Geschichte*

Übers. von: E. Cary, *Dio Cassius. Roman History IV*, LCL 66 (Cambridge MA. 1916)

Übers. von: E. Cary, *Dio Cassius. Roman History V*, LCL 82 (Cambridge MA. 1917)

Übers. von: E. Cary, *Dio Cassius. Roman History VII*, LCL 175 (Cambridge MA. 1924)

Übers. von: E. Cary, *Dio Cassius. Roman History VIII*, LCL 176 (Cambridge MA. 1925)

Plut. Galba

Plutarch, *Vita des Galba*

Übers. von: B. Perrin, *Plutarch. Lives Vol. XI*, LCL 103 (Cambridge MA. 1923)

R. Gest. div. Aug.

Augustus, *Tatenbericht*

Übers. von: E. Weber, *Augustus Meine Taten Res Gestae Divi Augusti nach dem Monumentum Ancyranum, Apolloniense und Antiochenum* ³(München 1975)

Suet. Caligula

Sueton, *Vita des Caligula*

Übers. von: Hans Martinet, C. Suetonius Tranquillus, *De Vita Caesarum – De Viri Illustribus*. Lateinisch-deutsch, *Sammlung Tusculum* ³(Stuttgart 2006)

Suet. Claudius

Sueton, *Vita des Claudius*

Übers. von: Hans Martinet, C. Suetonius Tranquillus, *De Vita Caesarum – De Viri Illustribus*. Lateinisch-deutsch, *Sammlung Tusculum* ³(Stuttgart 2006)

Suet. Nero

Sueton, *Vita des Nero*

Übers. von: Hans Martinet, C. Suetonius Tranquillus, *De Vita Caesarum – De Viri Illustribus*. Lateinisch-deutsch, *Sammlung Tusculum* ³(Stuttgart 2006)

Suet. Galba

Sueton, *Vita des Galba*

Übers. von: Hans Martinet, C. Suetonius Tranquillus, *De Vita Caesarum – De Viri Illustribus*. Lateinisch-deutsch, *Sammlung Tusculum* ³(Stuttgart 2006)

Albert 1981

R. Albert, *Das Bild des Augustus auf den frühen Reichsprägungen. Studien zur Vergöttlichung des ersten Prinzeps*, *Schriftenreihe der Numismatischen Gesellschaft Speyer* 21 (Speyer 1981)

Aumann 2020

G. Aumann, *Fünf Jahre - Fünf Kaiser. Die dramatische Zeit vom Jubel um Nero bis zu Vespasians Triumph* (Wiesbaden 2020)

Bergmann 2010

B. Bergmann, *Der Kranz des Kaisers. Genese und Bedeutung einer römischen Insignie*, *Image & Context* 6 (Berlin 2010)

Brandt 2021

H. Brandt, Die Kaiserzeit. Römische Geschichte von Octavian bis Diocletian 31 v. Chr.-284 n. Chr., Handbuch der Altertumswissenschaften 3,11 (München 2021)

De Klerk 2021

G. de Klerk, Displays of Power: Ideology on the Coinage of Galba During the Crisis of 68/69 A.D., Leiden Elective Academic Periodical 1, 2021, 85–106

Fabbricotti 1976

E. Fabbricotti, Galba, StA 16 (Rom 1976)

Flaig 2019

E. Flaig, Den Kaiser herausfordern. Usurpationen im Römischen Reich, Campus Historische Studien 7² (Frankfurt am Main 2019)

Harvey 2020

T. Harvey, Julia Augusta. Images of Rome's First Empress on Coins of the Roman Empire (London 2020)

Hurlet 2020

F. Hurlet, The Auctoritas and Libertas of Augustus: Metamorphosis of the Res Publica, Impact of Empire 37 (Leiden 2020) 170–188

Huttner 2004

U. Huttner, Recusatio Imperii. Ein politisches Ritual zwischen Ethik und Taktik, Spudasmata: Studien zur klassischen Philologie und ihren Grenzgebieten 93 (Zürich 2004)

Kampmann 2011

U. Kampmann, Die Münzen der römischen Kaiserzeit² (Battenberg 2011)

Kienast 1990

D. Kienast, Römische Kaisertabelle. Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie (Darmstadt 1990)

Kraay 1949

C. M. Kraay, The Coinage of Vindex and Galba A.D. 68 and the Continuity of the Augustan Principate, NumChron 9, 1949, 129–149

Kraay 1956

C. M. Kraay, The Aes Coinage of Galba, NNM 133 (New York 1956)

Lummel 1991

P. Lummel, Zielgruppen römischer Staatskunst. Die Münzen der Kaiser Augustus bis Trajan und die trajanischen Staatsreliefs, Quellen und Forschungen zur antiken Welt 6 (München 1991)

Martin 1974

P.-H. Martin, Die anonymen Münzen des Jahres 68 nach Christus (Mainz 1974)

Mattingly – Sydenham 1923

H. Mattingly – E. A. Sydenham, The Roman Imperial Coinage I. Augustus to Vitellius (London 1923)

Rowan 2018

C. Rowan, From Caesar to Augustus (c.49 BC-AD 14). Using Coins as Sources, Guides to the Coinage of the Ancient World 2 (Cambridge 2018)

Scheiper 1982

R. Scheiper, Bildpropaganda der römischen Kaiserzeit unter besonderer Berücksichtigung der Trajanssäule in Rom und korrespondierender Münzen, Habelts Dissertationsdrucke. Reihe Klassische Archäologie 15 (Bonn 1982)

Simon 1993

B. Simon, Die Selbstdarstellung des Augustus in der Münzprägung und in den Res Gestae, ANTIQUITATES – Archäologische Forschungsergebnisse 4 (Hamburg 1993)

Sutherland 1987

C. H. V. Sutherland, Roman History and Coinage 44 BC-AD 69. Fifty Points of Relation from Julius Caesar to Vespasian (Oxford 1987)

Urban 1999

R. Urban, Gallia rebellis. Erhebungen in Gallien im Spiegel antiker Zeugnisse, Historia Einzelschriften 129 (Stuttgart 1999)

Waldherr 2005

G. H. Waldherr, Nero. Eine Biographie (Regensburg 2005)

Wolters 1999

R. Wolters, Nummi Signati. Untersuchungen zur römischen Münzprägung und Geldwirtschaft, Vestigia. Beiträge zur Alten Geschichte 49 (München 1999)

Wolters 2003

R. Wolters, Die Geschwindigkeit der Zeit und die Gefahr der Bilder: Münzbilder und Münzpropaganda in der römischen Kaiserzeit, Historia 164, 2003, 175–204

Zanker 2009

P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder⁵(München 2009)

Zimmermann 1995

M. Zimmermann, Die „restitutio honorum“ Galbas, Historia 44, 1995, 56–82

Abbildungen



Abb. 1 a&b: Denar des Galba, Münzsammlung des Heidelberg Center for Cultural Heritage
RIC I² Galba 167



Abb. 2 a&b: Aureus des Augustus, Bibliothèque nationale de France ©BnF
RIC I² Augustus 29B



Abb. 3 a&b: Aureus der anonymen Serie, Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin
RIC I² Civil Wars 26



Abb. 4 a&b: Denar der anonymen Serie, Bibliothèque nationale de France ©BnF
RIC I² Civil Wars 24



Abb. 5 a&b: Denar des Galba, Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin
RIC I² Galba 28.



Abb. 6 a&b: Cistophor des Augustus, Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin
RIC I² Augustus 476.



Abb. 7 a&b: Denar des Galba, Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin
RIC I² Galba 14.



Abb. 8 a&b: Dupondius des Claudius, Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin
RIC I² Claudius 101.



Abb. 9 a&b: Dupondius des Galba, Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin
RIC I² Galba 281.

- Abb. 1 a&b Münzsammlung des Heidelberg Center for Cultural Heritage (HCCH) der Universität, N16100
<<https://pecunia.zaw.uni-heidelberg.de/ikmk/object?id=ID861>> (05.01.2022)
Aufnahme durch Dr. Susanne Börner.
- Abb.2 a&b Bibliothèque nationale de France, département Monnaies, médailles et antiques, IMP-4959
<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10443846d>> (05.01.2022)
©BnF.
- Abb. 3 a&b Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, 18227866
<<https://ikmk.smb.museum/object?id=18227866>> (05.01.2022)
Aufnahme durch Dirk Sonnenwald.
- Abb. 4 a&b Bibliothèque nationale de France, département Monnaies, médailles et antiques, IMP-6888
<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10445771q>> (05.01.2022)
©BnF.
- Abb. 5 a&b Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, 18227296
<<https://ikmk.smb.museum/object?id=18227296>> (05.01.2022)
Aufnahme durch Dirk Sonnenwald.
- Abb. 6 a&b Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, 18202459
<<https://ikmk.smb.museum/object?id=18202459>> (05.01.2022)
Aufnahme durch Dirk Sonnenwald.
- Abb. 7 a&b Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, 18227185
<<https://ikmk.smb.museum/object?id=18227185>> (05.01.2022)
Aufnahme durch Dirk Sonnenwald.
- Abb. 8 a&b Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, 18209871
<<https://ikmk.smb.museum/object?id=18209871>> (05.01.2022)
Aufnahme durch Reinhard Saczewski.
- Abb. 9 a&b Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, 18227781
<<https://ikmk.smb.museum/object?id=18227781>> (05.01.2022)
Aufnahme durch Dirk Sonnenwald.

Perikles als Stratege. Römische Kopien eines griechischen Politikerporträts

Artur Grinenko

This essay examines a series of four helmeted male portraits from the Roman Imperial Period, identified as those of the 5th century BC Athenian statesman Pericles. The portraits themselves belong to a larger subgroup known as strategoi portraits. These images of Pericles stand out within this group, as they're the only surviving examples with an inscription that allows us to identify them with a historical personality. The focus of the examination will be on the craftsmanship, style, chronology, and geographic distribution of these portraits. Finally, the essay looks into whether the portraits were merely meant as copies of Greek originals or, in fact, works of their own time influenced by tendencies seen in other contemporary Roman art.

Einleitung

Perikles ist wohl einer der bedeutendsten Politiker des klassischen Athens. Während seiner Amtszeit als Stratege erreichte Athen seine höchste Machtentfaltung, große bauliche Projekte wurden auf der Athener Akropolis vollendet und schließlich führte er Athen in der Anfangsphase des Peloponnesischen Krieges gegen Sparta.¹ Neben seiner politischen Tätigkeit spielt er auch eine wichtige Rolle in der Porträtkunst. Zwei beschriftete Hermen,² die einen behelmten Perikles darstellen, ermöglichten die Zuordnung einer Reihe von behelmten Männerporträts in den Typus des Strategenporträts. Dabei sind von Perikles selbst insgesamt vier Köpfe im Typus des Strategen überliefert; jedoch ausschließlich in Form von römischen Kopien. In diesem Essay soll die Machart der Porträts des Perikles sowie ihre chronologische und geographische Verteilung betrachtet werden und einige Überlegungen bezüglich der Bedeutung dieser Bildnisse in Rom aufgestellt werden.

Geschichte der Strategenbildnisse

Zuerst sollte aber erst kurz auf die Geschichte des Strategenporträts als Gattung eingegangen werden. Unter Strategenporträts versteht man grundsätzlich eine Reihe von circa 25 Porträtköpfen, die aufgrund von ihren gemeinsamen Merkmalen als Bildnisse bedeutender griechischer Strategen aufgefasst werden. Das auffälligste Merkmal dieser Reihe ist der stets nach oben geschobene korinthische Helm ohne Helmbusch. Hierbei kann davon ausgegangen werden, dass der korinthische Helm ohne Helmbusch das Amtszeichen eines Strategen war.³ Zur Entstehungszeit der Strategenbildnisse ab der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. war der korinthische Helm bereits nicht mehr der bevorzugte Helm eines Hopliten.⁴ Folglich signalisierte ein derartiger Kopfschmuck bereits für den antiken Betrachter, dass es sich bei dem Dargestellten nicht um einen Krieger oder Heros,

1 Plut. Per. 29, 5.

2 Eine der Hermen befindet sich im British Museum in London, während die andere in den Vatikanischen Museen zu finden ist.

3 Weber 2002, 49–50.

4 Bol 2002, 99.

sondern um einen herausragenden Politiker handeln muss. Weiterhin tragen alle Strategenporträts einen langen Bart, weisen eine Wendung des Kopfes zur Seite auf und stellen Männer in reifem Alter dar. Trotz der starken Unterschiede zwischen den einzelnen Strategen in Stil oder Machart weisen sie stets diese Merkmale auf. Einen Ausreißer innerhalb der Gattung bildet eine Gruppe von drei Köpfen in Rom, Paris und Kopenhagen.⁵ Bei dieser Gruppe trägt der Strategie einen attischen Helm. Als eine Erklärung wird gerne die Begründung aufgeführt, dass es sich bei den Köpfen um ein peloponnesisches Werk handle, das Lysander darstellen soll.⁶

Die Bildnisse griechischer Strategen sind ausschließlich in Form von römischen Kopien aus der späten Republik bis zum 3. Jh. n. Chr. überliefert. Wir wissen jedoch, dass diese Kopien sich auf Urbilder aus Griechenland berufen. So wissen wir dank Plinius dem Älteren, dass Perikles ein Bildnis durch Kresilas geschaffen wurde.⁷ Man geht davon aus, dass die römischen Periklesporträts sich auf eben dieses gelobte Werk des Kresilas zurückführen lassen.⁸ Perikles ist jedoch nicht der einzige Strategie, der laut Quellen mit einer Statue geehrt wurde, so überliefert Demosthenes eine Ehrung für Konon auf der Athener Agora auf einer Stufe mit den Tyrannenmördern als Dank für die Befreiung der Heimat von spartanischer Dominanz.⁹ Perikles jedoch nimmt in dieser Gattung eine besondere Rolle ein, denn er ist der einzige Strategie, der durch eine Inschrift namentlich gesichert ist. Eine Herme in London und eine weitere im Vatikan sind mit einer griechischen Inschrift versehen, die den Dargestellten als Perikles ausweist. Es ist auch aufgrund von diesen Inschriften ersichtlich, dass bärtige Männerporträts mit nach hinten geschobenem korinthischen Helm als Strategenbildnisse interpretiert werden.

Bildnisse des Perikles

Folglich soll nun eine Betrachtung der einzelnen Periklesköpfe (**Abb. 1–3**) vorgenommen werden. Der Typus Perikles ist mit vier überlieferten Köpfen einer der größeren Typen innerhalb der Gattung der Strategenporträts, lediglich der sog. Phokion und der Typus Pastoret sind mit jeweils fünf Köpfen größer. Chronologisch deckt der Typus Perikles einen zeitlichen Rahmen von der augusteischen bis in die hadrianische Zeit ab. Wie schon erwähnt, ist er dank der Hermeninschriften der einzige namentlich gesicherte Typus.

Berlin-Blümel

Die erste zu betrachtende Replik, und damit auch die früheste, befindet sich heute in der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin (**Abb. 1**). Hierbei handelt es sich um einen Kopf aus pentelischem Marmor von 54 cm Höhe. Der Kopf wurde zu Beginn des 20. Jhs. auf Lesbos erworben.¹⁰ Unter Betrachtung des Erwerbungsorts können wir davon ausgehen, dass es sich um ein Werk aus griechischer Produktion handeln könnte. Das Gesicht des Perikles selbst ist circa 20 cm hoch. Ein sich nach unten verjüngender Zapfen deutet darauf hin, dass es sich ursprünglich um einen Einsatzkopf handelte.¹¹ Von der dazugehörigen Herme oder Statue ist leider nichts erhalten. Der Erhaltungszustand des Kopfes ist trotzdem sehr gut. Die Schäden am Kopf belaufen sich auf die Nase, das Helmvisier und einen Riss am Hinterkopf.¹² Außerdem wurden an dem Kopf in

5 Sog. Lysander (Rom, Italien, IT, Musei Capitolini. Inv.-Nr. 581), Strategenkopf (Kopenhagen, Dänemark, DK, Ny Carlsberg Glyptotek. Inv.-Nr. 2590) und Strategenkopf (Paris, Frankreich, FR, Louvre. Inv.-Nr. 276).

6 Dontas 1977, 79.

7 Plin. nat. 34, 74.

8 Knauß 2017, 43.

9 Demosth. Lept. 20, 70.

10 Kekulé von Stradonitz 1910, 12.

11 Kekulé von Stradonitz 1910, 12.

12 Kekulé von Stradonitz 1910, 13.

Berlin keine Ergänzungen angebracht.¹³ Perikles wird idealisierend, als ein Mann im reifen Alter mit Bart dargestellt. Er trägt langes, gepflegtes und gelocktes Haar. An den Enden der einzelnen Locken lassen sich Bohrungen erkennen. Die Hinterseite des Kopfes ist etwas weniger fein ausgearbeitet als die Vorderseite. An den Seiten sind die Ohren unterhalb der Haare zu erkennen. Auf seinem Haupt trägt Perikles einen korinthischen Helm ohne Helmkamm und Dekorelemente. Der Bart des Strategen weist außer am Übergang vom Haar zum Bart im Schläfenbereich sonst keine Bohrungen auf. Der Bart selbst ist eine kompakte Masse aus verschiedenen, durch Unterscheidungen voneinander abgesetzten Haarlocken. Der Mund des Perikles ist leicht geöffnet und wird von einem Oberlippenbart umsäumt. Anders als der Mund ruht das restliche Gesicht des Mannes. Die Stirn und die Wangen sind nahezu glatte und bewegungslose Flächen. Es sind auch keine Alterszeichen erkennbar. Folglich erkennt der Betrachter nur Anhand der Physiognomie und des Bartes, dass es sich hierbei um einen Bürger im reifen Mannesalter zu handeln hat. Die Augenpartie des Strategen zeichnet sich durch scharfe Kanten und Straffheit aus. Besonders der Charakter der Augenpartie, aber auch die ansonsten eher straffen und großer Schärfe ausgearbeiteten Formen des Kopfes deuten auf eine Entstehung in der frühen Kaiserzeit hin.

London

Der Strategenkopf (**Abb. 2**) in London ist einer der beiden Köpfe, die eine Identifizierung der Dargestellten überhaupt ermöglicht haben. Der Kopf war Teil einer Herme und oberhalb der Abbruchstelle lässt sich die Inschrift ΠΕΡΙΚΛΗΣ erkennen. Der marmorne Kopf ist 59 cm hoch und wurde in der Villa des Cassius bei Tivoli gefunden. Es ist ein interessantes Detail, dass der Kopf trotz seines Fundortes im italienischen Villenmilieu eine griechische Inschrift trägt. Der Kopf ist in einem noch besseren Erhaltungszustand als der Berliner Perikles. Die Schäden belaufen sich lediglich auf einen kleinen Teil der Nase und des Helmes.¹⁴ Da bei diesem Stück auch ein größerer Teil der Herme erhalten ist, kann erkannt werden, dass der Kopf des Perikles zur Seite gewendet ist. Offensichtlich beruft sich der Londoner Kopf auf das gleiche Urbild wie der Kopf in Berlin. Perikles ist auch hier idealisierend im reifen Alter mit gepflegtem Bart und gepflegten Haaren ohne erkennbare Alterszeichen dargestellt. Perikles trägt lange, mit Bohrungen versehene Haare und auf seinem Haupt ruht ein korinthischer Helm. Der Übergang von Haartracht zum Bart im Schläfenbereich ist etwas abrupter als beim zuvor betrachteten Kopf. Der Bart selbst ist vergleichsweise kompakter und weniger voluminös als beim augusteischen Perikles. Das Gesicht des Strategen ruht größtenteils auch hier, jedoch sind etwas Bewegung im Bereich der Stirn und Augenbrauen erkennbar. Die Augenpartie des Dargestellten ist weitaus sanfter und besitzt nicht mehr einen derartig scharfen Charakter. Grundsätzlich lässt sich eine Tendenz zu sanften Formen und einem entspannter wirkenden Erscheinungsbild erkennen. Derartige Merkmale lassen sich in der Kunst des späteren 1. Jhs. n. Chr. wiederfinden und würden den Londoner Kopf in die Übergangsphase vom spätflavischen Stil in den frühtrajanischen Stil datieren.¹⁵

Vatikan

Die sich heute im Vatikan befindliche Herme des Perikles (**Abb. 3**) ist das andere Stück, durch dessen Beschriftung eine Identifizierung des Dargestellten ermöglicht wird. Die Herme trägt eine etwas längere Inschrift als in London mit dem Wortlaut ΠΕΡΙΚΛΗΣ ΞΑΝΘΙΠΠΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΣ und gibt nicht nur einen Hinweis darauf, dass der Dargestellte Perikles ist, sondern verweist auch noch auf seinen Vater Xanthippos. Diese marmorne Herme wurde ebenfalls in Tivoli gefunden

¹³ Pandermalis 1969, 25.

¹⁴ Kekulé von Stradonitz 1910, 15.

¹⁵ Pandermalis 1969, 26.

und ist 183 cm hoch.¹⁶ Die Herme ist in einem guten Erhaltungszustand, denn anders als bei den Köpfen in London und Berlin ist die Herme in ihrer Gesamtheit erhalten. Die Zahl der neuzeitlichen Ergänzungen ist jedoch recht signifikant. So sind die Nasenspitze, der Vorderteil des Visiers, Teile des Helmes, die linke Schulter, der Rand des rechten Ohres, die obere Hälfte des linken Ohres wie auch die Haare ergänzt und das gesamte Stück wurde stark geputzt.¹⁷ Glücklicherweise wurden nicht alle Farbspuren entfernt und es konnten Reste einer roten Bemalung auf dem Kopf festgestellt werden.¹⁸ Es ist schnell erkennbar, dass auch dieser Kopf auf das gleiche Urbild zurückgeht wie die anderen beiden Köpfe. Perikles ist nackt, bärtig, im reifen Alter und mit einem dekorlosen korinthischen Helm dargestellt. Dennoch sind auffällige Unterschiede in der künstlerischen Ausführung zu erkennen. Die Anzahl der Bohrungen ist stark reduziert worden. Auch besitzen alle Formen wieder einen schärferen Charakter. Die einzelnen Haarlocken sind hier straffer ausgearbeitet und setzen sich deutlich voneinander ab. Der Bart ist eine kompakte Masse aus vielen kleineren Locken. Die schmalen Augen des Strategen werden von scharfkantigen Lidern und Brauen umfasst. Die Weichheit des spätflavischen Perikles aus London ist hier gänzlich verschwunden. Stattdessen erzeugt der Kopf einen metallischen Eindruck. In Kombination mit der roten Bemalung würde der Kopf durch diese Formen einen bronzeähnlichen Charakter erhalten. Derartige, an Metall angelehnte Formen sind typisch für die hadrianische Zeit, folglich müsste der Kopf um die Mitte des 2. Jhs. n. Chr. entstanden sein.¹⁹

Museo Barracco

Das letzte Strategenbildnis des Perikles befindet sich heute im Museo Barracco in Rom²⁰. Dieses Bildnis trägt keine Inschrift, auch ist nichts über den Fundort dieses Werkes bekannt. Der Kopf ist 38 cm hoch und aus pentelischem Marmor gefertigt.²¹ Der Erhaltungszustand des Kopfes ist leider sehr schlecht und mit vielen neuzeitlichen Ergänzungen versehen. Die Herme, der untere Hinterkopf, die Haare und der Hals sind ergänzt. Die Nase fehlt gänzlich, während der Bart und das Gesicht stark verwaschen sind. Folglich lässt der Erhaltungszustand nur recht wenige Aussagen bezüglich des Kopfes zu. Perikles ist, wie auch bei den anderen Exemplaren, nackt, bärtig, behelmt und mit einer Wendung des Kopfes zur Seite dargestellt. Der Zustand des Helmes lässt keinen Dekor erkennen, da aber keiner der anderen Helme dekoriert war, wäre es naheliegend, dass auch dieser Helm schmucklos war. Es lässt sich leider noch weniger zur Ausarbeitung der Haare sagen. Der Bart ist ebenfalls stark in Mitleidenschaft gezogen worden. Nur noch schwerlich lässt sich ein gewisser Auflösungsprozess der Bartmasse erkennen. Folglich war dieser wohl ursprünglich luftiger und aufgelöster als der kompakte Bart des hadrianischen Perikles. Den meisten Aufschluss über die Machart und mögliche Datierung des Kopfes liefert die Augenpartie. Die Brauengrater sind aufgrund des Erhaltungszustands nur noch schwach zu erkennen. Jedoch lassen sich die wulstigen Lider gut erkennen. Diese liegen mittlerweile weitaus weniger eng an den Augen an und werfen einen tiefen Schatten. Die Augen selbst sind etwas tiefer gesetzt und unterstreichen dadurch das Spiel von Licht und Schatten im Gesicht des Perikles nochmals. Ein derartiges Spiel mit Licht und Schatten im Augenbereich ist typisch für Porträts der antoninischen Zeit. Anhand dieses Kriteriums wäre es möglich, dass der Kopf im späteren 2. Jh. n. Chr. entstanden ist.²²

16 Pandermalis 1969, 26.

17 Kekulé von Stradonitz 1910, 15.

18 Kekulé von Stradonitz 1910, 14.

19 Pandermalis 1969, 27.

20 Perikles (Rom, Italien, IT, Museo Barraco. Inv.-Nr. 3491).

21 Kekulé von Stradonitz 1910, 15.

22 Pandermalis 1969, 27.

Fazit

Nach der Betrachtung aller erhaltenen Porträts des Perikles im Strategentypus lassen sich mehrere interessante Aspekte feststellen. Zum einen lassen sich die Bildnisse der Perikles sowohl in Italien als auch im griechischen Osten wiederfinden. Die beiden Köpfe aus Tivoli, wie auch einige weitere unbenannte Strategenköpfe anderen Typus, deuten darauf hin, dass die römische Elite gerne ihre Villen mit Bildnissen von attischen Staatsmännern schmückte. Hierbei ist interessant, dass beide Inschriften, ähnlich wie auch bei den Philosophenporträts in der Villa die Papiri, auf Griechisch sind. Es ist gewiss ein Unglück, dass sonst keine weiteren Strategenbildnisse mit Inschriften erhalten sind. Es wäre gewiss interessant zu wissen, ob derartige Bildnisse grundsätzlich mit einer griechischen Inschrift versehen wurden. Der Kopf aus Lesbos hingegen ist dahingehend besonders, da es sich um ein Stück aus dem griechischen Osten und aus einer Region, die mit der politischen Tätigkeit des Perikles nicht viel zu tun hat, handelt. Der Kopf selbst weist eindeutige Merkmale der augusteischen Kunst auf. Bemerkenswert hierbei ist, dass dieser Kopf selbst augusteischer wirkt als manche Porträts des Augustus selbst aus dem Osten. Folglich scheint es bereits in der frühen Kaiserzeit auch außerhalb Italiens ein Interesse für Bildnisse des Perikles im Imperium Romanum gegeben zu haben. Hierbei soll angemerkt werden, dass Perikles keinen Einzelfall darstellt, wie der Kopf eines unbekanntes Strategen antoninischer Zeit aus Ephesos bezeugt.²³ Bei der Betrachtung der handwerkliche Ausführung der Köpfe, lässt sich erkennen, dass sie alle auf das gleiche Urbild zurückgehen. Es erscheint naheliegend, dass es sich dabei um das von Plinius dem Älteren gerühmte Werk des Kresilas handelt. Bei der Übertragung des ursprünglich bronzenen Werkes in Marmor nahmen sich die römischen Bildhauer jedoch die Freiheit, den Stil ihrer Zeit in die Kopien einfließen zu lassen. Jeder der vier Köpfe weist eindeutige Tendenzen seiner Entstehungszeit auf. So weist der Kopf aus Lesbos die Härte und Straffheit der augusteischen Zeit auf, der Kopf in London hingegen weist die weicheren Formen der flavischen Zeit auf, im Gegensatz dazu zeigt der Kopf im Vatikan die metallartige Formgebung der hadrianischen Zeit und der Kopf im Museo Barracco lässt, trotz großer Schäden, die Auflösung des Bartes und das Spiel von Licht und Schatten der antoninischen Kunst erkennen. Somit lag es den römischen Bildhauern in erster Linie nicht daran, die klassischen Formen des ursprünglichen Werkes zu kopieren, sondern eher das altertümliche Werk im Stil ihrer eigenen Zeit wiederzugeben. Perikles bildet hierbei gewiss ein gutes Beispiel dank der chronologischen Verteilung der jeweiligen Köpfe, jedoch ist er kein Einzelfall und andere Typen von Strategenbildnissen weisen die gleichen Tendenzen auf. Schließlich kann zusammenfassend gesagt werden, dass Perikles auch innerhalb der römischen Elite Ansehen genoss, so dass sein Bildnis über zwei Jahrhunderte lang kopiert und sowohl in Italien wie auch außerhalb ausgestellt wurde.

23 Strategenkopf (Selçuk, Türkei, TR, Ephesos Museum. Inv.-Nr. Ma 704).

Bibliographie

Demosth. Lept.

Demosthenes, *Against Leptines* (Übers. Ch. Kremmydas 2012)

Plin. nat.

C. Plinius Secundus, *Historia naturalis* (Übers. W. Heinemann 1938)

Plut.

Plutarch, *Lives* (Übers. B. Perrin 1914)

Bol 2002

C. Bol, Die Porträts des Strengen Stils und der Hochklassik, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II, Klassische Plastik* (Mainz 2004) 67–122

Dontas 1977

G. Dontas, Bemerkungen über einige attische Strategenbildnisse der klassischen Zeit, in: U. Höckmann – A. Krug (Hrsg.), *Festschrift für Frank Bommer* (Mainz 1977) 79–92

Kekulé von Stradonitz 1910

R. Kekulé von Stradonitz, *Strategenköpfe* (Berlin 1910)

Knauß 2017

F. S. Knauß, Das griechische Bildnis, in: F. S. Knauß - Ch. Gliwitzky (Hrsg.), *Charakterköpfe: Griechen und Römer im Porträt. Ausstellungskatalog München* (München 2017) 28–89

Pandermalis 1969

D. Pandermalis, *Untersuchungen zu den klassischen Strategenköpfen* (Freiburg 1969)

Weber 2002

M. Weber, Der korinthische Helm ohne Busch als Strategenhelm, *Thetis* 9, 2002, 49–60

Abbildungen

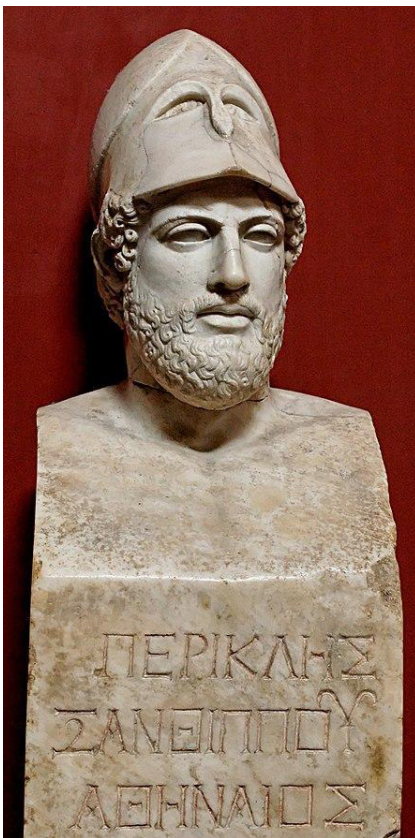


Abb. 1 (o. l.): Perikles (augusteische Replik, frühes 1. Jh. n. Chr.), Berlin, Deutschland, DE, Staatliche Museen zu Berlin. Inv.-Nr. Sk 1530. (Foto: Public Domain).

Abb. 2 (o. r.): Perikles (frühtrajanische Replik, spätes 1. Jh. n. Chr.), London, Großbritannien, UK, British Museum. Inv.-Nr. 1805,0703.91. (Foto: Public Domain).

Abb. 3: Perikles (hadrianische Replik, 2. Jh. n. Chr.), Vatikan, Vatikanstaat, VA, Musei Vaticani. Inv.-Nr. 269. (Foto: Public Domain).

Nereiden, Auren oder Wassernymphen? Zur Darstellung weiblicher Naturgottheiten im „Tellus- Relief“ der Ara Pacis Augustae*

Anna Grosch

The iconography of female mythological figures – especially those of the ‘lower’ divine hierarchy levels – is anything but unambiguous. The inflated garment, the ‘velificatio’ is used as an identification feature for the aerae, but it is usually ignored that this ‘attribute’ is often used for various deities and natural creatures. A clear attribution of the ‘velificatio’ is therefore not possible, and presumably not to be expected in the Augustan pictorial programme – exemplified here in the ara pacis augustae: the cipher-like use of various separate elements, which together shape the picture of the aurea aetas and the pax augusta, makes it possible for a large proportion of the population to recognise and interpret these images. Whether the figures of the ara pacis are nereids or aerae seems rather secondary – the evocation of wealth, fertility and the universal legitimisation of the Principate’s claim to dominion are much more central.

Die Diskussion um die weithin als „Tellus-Relief“ angesprochene Darstellung dreier weiblicher Figuren an der Ostseite der Ara Pacis Augustae in Rom ist beinahe so alt wie die Fundgeschichte des Stückes selbst. Während die Deutung und Benennung der zentralen Figur große Aufmerksamkeit erfahren hat, werden die beiden Figuren an den Rändern des Bildfeldes meist nur en passant identifiziert. Deshalb soll der Fokus dieser Untersuchung auf der Einordnung dieser Figuren liegen. Da diese aber in Abhängigkeit zur mittleren Frauengestalt stehen, muss deren Bestimmung vorangehen.

Als Kardinal Ricci das Relief – damals noch nicht als Teil des Friedensaltars des Augustus erkannt – 1568 nach Florenz verbrachte,¹ um es der Familie Medici zu übergeben, deutete er es selbst als Darstellung der Elemente Luft, Wasser und Erde.² Diese Identifikation verlor im Laufe der Jahrhunderte an Bedeutung, soll aber im Rahmen dieser Betrachtung später erneut aufgegriffen werden.

Auf dem „Tellus-Relief“ ist mittig eine Frau auf einem Felssitz zu sehen (**Abb. 1**), sie ist in einen griechischen Chiton gekleidet und hat ihr Himation über ihren Hinterkopf gezogen. Ihre Haare sind in der typisch idealisierten Frisur griechischer Göttinnen gehalten, die am Hinterkopf zusammengefasst wird. Dünne Lockenstränge fallen in ihren Nacken, auf ihrem Haar liegt ein Kranz aus Mohn, Ähren und Früchten. Auf ihrem Schoß sitzen zwei nackte Kleinkinder, deren Geschlecht nicht eindeutig zu erkennen ist. Beide strecken ihre Ärmchen zum Gesicht der Frau, das linke Kind reicht ihre Früchte von ihrem Schoß, das rechte hält sich an ihrem Gewand fest, wodurch es über ihre Rechte Schulter rutscht und diese unbedeckt lässt. Zu ihren Füßen liegt ein Stier, neben dem ein Schaf zu grasen scheint.

* Für die Möglichkeit der Beschäftigung mit diesem Thema, der inhaltlichen Auseinandersetzung und nicht zuletzt der formalen Korrekturen danke ich herzlich Pascal Hoffmann und Annika Stöger.

1 La Rocca 1983, 67.

2 Gardthausen 1908, 15.

Die Identifikation der zentralen weiblichen Figur in der Forschungstradition

Welche Göttin ist nun in dieser Darstellung zu erkennen? Ihre matronenhafte Haltung wird offensichtlich durch die Darstellungskonventionen verschiedener mythologischer Figuren des griechischen Pantheons geprägt. Auf den ersten Blick erinnert die Formulierung ihres Gewandes – unbedeckte Schulter, prägnant hervortretender Bauchnabel – an Darstellungen weiblicher Figuren des 5. Jahrhunderts v. Chr. – Gedanken an den Parthenongiebel und die sog. Tauschwester, an die Aphrodite Typus Louvre-Neapel (im römischen Kontext als Venus Genetrix bezeichnet) oder auch an die Figur der „Hera Borghese“ kommen auf. Diese formalen Ähnlichkeiten werden besonders bei der Interpretation als Aphrodite/Venus³ herangezogen, während eine Deutung als Hera/Iuno an keiner Stelle vorgenommen wird. Neben der Lesart als Aphrodite/Venus lassen sich die Deutungsvarianten in zwei Gruppen differenzieren: die eine Gruppe erkennt eine Göttin der Fruchtbarkeit, der Erde, des Agrarwesens, die andere eine Göttin des Friedens. Besonders die Früchte auf dem Schoß der weiblichen Figur, die Mohnkapseln, die im Hintergrund in die Höhe ragen, und der Kranz aus Mohn und Ähren⁴ werden herangezogen, um eine agrargöttliche Identifikation zu begründen. Freilich liegt der Gedanke nahe, Ceres in dieser Figur zu erkennen, schließlich bildet die Verbindung von Mohn und Ähren eine ihrer attributiven Beigaben.⁵ Hierbei erscheint auch interessant, dass Kaiserin Livia sich so regelmäßig an Ceres angeglichen darstellen ließ, dass Klaus Fittschen und Paul Zanker in dieser Konvention einen eigenständigen Typus erkannten.⁶ Aber auch die florale Gestaltung des gesamten Altars mit Anklängen an das attische 5. und 4. Jahrhundert v. Chr.⁷ verstärkt den Eindruck, dass es sich bei dieser Göttin um Ceres handeln könnte. Weitere Göttinnen, die genannt werden, sind die griechische Ge⁸, Terra Mater⁹ und besonders häufig Tellus¹⁰, deren Identifikation schließlich auch namensgebend für das Relief wurde und meist wenig hinterfragt übernommen wird. Das Erkennen dieser römischen Erdgöttin im Relief der Ara Pacis Augustae liegt in einer Textstelle aus dem Carmen Saeculare des Horaz begründet.¹¹

fertilis frugum pecorisque Tellus
spicea donet Cererem corona;
nutriant fetus et aquae salubres
et Iovis aurae.¹²

Tellus soll für Getreide und Vieh die fruchtbare Erde sein und Wohlstand bringen. Diese namentliche Bezeichnung durch Horaz – der sich in der Textstelle nicht auf den Friedensaltar bezieht

3 Diese These wurde bereits durch Heinrich von Brunn vertreten und stellt somit eine der ältesten Deutungen dar, so Petersen 1902, 52.

4 de Grummond 1990, 667; von einigen Autor:innen wird dieser Kranz als *corona spicea* angesprochen, Spaeth 1994, 68; dieser Deutung kann ich mich allerdings nicht anschließen, da die *corona spicea* konventionell aus Ähren besteht und mit Tänen versehen ist, Plin. nat. 18, 6.

5 Castriota 1995, 70

6 Der sog. Ceres-Typus der Livia wird durch die Gestaltung der Frisur und den Mohn-Ähren-Kranz definiert, Fittschen – Zanker 1983, 3.

7 Castriota 1995, 59.

8 La Rocca 1983, 46; deren Darstellungskonvention auf Vasen ist aber nur schwer mit der Darstellung auf der Ara Pacis in Einklang zu bringen.

9 Petersen 1902, 50.

10 Galinsky 1966, 229; Castriota 1995, 70; Grapeler 2009, 297.

11 Diese Textstelle ist auch für die Betrachtung der beiden Randfiguren von Interesse.

12 Hor. carm. saec., 29–32.

– ist also einer der wenigen Anhaltspunkte, warum es sich bei der Figur um Tellus handeln soll.¹³ Dennoch hat sich diese Bezeichnung in der Literatur durchgesetzt.

Die zweite Gruppe der Interpretationen argumentiert hauptsächlich mit dem Verwendungszweck der Ara Pacis. Als Altar der Friedensgöttin Pax ist prinzipiell davon auszugehen, dass diese innerhalb des Monumentes auch prominent dargestellt wird.¹⁴ Auf der Suche nach dieser Göttin geriet das „Tellus-Relief“ in den Blick. Die formale Nähe zur Eirene des Kephisodotos wurde herangezogen, um das „Friedenselement“ zu identifizieren.¹⁵ Besonders wurden hier das Vorhandensein nackter Kleinkinder und die Faltengebung genannt¹⁶ – beide Argumente wurden aber auch bereits angezweifelt, da auf dem Relief zwei Kinder zu finden sind, während Eirene stets mit nur einem kleinen Jungen zu sehen ist,¹⁷ und die Faltengebung stärker an die Gestaltung des 5. Jahrhunderts v. Chr. erinnert. Die Interpretation der Mittelfigur als für den Altar namengebende Göttin wird u. a. von Nancy Thomson de Grummond vorgetragen – Stier und Schaf seien Opfertiere der Pax, und die fehlenden Attribute der Göttin (z. B. der *caduceus*) seien aufgemalt gewesen und inzwischen verschwunden.¹⁸ Auch Zanker spricht sich, wenn auch mit Einschränkungen, für eine Deutung als Pax aus, begründet diese aber mit dem gegenüberliegenden Relief der Roma, zu der sie als Pendant bilde.¹⁹

Neben den Interpretationen als Pax oder Tellus gewinnt die Deutung als Italia besonders im letzten Jahrhundert an Relevanz.²⁰ Auch hierbei dient die Gegenüberstellung mit Roma als Argument.²¹ Andererseits sind eventuelle Begleitfiguren der Roma nicht erhalten – Raum dafür wäre vorhanden – weshalb die gesuchte Friedenssymbolik durchaus auch in einem verlorenen Reliefteil zu finden sein könnte. Ob eine Gegenüberstellung von *urbs* (Roma) und *orbis* (Italia) gemeint sein könnte,²² ist hier nicht zu entscheiden.

Es wird deutlich, dass eine Analyse der Mittelfigur ohne konkrete Attribute kaum möglich ist. Während für alle Identifizierungsvorschläge valide Argumente vorgebracht werden, kann eine klare Entscheidung ob der Benennung der Göttin nicht getroffen werden. Ein Problem der Zuordnung liegt auch im Umgang mit weiblichen Gottheiten begründet; sind keine Attribute vorhanden, die eine eindeutige Benennung erlauben, so werden verschiedenste Göttinnen gerne in einem Topf geworfen. Aphrodite/Venus wird erkannt, wenn entblößte Haut zu sehen ist,²³ Ceres, Tellus, Magna Mater und Ge werden ohnehin im großen Sumpf der „Fruchtbarkeitsgöttinnen“ verallgemeinert, der seit den Theorien der „Großen Muttergöttin“ entstanden ist.

13 Studniczka 1909, 929.

14 Petersen 1902, 12 vermutete eine im Innenraum des Altars aufgestellte Statue der Göttin Pax, doch folgte ihm die Forschung nur bedingt, de Grummond 1990, 665; Stefan Weinstock konnte keine Darstellung der Pax ausmachen und lehnte die Deutung des Bauwerkes als Ara Pacis Augustae gänzlich ab, Weinstock 1960, 58.

15 Gardthausen 1908, 15; de Grummond 1990, 667.

16 Torelli 1992, 41.

17 Erika Simon widerspricht deshalb auch der eindeutigen Deutung als Venus, die schließlich meist von geflügelten Erosen begleitet wird, Simon 2012, 24.

18 de Grummond 1990, 668; zu Recht wird diese Herleitung nicht nur von K. Galinsky kritisiert, der die Ikonographie als der Ceres zugehörig sieht und das Argument eines aufgemalten *caduceus* ablehnt, Galinsky 1992, 459.

19 Zanker 2009, 197; Franz Studniczka sprach bereits 1909 davon, dass eine Darstellung der Pax auf dem Relief der Roma selbst zu sehen sei, Studniczka 1909, 940.

20 Elsner 1991, 53; Bernard Andreae verwendet den Begriff der „Mutter Italia“ und entzieht sich so einer präzisen Bestimmung, Andreae 2012, 58.

21 Toynbee 1953, 81; auch Simon zieht dieses Argument heran und verweist auf die Tatsache, dass zu Beginn der augusteischen Herrschaft Italien und Rom keineswegs als Einheit gedacht wurden, Simon 2012, 25.

22 Torelli 1992, 42.

23 So auch im grundlegenden Werk zur Ikonographie der Aphrodite/Venus von Johann Jacob Bernoulli 1873, 405.

Die Bedeutung der *velificatio* und die vermeintliche Identifikation zweier Auren

Die Probleme, weibliche Gottheiten klar zu identifizieren und zu benennen, zeigen sich wohl noch stärker in den Figuren, die die Mittelfigur einrahmen:

Zwei weibliche Figuren, deren Oberkörper unbekleidet sind, wenden sich der Figur im Zentrum zu. Sie haben jeweils ein Himation um ihre Hüften und Beine gewickelt und halten es über ihre Köpfe erhoben, wo es sich in großem Bogen aufbläht. Die linke Figur (**Abb. 2**) sitzt auf einem Vogel (als Schwan rekonstruiert),²⁴ die rechte (**Abb. 3**) auf einem Ketos. Unter ihren schwebenden Füßen sind Merkmale der verschiedenen Umwelten zu sehen: unter der linken Figur Schilf, ein Schreitvogel und eine umgefallene Amphore, die wahrscheinlich für eine Süßwasserquelle steht,²⁵ sowie Meereswogen unter der anderen. Sowohl die Darstellung des geblähten Manteltuches als auch eine Textstelle aus der *naturalis historia*, in der Plinius von zwei „*aurae velificantes sua veste*“²⁶ berichtet, die in der Curia der Octavia zu sehen sind, haben bereits frühzeitig zur Identifikation dieser Figuren als Auren, als Windnymphen, geführt.²⁷ Freilich erscheint diese Benennung naheliegend, sie ist aber auch recht unpräzise und meist nicht ausführlicher belegt als mit dem Verweis auf die Textstelle des Plinius. Wie lässt sich eine Identifizierung der beiden Figuren nun besser begründen? Zunächst erscheint es sinnvoll, deren Ikonographie näher zu betrachten.

Das aufgeblähte Gewand hinter Oberkörper und Kopf der Figuren wird oft – besonders wohl wegen der Pliniusstelle – als Attribut der Auren verstanden.²⁸ Dass die Zuweisung der *velificatio* als Attribut der Auren eher uneindeutig ist, zeigt sich besonders in der Darstellung männlicher Figuren mit einem solchen Mantelbogen.²⁹ Ist eine Apotheose oder Epiphanie gemeint, so wird der Mantel oft über dem Kopf gebläht gezeigt – so bei Dionysos, der mit der *velificatio* als Kosmokrator ausgewiesen wird.³⁰ Auch Augustus selbst wird mit einem segelartigen Schleier dargestellt; ein Relief aus dem Sebasteion in Aphrodisias zeigt den Kaiser posthum inmitten zweier Gestalten, die in ihrer Komposition an das „Tellus-Relief“ der Ara Pacis erinnern. In seinen Händen hält er ein Füllhorn und ein Ruder, die Figur zu seiner Rechten scheint nach dem Füllhorn zu greifen, die Tritonin auf seiner Linken nach dem Ruder. Die eher unspezifischen Randfiguren vermitteln aber doch eine Aussage deutlich: Augustus beherrscht im Frieden Land und Meer.³¹ Die Verwendung der *velificatio* erscheint hier weniger als apotheotisch,³² sondern vielmehr als Betonung der Dynamik des Augustus. Diese Bedeutung teilt das Relief aus dem Sebasteion mit den Darstellungen der weiblichen Figuren des „Tellus-Reliefs“. Der Mantelbogen dient als Zeichen der Bewegung, der Geschwindigkeit, des Fliegens,³³ aber auch als Gestaltungsmittel. Besonders in der Flächenkunst kann durch eine erhabene Mantelfläche eine Tiefenwirkung geschaffen werden, durch die die eine Figur dreidimensional hervortritt.³⁴ Die *velificatio* wird zur

24 Rizzo 1937, 142.

25 Petersen 1902, 51.

26 Plin. Nat. 36, 4, 29.

27 Studniczka 1909, 929; Rizzo 1937, 141; Rehak 2006, 111; Graepler 2009, 297.

28 Six 1893, 131.

29 Bei weiblichen Figuren erstreckt sich diese Darstellungskonvention auf Nereiden, Auren, Mänaden, Niobiden, Aphrodite etc., Matz 1953, 726.

30 Matz 1953, 728.

31 Smith 1987, 106; „... cum per totum imperium populi Romani terra marique esset parta victoriis pax ...“, R. Gest. div. Aug. 13.

32 Smith 1987, 106.

33 Matz 1953, 726.

34 Hiller 1971, 37.

Bildchiffre und verliert, besonders in der römischen Kunst,³⁵ ihre Eindeutigkeit und damit ihren Charakter als Attribut.

Vergleichbar scheint es bei zwei Campana-Reliefs im British Museum zu sein, die in ihrer Ikonographie den Nebenfiguren des „Tellus-Reliefs“ der Ara Pacis Augustae sehr ähnlich sind. Das Relief no. 1805,0703.358 zeigt eine weibliche Figur, die auf einem Schwan (oder einer Gans) reitet und deren Gewand als Bogen über dem Kopf weht. Meist wird diese Figur als Aphrodite angesehen,³⁶ was wohl lediglich durch ihr Reittier begründbar ist.³⁷ Die Figur auf dem zweiten Relief no. 1805,0703.302 reitet auf einem Hippocampus durch Wellen, ihr Oberkörper ist nackt und ihr Gewand ebenfalls in einer *velificatio* über den Kopf genommen. Am rechten Bildrand, der gebrochen ist, ist ein kleiner fliegender Eros zu erkennen. Johann Jacob Bernoulli plädiert zwar dafür, Darstellungen weiblicher Figuren auf Meereswesen zuallererst als Nereiden anzusprechen,³⁸ diese Figur aber sei Aphrodite, besonders wegen ihres „offenbar erotischen Charakters“.³⁹

Die Schwierigkeiten in der Interpretation, die die Darstellung eines Schwans als Attribut mit sich bringt, werden auch an einer Reise aus Münzen aus Kamarina auf Sizilien deutlich. Die Di-drachmen (**Abb. 4**) zeigen auf ihrem Revers eine auf einem Schwan sitzende weibliche Figur, die das Gewand im Bogen über den Kopf gezogen hat. Ob der Oberkörper der Figur unbekleidet ist, lässt sich auf Grund des Erhaltungszustandes schwer einschätzen,⁴⁰ auf einigen Münzen ist ein Ärmelchiton zu erkennen. Die Münzserie wird in die Jahre zwischen 415–405 v. Chr. datiert, daher auch als eine der ältesten Darstellungen der gesamten „Frau mit Mantelbogen auf Schwan“-Ikonographie genannt.⁴¹ Zuerst als Leda oder Nemesis erkannt,⁴² hat sich aufgrund der Legende „Kamarina“ und die damit erklärte Herkunft der Münzen, die Interpretation als gleichnamige Ortsnymphe – also als Kamarina durchgesetzt.⁴³ Auch hier liegt der individuellen Bezeichnung der Figur eine Textstelle zu Grunde. Die Ortsnymphe wird hier gar zur Stadtgöttin erhoben⁴⁴ und lässt so die Zuschreibung in der Münzprägung zu. Wann also eine klare Identifikation einer solchen Darstellung möglich ist, hängt stark vom Kontext ab.

Die weiblichen Figuren eines Grabmals aus Xanthos, heute im British Museum, werden traditionell als Nereiden bezeichnet.⁴⁵ Die jungen Frauen, deren Deutung schließlich namensgebend für das Monument war, sind in dünne Gewänder gehüllt, unter ihren Füßen sind Tiere aus dem Meer zu erkennen.⁴⁶ Von besonderem Interesse ist hier aber die Behandlung des Gewandes über ihren Köpfen: einige der Dargestellten ziehen den Stoff wie ein Segeln nach oben. Damit sind sie

35 Matz 1953, 728.

36 So auch in der Datenbank des British Museums, <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-348> (03.01.2023; 16:26).

37 Bernoulli hat sich in seiner maßgeblichen Publikation dagegen ausgesprochen, jede weibliche Figur auf einem Schwan als Aphrodite zu erkennen, dennoch hat sich diese Ikonographie in der Wahrnehmung durchgesetzt, Bernoulli 1873, 409.

38 Bernoulli 1873, 404.

39 Bernoulli 1873, 405; die Datenbank des British Museum spricht hier allerdings von einer Nereide, <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-302> (03.01.2023; 16:34) und folgt damit Hermann von Rohden 1911, 22, der die Interpretation als Aphrodite ablehnt.

40 Zumal in der Ikonographie dieser Figuren (weibliche Figuren mit Mantelbogen auf Schwan sitzend) sowohl bekleidete als auch unbekleidete Oberkörper verbreitet sind.

41 Rizzo 1937, 150.

42 Westermarck – Jenkins 1980, 68.

43 Bernoulli 1873, 408; Ulla Westermarck und Kenneth Jenkins weisen darauf hin, dass diese Darstellungen auch ohne Münzlegende zu finden sind, die Figur dennoch als Kamarina zu identifizieren sei, Westermarck – Jenkins 1980, 198; die Ortsnymphe in dem Münzbild zu erkennen, erscheint naheliegend, da z. B. Aphrodite, die in ähnlicher Ikonographie dargestellt wird, keinen religiösen Bezug zur Stadt Kamarina aufweisen kann, Rizzo 1937, 153.

44 Pind. O., 5.

45 Jenkins 2006, 197.

46 Besonders Krabben und Delfine sind unter den Figuren zu erkennen, Childs – Demargne 1989, 270; o z. B. bei der Nereide no. 1848,1020.83.

wie die „Auren“ der Ara Pacis mit der *velificatio* dargestellt. Durch welchen Kontext werden die Figuren der Ara Pacis als Auren, die Figuren aus Xanthos aber als Nereiden interpretiert? Für die Identifizierung der xanthischen Figuren als Nereiden sprechen einzig die Tiere zu ihren Füßen, die Frauengestalten werden allerdings von Autor:innen, die der „Nereiden-Theorie“ skeptisch gegenüber stehen, als nicht im Meer befindlich, sondern als über der Wasseroberfläche schwebend interpretiert.⁴⁷ Die Ikonographie der Nereiden ist ähnlich schwammig wie die der Auren, werden sie doch meist durch den Kontext ihrer Darstellung bestimmt. Reiten Nymphen mit wehenden Manteltüchern auf Meerestieren und befindet sich in einer Szene, die die Nereide Thetis als Individuum hervorhebt – sei es bei ihrer Hochzeit oder beim Überbringen der Waffen an ihren Sohn Achill – lassen sich die Figuren recht eindeutig zuordnen.⁴⁸ Sobald der Kontext fehlt, fällt auch die Identifizierung dieser weiblichen Figuren schwer. Auch beim „Nereidenmonument“ aus Xanthos fehlt bislang eine eindeutige Zuweisung. Es wurde versucht, sowohl für die Identifizierung als Nereiden als auch für die als Auren plausible Erzählungen zu finden. So sollen Nereiden im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. eine Rolle als Leiterinnen Verstorbener zur Insel der Seligen übernommen haben⁴⁹ und Auren sollen die Sieghaftigkeit verkündet haben, ähnlich der Göttin Nike.⁵⁰

Die genaue Identifizierung der Figuren scheint unmöglich, setzt sie doch ein enormes Vorwissen der antiken Betrachter:innen voraus – oder ist eine genaue Identifizierung gar nicht beabsichtigt? Soll womöglich gar nicht eine präzise Gottheit erkannt, sondern ein Prinzip evoziert werden?

Dass die Zuschreibung bzw. die meisten Benennungen weiblicher Nebengottheiten eher auf wackeligen Beinen steht, ist noch an weiteren Beispielen belegbar. Besonders ein Relief aus Karthago, das sich nun im Louvre befindet,⁵¹ bietet die Möglichkeit eines Vergleichs. Die formale Gestaltung des Reliefs ähnelt dem der Ara Pacis so sehr, dass verschiedene Autor:innen von einem Replikenverhältnis der beiden Stücke ausgehen,⁵² das bisher nicht abschließend sortiert werden konnte. Von einer Abhängigkeit der beiden Stücke ist allerdings auszugehen. Die zentrale Figur entspricht der Figur auf dem „Tellus-Relief“ beinahe in allen Punkten, die beiden Randfiguren sind jedoch andere: Die „Auren“ der Ara Pacis sind durch zwei Figuren ersetzt worden, die die Aussage des Reliefs womöglich etwas deutlicher machen. Auf der linken Seite ist eine weibliche Figur von der Hüfte aufwärts sichtbar, sie schwebt über einer der Ara Pacis fast identischen Vegetation und hält in ihren Händen Fackeln. Ihr Kopf ist leider nicht erhalten, so ist eine *velificatio* nicht deutlich auszumachen. Auf ihren Schultern liegen allerdings lang Locken, was für eine eher offen gehaltene Frisur sprechen mag. Die Fackeln und die Nähe zu einer Göttin, die oft als Ceres angesprochen wird, lassen an Persephone/Proserpina⁵³, die erhöhte Position der Figur im oberen Bildrand an Selene/Luna⁵⁴ denken. Anstelle der „Auren“ ist hier auf der rechten Seite eine männliche Figur zu sehen, mit nacktem Oberkörper, leicht geblähtem Mantel und wildem Haar. Darunter

47 Bereits Plinius erklärte, dass Nereiden reitend auf Hippocampen und Delfinen dargestellt werden, Plin. nat. 36, 4; Heinz-Helge Nieswandt verwendet dieses Argument, um zu verdeutlichen, dass Nereiden nicht auf der Wasseroberfläche stehend gezeigt werden, Nieswandt 2011, 181.

48 Childs – Demargne 1989, 270.

49 Childs – Demargne 1989, 273.

50 Nieswandt 2011, 187.

51 Ma 1838, von Otto Benndorf wenig liebevoll als ein im Vergleich zum „Tellus-Relief“ „in Composition und Ausführung geringer[es] Relief“ betitelt, Benndorf 1883, 78.

52 Theodor Schreiber 1896, 94 vermochte im Relief aus Karthago das griechische Original zu erkennen. Eugen Petersen 1902, 173 revidierte seine frühere Meinung, dass es sich bei dem karthagischen Relief um eine Nachbildung des Reliefs der Ara Pacis handelt und datierte das Relief aus Karthago vor das der Ara Pacis. Barbetta Stanley Spaeth ging schließlich davon aus, dass das Relief aus Karthago und das „Tellus-Relief“ entweder auf ein gemeinsames (griechisches) Urbild zurückgehen, oder aber, dass das karthagische Relief eine an die Region angepasste Kopie des Reliefs der Ara Pacis ist, Spaeth 1994, 94.

53 Spaeth 1994, 96.

54 de Grummond 1990, 675.

sind – wie bei der „Aura“ der Ara Pacis – Wellen und Seetiere (Delfin und Ketos) zu erkennen, er ist aber nicht auf einem der Tiere reitend dargestellt. Der Eindruck der Wildheit der Figur wird als Anhaltspunkt der Identifikation als Poseidon/Neptun⁵⁵ herangezogen, das Fehlen des Unterleibes ermöglicht auch die Bezeichnung als Triton, die sich in der Literatur mehrfach finden lässt.⁵⁶

Folgt man der Identifikation als Luna – Ceres – Triton, lassen sich zwei Erklärungsmuster finden. Zum einen können die Gottheiten die Zuschreibung der drei Elemente, die bereits für die Ara Pacis angesprochen wurden, erhalten, also als Darstellungen von Luft – Erde – Wasser verstanden werden.⁵⁷ Eugen Petersen hingegen wollte hier Allegorien der Sphären des Himmels, der Erde und des Meeres erkennen.⁵⁸ Welcher Interpretation man auch folgen mag, es bleibt festzustellen, dass im Relief aus Karthago Gedanken an Naturgewalten und Elemente evoziert werden sollen.

Eine Einordnung der Darstellung in den Kontext der augusteischen Bildprogrammatis

Eine gewisse Vielfältigkeit der Interpretationen ist der römischen Kunst wohl nicht abzusprechen. Die eklektische Vermischung einzelner Aspekte ist in der augusteischen Literatur nachweisbar und lässt sich wohl auch auf die Ikonographie übertragen.⁵⁹ So können Bilder die enorme Menge an Personifikationen, die in der Frühen Kaiserzeit entstehen,⁶⁰ kaum umfassend darstellen, wohl aber Bildchiffren zeigen, die verschiedenen Betrachter:innen unterschiedliche Blickwinkel eröffnen. Ikonographische Elemente aus der griechischen Kunst wurden verwendet, aber umgedeutet, um Werte und Inhalte durch Personifikationen vermitteln zu können, ohne einen narrativen Mythos darstellen zu müssen.⁶¹ Die Ara Pacis steht stilistisch stark in der Tradition der griechischen Hoch- und Spätclassik, die Inhalte des Monumentes erscheinen aber als durch und durch römische.⁶² So formulierte Mario Torelli: „Nothing better than the Ara Pacis Augustae represents the refined conservative policy Augustus carries out in a paternalistic style.“⁶³ Angesichts der intensiven augusteischen Bildsprache dürfte die Evozierung des Idealbildes vom allumfassenden Weltenbeherrscher auf verschiedenen Wegen möglich gewesen sein. Diese Idee einer polysemantischen Wirkung kann auch auf das „Tellus-Relief“ angewendet werden. Ob nun Auren, Nereiden oder andere Nymphen dargestellt sind, lässt sich aus moderner Perspektive kaum entscheiden, wichtiger erscheint aber die Erkenntnis, dass die genaue Zuordnung womöglich bereits in der römischen Kaiserzeit unmöglich war und stark von der Bildung und Herkunft der Betrachter:innen abhing.

Folgt man der Deutung des „Tellus-Reliefs“ als Darstellung der Aphrodite/Venus nicht, bleibt dieselbe Frage offen, die bei der Göttin Pax gestellt wurde: Wo auf dem Monument ist die Göttin dargestellt? Die enorme Wichtigkeit, die Venus Genetrix als Stammutter der Iulier einnimmt, scheint außen vor gelassen worden zu sein. Der opfernde Aeneas und die Zwillinge Romulus und Remus erscheinen nur als geringer Ersatz für die Göttin. So kann man sich (in Teilen) der Interpretation anschließen, dass auf dem „Tellus-Relief“ Aphrodite/Venus „mitgemeint“ wird. Die stilistische Gestaltung und das Aufgreifen verschiedener ikonographischer Details, die in der Wahrnehmung eng mit Aphrodite/Venus verknüpft sind, evozieren die Stammutter zumindest

55 Spaeth 1994, 97.

56 Petersen 1902, 175; Zanker 2009, 311.

57 Laugier 2009, 332.

58 Petersen 1902, 175.

59 Zanker 2009, 178.

60 Galinsky 1992, 469.

61 Zanker 2009, 178.

62 Rehak 2006, 109.

63 Torelli 1992, 130.

in Hintergedanken.⁶⁴ Ähnliches gilt für die beiden Kleinkinder auf dem Relief – das Geschlecht der Figuren ist nicht zu erkennen, so wurden Romulus und Remus⁶⁵, Liber und Libera⁶⁶ oder Gaius und Lucius⁶⁷ als Namen genannt. Dass auch hier hintergründige Erinnerungen an wichtige Zwillinge der römischen Mythologie und Politik geweckt werden sollen, ist nachvollziehbar, ein polysemantisches Mitschwingen scheint beabsichtigt. Die uneindeutige Identifizierung der beiden Nebenfiguren des „Tellus-Reliefs“ könnte also ebenfalls durchaus gewollt sein.

Allgemeingültige Inhalte und die Verwendung von Bildchiffren

Freilich evozieren Bilder im ersten Moment gewisse Vorstellungen in den Köpfen der Betrachter:innen – eine weibliche Gestalt auf einem Ketos wird als Nereide wahrgenommen, eine Figur auf einem Schwan womöglich zuerst als Aphrodite. Diese Gedanken sind nicht als „falsche“ Interpretationen abzutun, vielmehr sind sie Teil des ersten Schrittes einer Interpretation. Bevor Benennungen von Figuren in Konventionen festgelegt werden, wie z. B. die Benennung der Figuren auf der Ara Pacis als Auren oder die Figuren des „Nereiden-Monumentes“ in Xanthos, sind viele verschiedene Interpretationen möglich. So ist eine Bezeichnung der Figuren als Nereiden aufgrund ihres Untergrundes nachvollziehbar, Vorsicht erscheint allerdings geboten, wenn diese „wacklige“ Interpretation genutzt wird, um das gesamte Bildprogramm des Monumentes zu erklären. Die Benennungen weiblicher Naturnymphen / Gottheiten in der Kunst erscheinen als Hilfskonstrukt – die Auseinandersetzung mit einem Monument fällt leichter, wenn man den Dargestellten Namen geben kann – werden dann aber oft viel zu schnell absolut gesetzt. Eine Revision der Deutung erfolgt selten, vermutlich aufgrund der Schwierigkeiten einer klaren Benennung, aber vielleicht auch aus Bequemlichkeit.

Wie bereits aufgezeigt, erscheinen diese eindeutigen Benennungen aus einer (versuchten) antiken Perspektive heraus aber auch redundant. Ob nun Ceres, Tellus, Nereiden oder Auren – das augusteische Bildprogramm konnte sich durch die Vielfältigkeit der Bildinhalte, der Unterschiede in der Vorbildung der Betrachter:innen und der schieren benötigten Masse an politischen Bildern nicht auf einzelne Bezeichnungen festlegen.⁶⁸ Viel mehr sind allgemeingültige Inhalte genutzt worden, um die Universalität des Herrschaftsanspruches des Kaiserhauses über Land und Meer zu zementieren. So kann man beinahe einen Bogen zur ersten Identifizierung des „Tellus-Reliefs“ spannen, die Kardinal Ricci aufstellte: Statt einer individuellen Benennung werden Assoziationen an Fruchtbarkeit, Machtanspruch über alle Sphären der Erde, gleichzeitigen Frieden und Allmacht des Augustus hervorgerufen, die je nach Betrachter:in in unterschiedlicher Intensität resonieren.

64 Castriota 1995, 65; Auch Simon war der Meinung, dass das göttliche „...Numen, das die Tellusplatte durchwirkt, [ist aber] das der Venus [ist]“, Simon 1959, 102.

65 Rehak 2006, 110.

66 Spaeth 1994, 74.

67 Rehak 2006, 110.

68 Zanker 2009, 179.

Bibliographie

Andreae 2012

B. Andreae, Römische Kunst von Augustus bis Constantis, Römische Kunst 3 (Darmstadt 2012)

Benndorf 1883

O. Benndorf, Griechische und sicilische Vasenbilder (Berlin 1883)

Bernoulli 1873

J. J. Bernoulli, Aphrodite. Ein Baustein zur griechischen Kunstmythologie (Leipzig 1873)

Castriota 1995

D. Castriota, The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in Later Greek and Early Roman Imperial Art (Princeton, NJ 1995)

Childs – Demargne 1989

W. A. P. Childs – P. Demargne, Les monument des Néréides. Le décor sculpté 2 (Paris 1989)

Elsner 1991

J. Elsner, Cult and Sculpture: Sacrifice in the Ara Pacis Augustae, JRS 81, 1991 50–61

Fittschen – Zanker 1983

K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Bd. 3. Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse, Frauenportraits, BeitrESkAr 5 (Mainz am Rhein 1983)

Galinsky 1992

K. Galinsky, Venus, Polysemy, and the Ara Pacis Augustae, AJA 96, 1992, 457–475

Gardthausen 1908

V. Gardthausen, Der Altar des Kaiserfriedens. Ara pacis Augustae (Leipzig 1908)

Graepler 2009

D. Graepler, „Tellus-Relief“ von der Ara Pacis (Abguss), in: LWL-Römermuseum in Haltern am See (Hrsg.), 2000 Jahre Varusschlacht – Imperium (Stuttgart 2009) 297

de Grummond 1990

N. T. de Grummond, Pax Augusta and the Horae on the Ara Pacis Augustae, AJA 94, 1990, 663–677

Hiller 1971

F. Hiller, Formgeschichtliche Untersuchungen zur griechischen Statue des späten 5. Jahrhunderts v. Chr. (Mainz am Rhein 1971)

Jenkins 2006

I. Jenkins, Greek Architecture and its Sculpture in the British Museum (London 2006)

La Rocca 1983

E. La Rocca, Ara pacis Augustae. In occasione del restauro della fronte orientale (Rom 1983)

Laugier 2009

L. Laugier, Allegorisches Relief, in: LWL-Römermuseum in Haltern am See (Hrsg.), 2000 Jahre Varusschlacht – Imperium (Stuttgart 2009) 332

Matz 1953

F. Matz, Der Gott auf dem Elefantenwagen, AbhMainz 1952,10 (Mainz 1953)

Nieswandt 2011

H.-H. Nieswandt, Ikonographische und ikonologische Untersuchungen zur Herrschaftsrepräsentation xanthischer Dynastengräber (Münster 2011)

Petersen 1902

E. Petersen, Ara Pacis Augustae, Sonderschriften / Österreichisches Archäologisches Institut II (Wien 1902)

Rehak 2006

P. Rehak, Imperium and Cosmos. Augustus and the Northern Campus Martius, Wisconsin Studies in Classics (Madison 2006)

Rizzo 1937

G. E. Rizzo, *Aurae velificantes*, BCom 65, 1937, 141–169

von Rohden 1911

H. von Rohden, *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit* (Berlin 1911)

Schreiber 1896

T. Schreiber, *Die hellenistischen Reliefbilder und die Augusteische Kunst*, JdI 11, 1896, 78–101

Simon 1959

E. Simon, *Die Geburt der Aphrodite* (Berlin 1959)

Simon 2012

E. Simon, *Ara Pacis Augustae. Der Altar der Friedensgöttin Pax Augusta in Rom*, *Ponte fra le culture*, Rom Bd. 3, 2 (Dettelbach 2012)

Six 1893

J. Six, *Aurae. The Xanthian Heroon and an Attic Astragalos*, JHS 13, 1893, 131–136

Smith 1987

R. R. R. Smith, *The Imperial Reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias*, JRS 77, 1987, 88–138

Spaeth 1994

B. S. Spaeth, *The Goddess Ceres in the Ara Pacis Augustae and the Carthage Relief*, AJA 98, 1994, 65–100

Studniczka 1909

F. Studniczka, *Zur ara pacis*, *Abhandlungen der Philologisch-Historischen Klasse der Königlich-Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften* 26 (Leipzig 1909)

Torelli 1992

M. Torelli, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, *Jerome Lectures 14-1* (Ann Arbor 1992)

Toynbee 1953

J. M. C. Toynbee, *The Ara Pacis Reconsidered and Historical Art in Roman Italy*, *Proceedings of the British Academy* 39 (London 1953)

Weinstock 1960

S. Weinstock, *Pax and the ‘Ara Pacis’*, JRS 50, 1-2, 1960, 44–58

Westermark – Jenkins 1980

U. Westermark – K. Jenkins, *The Coinage of Kamarina*, *Special Publication. / The Royal Numismatic Society* 9 (London 1980)

Zanker 2009

P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* ⁵(München 2009)

Abbildungen



Abb. 1: MUT-Tübingen Antikensammlung (Foto: Anna Grosch).



Abb. 2: MUT-Tübingen Antikensammlung (Foto: Anna Grosch).



Abb. 3: MUT-Tübingen Antikensammlung (Foto: Anna Grosch).



Abb. 4: Berlin, Münzkabinett der Staatlichen Museen, 18206127.
Aufnahme durch Dirk Sonnenwald, Public Domain.

Schreibübungen, Flaschenpost oder dichterische Zusammenarbeit? Der kuriose Fall einer Terra Sigillata-Schale aus Woerden (NL)*

David Hack

In the Dutch National Museum of Antiquities (Leiden) there is an exceptional terra sigillata find (Inv. no. h 1989/4.1) of type Dragendorff 31, made in eastern Gaul, which was found in 1988 in the south-west of the present-day town of Woerden. It deserves particular attention because of the two graffiti carved ante cocturam by two different hands. The first one reproduces a quotation from Virgil that had already become proverbial in antiquity (Verg. Aen. II,1), the other one a supposedly unrelated sentence or verse of elegiac character, which shows parallels to the chronologically later Trier black slipped ware (motto beakers). A new analysis and contextual considerations suggest that the two carvings do not represent arbitrary writing exercises by the potters, but are intended to be with, and probably refer to, each other. The result is an interesting insight into the ancient way of thinking and the Roman culture of dining.

Im Rijksmuseum van Oudheden (Dutch National Museum of Antiquities) in Leiden findet sich unter der Inventarnummer h 1989/4.1 ein außergewöhnliches, in Ostgallien hergestelltes Terra-Sigillata-Fundstück vom Typ Dragendorff 31, welches 1988 im Südwesten der heutigen Stadt Woerden während Bodensanierungsarbeiten gefunden worden ist. Besondere Beachtung verdient es durch die beiden *ante cocturam* eingeritzten Graffiti zweier unterschiedlicher Handschriften. Das eine gibt ein schon in der Antike sprichwörtlich gewordenes Zitat Vergils (Verg. Aen. 2, 1) wieder, das andere einen vermeintlich nicht damit in Bezug stehenden Satz bzw. Vers elegischen Charakters, der Parallelen zur chronologisch späteren „Trierer Spruchbecherkeramik“ aufweist. Eine neue Analyse sowie kontextuelle Überlegungen sprechen dafür, dass die beiden Einritzungen nicht etwa willkürliche Schreibübungen der Töpfer darstellen, sondern intendiert sind und aufeinander Bezug nehmen dürften. Dabei ergibt sich ein interessanter Einblick in die antike Gedankenwelt und römische Tischkultur.

Der archäologische Befund¹

Bei der leider im Zuge der gegebenen Umstände schlecht dokumentierten Notgrabung von 1988 konnten die Überreste eines antiken Flussbettes gefunden werden, das in römischer Zeit offen gelegen haben muss. Obwohl sich das Gelände in einiger Entfernung vom römischen Kastell *Laurium*, dem heutigen Woerden befand, erwiesen sich die Ufer dieses Flusses als intensiv bewohnt. Für die Bodensanierungsarbeiten wurden zwei tiefe Arbeitsgruben gegraben, eine südlich und

* An dieser Stelle möchte ich mich herzlich bei Caterina Maderna bedanken, weil sie immer ein offenes Ohr für uns Studierende hatte und uns stets ermutigt hat, unsere Meinungen und Ideen zu äußern. Ihre Geduld und Leidenschaft für die Lehre haben uns inspiriert und uns gezeigt, wie wichtig es ist, die Dinge mit Freude zu tun. Dabei hat sie auch mir geholfen, meine Fähigkeiten zu verbessern und mein Selbstvertrauen zu stärken.

1 Es folgt eine Zusammenfassung der Berichte zu den Jahren 1988–1989 (Van Tent 1996) und 1998–1999 (Haalebos 2000).

eine nördlich der Oranjestraat. Im südlichsten Teil wurden hölzerne Deckwerke aus der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. bis einschließlich des dritten Viertels des 2. Jhs. n. Chr. gefunden. Die nördlichste Arbeitsgrube brachte neben solchen Deckwerken auch die Überreste zweier römischer Schiffe hervor, ein Boot mit flachem Boden (Woerden 2/6) sowie einen Einbaum (Woerden 3).

Daneben fand man eine Reihe von Metallgegenständen, darunter militärische Ausrüstung wie zwei Eisenhüllen von Dolchen, und Töpferwaren sowie der bereits angesprochene Terra-Sigillata-Teller. Während die Schale und einige weitere Fundstücke vom Rijksmuseum van Oudheden in Leiden gekauft wurden, sind viele der Funde in Privatsammlungen und im Antiquitätenhandel verschwunden.²

Der Einzelfund (Taf. 1–2)

Erhalten ist der Großteil eines Terra Sigillata-Tellers (Dm. 18,5 cm; H. 4,3 cm) vom Typ Dragendorff 31:³ Dabei handelt es sich um einen Feinkeramikteller, der als Tafelgeschirr diente und im Service gerne mit den Typen Niederbieber Ic oder Drag. 31R kombiniert wurde.⁴ Die ursprüngliche lateinische Benennung lautete mit hoher Wahrscheinlichkeit *catinus*, wie sich aus den Töpferrechnungen aus *La Graufesenque* rekonstruieren lässt.⁵

Wie für Teller dieses Typs üblich befindet sich der Keramikstempel, welcher den Hersteller kennzeichnet, sichtbar an der Bodeninnenseite. Er nennt den wahrscheinlich gallischen Namen CRACVNA,⁶ unter welchem wohl zwischen etwa 120–200 n. Chr. zwei Töpfer*innen in Mittel- (Lezoux) und Ostgallien (Pont des Rèmes und Trier) arbeiteten.⁷

Anhand der monumentalen (Stempel-)Studie, die von Brian Hartley und Brenda Dickinson 2008 zu den Namen gallo-römischer Terra Sigillata durchgeführt wurde, kann die Identifizierung mit dem späteren Cracuna als sicher gelten, der von ca. 160–200 n. Chr. nicht nur in Argonne, sondern auch in Trier aktiv war.⁸ Gerade für den auch auf unserem Exemplar verwendeten Stempel 3a, der sonst auf Fundstücken aus Trier und der Saalburg zu finden ist, postulieren sie eine „Trier phase“⁹, die eine noch präzisere Datierung in die Jahre 175–200 n. Chr. ermöglicht.

Augenfällig sind die beiden auf der Innenseite des Bodens *ante cocturam* aufgebrachten Graffiti.¹⁰ Es handelt sich erkennbar um zwei verschiedene Handschriften, die in einem relativ eng bemessenen Zeitraum auf den noch nicht gehärteten Ton aufgebracht worden sein müssen.

Paläographisch gesehen handelt es sich bei den beiden Graffiti um die ältere römische Kursive. Jochen Kütter folgend sollte jedoch davon abgesehen werden, daraus weitere chronologische Rückschlüsse zu ziehen, da „alle Graffiti Unikate [seien], und es (...) sich nur sehr bedingt ein einheitlicher Duktus oder ‚Schreibstil‘ feststellen [ließe]“¹¹. Stattdessen können prinzipielle Aussagen zu deren jeweiligem Schriftduktus festgehalten werden: So ist das obere Graffito, welches Vergil zitiert, weit weniger sorgfältig als das untere geschrieben. Beide Graffiti stehen außerdem nicht im selben Winkel zueinander (**Taf. 1.2**).

2 Eine nennenswerte Entdeckung dieser Grabungen 1988 stellte ein 73 cm hoher römischer Altar aus Kalkstein dar, der dem Sonnengott Sol Elagabalus und der Minerva von einem Fahnenträger der Cohors III Breucorum gewidmet wurde. Vermutlich stammt dieser aus den Jahren 218 bis 222 n. Chr.

3 Rijksmuseum van Oudheden, Inv. RMOL h 1989/4.1; Bogaers 1989, 221–224.

4 Zum Typ: Dragendorff 1895, 85–86. 110. Taf. II Nr. 31; Hinker 2013, 226; Biegert – Steidl 2001, 254.

5 Oxé 1925, 81–82; Hilgers 1969, 48–49. Katalog-Nr. 91; DNP 2, 1032 s.v. *Catinus* (R. Hurschmann). Da diese Bezeichnung aber keine ausschließliche Verwendung für den besagten Terra-Sigillata-Typ Dragendorffs fand, muss man vorsichtig in der Auswertung dieses Namens sein.

6 Gavrielatos 2012, 41. 251 Tab. 116. 252 Tab. 117.

7 Oelmann 1914, 13 Nr. 16; Oswald, 1931, 93. 378; Chenet – Gaudron 1948, 27. 131 Nr. 37; Frey 1993, 35 Nr. 96.1;2.

8 Hartley – Dickinson 2008, 169–170.

9 Hartley – Dickinson 2008, 170.

10 Noch immer grundlegend zum Thema Bakker – Galsterer-Kröll 1975, 12.

11 Kütter 2008, 46.

Materialität and Praxeographie¹²

Die Überlegungen des Verhältnisses der beiden Handschriften zueinander leitet zur Frage ihres Verhältnisses zum Textträger über. Grundlegend ist festzustellen, dass beide die Formgebung der Schale berücksichtigen: So befinden sie sich auf deren Innenboden und überschreiten deren ansteigende Wandung nicht. Diese Position der beiden Graffiti weist auf eine Adressierung bei der Benutzung durch den/die Nutzer*in während des Banketts selbst hin, da sie weder für die anderen Teilnehmer*innen auf der Außenseite des Gefäßes zu sehen waren noch einen dekorativen Mehrwert aufweisen. War die Schale gefüllt, so wurden die beiden Graffiti samt enthaltenem Appell erst während bzw. nach dessen Leerung für den Nutzer sichtbar. Sie dürften damit für eine gewisse Pointe während einer gemeinsamen Mahlzeit gesorgt haben.

Kontextualisierung und Analyse der geschriebenen Worte

a) *Contiquere omnes | intentique ora tene|bant. Inde*

Das obere Graffito zitiert den kompletten ersten Vers des zweiten Buches aus Vergils Aeneis sowie noch das erste Wort des Folgeverses. Bis auf den orthographischen Fehler <q> anstelle <c> im Falle von *conticuere* ist das Zitat getreu und ohne (individuell erwünschte) Abweichungen wiedergegeben. Als Nationalepos Roms galt Vergils Werk als Standardlektüre im einstigen römischen Schulunterricht, die als Zeichen guter Bildung gerne zitiert wurde.¹³ Das mit diesen Worten begonnene zweite Buch behandelt Aeneas' Ich-Erzählung vom Fall Trojas am karthagischen Hof um Königin Dido. Es kann kaum verwundern, dass sich der Vers aufgrund seiner elaborierten Stellung im Werk großer Beliebtheit erfreute und gerne zitiert wurde, doch ist bis auf das hier besprochene Exemplar kein anderes vollständiges Zitat desselben bekannt. Am häufigsten wurden die ersten beiden Worte oder gar nur das allererste Wort¹⁴ auf Wandmalereien eingeritzt: So sind nach Robertus Hoogmas noch immer maßgeblicher Studie 14 Graffiti dieser Art aus Pompeji bekannt, eines nahe davon aus Suessa Aurunca in Kampanien, fünf aus Rom sowie jeweils eines aus Calleva Atrebatum (Silchester) in Britannien und Dura-Europos in Syrien.¹⁵ Anhand der epigraphischen Datenbank Clauss-Slaby lassen sich dem Forschungsstand von 1959 inzwischen eine kleine Anzahl weiterer Inschriften ergänzen: So sind neben der hier besprochenen Terra Sigillata-Schale aus Woerden zwei Graffiti jeweils mit Inschrift *conticuer[e]* auf einer Wand der Villa San Marco des antiken *Stabiae* bekannt, ein weiteres Graffito *contiquere [---]* auf einem Backstein aus dem Haus der Musen in *Ostia* dokumentiert sowie uns erneut als Wandbeschriftung *conticuere* in einer Domus des umbrischen *Asisium* begegnet.¹⁶ Besonderes Interesse unter den Neuaufnahmen

12 Lohmann 2017, 58 zu diesem Konzept: „Analysiert werden die Verbundenheit der Graffiti mit ihren Trägern (Materialität), ihre Anordnung im Raum (Topologie), ihr Wirken – d. h. ihr ‚Angebot‘ – an den Leser oder Betrachter (Affordanz), die mit ihnen verbundenen Handlungen (Praxeografie) und die selbstreferenziellen Äußerungen über das Schreiben und Lesen in den Graffiti (Metatextualität).“

13 Syed 2005, 13–17, v. a. 16: „For centuries the Aeneid was among the most important literary works read in Roman schools throughout the empire. It became ever more important as the list of authors read in schools narrowed further and further with time. The geographical spread of the poem's dissemination through education was considerable, because the contents and modes of teaching in Roman schools were fairly homogeneous, whether the school in question was in Rome, in Italy, or in the provinces.“

14 *Conticuere* findet sich zu Versbeginn jedoch an zwei weiteren Stellen der Aeneis (Verg. Aen. 2, 253. 9, 237). Ob es sich bei den Kurzzitaten also demnach immer um Verg. Aen. 2, 1 handelt, ist damit nicht zweifelsfrei zu sagen, aber anhand übergreifender Beobachtungen zu den pompejanischen Wandinschriften nach zu urteilen wahrscheinlich: „Es sind nämlich erstaunlich viele erste Verse von Büchern und anderen Werkeinheiten bezeugt: Lucr. 1.1, 2.1; Verg. ecl. 3.1, Aen. 1.1, 2.1, 7.1, 8.1; Ov. am. 1.9.1; Hom. Il. 1.1“, Wachter 2019, 477.

15 Hoogma 1959, 236–237; s. a. Cugusi 2008, 483–484. 497. 515.

16 EDCS-28900032 (Woerden); EDCS-69200020; EDCS-79800156 (Stabiae); EDCS-68300034 (Ostia); EDCS-34000231 (Asisium).

dieses Vergilzitats verdient das Fragment einer Grobkeramik-Schüssel¹⁷ aus dem antiken *Verulamium* (St. Albans) in Britannien, die heute jedoch verschollen ist.¹⁸ Nach manchen Rekonstruktionsversuchen des Textes sei im zweiten Teil des Graffito *conticuere [omnes] int(ent)iq[ue ora tenebant]* zu lesen,¹⁹ womit der Vergilvers ebenso vollständig zitiert worden wäre, wie auf unserer Terra Sigillata-Schale. Allerdings kann diese Lesart nicht als gesichert gelten: So nennt einerseits Marilynne Raybough Zweifel an einem möglichen Vergilzitat,²⁰ des Weiteren spricht sich Matthias Schumacher auf Basis seiner Auswertung klar gegen ein solches aus.²¹

Doch wie können diese Zitationen von Verg. Aen. 2, 1 verstanden werden? Prinzipiell böte sich für all die eben aufgezeigten Fälle das allseits beliebte Erklärungsmodell an, es handele sich um einfache Schreibübungen.²² In diesem Falle wäre jedoch nicht von offiziellen Anweisungen seitens einer Lehrperson auszugehen, sondern vielmehr von unabhängigen Kritzeleien von Schüler*innen zu einem unbestimmten Zeitpunkt: Ein didaktischer Nutzen lässt sich aus dem bloßen Zitat einzelner Worte jedenfalls nicht erkennen und gerade im Falle der Wandkritzeleien stellte das Schreibmaterial keine naheliegende Alternative dar.

Tatsächlich bietet sich in den vielen Fällen des Zitats meist eine kontextuelle Erklärung besser an: Wie Paolo Cugusi überzeugend feststellte, ist der Beginn des zweiten Buches der Aeneis in seiner Funktion mit dem Proömium des Gesamtwerkes zu vergleichen. So sei das Buch mit der Schilderung des Untergangs Trojas der Ausgangspunkt der römischen Geschichte und verdeutliche insbesondere die Tugend des Aeneas und der Trojaner gegenüber den Griechen. Gerade wegen seiner Bekanntheit könne die Passage leicht ironisch verformt werden, wie gerade das an der Wand eines Bordells eingravierte Graffito (CIL IV, 2213) sowie die Adaption und Neukombination eines Teilszitats auf dem britannischen Ziegel aus *Calleva Atrebatum* (Silchester) belegen könnten.²³ „Durch das Zitat bekommen die Worte Vergils einen neuen Sinn: Es handelt sich vermutlich nicht um eine Schreibübung und um bloßes repetierendes Abschreiben, sondern um eine kleine Parodie mit einem Vergilzitat.“²⁴

Eine solche ironische Subtilität dieses Vergilzitats lässt sich aber nicht nur auf die beiden eben benannten Exempla, sondern generell auf ihre Verwendung bei Wandmalereien übertragen: „*The joke of writing ‘everyone was silent’ on a wall—especially a wall which most of the time also contained other graffiti—is not just to nudge the reader to recall happy days in the schoolroom consuming Virgil’s poem; it also serves to call attention to the lack of silence, or the lack of a lack of speech, which is represented by the presence of the words on the wall. In the same sense that ‘arma virumque cano’, when quoted out of context, does not mean anyone is actually singing, so ‘conticuere omnes’ does not mean anyone is in reality silent.*”²⁵ Das heißt jedoch im Umkehr-

17 AE 2014 Nr. 781 = AE 2015 Nr. 721. Für gewöhnlich finden sich bei den meisten Auseinandersetzungen mit dem Objekt keine genaueren Angaben zur Beschaffenheit dieser Keramikschüssel, Marilynne Raybould bezeichnet sie jedoch in ihrem Katalog als „coarseware“, Raybould 1997b, 170 Nr. 2502.51.

18 Schumacher 2012, 176.

19 EDCS-51600634.

20 Raybould 1997a, 317: „The same Virgilian fragments might occur on a pottery sherd from St Albans, but the text is too incomplete to be sure“.

21 Schumacher 2012, 178: „Auch wenn mir eine Autopsie nicht möglich war und ich nur mit der Fotografie auf Tafel IB in RIB arbeiten konnte, ist mit großer Sicherheit *conticui*stis und nicht *conticue*[re] zu lesen. Somit kommt ein Vergilzitat nicht in Frage.“

22 Cugusi 2008, 490: „Come nel caso di Aen. I, 1, già ricordato sopra, anche nel caso della duplice trascrizione (in colonna) dell’incipit di Aen. II, 1, registrabile in CIL IV, 4877, 1672; 3889, l’esercizio scolastico di scrittura risulta particolarmente chiaro; (...) e l’aspetto ‘scolastico’ delle citazioni di Aen. II, 1 emerge anche dalla morfologia, dato che il frequente uso della labiovelare in *contiquere* rispecchia il noto insegnamento grammaticale relativo all’uso differenziato di *velare* e *labiovelare*, formulato per esempio da Don. gramm. IV, 368, 7 ss. K.“

23 Cugusi 2008, 490.

24 Schumacher 2012, 184.

25 Milnor 2014, 251.

schluss nicht automatisch, dass beim Zitieren von Verg. Aen. 1, 1 bzw. 2, 1 nicht tatsächlich auch mal ein Gesang angestimmt bzw. gespanntes Schweigen eingetreten sein kann – man denke dazu etwa nur an das sogenannte *Gesangs-Bild* von der Nordwand des namenstiftenden Tricliniums der sog. *Casa del Triclinio* in Pompeji (V 2, 4)²⁶, bei der einer der Gelageteilnehmer ankündigt zu singen (CIL IV 3442a). Die konkrete Verwendung eines solchen Zitats ist demnach in hohem Maße flexibel und situationsabhängig.

Im Falle unserer Terra-Sigillata-Schale bestand bei der Anbringung der beiden Graffiti jedenfalls eine andere Situation: So erfolgte die Einritzung nicht etwa bei heiterer Stimmung während des Gelages, sondern bereits im Herstellungsprozess. Dennoch ist ein Feinkeramikteller rein funktional gesehen als Tafelgeschirr intendiert, womit der künftige Kontext damit ein Gelage gewesen sein könnte. Zudem ist als weiterer Unterschied zu bemerken, dass unser Zitat mehr als nur die geflügelten Anfangsworte des Verses inkludiert. Dabei ist das handschriftliche Bild von großem Interesse. So ist in der ersten Zeile *CONTIQUERE OMNES* noch recht sorgfältig geschrieben, während die zweite und mehr noch die dritte Zeile immer flüchtiger²⁷ ausgeführt worden sind: Einerseits sind Abweichungen in der Schriftgröße und Schreibaufführung vor allem zu Beginn der zweiten Zeile erkennbar, andererseits fallen insbesondere die Ligaturen am Ende der zweiten und besonders in der dritten Zeile ins Auge. Wirkt *ORĀ* (Z. 2) noch verhältnismäßig dezent, ist *-BĀNT* (Z. 3) nahezu bis zur Unkenntlichkeit ligiert. Es ist eindeutig erkennbar, dass der/die Verfasser*in des Graffitis diesen Teil nicht an dieser Stelle haben wollte, jedoch aus Platznot dazu gezwungen war. Das nachfolgende *INDE* ist jedenfalls wieder ausgeschrieben, wenn auch das Schriftbild flüchtig bleibt.

Warum entschied sich der/die Verfasser*in jedoch, den Folgevers nur mit dem ersten Wort zu beginnen, ihn aber nicht abzuschließen? Erinnernte er/sie sich schlicht und einfach nicht mehr an den Rest? Oder besteht darin eine bewusste Intention? Bedenkt man nämlich, dass es sich bei dem letzten Wort ausgerechnet um ein Konjunkionaladverb handelt und wir einen weiteren Verfasser eines Graffitos unterhalb wiederfinden, stellt sich natürlich die Frage, ob die beiden Graffiti vollkommen unabhängig voneinander sind oder nicht vielmehr dezidiert aufeinander Bezug nehmen. Dabei ließe sich die Frage anschließen, welches der beiden Graffiti eigentlich zuerst geschrieben wurde – doch dazu später.

b) *Ama, ille amor meus*

Betrachten wir zunächst das zweite Graffito, das elegischen Charakters ist, allein für sich. Es handelt sich rhythmisch gesehen um eine jambische Tripodie, weshalb vermutet werden könnte, dass es sich auch hier um ein Zitat handelt – z. B. aus einer Komödie von Plautus (ca. 251–184 v. Chr.) oder Terentius (ca. 190–159 v. Chr.).²⁸ Doch gibt es dafür keinen Beleg. Seine inhaltliche Deutung ist nicht hundertprozentig gesichert. *Ama* könnte entweder den Namen einer Frau darstellen, nämlich den der vom Schreiber so geliebten Person, oder den Imperativ des Verbes *amare* bilden.²⁹

Während im Fall der konkreten Nennung einer Am(m)a das Graffito eine sehr individuelle Note bekäme, eröffnet die mögliche Interpretation als Imperativ weitere Spielräume. In den literarischen Quellen finden sich die Imperativformen *ama/amate* vornehmlich in (Kunst-)Briefen

26 Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv.-Nr. 120031; für eine vorzügliche Auseinandersetzung zur Casa del Triclinio und der kommunikativen Funktion pompejanischer Gelagebilder s. Ritter 2005.

27 Das Schrift- und Buchstabenbild ist jedoch einheitlich, also von einer Hand geschrieben – vgl. dazu insbesondere die Schriftweise des Buchstaben E.

28 Bogaers 1989, 223.

29 Bogaers 1989, 223; AE 2002 Nr. 1045 b. Bogaers interpretiert Am(m)a als den Namen einer wahrscheinlich keltischen Frau, doch findet sich bei Stüber u. a. 2009, 243–278 dafür kein Beleg. Der Name wird dort unter den anatolischen Namen (Stüber u. a. 2009, 72. 77. 82. 89) sowie iranischen (skythisch: Stüber u. a. 2009, 46. 212. 218) geführt. Eine Amma dardanischer Abstammung nennt CIL XI, 705 (Bononia), vgl. Papazoglou 1978, 226. Dort ist vermerkt, dass der Name mehrfach in Inschriften aus Pannonien und Noricum belegt ist und nach Krahe 1925

wieder,³⁰ daneben als Teil von allgemeinen Sprichwörtern oder von Ratschlägen in überlieferten Dialogen,³¹ selten in der epischen Literatur.³² Selbst bei den römischen Elegikern ist der Imperativ *ama* nur bei Tibull belegt: *tu modo semper ama; salva puella tibi est.*³³

Vor allem findet sich die Imperativform *ama* jedoch bei Zeugnissen alltäglicher Natur wieder,³⁴ insbesondere – wie auch im hier besprochenen Fall – auf Bankettgeschirr. Bevor wir uns jedoch diesem zuwenden, werfen wir noch einen kleinen Blick nach Pompeji. Ein interessantes Vergleichsbeispiel – wenn auch in seiner Lesung umstritten – stellt eines der insgesamt elf, meist poetischen Graffiti aus dem Treppenhaus des sogenannten Haus des Maius Castricius (VII 16, 17) dar. Wie im Falle unserer Schale, verewigten auch dort mehrere Schreiber literarische Graffiti, die sich teilweise voneinander inspirieren ließen oder sogar aufeinander Bezug nahmen. Darunter findet sich „der Anfang eines in Pompeji recht beliebten carmen“³⁵, der sich einem sonst nicht belegten Distichon samt Imperativform *ama* anschließt (CIL IV 117).

Vasia, quae rapui, quaeris formosa puella; |
accipe, quae rapui, non ego solus; ama! |
Quisquis amat, valeat.

Der Imperativ gilt jedoch nicht als gesichert. So stellte Heikki Solin bei seiner Edition den Imperativ *ama* sowie das Partizip *amans* zur Diskussion – unter der Angabe, dass wahrscheinlich sogar Spuren von weiteren Buchstaben hinter dem finalen *-a* existieren.³⁶ Von einer endgültigen Entscheidung zugunsten einer der beiden Varianten sah der Autor jedoch ab. Während spätere Abhandlungen meist unkommentiert den Imperativ bevorzugen,³⁷ stellt Wachter grundlegende Überlegungen an, die seiner Meinung nach jedoch die Verwendung der Partizipform wahrscheinlicher erscheinen lassen.³⁸

Eine zweite, nur vermutete Nennung von *ama* als Imperativ will Andreas Spal in den pompejanischen Graffiti CIL IV 1649, 1649a, 1649b; CLE 944 erkennen.³⁹ Unter Vorbehalt sieht er den Imperativ *ama* aus zweiter Hand als bejahenden Kommentar zum elegischen Distichon eingraviert.

Können diese beiden genannten Graffiti aus Pompeji damit zwar nur als potenzielle – mitnichten gesicherte – Belege der Imperativform *ama* gelten, ermöglichen sie dennoch auf ein strukturelles Phänomen hinzuweisen, nämlich die Interaktion verschiedener Personen durch das Medium Schrift. „Es lässt sich also für die Graffitizeichnungen wie auch für die -texte allgemein

sowie Mayer 1957 und Mayer 1959 als illyrisch aufzufassen sei. Nach Mócsy 1959 und Holder 1896–1914 jedoch keltisch.

30 TLL I (1951) 1957, 21–33 s.v. *amo*.

31 Dicta Catonis 1, 2: Parentes *ama*; 1, 20: Coniugem *ama*; Plaut. Curculio 1, 38: *ama* quid lubet; Plaut. Trucul. 4, 712: *ama*, id quod decet, rem tuam; sprichwörtlich ist auch das an verschiedenen Stellen belegt: ut ameris, *ama* (Mart. 6, 11, 10) oder in Variation si vis amari, *ama* (Sen. epist. 9, 6).

32 Ov. Met. 9, 748: et *ama* quod femina debes; Verg. Aen. 5, 163: litus *ama* et laeva stringat sine palmula cautes; Luc. Civ. 8, 78: Quod sum victus, *ama*; Sil. Ital. Pun. 8, 324–325: persta et cauti medicamina belli lentus *ama*; Stat. Silv. 2, 44–45: et haec durae latebrosa cubilia Nymphae tu saltem declinis *ama*; 5, 186–188: tu limite coepto tende libens sacrumque latus geniumque potentem irrequietus *ama*.

33 Tib. 3, 10, 16.

34 Thüry 2008 zum Instrumentum Domesticum.

35 Spal 2016, 32.

36 Solin 1975, 255.

37 Varone 1994, 51; Benefiel 2010, 68. 93 Nr. 43 sowie rezent auch Spal 2016, 32.

38 Wachter 1998, 85: „Nun ist aber ‚amans‘ an dieser Stelle im Pentameter ganz häufig (ich zähle 12 Stellen,⁶⁹ und wenn man auch das Ende des verseinleitenden Hemiepes gelten läßt,⁷⁰ sind es 26), wogegen ‚ama‘ erstens viel seltener vorkommt (in diesen beiden Positionen 6 von insgesamt 10x)⁷¹ und zweitens in der Tat nie dermaßen „abrupt“ verwendet ist.⁷² Ich halte ‚amans‘ entschieden für die bessere Version, (...)“

39 Spal 2016, 64: „ama (?) ante aquas alia manu scriptum“; 65: „mit einiger Vorsicht als den Imperativ *ama* lese“; 69: „Der Imperativ könnte einen kurzen und prägnanten Kommentar zu dem Distichon darstellen.“; 178.

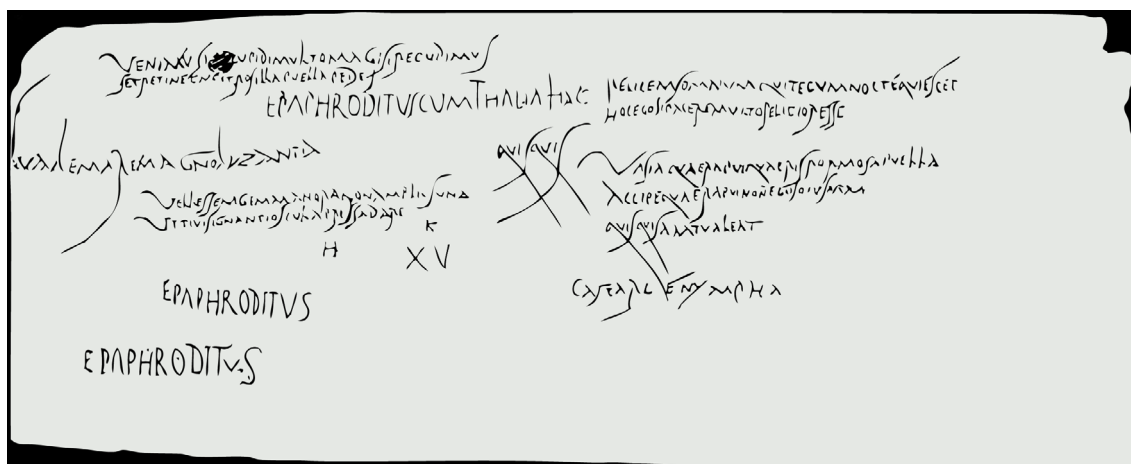


Abb. 1: Graffitisammlung an der Treppe vom Peristyl ins Obergeschoss, Haus des Maius Castricius, Pompeji (VII 17); Grafik: D. Hack.

beobachten, dass oft ähnliche Motive und Inhalte an einem Ort kumuliert wurden. Die Beispiele zeigen, dass Graffiti oft durch andere Graffiti inspiriert wurden, dass man an einen bestimmten Ort schrieb, weil dort schon Andere den Anfang gemacht hatten, und dass man sich an schon Bestehendem orientierte, sich davon zu gleichen oder verwandten Motiven und Inhalten inspirieren ließ, wenn man sie nicht sogar direkt kopierte.⁴⁰

Für den hiesigen Kontext von größerem Interesse ist jedoch die Verwendung des Imperativs *ama* auf Bankettgeschirr. Für einen prominenten Vergleich bietet sich die chronologisch ins 3.–4. Jh. n. Chr. zu datierende Trierer Spruchbecherkeramik an,⁴¹ die zahlreich in den Nordwestprovinzen des Römischen Reichs gefunden wurde. Es handelt sich dabei um eine spezielle Art von Schwarzfirniskeramik, die ihren Namen aufgrund der aufgetragenen Trinksprüche in Weißmalerei erhielt, die man mit weißem Tonschlicker anbrachte. „Allgemein fordern die Inschriften dieses Bereichs dazu auf, zu trinken und das Leben zu genießen.“⁴² Dementsprechend finden sich zahlreiche Aufforderungen aus dem Kontext eines Gelages in Form eines Imperativs oder iussiven Konjunktives – darunter die entsprechenden Konjugationen von *amare*, die auf die Liebe zu einer Person, zum Leben allgemein oder zum Genießen desselben, etwa durch Alkohol, hinweisen.⁴³ Zu dieser Gruppe an Themen gehören auch die Liebesbeteuerungen.⁴⁴

Aufgemalte Inschriften wie im Falle der Trierer Spruchbecherkeramik findet sich in Ausnahmefällen schon im 2./3. Jh. v. Chr. für Sigillataschüsseln des Typs Dragendorff 37 und Ludowici SMa sowie Bechern der Formen Ludowici VWb und VMe aus Rheinzabern ebenso wie für Sigillata und Firnisware – insbesondere Becher – aus mittelgallischen Werkstätten. Darunter findet sich auch das Sujet der erotischen Inschriften belegt.⁴⁵ „Es muß also ein allgemeiner Bedarf an beschrifteten Gegenständen bestanden haben. Die Spruchbecher dienten so vielleicht, wie die anderen Dinge auch, als Liebesgabe, Geschenke oder Souvenirs.“⁴⁶ Graffiti hingegen finden sich im Falle von Terra-Sigillata-Bankettgeschirr, zu der unser Gefäß gehört, zumeist nur in Form von Namensangaben, Ritzzeichen und Kreuzchen, die „als Besitzer- oder Unterscheidungszeichen

40 Lohmann 2017, 284.

41 Trotz des Namens zählen zur Gattung nicht nur Becher, sondern auch weitere Keramikformen, darunter Schalen, Künzl 1997, 8.

42 Künzl 1997, 96.

43 CIL 13, 10018, 24: a(m)mes; 25: a(m)ma; 26: ama me; 27: ama me a[mica?]; vgl. auch Künzl 1997, 252 (Liste 1: Inschriften).

44 Künzl 1997, 97.

45 Künzl 1997, 99–101.

46 Künzl 1997, 101.

bzw. als *beides*⁴⁷ interpretiert werden. Daneben sind auf kostspieligerem Geschirr selten auch Weihinschriften eingraviert.⁴⁸ Bisweilen konnte sogar eine Nutzung als Ersatz für Wachtafeln oder Papyrus stattfinden, wofür die berühmten Töpferrechnungen von La Graufesenque als eindrucksvolles Beispiel dienen können.⁴⁹

Vergleichende Studien zu einzelnen Sammlungsbeständen oder Fundorten aus demselben Großraum liegen uns für die Graffiti auf Keramik des RLM Bonn, Haltern, Nida-Hedderheim, Neuss und Xanten jeweils einzeln vor: All diesen Auswertungen ist die Beobachtung gemeinsam, dass Graffiti der Klasse „*Spruch*“⁵⁰ auf Keramik nur sehr selten auftreten. Entsprechend wenige, übergreifende Beobachtungen sind auf diesem Themenfeld bisher gemacht worden. Stellvertretend für den Befund dieser Studien stellt Kütter fest, dass der „Ausruf ‚*AMA*‘ (Liebe mich!) [sehr verbreitet] gewesen zu sein“⁵¹ scheint. In seiner Auswertung der insgesamt nur wenigen Sachbegriffe, die als Graffiti in Neuss aufgefunden wurden, kann er zwar nur vier Beispiele des Imperativs selbst dafür vorweisen. Unter Heranziehung der zuvor erwähnten Beispiele aufgemalter Sprüche bei Keramik erscheint die Hypothese einer dennoch größeren Verbreitung des Ausrufs plausibel und wird durch die Studie Thürys bestätigt:

„Auch ohne alle zweifelhaften Fälle dieser und anderer Art umfasst die Gruppe der beschrifteten Liebesgeschenke einige hundert Texte und Gegenstände. Dabei handelt es sich vor allem um Inschriften auf Fibeln und Fingerringen, auf Hängeschmuck mit Schmucksteinen, auf Spiegeln, Ton- und Glasgefäßen, Esslöffeln, Schreibgriffeln und Spinnwirteln.“⁵² Ein besonders beeindruckendes Beispiel dafür stellt eine Fibel in der Gestalt des Buchstaben M aus Ehingen-Rißtissen an der Donau dar. Aufgrund der darauf vorzufindenden Inschrift SPES AMOR SI ME AMAS gibt sie sogar Anlass zur Vermutung, dass der Buchstabe M sogar selbst je nach Kontext als Ligatur von AMA verstanden werden konnte.⁵³

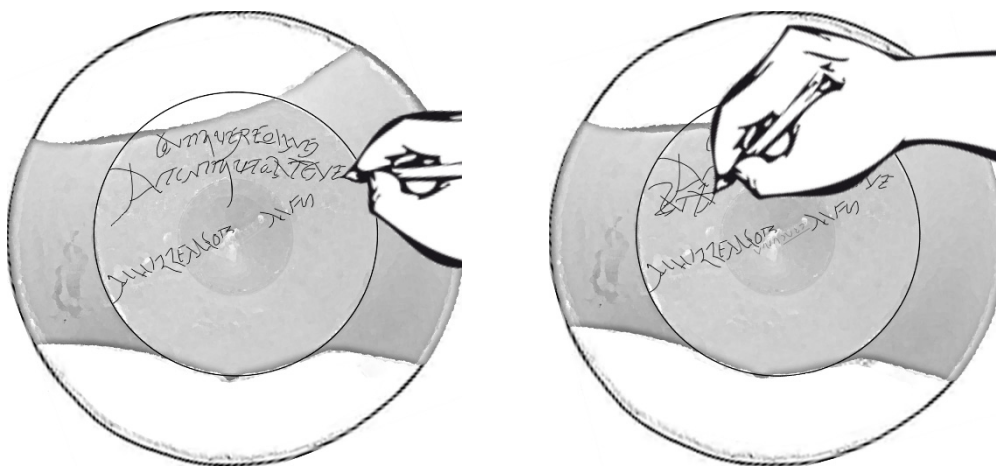


Abb. 2: Vereinfachte Visualisierung des Schreibvorganges unter Rücksichtnahme auf das bereits vorhandene Graffito sowie auf die Form der noch feuchten Schale; Grafik: D. Hack.

47 Bakker – Galsterer-Kröll 1975, 56; Galsterer 1983, 11.

48 Noll 1976 zu Sakralinschriften auf Keramik in der Austria Romana.

49 Oxé 1925; Fülle 2000, 62–99; daneben sind Töpferrechnungen von Chemery-Faulquemont zu nennen, Hoerner – Scholz 2000, 39–75.

50 Weiß-König 2010, 28 stellt eine Klassifikation der Graffiti dar, bei der er u. a. die Klasse *Spruch* bildet.

51 Kütter 2008, 73.

52 Thüry 2008, 297.

53 Reuter – Scholz 2005, 22 Abb. 32.

c) Kombination der beiden Graffiti

Nachdem wir uns die beiden Graffiti unabhängig voneinander als Einzelzeugnisse angeschaut haben, stellt sich nun die Frage, ob und in welchem Verhältnis sie zueinander stehen. Eine Relation zwischen den beiden Graffiti wird jedenfalls durch den plötzlichen Abbruch des Vergilzitats nach dem Beginn eines neuen Verses durch ein konsekutives Bindewort stark suggeriert. Als Einwand gegen eine Verbindung der beiden Graffiti ließe sich zwar deren distanzierte Position zueinander sowie deren fehlende Parallelität anmerken, doch erklärt sich diese aus pragmatischen Gründen: So ist anzunehmen, dass die ziemlich zentriert am Gefäßinnenboden positionierte und im Schriftbild wesentlich sorgfältiger durchgeführte Aufforderung elegischen Charakters das erste Graffito darstellte, auf welches sich das erst danach angebrachte Vergilzitat bezog. So erklärt sich nämlich dessen räumliche Distanz, die versetzte Position und vor allem das recht verzerrte Buchstabenbild auf der linken Seite perfekt aus der Rücksichtnahme auf die bereits vorhandene Inschrift sowie auf die Form der noch feuchten Schale beim Schreibvorgang eines Rechtshänders (vgl. **Abb. 2**).

Dank dieser Beobachtung ändert sich auch das Verhältnis der beiden Graffiti zueinander: So ist das sich oberhalb befindliche Vergilzitat des einen Schreibers nicht als Schreibaufforderung an eine weitere Person zu sehen, sondern es selbst nimmt Bezug und bettet damit die ursprünglich gemachte Aufforderung elegischen Charakters in einen erweiterten Kontext ein. Es stellt sich daher auch die Frage, ob das ursprüngliche Graffito je für eine dichterische Co-Produktion intendiert war – beschriftete Objekte mit erotischen Inschriften waren ja per se nicht unüblich, wie wir gesehen haben. Abgesehen von der ursprünglichen Intension hat sie der zweite Schreiber jedenfalls zu einer solchen Co-Produktion gemacht und der Entstehungszeitraum der beiden Graffiti *ante cocturam* legt nahe, dass dies während der Produktion in gegenseitigem Einvernehmen und Austausch geschehen sein dürfte. Doch wie wirkt sich diese Verquickung in der Wahrnehmung und dem Verständnis der beiden nunmehr gemeinsam verstandenen Sätze aus?

Inhaltlich gesehen bettet sich der erste Vers des zweiten Buches der Aeneis bestens in symposiastische Kontexte ein: Wie wir oben festgestellt haben, ist das bereits in der Antike sprichwörtlich gewordene Zitat um eintretendes Schweigen gerade auch bei einem Bankett sowohl in wörtlicher als auch ironischer Hinsicht gut vorstellbar.⁵⁴ Die Brücke von Festmahl zu Liebe scheint schnell geschlagen – steht das Vergilzitat doch schon selbst in seinem ursprünglichen Kontext genau in diesem Zusammenhang: So leitet es während des gemeinsamen Banketts der Karthager und Trojaner zur Erzählung vom Fall Trojas durch Aeneas über, als diesen Dido, die sich immer mehr in den trojanischen Helden verliebt, dazu auffordert, davon zu erzählen (Verg. Aen. 1, 695–756). Diese Erzählung findet sowohl aus inhaltlicher sowie stilistischer Hinsicht in Form einer Ringkomposition ihr Ende: *Conticuit tandem, factoque hic fine quievit* (Verg. Aen. 3, 718). Nun schweigt also auch Aeneas. Die Schilderung, wie Dido daraufhin von flammender Sehnsucht ergriffen wird (Verg. Aen. 4, 1–5), bildet den Auftakt des nun beginnenden vierten Buchs, welches die dramatische Liebe zwischen der karthagischen Königin und dem trojanischen Fürsten zum Thema hat. Das Motiv des Schweigens und der Stille hat damit geradezu den Charakter eines retardierenden Momentes vor dem Ausbruch innbrünstiger Liebe – ein Gedanke, der gerade hinsichtlich der Aufforderung zur Liebe gut mit den beiden Graffiti in Verbindung zu bringen ist.

Doch weist das Motiv des Schweigens und der Stille auch eine Kehrseite auf, gerade hinsichtlich des Gepflogenheiten eines Banketts. So schämt sich der römische Dichter Horaz etwa in seiner elften Epode für sein durch Liebe verursachtes Schweigen bei Gelagen, die ihn zum Gespött machten:

54 Vgl. die oben im Rahmen der Kontextualisierung des oberen Graffitos gemachten Überlegungen, Anm. 25.

- Wehe mir, die Stadt hindurch – ich schäme mich nämlich eines so großen Übels –
 8 welch großes Gerede war ich, die Gelage auch reuen mich,
 in welchen mich als Liebenden Mattigkeit und Schweigen
 10 bloßstellten und ein aus tiefer Brust ausgestoßener Seufzer.⁵⁵

Ein Fall, der nicht alleine steht: So ist das Motiv der Stille wegen Liebeskummers bei einer Reihe von weiteren griechischen sowie lateinischen Schriftstellern seit dem 3. Jh. v. Chr. attestiert.⁵⁶ Auf Basis einer vergleichenden Betrachtung entsprechender Textstellen mit dem Motiv der Stille in Horaz elfter Epode konstatiert Adam Gitner scharfsinnig: „[W]hile silence often accompanies lovesickness as a symptom, a specific, contextual reason for embarrassment can usually be inferred, weighty enough to justify violating a basic symposiastic convention.”⁵⁷ Dazu gehört, dass man seine geliebte Person ganz bewusst verschweigt, weil sie nicht in das gesellschaftliche Bild passt, jene geliebte Person beim Bankett anwesend ist oder um potenzielle Eifersucht bei ebenfalls im Symposion anwesenden Liebesrivalen zu vermeiden. Setzt man diesen Gedankengang an, wäre der auf unserer Terra Sigillata-Schale befindliche Appell zum Lieben eine Antwort auf eine etwaige missliche Situation der Stille aus Liebeskummer – evoziert durch das Vergilzitat.

In einen solchen Zusammenhang ließe sich etwa auch Prop. Eleg. 1, 3 setzen, welche die bei Horaz zu findenden *languor et silentium* als Sujet thematisieren scheint: So kehrt dort das lyrische Ich spät in der Nacht vom Gelage zurück und nähert sich dem Bett seiner Cynthia, die jedoch schon schläft. Metonymisch fühlt es sich von den Göttern Amor und Liber – also Liebeslust und Trunkenheit – dazu aufgefordert, mit ihr intim zu werden, liebkost sie schließlich jedoch nur, um nicht ihre Ruhe zu stören. Als sie durch das Mondlicht dann doch erwacht, wirft sie ihm vor, von einer anderen zurückgewiesen worden zu sein und nun schlaff und zu spät zurückzukehren, während sie Liebeskummer litt. Eine allgemeine Sentenz zur Liebe, wie „*Ama, ille amor meus!*“, könnte dem Gedicht gleich einer Moral bei der Fabel anschlossen werden – zur Überwindung der unangenehmen Stille und damit verbundenem Liebeskummer. Die bei Properz geschilderte Situation eines an das gemeinsame Ehebett zurückgekehrten und liebestrunkenen Bankettteilnehmers ließe sich sogar konkret – wenn auch zu gelehrt und damit unwahrscheinlich – mit dem Vergilzitat in Verbindung setzen: So ist der Schauplatz von Properzens Elegie der *torus* (V. 12. 34), der auch genau das erste ausgelassene Wort des zweiten, auf unserer Terra Sigillata-Schale jedoch unvollständigen Vergilverses bildet (Verg. Aen. 2, 2: *inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto*).

Letztlich ergeben sich damit inhaltlich gesehen unterschiedliche Verständnismöglichkeiten, die sich aus der Kombination der beiden Graffiti ergeben: Entweder stellt die durch das Vergilzitat evozierte Stille den Ausgangspunkt einer besonders innbrünstigen Liebe nach dem Bankett dar, zu welcher der elegische Spruch auffordert, oder dieser ist als Antwort auf die missliche Situation der Stille aus Liebeskummer zu verstehen. Beide Möglichkeiten erscheinen dabei gleichermaßen plausibel.

Abgesehen von inhaltlichen Aspekten ergeben sich durch die Kombination beider Graffiti auch metrische Veränderungen. Prinzipiell sind dabei unterschiedliche Auffassungen möglich:

55 Hor. epod. 11: „eu me, per urbem – nam pudet tanti mali – | [8] fabula quanta fui, conviviorum et paenitet | in quis amantem languor et silentium | [10] arguit et latere petitus imo spiritus.“ (Text und Übersetzung aus Mateo Decabo 2020, 129).

56 Zusammenfassend dazu Gitner 2016, 695 Anm. 19: „The motif was first given systematic attention by Jacoby 1914, 401-6, and the discussion significantly advanced by Cairns 1970. He calls it the “symptoms of love” genre in *Generic Composition* (1972,76). The relevant poems, leaving aside Epod. 11, in roughly chronological order are: Asclepiades Anth. Pal. 12.135 (HE Ascl epod. 18 G.-P.); Call. Epigr.30 Pf. (Anth. Pal. 12.71), 43 (Anth. Pal. 12.134); Theoc. 14.18.12-38; Cat. 6,55; Hor. Carm.1.27; Prop. 1.9; Maecius Anth. Pal. 5.130 (Garl. Maec. 4 G.-P.); Rufinus Anth. Pal. 5.87 (31 Page). [...]”.

57 Gitner 2016, 692.

1) Asynartetische (nicht zusammenhängende) Versmaße mit Rhythmuswechsel bestehend aus katalektischen daktylischen Hexameter (da⁶)⁵⁸ sowie jambischer Tripodie bei Annahme eines Hiats:

*Contiquer(e) omnes intentiqu(e) ora tenebant.
Inde ... am(a) ill(e) amor meus.*

Asynartetische Versmaße sind besonders durch Archilochos für die griechische Dichtung sowie darauf basierend Horaz durch seine Epoden (vgl. Hor. epist. 1, 19, 23–25) für die lateinische Poesie bekannt. Der abrupte Rhythmuswechsel von einem Trochäusfuß mit Hiats in ein iambisches Versmaß ist in der klassischen Literatur meines Wissens nicht belegt, doch ergibt sich dadurch eine klare Akzentuierung des sentenzartigen zweiten Graffitos, der die Charakteristika eines Trinkspruchs aufweist.

2) Distichon bestehend aus einem katalektischen daktylischen Hexameter (da⁶) sowie einem katalektischen trochäischen Quaternar (tr4c):

*Contiquer(e) omnes intentiqu(e) ora tenebant.
Ind(e) am(a) ill(e) amor meus.*

Eine solches Distichon ist in der klassischen Literatur meines Wissens auch nicht belegt. Für gewöhnlich wird der katalektische trochäische Quaternar als Klausel von Systemen verwendet, kann aber auch in stichischen Strukturen auftreten. Typischerweise bildet er das Kolon der Saturnier. Beispiele dazu finden sich bei Plautus und Terenz.⁵⁹ Durch den fehlenden Hiats und die so vollständig gegebene Verschmelzung beider Verse ergibt sich klanglich das Bild eines harmonischen, aber schlagartigen Umschwungs von absoluter Stille zu innigem Liebesgeschehen.

Überlegungen zu den Autoren

Angesichts der Tatsache, dass es sich bei den beiden Graffiti im einen Fall um einen in Bankettkontexten nicht unüblichen (Trink-)Spruch handelt, im anderen um ein darauf bezugnehmendes geflügeltes Vergilzitat, lässt sich mit Sicherheit sagen, dass es sich hierbei um keine einfache Schreibübung handelt. Gegen eine solche Interpretation spricht auch klar der Umstand, dass ein dadurch „verunstaltetes“ Gefäß so sicher nicht gebrannt worden wäre. Im feuchten Zustand *ante cocturam* wären die beiden Graffiti für die Schreibenden theoretisch noch zu glätten gewesen. Es steckt daher eindeutig die Intension dahinter, die Schale mit eingeritzter Beschriftung fertigzustellen. Da die beiden Inschriften auch nicht „für den Produktionsablauf in der Töpferei von Bedeutung waren“⁶⁰, beziehen sie sich auf die spätere Nutzung des Stücks beim Bankett.

Daran anknüpfend stellt sich zwangsläufig die Frage, wer eigentlich konkret für die Entstehung der beiden Graffiti verantwortlich ist. Denn die ursprüngliche Intension dieser weist auf die späteren Nutzer des Gefäßes hin, nicht auf die Herstellenden in der Töpferei *Cracuna*, wie der einst von Bogaers formuliert. Dafür spricht auch der Fundort beim heutigen Woerden, der über 350 km vom Herstellungszentrum in Trier entfernt ist. Bogaers romantische Hypothese einer Art antiker „Flaschenpost“, die durch zwei beim Arbeitsprozess scherzenden Männern für ein unbekanntes Mädchen in der Ferne angefertigt worden ist, erscheint dabei eher unwahrscheinlich.⁶¹ Festzuhalten ist, dass die geistigen Urheber der Graffiti einerseits mit der römischen Bankettkultur vertraut waren, andererseits eine gewisse Belesenheit und lateinische Sprachkenntnisse

58 Boldrini 1999, 91–97.

59 Boldrini 1999, 112–113; den trochäischen Quaternar verwendet Hor. Carm. 2, 18 auch indirekt in der Form des katalektischen trochäischen Dimeters zur Bildung der sogenannten hipponakteischen Strophe.

60 Schlücker u. a. 2001, 336.

61 Bogaers 1989, 223. In seinem Postscriptum erzählt er dazu eine lesenswerte moderne Liebesgeschichte der Tochter eines provinzialrömischen Archäologen, die ihren Ursprung in einer Flaschenpost hat.

aufweisen. Ob dabei sogar ein dichterisches Zusammenspiel vorlag, kann vermutet werden, lässt sich aber nicht beweisen. Dagegen spricht etwa, dass der elegische Spruch, der nicht unüblich für antikes Tafelgeschirr war, zuerst entstanden sein dürfte. In jedem Fall ergaben sich in der Folge – ob gewollt oder zufällig – gewisse rhythmische Synergien.

Die rekonstruierte Reihenfolge der einzelnen Graffiti, die durch das Schriftbild sowie die Position auf dem Gefäß bzw. der Inschriften zueinander erkennbar ist, lässt in jedem Fall eine spontane Verfassung der beiden Graffiti während des Herstellungsprozesses vermuten. Ansonsten wäre die Gestaltung sowie der Gesamteindruck sorgfältiger und harmonischer ausgefallen. Demnach ist etwa auch eine Auftragsarbeit auszuschließen. Möglicherweise entstanden die beiden Graffiti also durch ihre späteren Besitzer – möglicherweise Händler – während der Werkstattbesichtigung und Abnahme der Waren selbst. Da sich in *Laurium*, dem antiken Woerden, ein Kastell befand, das bis 260 n. Chr. genutzt wurde, ist dort von einem erhöhten Bedarf an Tafelgeschirr auszugehen, welcher über Fernhandelskontakte durch den Wasserweg abgedeckt wurde.⁶²

Denkbar wären als Autor*innen und Schreiber*innen demnach etwa auch ein Händler, dem eine Frau bei seiner Arbeit – z. B. als Buchhalterin⁶³ – zur Seite steht. So sind uns einerseits v. a. aus dem Westen des Römischen Reiches ikonographisch Verkaufsszenen bekannt, bei welchen Ehepaare abgebildet sind.⁶⁴ Aus inschriftlichen Quellen kennen wir zudem einige Frauen, vor allem Freigelassene und Sklavinnen, in Berufstätigkeiten, die Schriftkompetenz voraussetzen.⁶⁵ Auch Frauengräber mit Schreibgerätbeigaben stützen das so gezeichnete Bild, insbesondere „da viele der Gräber in der Nähe des obergermanisch-raetischen bzw. des Donau-Limes zu liegen [scheinen]“⁶⁶. Drei reich ausgestattete Frauenbestattungen mit Schreibgerätbeigaben des späten 1. bis frühen 2. Jhs. n. Chr. kennen wir etwa aus der Nekropole des von Woerden nicht allzu entfernt liegenden Nijmegens (*Ulpia Noviomagus Batavorum*).⁶⁷

Eine solche hypothetische Rekonstruktion zur Entstehung der beiden Graffiti im Zuge der Werkstattbesichtigung und Warenabnahme durch ein Händlerpaar, darunter eine Frau, muss natürlich Spekulation bleiben, ist jedoch per se nicht völlig von der Hand zu weisen.

Fazit

Fassen wir also zusammen: 1988 wurde am antiken Flussbett des einstigen Laurium, dem heutigen Woerden, ein Feinkeramikteller des Typs Dragendorff 31 gefunden, der durch zwei unterschiedlichen Schreiber während des Herstellungsprozesses vor dem Brand mit Graffiti versehen wurde – und zwar mit einem Vergilzitat sowie einem Trinkspruch. Hergestellt wurde er vom gallischen Töpfer Cracuna während dessen Trierer Phase, die in die Jahre 175–200 n. Chr. datiert wird. Die Anbringung der Graffiti am Schaleninnenboden verrät, dass damit eine gewisse Pointe innerhalb einer gemeinsamen Mahlzeit intendiert wurde.

Wie das Schriftbild sowie die Position der Graffiti verrät, wurde zunächst ein für Bankettgefäße nicht unüblicher Trinkspruch eingraviert, welcher zum Lieben auffordert. Dieses Sujet ist vor allem aus der späteren Trierer Spruchbecherkeramik bekannt, weist aber schon Vorstufen auf. Ergänzt wurde die Sentenz von einem zweiten Schreiber anschließend durch ein abgebrochenes Vergilzitat, namentlich den kompletten ersten Vers des zweiten Buches der Aeneis samt dem ers-

62 Wawrzinek 2014, 391–392 zu Laurium; Höpken 2011, insbesondere 77–78 für Flusstransporte.

63 Man vergleiche dazu etwa auch das in hadrianische Zeit datierende sog. Dresdner Metzgerrelief, auf der die Frau eines Metzgers Rechnungsbuch führt, Zimmer 1982, 94 Abb. 2.

64 Vgl. etwa Abbildungen von Tuchhändlern aus der Mitte des 1. Jhs. v. Chr., Zimmer 1982, 125–126 Abb. 38–39.

65 Luginbühl 2017, 51–53.

66 Luginbühl 2017, 60.

67 Luginbühl 2017, 56. 66 Tab. 1.

ten Wort des Folgeverses. Das Zitat erfreute sich in der römischen Welt allgemein großer Beliebtheit und ist in verkürzter Form vor allem auch durch antike Wandgraffiti bekannt.

Wie auch im Falle dieser können wir eine raffinierte sprachliche Interaktion durch das Medium Schrift beobachten, welche interessante kulturelle Rückschlüsse ermöglicht. So haben wir es bei geistigen Urhebern der Graffiti mit Personen zu tun, die einerseits mit der römischen Bankettkultur vertraut waren, andererseits eine gewisse Belesenheit und lateinische Sprachkenntnisse aufweisen:

Die durch das Objekt sowie Inschriften gegebenen Motive sind Bankett, Schweigen/Stille (evoziert durch das Vergilzitat) und Liebe (evoziert durch den Trinkspruch). Eine exakte Interpretation des genauen Gedankens ist unmöglich, da sich zur Deutung verschiedene Ansätze aus der lateinischsprachigen Literatur heranziehen lassen. Denkbare Möglichkeiten wären: 1.) Stille als retardierendes Moment vor dem Ausbruch inniger Liebe; 2.) Stille als Zeichen von Liebeskummer, der durch eine proaktive Herangehensweise an die Liebe überwunden werden kann; 3.) Stille als Übergangsphase nach dem abgeschlossenen Bankett und bevorstehenden Liebesakt.

Die poetischen Synergien, die sich zwischen dem Hexameter und dem jambisch formulierten Trinkspruch ergeben, sind vermutlich nur Beiprodukt, nicht die ursprüngliche Intention. Auch hier ergeben sich unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten, welche sogar verstärkend mit den einzelnen inhaltlichen Interpretationsmöglichkeiten in Verbindung zu bringen wären. Die sich sowohl durch den Inhalt als auch Rhythmus ergebende Ambiguität dürfte jedenfalls schon unmittelbar nach Entstehung von den Autoren bemerkt worden sein, wenn sie auch ursprünglich nicht geplant war, und gerade im Kontext der späteren Nutzung beim Symposium einen besonderen Reiz ausgemacht haben.

Wer aber die Verfasser der beiden Graffiti wirklich waren, muss ungeklärt bleiben. Sicher ist, dass diese beim Produktionsvorgang anwesend waren, was aber nicht zwangsläufig heißt, dass es sich um die Töpfer selbst gehandelt haben muss. So spricht einerseits der spätere Fundort weit von der Produktionsstätte dagegen, andererseits dienten vor dem Brand hergestellte Graffiti normalerweise der Dokumentation des Produktionsablaufs in der Töpferei oder sie nehmen Bezug auf die spätere Funktion – im hier besprochenen Fall eindeutig die spätere Verwendung beim Bankett.

Ein mögliches – wenn auch nur theoretisches – Szenario ist, dass ein Händlerpaar, welches im Fernhandelstransport über den Rhein tätig war, die beiden Graffiti für eine persönliche Schale beim Werkstattbesuch im Zuge ihrer Geschäfte anfertigten. Nachweise für weibliche Schreibfähigkeit sowie Literarizität sind sowohl historisch als auch epigraphisch als auch archäologisch nachweisbar, insbesondere entlang des Rheins.

Lassen sich auch nur spekulative Aussagen über einen genauen Kontext machen, ist die Schale dennoch ein beredtes Zeugnis über Aspekte der römischen Bankettkultur, Literarizität sowie auch Mobilität, die zum Nachdenken einladen!

Bibliographie

AE

L'Année Épigraphique (Paris 1888–)

CIL

Corpus Inscriptionum Latinarum (Berlin 1863–)

DNP

Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, H. Cancik – H. Schneider (Hrsg.), 12 Bde., Rezeptionsgeschichte Bde. 13–15/3, Bd. 16 Register, Listen Tabellen (Stuttgart 1996–2003)

DTLL

Thesaurus Linguae Latinae, 1900–

EDCS

DCS Epigraphik-Datenbank Claus-Slaby (<http://www.manfredclaus.de/>)

Bakker – Galsterer-Kröll 1975

L. Bakker – B. Galsterer-Kröll, Graffiti auf römischer Keramik im Rheinischen Landesmuseum, Bonn. Epigraph. Stud. 10 (Bonn 1975)

Benefiel 2010

R. R. Benefiel, Dialogues of Ancient Graffiti in the House of Maius Castricius in Pompeii, *AJA* 114, 2010, 59-101

Biegert – Steidl 2001

S. Biegert – B. Steidl, Ein Keramikhändler im vicus des Limeskastells Ober-Florstadt, in: M. Müller (Hrsg.), *Terra Sigillata in den germanischen Provinzen*, *Xantener Berichte* 20 (Mainz 2001) 221–332

Bogaers 1989

J. E. Bogaers, Booschap per bord aan een onbekende, *Westerheem* 38, 1989, 221–224

Bogaers 1994

J. E. Bogaers, Sol Elagabalus und die Cohors III Breucorum in Woerden, *Oudheidkundige Mededelingen* 74, 1994, 153–161

Boldrini 1999

S. Boldrini, *Prosodie und Metrik der Römer* (Stuttgart 1999)

Chenet – Gaudron 1948

G. Chenet – G. Gaudron, *Le céramique sigillée d'Argonne des IIe et IIIe siècles, supplément à Gallia VI* (Paris 1948)

Cugusi 2008

P. Cugusi, Citazioni virgiliane in iscrizioni e graffiti (e papiri), *BStudLat* 38, 2008, 478–534

Hartley – Dickinson 2008

B. R. Hartley – B. M. Dickinson, Names on Terra Sigillata. An Index of Makers' Stamps & Signatures on Gallo-Roman Terra Sigillata (Samian ware). Vol. 3 (CERTIANUS to EXSOBANO), *Bull. Inst. Classical Stud. Suppl.* 102.3 (London 2008)

Holder 1896–1914

A. Holder, *Alt-celtischer Sprachschatz I-III* (Leipzig 1896–1914)

Hoogma 1959

R. P. Hoogma, *Der Einfluss Vergils auf die Carmina Latina Epigraphica* (Amsterdam 1959)

Höpken 2011

C. Höpken, Produktions- und Vertriebsstrukturen römischer Töpfereien in den Nord-West-Provinzen, in: J. Bemmman – M. Hegewisch – M. Meyer – M. Schmauder (Hrsg.), *Drehscheibentöpferei im Barbaricum. Bonner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichtlichen Archäologie* 13 (Bonn 2011) 75–82

Dragendorff 1895

H. Dragendorff, *Terra sigillata. Ein Beitrag zur Geschichte der griechischen und römischen Keramik*, *BjB* 96, 1895, 18–155

Frey 1993

M. Frey, Die römischen Terra-sigillata-Stempel aus Trier (Trier 1993)

Fülle 2000

G. Fülle, Die Organisation der Terra sigillata-Herstellung in La Graufesenque. Die Töpfergraffiti, Münster. Beitr. Ant. Handelsgesch. 19,2, 2000, 62–99

Galsterer 1983

B. Galsterer, Die Graffiti auf der römischen Gefäßkeramik aus Haltern. Bodenaltertümer Westfalens 20 (Münster 1983)

Gavrielatos 2012

A. Gavrielatos, Names on Gallo-Roman Terra Sigillata. 1st – 3rd C. A.D. (Diss. University of Leeds 2012)

Gitner 2016

A. Gitner, A Satyriastic Epiphany in Horace's Eleventh Epode, *AJPh* 137, 2016, 689–728

Haalebos 2000

J. K. Haalebos, Woerden. Oranjestraat, in: D. H. Kok – K. van der Graaf – F. Vogelzang (Hrsg.), *Archeologische Kroniek provincie Utrecht 1998-1999* (Utrecht 2000) 202–207

Hilgers 1969

W. Hilgers, Lateinische Gefäßnamen. Bezeichnungen, Funktion und Form römischer Gefäße nach den antiken Schriftquellen (Düsseldorf 1969)

Hinker 2013

Ch. Hinker, *Ausgewählte Typologien provinzialrömischer Kleinfunde. Eine theoretische und praktische Einführung* (Wien 2013)

Hoerner – Scholz 2000

B. Hoerner – M. Scholz, „Töpferrechnungen“ aus der Sigillata-Töpferei von Chemery-Faulquemont (Lothringen, D epod. Moselle), *Germania* 70, 2000, 39–75

Krahe 1925

H. Krahe, *Lexicon altillyrischer Personennamen* (Heidelberg 1925)

Künzl 1997

S. Künzl, Die Trierer Spruchbecherkeramik. Dekorierte Schwarzfirmiskeramik des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr. (Trier 1997)

Kütter 2008

J. Kütter, *Graffiti auf römischer Gefäßkeramik aus Neuss* (Aachen 2008)

Lohmann 2017

P. Lohmann, *Graffiti als Interaktionsform. Geritzte Inschriften in den Wohnhäusern Pompejis, Materiale Textkulturen* 16 (Berlin 2017)

Luginbühl 2017

J. Luginbühl, *Salve Domina. Hinweise auf lesende und schreibende Frauen im Römischen Reich*. *HASBOnline* 22, 2017, 49–72, <<http://dx.doi.org/10.22013/HASBOnline/2017/3>> (20.12.2022)

Mateo Decabo 2020

E. M. Mateo Decabo, *Politik der kleinen Form. Paraklausithyron und Recusatio bei Propertius, Tibullus, Horaz und Ovid* (Heidelberg 2020)

Mayer 1957; 1959

A. Mayer, *Die Sprache der alten Illyrier I–II* (Wien 1957; 1959)

Milnor 2014

K. Milnor, *Graffiti and the Literary Landscape in Roman Pompeii* (Oxford 2014)

Mócsy 1959

A. Mócsy, *Die Bevölkerung von Pannonien bis zu den Markomannenkriegen* (Budapest 1959)

Noll 1976

R. Noll, *Vibebos. Zu Sakralinschriften auf Keramik in der Austria Romana*, *AnzWien* 113, 1976, 23–35

Oelmann 1914

F. Oelmann, Die Keramik des Kastells Niederbieber (Frankfurt 1914)

Oswald 1931

F. Oswald, Index of Potters' Stamps on Terra sigillata „Samian Ware“ (Margidunum – East Bridgford 1931)

Oxé 1925

A. Oxé, Die Töpferrechnungen von der Graufesenque, BJB 130, 1925, 38–71

Papazoglou 1978

F. Papazoglou, The Central Balkan Tribes in Pre-Roman Times: Triballi, Autariatae, Dardanians, Scordisci and Moesians (Amsterdam 1978)

Raybould 1997a

M. E. Raybould, A Study of Inscribed Material from Roman Britain: An Inquiry into Some Aspects of Literacy in Romano-British Society 1 (Diss. University of South Wales, Newport 1997)

Raybould 1997b

M. E. Raybould, A Study of Inscribed Material from Roman Britain: An Inquiry into Some Aspects of Literacy in Romano-British Society 2 (Diss. University of South Wales, Newport 1997)

Ritter 2005

S. Ritter, Zur kommunikativen Funktion pompejanischer Gelagebilder: Die Bilder aus der Casa del Triclinio und ihr Kontext, JdI 120, 2005, 301–372

Reuter – Scholz 2005

M. Reuter – M. Scholz (Hrsg.), Alles geritzt: Botschaften aus der Antike. Ausstellungskatalog München (München 2005)

Schlücker u. a. 2001

N. Schücker – P. Jung – M. Thomas, Töpfergraffiti auf glattwandigen Sigillatagefäßen aus Rheinzabern: Überlegungen zum Töpfer Attianus, in: M. Müller (Hrsg.), Terra Sigillata in den germanischen Provinzen, Xantener Berichte 20 (Mainz 2001) 333–352

Schumacher 2012

M. Schumacher, Carmina Latina Epigraphica des römischen Britannien (Diss. Freie Universität Berlin 2012)

Solin 1975

H. Solin, Die Wandinschriften im sog. Haus des M. Fabius Rufus, in: B. Andreae – H. Kyrieleis (Hrsg.), Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten (Recklinghausen 1975) 243–272

Spal 2016

A. Spal, Poesie-Erotik-Witz. Humorvoll-spöttische Versinschriften zu Liebe und Körperlichkeit in Pompeji und Umgebung (Berlin 2016)

Stüber u. a. 2009

K. Stüber – T. Zehnder – U. Remmer (Hrsg.), Indogermanische Frauennamen. Beiträge zur Namensforschung 45 (Heidelberg 2009)

Syed 2005

Y. Syed, Vergil's Aeneid and the Roman Self: Subject and Nation in Literary Discourse (Ann Arbor 2005)

Thüry 2008

G. E. Thüry, Die erotischen Inschriften des Instrumentum Domesticum. Ein Überblick, in: M. Hainzmann – R. Wendenig (Hrsg.), Instrumenta Inscripta Latina II. Akten des 2. Internationalen Kolloquiums. Klagenfurt, 5.–8. Mai 2005 (Klagenfurt 2008) 295–304

Van Tent 1996

W. J. Van Tent, Woerden. Oranjestraat, in: D. H. Kok – S. G. van Dockum – F. Vogelzang (Hrsg.), Archeologische Kroniek provincie Utrecht 1988-1989 (Utrecht 1996) 74–75

Varone 1994

A. Varone, Erotica Pompeiana. Iscrizioni d'amore sui muri di Pompei, Studia archaeologica 71 (Roma 1994)

Wachter 1998

R. Wachter, "Oral poetry" in ungewohntem Kontext: Hinweise auf mündliche Dichtungstechnik in den Pompejanischen Wandinschriften, *ZPE* 121, 1998, 73–89

Wachter 2019

R. Wachter, Pompejanische Wandinschriften. Auswahl von Graffiti und Dipinti aus Pompeji und Umgebung. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Rudolf Wachter (Berlin 2019)

Wawrzinek 2014

C. Wawrzinek, *In portum navigare. Römische Häfen an Flüssen und Seen* (Berlin 2014)

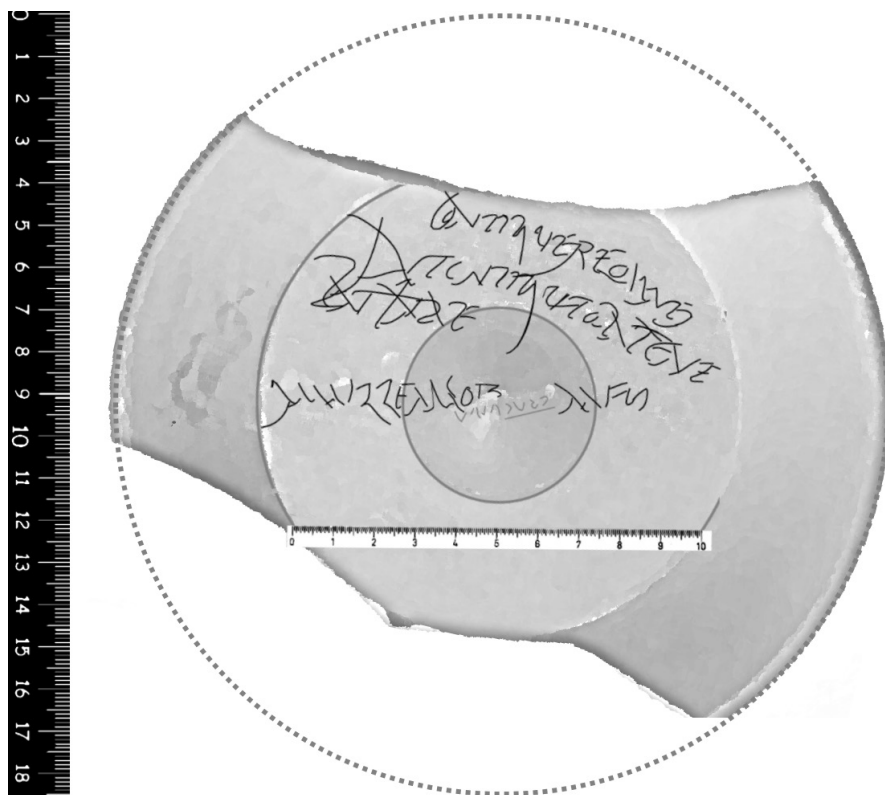
Weiß-König 2010

S. Weiß-König, Graffiti auf römischer Gefäßkeramik aus dem Bereich der Colonia Ulpia Traiana/Xanten, *Xantener Berichte* 17 (Mainz 2010)

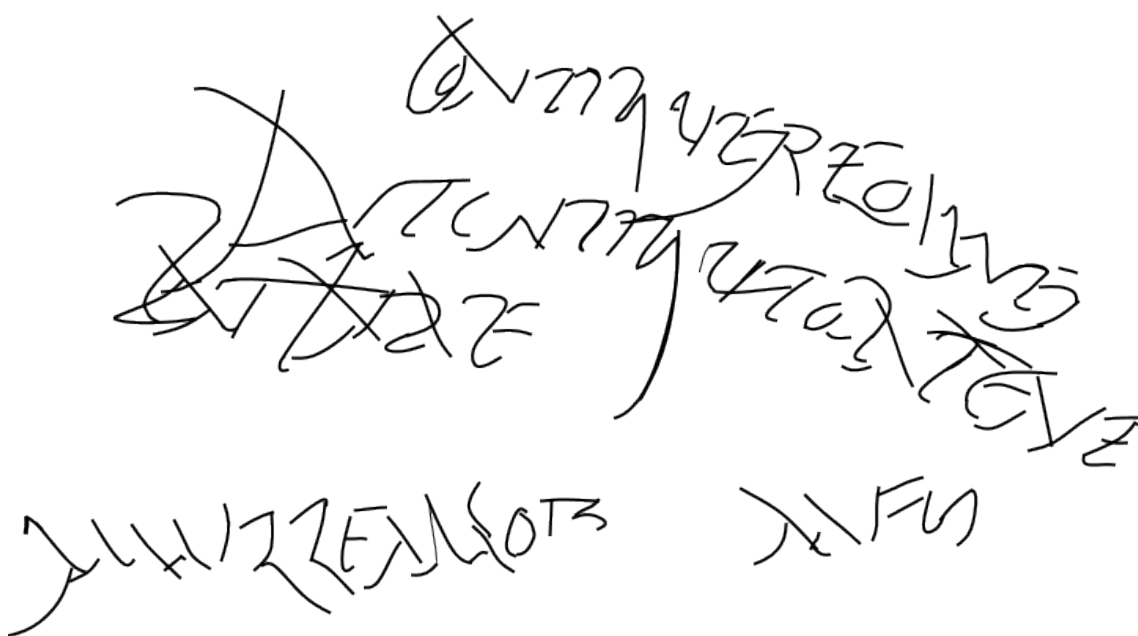
Zimmer 1982

G. Zimmer, *Römische Berufsdarstellungen* (Berlin 1982)

Tafel 1



Taf. 1.1: Digitale Umzeichnung in Vogelperspektive der TS-Schale RMOL h 1989/4.1 sowie der beiden Graffiti mit Maßstäben. | Grafik: D. Hack.



Taf. 1.2: Digitale Umzeichnung der beiden Graffiti der TS-Schale RMOL h 1989/4.1 | Grafik: D. Hack.

Tafel 2



Taf. 2.1: RMOL h 1989/4.1 in Vogelperspektive | Foto: Rijksmuseum van Oudheden, Leiden (CC0 1.0).



Taf. 2.2: RMOL h 1989/4.1 in Obersicht | Foto: Rijksmuseum van Oudheden, Leiden (CC0 1.0).

Eine AFQ-Marke und ein Stempel des Aper iii aus dem Brandgrab 62 (E2020/1021) in Ludwigshafen-Oggersheim*

Matthias Hahn

This article concerns the cremated burial 62 and its grave goods from the Middle Imperial Period found in Ludwigshafen-Oggersheim (E2020/1021). The focus is placed on a terra sigillata dish of the type Dragendorff 18/31, which bears a stamp by the east Gallic/upper Germanic potter Aper iii, and the quadrangular jug Isings 50 with AFQ mark on the bottom. Aside from a spatial analysis and chronological contextualisation of the glass vessel, an attempt is made to decipher the bottom mark, which implies a connection to the great glass works of Aquileia. In summary, burial 62 refines our knowledge of a widespread settlement of the protruding terrace of Ludwigshafen-Oggersheim in Roman times.

Bei einer archäologischen Ausgrabung im Vorfeld der Erschließung eines Neubaugebietes am nördlichen Ende der Adolf-Diesterweg-Straße in Ludwigshafen-Oggersheim wurden auf einer Fläche von rund 1,4 ha mehrere Befunde der frühen Neuzeit aufgedeckt.¹ Unter den Befunden fanden sich zusätzlich zwei eisenzeitliche Brandbestattungen und das hier gegenständliche römische Brandgrab (Befund 62).² Auf den ersten Blick machte es den Anschein, dass es sich um eine Körperbestattung des 3. Jhs. n. Chr. oder jüngeren Datums handeln würde, da direkt neben dem Brandgrab ein Körper (Befund 63) niedergelegt wurde. Das eigentliche Urnengrab wurde im Baggerplanum noch als vermeintliche Grabbeigabe des Körpergrabes gewertet. Nach Anlegen von Planum 1 wurde jedoch ersichtlich, dass es sich um zwei gesonderte Bestattungen handelt, wobei der Körper in Bauchlage bestattet wurde (**Abb. 1**). Da die Grabgrube der Brandbestattung die Körperbestattung im Süden schneidet, ist das Urnengrab zeitlich jünger einzustufen.³

Beim Anschneiden des Grabes wurden etliche Inventarbestandteile beschädigt und abgetragen. Der Baggeraushub wird dabei unter der Befundnummer 61 zusammengefasst. Im Grab selbst fanden sich ein graues, dünnwandiges Gefäß als Graburne (Fund 62/2) mit dem Leichenbrand (Fund 62/1), daneben eine große, dickwandige Scherbe einer groben, tongrundigen Keramik (Fund 62/3), die dem Terra Sigillata-Teller (Fund 62/7) als Abdeckung diente, ein Glas-

* Ich danke den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Landesarchäologie Speyer für die Anregungen und die Unterstützungen bei den Fotografien.

1 Vgl. GDKE, Direktion Landesarchäologie, Außenstelle Speyer, Grabungsbericht E2020/1021. Die Grabung wurde durch Dr. David Hissnauer wissenschaftlich betreut. Die technische Leitung vor Ort hatte Harald Wintermantel. Das Grabungsteam setzte sich aus Sabine Brandl, Eva Häussler, Julian Otte, Sarah Horn, Lhilydd Frank, Anna Ulmer, Gerrit Füten und dem Verfasser zusammen.

2 Die folgenden Befund- und Fundnummern beziehen sich auf die Befund- und Fundliste des Grabungsberichts E2020/1021.

3 Vgl. GDKE, Direktion Landesarchäologie, Grabungsbericht E2020/1021; die relative chronologische Stellung der beiden Grabgruben zueinander konnte bislang jedoch nicht eindeutig geklärt werden, da besonders die Befundgrenzen zum hellen Sandboden verwaschen sind. Eine nachträgliche Altersbestimmung mit Radiokohlenstoff (14C) des Skeletts hat das kalibrierte Alter 130–206 n. Chr. mit 68 % Wahrscheinlichkeit (1 σ) bzw. 121–227 n. Chr. mit 95 % Wahrscheinlichkeit (2 σ) ergeben (vgl. Bericht Curt-Engelhorn-Zentrum Archäometrie gGmbH, Mannheim vom 09.07.2023). Daher darf man davon ausgehen, dass die beiden Bestattungen zeitnah, wenn nicht sogar gleichzeitig in den Boden gekommen sind, und im direkten Zusammenhang stehen.

gefäß (Fund 62/4) und zwei dünnwandige, tongrundige, mit der Drehscheibe gefertigte Gefäße (Fund 62/5, Fund 62/6). Hierbei handelt es sich um zwei Einhenkelkrüge ähnlich der Form Hofheim 50,⁴ deren Schultern, Hälse und Henkel im Baggeraushub (Befund 61) aufgelesen wurden. Die Gefäße waren sorgfältig als sekundäre Beigaben unverbrannt im Grab niedergelegt worden. „Daraus läßt sich [ferner] ableiten, dass die Trankopfer, für die die Einhenkelkrüge verwendet wurden, am Grab dargebracht wurden.“⁵ Aus dem Leichenbrand stammt eine Münze (Fund 62/8) und geschmolzene Bronze (Fund 62/9). Beim Anlegen von Planum 2 fand sich schließlich ein Schuhnagel (*clavus*) (Fund 62/10). Einige Funde aus dem Baggeraushub (Befund 61) lassen sich sicher dem Brandgrab zuweisen, darunter besonders die Fibel der Form Almgren 15 (Fund 61/1). Das Urnengrab (Befund 62) liegt in einer muldenförmigen Grube mit stark verwaschenen Befundgrenzen. Die Verfüllung ist mittelbrauner, leicht schluffiger Sand; im Sohlenbereich ist diese stellenweise ausgekalkt.⁶

Zur Datierung ausgewählter Grabbeigaben (Abb. 2)

- 1 Terra Sigillata-Teller der Form Dragendorff 18/31 mit Töpferstempel des Aper iii (Fund 62/7); H 4,7 cm, D an der Lippe 17,9 cm, D am Knick 13,2 cm, D des Fußes 8,4 cm.
- 1 Vierkantiger Krug der Form Isings 50 mit Bodenmarke AFQ (Fund 62/4); H 12,4 cm, B 7 cm, T 6,8 cm.
- 1 Fibel der Form Almgren 15, sog. Soldatenfibel (Fund 61/1); L 5,1 cm.
- 1 As des Domitian (Fund 62/8), ähnlich RIC II¹ Domitian 479; Av: Büste des Domitian nach rechts; Rv: Fortuna stehend mit Füllhorn in der Linken und Steuerruder in der Rechten; von Legende lediglich ... DO]MITA[VG ... und FO[rtunae Augusti] ... lesbar.

Teller Drag. 18/31

Die Teller der Form Drag. 18/31 kommen in domitianisch-traianischer Zeit in Mode und lösen damit die ursprüngliche Form Drag. 18 ab, die seit claudischer Zeit produziert wurde. In antoninischer Zeit – unter Marcus Aurelius – wurde die Form Drag. 18 schließlich gänzlich von der Form Drag. 31 abgelöst. Typisch für die Teller ist die konvex-dornförmige Bodeninnenseite (Omphalosboden). Die Höhe der Gefäße wird zuweilen als Indikator für deren zeitliche Stellung herangezogen. F. Oelmann führt für das Fundmaterial aus Niederbieber die drei Typen 1a, 1b und 1c der Form Drag. 31 ein, die in dem Verhältnis des Bodens- zum Randdurchmesser begründet sind.⁷ Gefäße der Form Drag. 18/31 stellen charakteristische Produkte der mittel- und ostgallischen Manufakturen dar.⁸ An der Bodeninnenseite ist der Teller (Fund 62/7) gestempelt (**Abb. 3**).

Es liest sich der Stempel A·PR·I·M, aufgeschlüsselt also *Apri manu*, was den Teller als das Werk bezeichnet, das *durch die Hand des Aper* gefertigt wurde. Eine Parallele des Stempels mit

4 Zur Chronologie der Einhenkelkrüge vgl. Höpken 2001, 295; Gose 1951, 32. Einer der Krüge aus Oggersheim weist einen trichterförmigen Rand mit dreieckiger Randlippe auf. Parallelen dazu finden sich in dem röm. Gräberfeld Ludwigshafen-Friesenheim, vgl. Bernhard 1985, 80 Abb. 25, 6. Bernhard datiert diesen Krugtyp in das erste Drittel des 2. Jhs. n. Chr., vgl. Bernhard 1985, 48. 61.

5 Kolb 2006, 54.

6 Vgl. GDKE, Direktion Landesarchäologie, Grabungsbericht E2020/1021.

7 Vgl. Oelmann 1914, 19 f.

8 Vgl. Hinker 2013, 223 f. 226; Düerkop – Eschbaumer 2007, 55 sowie Hissnauer 2014, 210 betonen, dass eine Aufteilung in die jeweiligen Untergruppen nur erschwert möglich ist. Biegert – Steidl 2011, 252–255 legen, um dieser Unschärfe in der Ansprache entgegenzuwirken, eine Gliederung vor, die sich als praktikabel erwiesen hat. Mit einem Längenverhältnis von Unter- zu Oberwand von ca. 1:1 (2,7 cm zu 2,9 cm), der rundstabigen Randlippe

Tabelle 1: Fundstücke der Bodenmarke AFQ in den Nordwestprovinzen.

ID	Fundort	Provinz	Bodenmarke	Literatur	Befund	Datierung
1	Bourges (Cher)	Aquitania	AFQ	Cabart u. a. 2006, 83. 101 F-CAR.202	Grab	
2	Le Puy (Haute-Loire)	Aquitania	AF	Arveiller-Dulong – Arveiller 1985, 68 Nr. 106; Kisa 1908, 947 Nr. 69		
3	Saint-Paulien (Haute-Loire)	Aquitania	AF in Hexagon	Cabart u. a. 2006, 83. 101 F-CAR.201	unbekannt	
4	Catterick (North Yorkshire)	Britannia	[...]F in konzentrischem Kreis	Price 2011, 37 GB-CAR.030	Bainesse (site 46)	170/180– 200/220 n. Chr.
5	Cirencester	Britannia	AFQ	Charlesworth 1966, 34. 35 Abb. 16; Price 2011, 37 GB-CAR.025		
6	Corbridge	Britannia	AFQ	Charlesworth 1966, 34. 35 Abb. 17; Price 2011, 37 GB-CAR.023		
7	Corbridge	Britannia	AFQ	Charlesworth 1966, 34; Price 2011, 37 GB-CAR.024.		
8	Dorn (Gloucestershire)	Britannia	Umgedrehtes F in Kreis	Charlesworth 1966, 34; Price 2011, 37 GB-CAR.032	Ausgrabungen 1937-39	
9	Great Chesterford	Britannia	AFQ	Charlesworth 1966, 34; Price 2011, 37 GB-CAR.026	Grab	
10	Harlow (Essex)	Britannia	AFQ	Price 2011, 21. 37 GB- CAR.027	Grube	160–170 n. Chr.
11	London	Britannia	AFQ	Charlesworth 1966, 34; Price 2011, 37 GB-CAR.028.		
12	Welshpool	Britannia	AF in zwei konzentrischen Kreisen	Charlesworth 1966, 34; Price 2011, 37 GB-CAR.029	Gestörtes Grab	< 200 n. Chr.
13	Wroxeter (Shropshire)	Britannia	[...]Q	Price 2011, 37 GB-CAR.033	Insula 5, Grube	3. Jh. n. Chr.
14	York	Britannia	[...]F in Kreis	Price 2011, 37 GB-CAR.031	unbekannt	
15	Esch-Kollenberg	Germania inferior	F.AQ	Sablerolles 2006, 21. 34 NL44	Grab	Kurz nach 212 n. Chr.
16	Nieuwenhagen	Germania inferior	AFQ	Isings 1971, 81 Nr. 160; Arveiller-Dulong – Arveiller 1985, 68 Nr. 106; Sablerolles 2006, 21. 34 NL43	Grab	2. Jh. n. Chr.
17	Nijmegen	Germania inferior	AFQ	Sablerolles 2006, 21. 34 NL33	Excavation centrum theater	2. Jh. n. Chr.
18	Nijmegen	Germania inferior	A.FQ	Sablerolles 2006, 21. 34 NL34	Excavation centrum theater	2. Jh. n. Chr.
19	Nijmegen	Germania inferior	AFQ	Sablerolles 2006, 21. 34 NL35	unbekannt	
20	Avenches	Germania superior	AQF	Amrein 2006, 215 CH33	Grab	170 n. Chr.
21	Biesheim (Grand Est)	Germania superior	AEQ	Cabart u. a. 2006, 83. 101 F-CAR.200	unbekannt	
22	Frankfurt- Heddernheim	Germania superior	AF(Q)	Arveiller-Dulong – Arveiller 1985, 68 Nr. 106; Welker 1974, 72 f. Nr. 176		2. H. 2. Jh. n. Chr.
23	Königshofen (Grand Est)	Germania superior	AF	Cabart u. a. 2006, 83. 101 F-CAR.203; Welker 1974, 72 f. Nr. 176	Brandgrab	M. 2. Jh. n. Chr.
24	Straßburg	Germania superior	AFQ	Arveiller-Dulong – Arveiller 1985, 68 Nr. 106. 200 Abb. 106		
25	LU-Oggersheim	Germania superior	AFQ	Nicht publiziert.	Brandgrab	2. V. 2 Jh. n. Chr.

gleicher Interpunktion findet sich in Bad Ems,⁹ wobei auch dort die Querhaste des A als Punkt dargestellt wird. R. Bodewig setzt für das Stück aus Bad Ems den Töpfer mit Aper i gleich, der in claudisch-vespasianischer Zeit in La Graufesenque produziert hat.¹⁰ Die Stempel des Aper iii finden sich hingegen in Blickweiler und Lavoye, also in den kleineren Töpfereien Ostgalliens und Obergermaniens.¹¹ Ungewöhnlich erscheint jedoch noch der Stempel *manu* unter den ostgallischen Töpfern, was wohl dazu geführt hat, diesen Töpfer zeitlich früher anzusetzen. Doch kann der Töpfer nicht mit Aper i, der viel zu früh, und auch nicht mit Aper ii, der viel später arbeitet, gleichgesetzt werden.¹² *“However, this form of stamp was occasionally employed in the Argonne potteries [...], so it is perhaps significant that 1a [A·P·R·IM] appears at Lavoye on three dishes from the kilns, as well as at Blickweiler. The other stamps are only attested at the latter, where Aper’s main activity certainly fell.”*¹³

Die zuletzt genannten Stempel aus Blickweiler enden hingegen alle in einer Abkürzung für *fecit*.¹⁴ So scheint Aper iii in Lavoye mit der Produktion begonnen zu haben und ist dann bald nach Blickweiler gekommen. B. R. Hartley und B. M. Dickinson setzen seinen Produktionszeitraum somit zwischen 125 und 155 n. Chr.¹⁵ Dagegen datieren G. Chenet und G. Gaudron sein Wirken bereits in traianische Zeit.¹⁶ Die Formenvielfalt des Aper iii bewegt sich im typischen Gefäßspektrum der hadrianisch-antoninischen Epoche, wobei sein Schwerpunkt auf den Formen Drag. 18/31 und 31 und Drag. 18/31R liegt.¹⁷

Vierkantiger Krug Isings 50 mit Bodenmarke AFQ

Einhenkelkrüge der Form Isings 50¹⁸ zählen zu den häufigsten römerzeitlichen Glasgefäßen. Die quadratische Standplatte und der Band-Knie-Henkel, der kaum über den max. Gefäßumfang hinaus reicht, „weisen auf die funktional gebundene Form eines platzsparend verpackbaren Transportgefäßes hin.“¹⁹ Es werden die Typen Isings 50a und 50b unterschieden, wovon ersterer eine kleinere und letzterer eine höhere Variante darstellt. C. Ising bezeichnet den Krug noch als *bottle*,²⁰ was dem Typ nicht gerecht wird und gerade der Henkel die Gefäße vielmehr als Einhenkelkrüge oder -kannen definiert. Die Krüge Isings 50 sind formgeblasen und tragen auf der Bodenplatte Muster, die von einfachen Kreisrillen bis hin zu Stempeln reichen. Der Stempel kann neben der Angabe des Herstellungsortes bzw. der Manufaktur womöglich auch Hinweise über den Inhalt der Gefäße liefern oder auch beides zugleich. „Das Beispiel der Transportamphoren aus Keramik zeigt, dass Abfüller bzw. Produzent des Inhalts und Gefäßhersteller bzw. Werkstättenbesitzer durchaus identisch sein können.“²¹ Verbreitung finden diese Krüge besonders in den Nordwestprovinzen des römischen Reiches. Die Krüge dienten vor allem dem Transport hochwertiger Flüssigkeiten, wie Speise- und Salbölen oder auch Spirituosen, wonach hier kein eigentlicher Handel der Gefäße, sondern vielmehr des Inhaltes festzustellen ist.²² Chronologisch

und der konzentrischen Kreisrille um den Stempel, lässt sich der Teller (Fund 62/7) aus Oggersheim hiernach der Form Drag. 18/31 zuweisen (vgl. Biegert – Steidl 2011, 253 Abb. 14, 2. 254).

9 Vgl. ORL B 4 Ems 30, c, Nr. 3.

10 Vgl. ORL B 4 Ems 30; so auch bei Oswald 1964, 18 f. zu entnehmen.

11 Vgl. Hartley – Dickinson 2008, 216; Chenet – Gaudron 1955, 114. fig. 49 A, d.

12 Vgl. Hartley – Dickinson 2008, 218; Chenet – Gaudron 1955, 114.

13 Hartley – Dickinson 2008, 218.

14 Vgl. Hartley – Dickinson 2008, 216–218.

15 Vgl. Hartley – Dickinson 2008, 218.

16 Vgl. Chenet – Gaudron 1955, 114.

17 Vgl. Hartley – Dickinson 2008, 218; Chenet – Gaudron 1955, 114.

18 Vgl. Isings 1957, 63–67.

19 Hinker 2013, 146.

20 Vgl. Isings 1957, 63.

21 Hinker 2013, 146 f.

22 Vgl. Hinker 2013, 146 f.

ist die Form vorerst irrelevant, da sie im Römischen Reich vom 1.–4. Jh. n. Chr. belegt ist. Ein Verbreitungsschwerpunkt lässt sich wohl vom 1.–3. Jh. nachweisen und im 4. Jh. ist ein Auslaufen des Typs festzustellen.²³

In Ludwigshafen sind in dem Friesenheimer Gräberfeld zwei Einhenkelkrüge der Form Isings 50 aus Gräbern des zweiten Viertels und der ersten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. belegt (Grab 13/1917, 14/1917).²⁴ Einhenkelkrüge der Form Isings 50 mit der Bodenmarke AF in einem Q als Standring lassen sich hingegen geographisch als auch chronologisch näher eingrenzen (s. Tab. 1; **Abb. 4**)²⁵. Bislang lässt sich diese Bodenmarke vorwiegend in den Provinzen Britannien und Ober- und Niedergermanien belegen. Drei Exemplare verweisen auf die Verbreitung in der Gallia aquitania. Chronologisch verteilen sich die Stücke allgemein im 2. Jh. (Nieuwenhagen, 2 Ex. Nijmegen), in der Mitte bzw. der zweiten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. (Catterick, Harlow, Avenches, Frankfurt-Heddernheim, Königshofen) und am Anfang des bzw. in das 3. Jh. n. Chr. (Wroxeter, Esch-Kollenberg). Der derzeitige Forschungsstand erlaubt es bislang also, die Bodenmarke AFQ vorwiegend in die zweite Hälfte des 2. Jhs. und das beginnende 3. Jh. n. Chr. zu datieren. J. Price merkt jedoch für die britischen Stücke zu Recht an: *“few of the pieces come from dated contexts, and it is difficult to establish an exact date for their use within the second century.”*²⁶ Sie zweifelt darüber hinaus die späte Datierung des Exemplars aus Welshpool an, die ihrer Meinung nach auch früher ausfallen könnte, und das Fragment aus Harlow könnte ebenfalls länger in Umlauf gewesen sein, bevor es in der Grube deponiert worden ist.²⁷ Sie tendiert demnach zu einer früheren Datierung der Bodenmarke AFQ im 2. Jh. n. Chr.

Y. Sablerolles vermutet aufgrund der unterschiedlichen Ausführungen der Bodenmarke, dass sie aus verschiedenen Werkstätten stammt. Aufgrund des erhöhten Vorkommens in England und den Niederlanden vermutet sie eine Produktion in Britannien und/oder Niedergermanien.²⁸ Die Bodenmarke ist darüber hinaus bislang noch nicht aufgeschlüsselt.²⁹ E. Welker interpretiert sie jedoch so, dass „ein Mann namens A(...) die Flasche F(ECIT) gemacht hat.“³⁰ Geht man wie G. Harter davon aus, dass die Bodenmarken – ornamental oder auch Buchstabenkombinationen – auf Hersteller bzw. die Herstellungsorte hinweisen, was zumindest für die Bodenmarken *Sentia Se/cunda fa/cit Aq(uileiae) vitr(a)*³¹ und *Sentia Secunda / facit Aquileiae*³² aus Linz gelten darf,³³ so findet sich Welkers These darin bestätigt. In diesem Sinne ist die Bodenmarke AFQ womöglich mit *F(actus) Aq(uileiae)* oder *Aq(uileiae) f(actus)* aufzuschlüsseln und der Krug als Produkt der großen Glasmanufaktur in Aquileia zu interpretieren. Die Gefäße könnten darüber hinaus auch in einer der lokalen Glashütten der Provinzen Britannia oder Germania inferior im Verbreitungsschwerpunkt stammen, bedenkt man ferner, dass auch C(aius) Salvius Gratus zuerst in Aquileia produzierte und später eine Werkstatt in Augsburg betrieb.³⁴ Dementsprechend wäre die Bodenmarke anstatt mit dem Lokativ mit dem Dativus origin *Aq(uileia)* aufzuschlüsseln. Die Angabe des Produktionsortes bzw. der Herkunft des Handwerkers muss wohl als Gütesiegel interpretiert werden, das für die Qualität der Produkte aus diesem Produktionsort sprechen soll. Demnach sollte man das Kürzel vielmehr als AQF bzw. FAQ lesen, was durch die beiden Bodenmarken

23 Vgl. Hinker 2013, 147.

24 Vgl. Bernhard 1985, 48. 61. 74 Abb. 19, 4.

25 Die Nummerierung der Fundorte in Abbildung 4 richtet sich nach der ID der Tabelle 1.

26 Price 2011, 21.

27 Vgl. Price 2011, 21.

28 Vgl. Sablerolles 2006, 21.

29 Vgl. Fünfschilling 2015, 165.

30 Welker 1974, 72.

31 AE 1955, 101; AE 1999, 1214a; alternativ wird die dritte Zeile auch zu *vitr(earia)* oder *vitr(iaria)* ergänzt.

32 AE 1955, 101; AE 1999, 1214b.

33 Vgl. Harter 1999, 107.

34 Vgl. Hinker 2013, 133; Noelke 2001, 313.

aus Avenches und Esch-Kollenberg bestätigt wird.³⁵ Das Q bietet sich grundsätzlich wegen seiner runden Form als Standring für den Krug an, sodass es in nahezu allen anderen Fällen aus dem A und F herausgenommen wurde.

Der vierkantige Krug (Fund 62/4) der Form Isings 50a aus dem geschlossenen Befund 62 (**Abb. 5**) liefert somit einen weiteren Beleg zur chronologischen Einordnung der Bodenmarke AFQ bzw. AQF und setzt deren Vorkommen insgesamt früher im 2. Jh. n. Chr. an, als es bislang vermutet wird.

Fibel Almgren 15 („Soldatenfibel“)

Die Fibeln der Form Almgren 15 haben eine untere Sehne und vier Spiralwindungen. Sie sind in einfacher Art aus Bronzedraht hergestellt. Der Bügel ist rundstabig oder bandförmig. Dieser weist einen starken Bügelknick auf, der weich gebogen ist oder rechtwinklig abknickt. Der Nadelhalter ist geschlossen und ausgehämmert. O. Almgren betrachtet die Fibelform im Zusammenhang mit der La Tène-Fibelgruppe. Nach seiner Typologie sind sie vor allem in den Rhein- und Donau-provinzen verbreitet und sind vom 1. Jh. bis in das 2. Jh. n. Chr. in geschlossenen Befunden belegt.³⁶ Da sich der Fibeltyp häufig im Militärkontext findet, wird er gemeinhin als „Soldatenfibel“ bezeichnet. So bilden die Fibeln der Form Almgren 15 insgesamt „die zahlenmäßig stärkste Fibelgruppe in den Kastellen Saalburg und Zugmantel“³⁷, wohingegen sie zuweilen aber auch im zivilen Kontext und selten sogar auch als Frauentracht belegt sind.³⁸ Von daher sind Fibeln dieser Form nicht ausschließlich auf das Militär beschränkt. A. Böhme datiert die eingliedrigen Drahtfibel Almgren 15 über Funde aus Hofheim bereits in claudische Zeit.³⁹ Insgesamt treten sie jedoch vermehrt erst als Massenprodukt gegen Ende des 1. Jhs. n. Chr. auf und sind über Grabfunde auch für das beginnende 2. Jh. n. Chr. belegt. A. Böhme bezeichnet sie als Leitform der Nordwestprovinzen von domitianischer bis in hadrianische Zeit. In vordomitianischer bzw. nachhadrianischer Zeit stellen sie wohl nur die Ausnahme dar. So merkt A. Böhme dazu an, dass diese Fibeln am vorderen Limes (Miltenberg–Lorch) nicht vorkommen (mit Ausnahme von Osterburken).⁴⁰ Das Nachleben des Typs „reicht jedoch tief ins 2. und sogar in den Beginn des 3. Jahrhunderts hinein.“⁴¹ So finden sich Exemplare dieses Typs noch in datierten Schichten des 2.–4. Jhs. n. Chr. in Augst wieder.⁴²

Die Fibel aus Oggersheim (Fund 61/1) entspricht Rihas Variante 1.6.2 (mit drahtförmigem, im Querschnitt rundem oder ovalem Bügel, der weich gebogen ist) bzw. Böhmes Variante A⁴³, die zeitlich von Domitian bis Hadrian reicht. Auch wenn die Fibel aus dem Baggeraushub (Befund 61) stammt, ist sie höchst wahrscheinlich dem römerzeitlichen Brandgrab (Befund 62) zuzuweisen. H. Bernhard katalogisiert drei Fibeln der Form Almgren 15 aus dem benachbarten Gräberfeld in Ludwigshafen-Friesenheim.⁴⁴

35 Vgl. Amrein 2006, 215 CH 33. Taf. 7, CH 33; Sablerolles 2006, 34 NL 44. Taf. 8, NL 44.

36 Vgl. Hinker 2013, 251 f.; Almgren 1923, 106 f.

37 Böhme 1972, 14.

38 Vgl. Böhme 1972, 14.

39 Bestätigt findet sich dies durch ein stratifiziertes Exemplar aus Augst, das ebenfalls den typischen Fußknopf aufweist, Riha 1979, 61 Variante 1.6.3; Riha 1979, 60 führt darüber hinaus jedoch noch ältere Belege aus dem augusteischen Kastell Haltern an.

40 Vgl. Böhme 1972, 14.

41 Riha 1979, 60.

42 Vgl. Riha 1979, 60. 59–61; Böhme 1972, 13 f.

43 Vgl. Riha 1979, 60.

44 Vgl. Bernhard 1985, 52.

Zur Datierung und weiteren Bedeutung des Brandgrabs von Oggersheim

Das Grab lässt sich über den Töpferstempel in das zweite Viertel des 2. Jhs. n. Chr. datieren. Wenn man berücksichtigt, dass die Stempel des Aper iii mit *manu* auf seine frühe Produktion beschränkt bleiben, so noch eher an den Beginn des zweiten Viertels. Die anderen datierenden Beigaben haben ein wesentlich längeres Datierungsintervall, liegen aber dennoch im Zeitraum der hier vorgeschlagenen chronologischen Einordnung.⁴⁵

Dass sich Münzen des Domitian noch in Gräbern dieser Zeit finden, bestätigt u. a. die Münzbeigabe aus Grab 3/1917 in Ludwigshafen-Friesenheim, das über eine Fibel erst in traianische Zeit datiert.⁴⁶ Auch wenn Domitian der *Damnatio memoriae* verfallen war, wurde mit den Münzen seiner Regierungsjahre wohl eher pragmatisch umgegangen. In einzelnen Fällen lassen sich darüber hinaus absichtliche Veränderungen an den Kaiserbildnissen nachweisen. So sind Einhiebe⁴⁷ oder auch Eradierungen der Umschriften auf den Münzen zu beobachten.⁴⁸ Womöglich lässt sich eine quer verlaufende Kerbe als Überrest einer solchen Hiebspur auf der bereits stark abgegriffenen Münze (Fund 62/8) interpretieren.

Das Grab bildet zudem als geschlossener Befund einen wichtigen Aspekt in der Datierung der Bodenmarke AFQ/AQF auf dem Vierkantkrug Isings 50. Bislang liegt die Datierung des Typs allgemein im 2. Jh. bzw. in dessen zweiter Hälfte. Mit dem gegenständlichen Befund wird die Produktion mit dieser Bodenmarke bereits in hadrianische Zeit datiert. So findet sich die oben genannte These J. Price' damit bestätigt, die Bodenmarke zeitlich früher anzusetzen.⁴⁹

Grundsätzlich reiht sich die Brandbestattung in die durch H. Bernhard publizierten Gräber in Ludwigshafen-Oggersheim ein.⁵⁰ Über die Terrassenzunge verteilen sich mehrere Bestattungsplätze,⁵¹ für die H. Bernhard jeweils einen eigenen Siedlungsplatz vermutet. Dies konnte für das gegenständliche Grab während der archäologischen Untersuchungen nicht bestätigt werden. Das Grab liegt scheinbar vereinzelt da. Die frühesten Grabfunde der römerzeitlichen Bestattungsplätze von Oggersheim reichen H. Bernhard zufolge in claudische oder neronische Zeit zurück. Die übrigen datieren von den Flaviern bis Traian.⁵² Das nur gering jüngere Grab (Befund 62) steht somit chronologisch am Ende dieser Gruppe.

45 Ebenso datieren die Einhenkelkrüge über die Parallelen aus dem Gräberfeld in Ludwigshafen-Friesenheim in das erste Drittel des 2. Jhs. n. Chr. (Anm. 4).

46 Vgl. Bernhard 1985, 47. 89 Grab 3.

47 Vgl. Zerstörte Münze des Domitian, Tiberfund, Rom <<https://viamus.uni-goettingen.de/pages/imageView?Object.Id:record:int=5271>> (02.11.2022).

48 Vgl. DNP (online) s.v. *Damnatio memoriae* (A. Mlasowsky).

49 Vgl. Price 2011, 21.

50 Vgl. Bernhard 1985, 99–116.

51 Vgl. Bernhard 1985, 101 Abb. 34.

52 Vgl. Bernhard 1985, 99.

Bibliographie

Almgren 1923

O. Almgren, Studien über nordeuropäische Fibelformen der ersten nachchristlichen Jahrhunderte mit Berücksichtigung der provinzialrömischen und südrussischen Formen 2 (Leipzig 1923)

Amrein 2006

H. Amrein, Marques sur verre attestées en Suisse, in: D. Foy – M.-D. Nenna (Hrsg.), Corpus des signatures et marques sur verres antiques 2. Belgique u. a. (Aix-en-Provence 2006) 209–243

Arveiller-Dulong – Arveiller 1985

V. Arveiller-Dulong – J. Arveiller, Le Verre d'époque romaine au Musée archéologique de Strasbourg (Paris 1985)

Bernhard 1985

H. Bernhard, Studien zu den Anfängen römischer Besiedlung in der Region Ludwigshafen, Mitteilungen des Historischen Vereins der Pfalz 83, Speyer 1985, 33–152

Biegert – Steidl 2011

S. Biegert – B. Steidl, Ein Keramikhändler im vicus des Limeskastells Ober-Florstadt: Terra Sigillata und lokale Warengruppen des 3. Jahrhunderts n. Chr., in: B. Liesen (Hrsg.), Terra Sigillata in den germanischen Provinzen, Kolloquium Xanten, 13.-14. November 2008, Xantener Berichte 20 (Mainz 2011) 221–332

Böhme 1972

A. Böhme, Die Fibeln der Kastelle Saalburg und Zugmantel, SaalJb 29, 1972, 5–112. 13 f.

Cabart u. a. 2006

H. Cabart – D. Foy – M.-D. Nenna, Les bouteilles carrées et pots carrés, in: D. Foy – M.-D. Nenna (Hrsg.), Corpus des signatures et marques sur verres antiques 1. La France (Aix-en-Provence 2006) 73–108

Charlesworth 1966

D. Charlesworth, Roman Square Bottles, Journal of Glass Studies 8, 1966, 26–40

Chenet – Gaudron 1955

G. Chenet – G. Gaudron, La céramique sigillée d'Argonne des II. et III. Siècles, Gallia Suppl. 6 (Paris 1955) 114. Abb. 49, A, d

Düerkop – Eschbaumer 2007

A. Düerkop – P. Eschbaumer, Die Terra Sigillata im römischen Flottenlager an der Alteburg in Köln. Das Fundmaterial der Ausgrabung 1998, Kölner Studien zur Archäologie der Römischen Provinzen 9 (Rahden 2007)

Fünfschilling 2015

S. Fünfschilling, Die römischen Gläser aus Augst und Kaiseraugst, FiA 51 (Augst 2015) 165

Gose 1951

E. Gose, Gefäßtypen der römischen Keramik im Rheinland, Beih. BJb 1 (Bonn 1951)

Harter 1999

G. Harter, Römische Gläser des Landesmuseums Mainz (Wiesbaden 1999)

Hartley – Dickinson 2008

B. R. Hartley – B. M. Dickinson, Names on Terra Sigillata 1, 2008, 216–218

Hinker 2013

C. Hinker, Ausgewählte Typologien provinzialrömischer Kleinfunde. Eine theoretische und praktische Einführung, Beiträge zur Archäologie 8 (Wien 2013)

Hissnauer 2014

D. Hissnauer, Ein Werkstattbereich des 3. Jahrhunderts n. Chr. der römischen Sigillata-Töpfereien von Rheinzabern, Forschungen zur Pfälzischen Archäologie 4, Forschungen in Tabernae/Rheinzabern 2 (Speyer 2014)

Höpken 2001

C. Höpken, Sonstige Keramik, in: Th. Fischer (Hrsg.), Die römischen Provinzen. Eine Einführung in ihre Archäologie (Stuttgart 2001) 293–300

Isings 1957

C. Isings, Roman Glass from dated Finds (Groningen 1957)

Isings 1971

C. Isings, Roman Glass in Limburg. *Archaeologica Traiectina* 9 (Groningen 1971)

Kolb 2006

M. Kolb, Das römische Gräberfeld von Rheingönheim (Diss. Universität Mannheim 2006)

Noelke 2001

P. Noelke, Glasgefäße, in: Th. Fischer (Hrsg.), *Die römischen Provinzen. Eine Einführung in ihre Archäologie* (Stuttgart 2001) 308–316

Oelmann 1914

F. Oelmann, *Die Keramik des Kastell Niederbieber, Materialien zur römisch-germanischen Keramik 1* (Frankfurt a. M. 1914)

ORL B 4 Ems (Bodewig 1937)

R. Bodewig, Das Kastell Ems, in: E. Fabricius – F. Hettner – O. von Sarway (Hrsg.), *Der obergermanisch-rätische Limes des Römerreiches Abt. B, Bd. 1. Die Kastelle Nr. 1–7* (Berlin 1937)

Oswald 1964

F. Oswald, *Index of Potters' Stamps and Terra sigillata "Samian Ware"* (London 1964)

Price 2011

J. Price, Mould-blown and Impressed Designs and Names on Vessels in Britain, in: D. Foy – M.-D. Nenna (Hrsg.), *Corpus des signatures et marques sur verres antiques 3. Grand Bretagne et addenda* (Aix-en-Provence 2011) 15–80

Riha 1979

E. Riha, Die römischen Fibeln aus Augst und Kaiseraugst, *FiA* 3 (Augst 1979)

Ritterling 1913

E. Ritterling, Das frühromische Lager bei Hofheim im Taunus. Text- und Tafelband, *Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung* 40 (Wiesbaden 1913)

Sablerolles 2006

Y. Sablerolles, Marks on Glass Vessels from the Netherlands and Flanders (Belgium), in: D. Foy – M.-D. Nenna (Hrsg.), *Corpus des signatures et marques sur verres antiques 2. Belgique u. a.* (Aix-en-Provence 2006) 15–68

Welker 1974

E. Welker, Die römischen Gläser von Nida Heddernheim. *Schriften des Frankfurter Museums für Vor- und Frühgeschichte* 3 (Frankfurt 1974)

Abbildungen

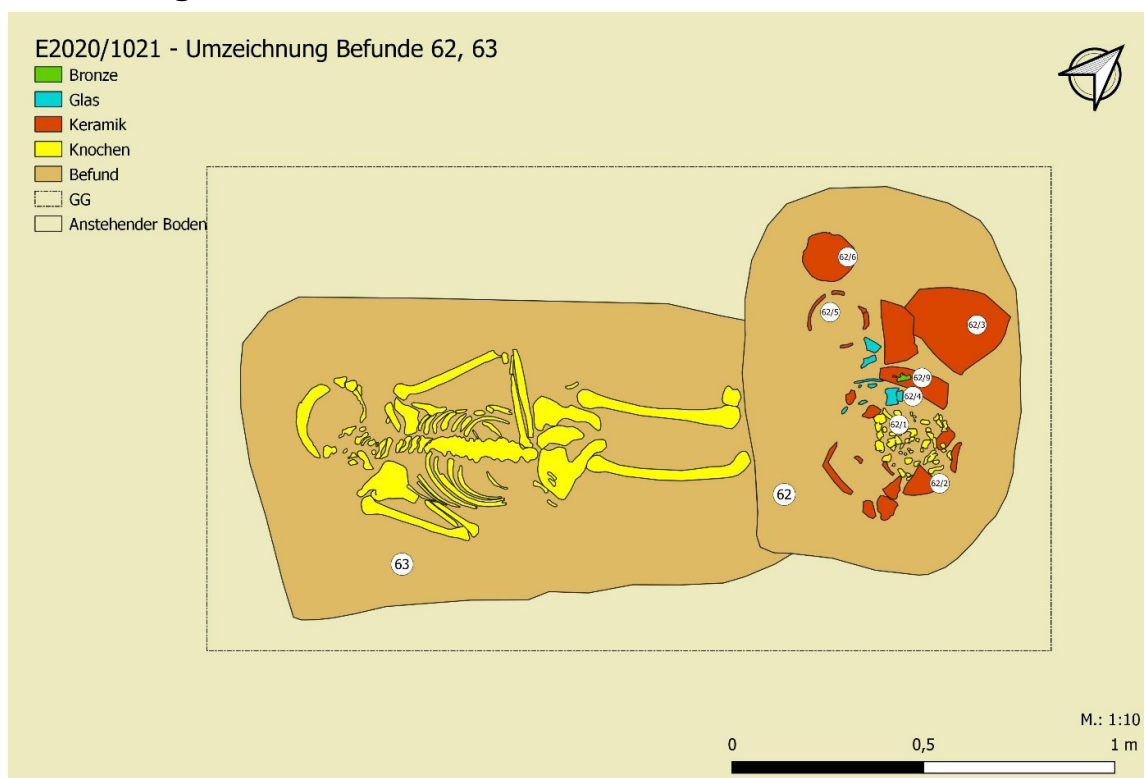


Abb. 1: Umzeichnung der Befunde 62 und 63 der Grabung E2020/1021. Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, Direktion Landesarchäologie, Außenstelle Speyer, Zeichner: Verfasser.



Abb. 2: Auswahl der Grabbeigaben aus Befund 62. Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, Direktion Landesarchäologie, Außenstelle Speyer, Fotograf: Verfasser.



Abb. 3: Stempel des Aper iii, Fund 62/7. Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, Direktion Landesarchäologie, Außenstelle Speyer, Fotograf: Verfasser.

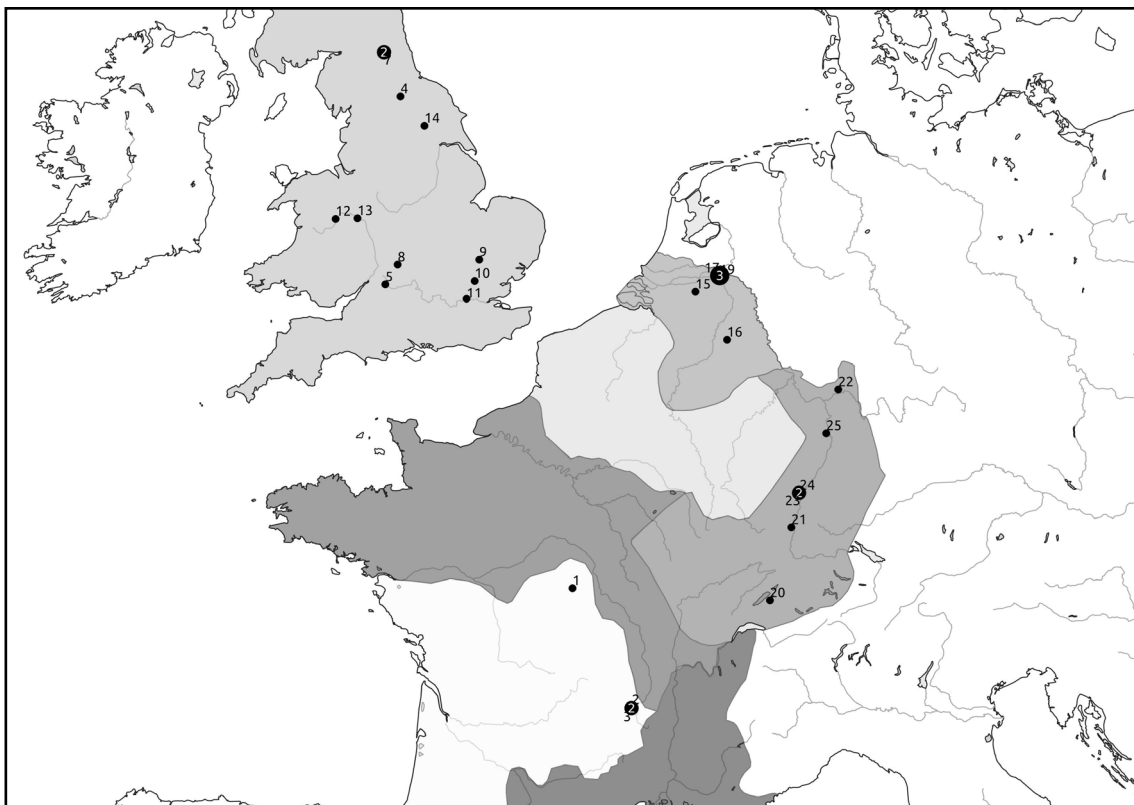


Abb. 4: Verteilung der AFQ-Marken in den Nordwestprovinzen. Zeichner: Verfasser.



Abb. 5: Vierkantkrug (Fund 62/4) mit Bodenmarke. Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, Direktion Landesarchäologie, Außenstelle Speyer, Fotograf: Verfasser.

Classical Place Names in the United States: An Updated, Open-Data Based Approach to a Cultural Phenomenon and Its Pitfalls

Pascal Hoffmann

Der classical canon gilt als eines der zentralen Elemente der Identitätsbildung der frühen USA. Einer der Wege, auf denen sich dieser Bezug auf die griechisch-römische Antike äußerte, war die Vergabe von Ortsnamen im Zuge der Expansion aus den ursprünglichen britischen Kolonien heraus. Der Artikel präsentiert die ersten Stufen einer aktualisierten, GIS-basierten Studie zur Analyse dieses Phänomens, die auf frei verfügbaren Open Data aufbaut und Vergleiche mit einer früheren Arbeit aus den 1960er Jahren ermöglicht. Analysen des Verhältnisses zur biblisch-christlichen Tradition, zwischen Kolonialzeit und Unabhängigkeit sowie einzelner prägnanter Fallbeispiele werden vorgestellt.

Classics in the U.S. – A Hallmark of Americana?

The classicist heritage of the English-speaking world, in particular the United States of America, has produced a long and exhaustive bibliography¹. Many authors have noted this extraordinary relevance of Greek and Roman culture in a variety of aspects of the world's self-described 'oldest democracy' and at the same time one of the youngest national identities². Naturally, with prominent historic sites such as *Philadelphia*, *Cincinnati*, *St Augustine* and *Syracuse*, and the long list of mining towns named *Eureka*, the naming of settlements after classical sites, persons or languages has its own history of topological research as well, albeit a much shorter one. Attempts at exhaustive studies of the issue have been comparatively rare in the past, with an early example by E. Sage being almost 100 years old, but the most in-depth one probably being that by W. Zelinsky, which is well over 50 years old by now and was limited to the technology of its time³. Today, the internet and large-scale GIS (geographic information systems) offer capabilities to compile, map and compute all sorts of historical spatial data⁴. The present study is thus an actualisation of Zelinsky's original work over half a century later, and based on two different open-data mapping projects done by the author in largely manual work. The goal will be to outline the ways in which classicist education inspired the naming conventions of the United States, the categories of names, to identify areas of 'heavy' or 'light' classicism, and draw attention to some case studies. Ultimately, the study is a proposal of a full-scale project to be undertaken in the future with much more rigour and technical support.

1 e.g. Downs 1944; Köster 1990; Winterer 2002; 2007; Lemak 2008; Hagerman 2013; Barnard 2018; Bloxham 2018; with a new activist twist recently Flewelling et al. 2021.

2 e.g. Sage 1929; Downs 1944; Zelinsky 1967; 1983; Lemak 2008.

3 Sage 1929. Zelinsky 1967 was cited as exhaustive e.g. by Leighly 1978, who worked with the same methodological restrictions. The earlier attempt by Sage relied on official railroad guides and road maps.

4 See Payne 2000; 2001.

Methods and Materials

As the foundation, the *National Geographic Names Data Base* of the official *Geographic Names Information System* (GNIS) of the *United States Geological Survey* (USGS) was used, limited to their pre-filtered category of *Populated Places*⁵. The GNIS was introduced in cooperation with the *U.S. Board on Geographic Names* to create a unified and standardised database of toponyms, replacing older manual, independent lists (such as post offices or census data⁶) for easier accessibility, administration, and research⁷. The USBGN data acquisition consisted of two steps: first, the compilation of all toponyms on the official 1:24,000 USGS maps of individual areas, then a state-by-state collection of local knowledge and records⁸. The total number of localities included reaches well over two million, but in several categories and including Puerto Rico and other U.S. territories; for the scope of the present study, the aforementioned limitation of *Populated Places* in the U.S. states and D.C. was put in place. The GNIS also includes other things such as historic schools and natural features. A *Populated Place* for the purpose of the GNIS was defined as a “place or area with clustered or scattered buildings and a permanent human population”⁹. Each data point in the downloadable files includes a unique FEATURE ID and NAME, the STATE’S NAME and internal NUMBER ID, COUNTY NAME and ID, geographical location coordinates¹⁰, (often) ELEVATION, the original MAP it was taken from, and DATE OF ENTRY/EDIT.

An earlier part-time project followed similar guidelines and goals, but was based on freely available information about places listed on Wikipedia and Open Street Map, combing through the list of counties one state after another. The GNIS database was a notable improvement over this original process in order to put it on a scientifically viable standing. The present project used both text-based analysis and visualisation as well as a GIS¹¹. GNIS information was downloaded in individual state files (text format), filtered for feature class *Populated Place*, and then exported into a layer shapefile in QuantumGIS. The associated table could then be edited again in Excel. Common original spelling ‘errors’ (such as *Capital Hill*, *Baccus*, *Lympus*, or possibly *Yreka*¹²) necessitated a manual process. The cleaned files would be re-loaded into the GIS and mapped, after the table-based statistical analysis was performed, as it proved to be more apt to visualise certain aspects. Casting a very wide and intentionally generous net at this first stage which the paper represents, the resulting reduction¹³ was according to the following criteria based on Zelinsky¹⁴, arranged in order of decreasing relevance or reliability:

5 Available for download at: <<https://www.usgs.gov/u.s.-board-on-geographic-names/download-gnis-data>>. For a documentation of the database and data acquisition 1968–2012, cf. USGS 1987; Payne 1995; Youst – Carswell 2009. The same database is at the heart of other case studies such as Fuchs 2015a; Léonard – Díez González 2018.

6 As used by Zelinsky 1967. He manually scoured 19 post office lists beginning from 1800 and census tables from 1790 to 1960, as well as some local maps. Considered were all “counties, minor civil divisions of every description, all agglomerations of dwellings from the smallest hamlet to the major metropolis, and post offices. [...] Thereby excluded [...] all natural features, streets, highways, railways, city neighborhoods and subdivisions, uninhabited railroad stations, schools, mills, mines, plantations, and other miscellaneous items” (467).

7 Payne 1995; 2000; 2001.

8 USGS 1998.

9 USGS 1987; Youst – Carswell 2009.

10 The coordinates come both in traditional degrees, as well as in the computable decimal system, with NAD 1983 being used by the USGS. The spreadsheet files were exported as comma separated value files (CSV) to be reimported into QGIS and mapped according to the reference system.

11 Made in QGIS 3.16.14 *Hanover* stable release. For the state outlines, State Plane Zones (<https://catalog.data.gov/dataset/united-states-stateplane-zones-nad83>) were used as the basis.

12 As a cautionary tale, it should be noted here that Gannett 1905 offers two alternative explanations for the name, 1) “a transposition of the letters in ‘bakery’” and 2) a native tribe.

13 A full list of individual roots, all sorted into overarching categories, can be found in the appendix.

14 Zelinsky opted for a somewhat simpler selection with “all those names that are directly derived from the world of ancient Greece and Rome, that is, the place-names, names of historical or mythological personages, and other

1. **Ancient toponyms.** Of course, those direct imports come with their issues, the most pertinent being that a city such as *Rome*¹⁵ obviously went on to thrive until today. Included in the list were thus cities and places of outstanding historical importance in the ancient time period¹⁶, since without further information on the origin of the name in modern times, it was assumed *a priori* that the ancient model was referenced. A later screening process could then filter out all the modern references from those. A special case here is *Alexandria*, all instances of which (as well as other names based on Alexander, see below) were included in the first filtering, although it is well known that many do not refer to the ancient cities or the original Alexander. Where a clear difference between ancient and modern spelling exists, only cases of the original ancient name were considered¹⁷. Additionally, place names of Hebrew/Jewish and Christian relevance¹⁸ were included, since in many cases it is not clear in the first place whether the classicist or the Christian perspective was the deciding factor – such as in the case of *Ephesus*, *Tarsus*, *Damascus* or *Corinth* (and of course *Rome* itself), major centres of early Christianity mentioned in the Bible. Regions were usually included when the spelling was ancient or a reference to historical times seemed likely, although the unbroken longevity of those names poses challenges¹⁹.
2. **Names referring to mythology, history, etc.** Again, classical and Hebrew-Christian names have been considered equally in the first iteration. Here we find all sorts of cases from relatively straightforward things like *Achilles*, *Academy*, *Agricola*, *Brutus*, *Ceres*, *Colon*, *Mars*, *Ulysses*, *Vesta* or *Cincinnatus* to the much more confusing field of personal names which are still in use today in their original form. Here, *Alexander* is the most prominent case, with many place names in the U.S. deriving from modern individuals which were named after classical or early Christian persons. Thus, *Alexandria*, *Augusta*, *Horace*, *Marcus*, *Virgil*, etc. were included, but also prominent Hebrew and Christian names of Biblical tradition²⁰. A case such as *George*, which is derived from Greek, was too broad of a category, and is only listed as *Saint George* or as *Georgia* because it fits criterion 1) or 3) instead.
3. **Modern toponyms derived from Latin or Greek.** This is a very loose and broad category with ample room for error and personal judgment. It includes places such as the very common *Eureka*, or telling names such as *Akron*, *Acme*, *Apex*, *Climax*, *Lux-*

elements in the classical vocabulary, and those names that are historically derived from the first group” (Zelinsky 1967, 468). Sage (1929)’s criteria were similarly broad and admittedly subjective, excluding the roots ‘city’, ‘port’, ‘ville’, ‘mons/mont’, ‘polis’, ‘chester’, all “names with Latin endings [...] like Astoria”, “words like Bellevue or Belvidere, in the belief that their French and Italian immediate origins are of more significance” (261–263).

- 15 All examples in the text and in the footnotes are given as a root form or original form, with possible alterations and combinations meant thereby, e.g. *Romantown*, *Rome City*, *New Rome*, *Rome Township*, etc.
- 16 Antioch(ia), Athens, Carthage, Corinth, Delphi, Ephesus, Laconia, Lydia, Milo, Myra, Olympia, Rhodes, Rome, Salona, Sardis, Smyrna, Sparta, Syracuse, Troy, Tyre, Utica, etc.
- 17 e.g. Lucca, Naples, Ravenna, Vienna or Verona were assumed to be modern references or to refer to the Middle Ages or Renaissance period, since for instance Lutetia or Londinium never occur, but Paris and London obviously do so a lot. Rarely, a *Venetia* instead of a Venice occurs. Cf. Sage 1929, 262 on his approach to the same problem, counting all “those whose names in their modern forms show their descent from classical form” (262).
- 18 e.g. Bethel, Bethesda, Bethlehem, Beulah; see appendix.
- 19 e.g. Israel, Persia or Egypt might well allude to ancient empires, but in English many similar names commonly used to refer to ancient times have remained unchanged over the centuries. For fringe cases such as *Franconia* or *Vandalia*, antiquity was permitted, but if a region or tribe rose to prominence only later, like Arabia or Bavaria, it was not (for that reason, *Batavia*, *Germania* and *Caledonia* were included, *Scotia* not). As with *Egypt*, other peripheral names have been included as well, such as those derived from Levantine or Mesopotamian origins, since they are hard to separate from Graeco-Roman or Christian contexts anyway, e.g. *Babylon*.
- 20 In order to avoid total randomness, it was limited to the Evangelists (Mark, Luke, John, Matthew), and figures from the Bible and early Christian history, see appendix – in their English as well as Spanish, French, etc. versions.

ville, Marathon, Philadelphia or *Copperopolis*, but also variations of modern names or toponyms with what we can call a ‘classicist touch’, such as *Urbana, Centralia, Americus, Georgia, Gibsonia, Ursina, Virginia, Waltonia* or other Latinised and Greekified versions²¹. It is at the same time the most fascinating group with the most interesting individual cases. Here, the biggest source of error is undoubtedly the interference of Romance languages, which can result in names identical to Latin ones (especially Spanish). Perhaps the most prominent example is the *Vista* group. This word is one of the many in the English language which presents a more ‘sophisticated’ synonym for another, in this case ‘view’ (similar to ‘prospect’). On its own and in certain combinations (*Mountain Vista, Altavista*) it might be considered to be Latin and was originally counted in the dataset²², but more often than not it is quite clear that it is derived from Spanish (for instance, the very common *Buena Vista*) or the mediating Italian (e.g., *Bellavista*). On top, ‘vista’ is a very common term in modern English as well. Should every instance of it then be discounted as a likely Spanish/Italian derivative? The same is true for another big group. ‘Colony’ is too wide a term in the English language to really be considered, and many modern *Colonias* are Latino-settled shanty towns on the Mexican border. As an indirect reflection of the naming of the modern phenomenon after the ancient term, all occurrences of any names referring to colonisation have been counted at first, except for those recent colonias. As another example, many other modern English words are obviously Latin or Greek in origin, and it is a tough choice where to draw the line here: should *Concord* be counted in but *Harmony* not, or both? Ultimately, it was decided to leave in a set of such toponyms which was closely related to Latin or Greek in the first filtering process²³. A special case are botanical, biological or geographical names which are not necessarily unheard of in English, but whose modern equivalents would be expected to be much more common: for instance, *Salix* instead of *Willow* or *Quercus* instead of the very common *Oak*.

4. **Possible errors.** The scope of the study does not allow for a detailed research of the intention behind a toponym in all cases (in many, it is arguably lost to time anyway, see the example of *Marathon*, FL²⁴). There are names or forms in other languages which might give the illusion of a Latin or Greek word, especially verbs²⁵. On top, there were

21 Rejected outright were all references to Columbus, Columbia, etc. for the obvious connection.

22 While not classical Latin form, it is recorded since the 17th or 18th century as a derivate of *vidēō* in etymological dictionaries through vulgar Latin and then Italian, e.g. Lemon 1783, 558. Sage 1929 includes it in the same category as other “made to pleasure but pleasing names, partly Latin, partly intended to be or to seem Latin”, along with the derivatives of ‘terra’, ‘monte’, ‘hypoluxo’ and the otherwise unknown Homosassa, FL.

23 By and large, and true to the very generous approach of the first filtering process, these were Academy, Amity, Arbor, Bovine, Capitol, Concord, Congress, Cornucopia, Democrat, Echo, Equality, Harmony, Independence, Inferior, Legate, Liberty, Lithia, Lotus, Pluvius, Prospect, Providence, Republic(an), Senate, Sylvania/Sylvania, Superior, Tranquility, Vista, Zenith (see appendix). This is not just mere padding of the dataset: Research undertaken by Pacheco-Franco – Calle-Martín 2020 and Rodríguez-Puente 2020 shows that especially during the development of early modern English, Latin (or indirectly Romance) influences found their way first into written, then oral language through a renewed conscious “adoption of a more learned and literate style” (R.-P. 2020) from the 16th to 18th centuries. There is a decision in choosing *Arbor* over Wood, and *honor* over honour – the latter of particular relevance for the differences of American English as it distanced itself from British English in a nationalist effort in the late 18th and early 19th century. We can thus argue in favour of a certain relevance of ‘Latinised’ forms for our study. Likewise, Sage 1929, 268 also counted items such as Concord, and even Florence.

24 Although generally referring to the same historical event, the construction of the Florida Keys railway line, various local stories are given as to how the name arose, s. Wilkinson 2022. Cf. the name history of *Phoenixville*, which was christened so after being rebuilt in the wake of a devastating fire, Sage 1929, 269.

25 e.g. *Disco* (Latin ‘I learn’) is about as common as Cisco or Frisco, but the latter have no such connection and are modern names or adapted native terms. In fact, occurrences of Frisco all seem to be related to the nickname of the St. Louis-San Francisco Railway in some way or the other, and the name is coincidentally rejected as a nonsense

some instances of *Seven Hills*, which might well be a reference to the Eternal City, but just as much fit into the group of *Seven Somethings* (Lakes, Oaks, etc.) – then again, it can be argued that *Seven* occurs far more often than any other number in toponyms, which might mean that founders went out of their way to pull attention to a number of high symbolical importance for classical as well as Christian sources²⁶.

After the first iteration of a sweeping selection process, cleaning and filtering was applied: for example, despite the Biblical person, all *Jamestown* references and derivatives were eliminated due to their obvious colonial connection, as well as *Maryland* and *Petersburg*, references to the presidents Adams and Andrews, derivatives and all names that were Biblical, but in obvious combinations referring to real individuals (which was not done for classical names, which had a somewhat less deeply entrenched naming history in western Europe). All place names in the 51 lists were also brought into a form that allowed them to be listed in alphabetical order according to the relevant toponymic element. A second process was then applied by which all toponyms were sorted into most likely operative roots in a common form²⁷, at which time some erroneous items were also removed, including references to ‘colony’, which were kept in the first round. At the same time, a categorisation into B-Biblical/Christian, C-classical and U-unclear²⁸, as well as a primary (P) or secondary (S) relevance²⁹ and a rough categorisation of the origin³⁰ were introduced, leaving ample room for error which could only be mitigated by further studies into the individual places’ history.

Problems

With the procedures and definitions described above, several further issues beyond vague selection criteria become apparent immediately. First, every database is limited by the sources it uses, in this case the maps and local records. U.S. law determines that only GNIS toponyms be fit for use in governmental capacities³¹. Variant spellings or names may exist, but the large field of informal names, technically ‘incorrect’ names used in everyday parlance, etc. remains³². It has also been shown in the past that the database is faulty, containing references to insignificant localities which have never been permanently settled, or place names which have no meaning whatsoever

word by locals anyway, Garling 2013. It is likewise hard or impossible to determine the true origin of double-meanings, such as Paris, from the current viewing distance. There is also the small, but historically significant parish of Castor in Cambridgeshire, UK – the fact that it is not too far from the English fishing village of Boston and one of the areas the Pilgrims emigrated from should raise concerns over possible confusion with the mythical hero.

26 cf. Hoffmann forthcoming.

27 e.g. “Isabella” into “Elizabeth”, “Concord” into “Concordia”, etc. Forms like *Astoria* or *Wilsonia* were kept in under the substitute ‘root’ “Latinisation” for statistical purposes, the latter including rare occurrences of spelling of otherwise inconspicuous words in a Greek style, e.g. *Almyra* from Elmira (see below), analogous to the notion of German *Baiern* being spelled *Bayern* since Ludwig I (1825). The roots and their meaning were identified with the help of the Lewis – Short Latin dictionary and the Liddell – Scott – Jones Greek dictionary, as well as Gannett 1905 and other toponymic works on occasion, such as Kenny 1945; Overman 1958.

28 “X” was used for Latinate forms.

29 This was by necessity subjective, but a reasonable approach to Zelinsky’s original criteria; cf. also Sage 1929. For instance, all *Alexandrias*, as well as the Latinate forms of modern names, were sorted into the secondary category to be able to exclude them in the future from the dataset to allow more of a comparison to his set. Uncertainties were also labelled (S). This categorisation has not been considered in this study yet, however.

30 In general, those were “Name” (of an ancient person or mythological figure), “Place” (including cities, provinces, regions, and natural features), “Item” (anything related to ancient culture like objects, traditions, institutions, animals, and the like), “Lang(uage)” (straightforward imports from Latin or Greek, or derivatives of the former). The selection is obviously at odds with both Sage and Zelinsky.

31 USBGN 2016, 9 f.

32 cf. the similar issue of scale: “The GNIS names do not differentiate between various type [sic] of populated places. A subdivision having one inhabitant is as significant as a major metropolitan center such as New York City”, Heard 1986, 12.

anymore to the locals. The way in which the original map and census data was compiled before entering the GNIS could also distort the results based on what criteria the cartographers of the area have followed³³. On top, the database does not correspond to other maps such as postal codes or areas, despite the standardisation efforts. As only the GNIS category of *Populated Place* was included, classical place names of natural features are also not necessarily represented, although many will have lent their name to the nearest town. To further exacerbate issues with possible spatial analyses, a not insignificant number of database entries come without or with faulty coordinates, which result in them being mapped wildly out of place when imported into a GIS. Fortunately, most of those faulty datasets did not pertain to populated places to begin with.

Some issues with the datasets have already been addressed, but bear repeating. Most importantly, there are major discrepancies between GNIS and the open source Wiki of the precursor map, with the latter presumably incomplete due to lacking standards and an inconsistent listing protocol, and the former not including some interesting cases, such as many ghost towns (especially in the mining areas west of the Mississippi)³⁴, and the contributors of the open source project probably not always following dry USGS protocol, but rather living practice to an extent³⁵. Other problems with the data have also been noted, but as those concern ‘fake places’ in the sense of localities which should not have been counted as populated by the USGS for the GNIS, they are of no concern for the integrity of the dataset. After all, they were identified and named as unique places at some point in time³⁶. The GNIS is not always up to date, or does not reflect the realities on the ground. Furthermore, as a limitation of the file provided by the USGS, there is no population or historical information included, which can sometimes be found online and help excluding or confirming a specific feature – if one went about to exclude non-classical *Alexandrias*, for instance, one would find first clues to name patrons there. Otherwise, barring the painstaking research of local archives all over the U.S., local history websites are the closest to reliable information we can get to, and this is true to the open data approach of the title. Local tradition, presented in whichever way, should not be discounted as a research tool even if it is but a sort of topological folklore³⁷.

Other problems in data acquisition already worried Zelinsky. Apart from limited access to machines, definition and selection posed the same challenges to him: there was then and is now no complete etymological dictionary referencing a toponym’s (intended) meaning, there is often no information on the founder’s or mapmaker’s intent, and no clarity about “their own motives, [...] subconscious or inarticulate feelings”³⁸. The author of the 1967 study was much more rigorous in excluding “scientific, technical, or other terms to be standard English.”³⁹ He would also

33 For the process, see the works of Payne and USGS cited. See also n. 35.

34 The suffix ‘historical’ exists in the data, but it seems not to cover all former settlements. For example, Sage 1929, 267 discusses the towns of *Tuque*, MT, *Quod*, KY, *Quid Nunc*, AL, *Noxapater*, MS, and *Contra*, VA, all of which do not appear in the GNIS database.

35 This might also be influenced by shifts in local knowledge and pronunciation: *Renovo*, PA was originally named so after the local railroad wagon repair yard along the Philadelphia and Erie Railroad, but the original pronunciation (and thus connection) was lost by the early 20th century, Sage 1929, 269. As a particularly egregious example, there was only one *Mount Pisgah* in the GNIS dataset, but Wikipedia names no less than 20 towns in the U.S. named after the Hebrew for ‘summit’ or an alternative name of Mt Nebo.

36 The date range of the printed maps used for the database as indicated in the files is quite wide.

37 e.g. Garling 2013; Wilkinson 2022. Cf. Gannett 1905 for a general source, which should also exhibit the limitations of studies on such a scale.

38 Zelinsky 1967, 469; herein, Gannett 1905 as well as publicly available historical information was consulted.

39 As examples, he gives ‘zenith’, ‘delta’, ‘zephyr’, ‘lithium’, ‘campus’, ‘zodiac’ and “botanical names of classical coinage now in common use”, as well as all names “alluding to contemporary or relatively recent individuals”, leading to the exclusion of *Alexandria*, *Augusta*, *Eugene*, *Ulysses*, etc. I have already commented on the selection of ‘quercus’ vs. ‘oak’, etc., but I would argue that for instance delta (referring to the geographical feature in his case) qualifies as classicist as the term’s usage is largely a modern reception (Hoffmann forthcoming). By the same reasoning, the survival and reflection of a name such as Ulysses can be considered meaningful in itself, no matter

refrain from including any derivative of a Greek, Latin or Biblical name in modern circulation. I do not aim for such rigorousness at this stage, but will limit selection to ‘original’ name variants (i.e. those where the name is preserved and also not clearly part of a modern individual’s name).

One major problem to Zelinsky, although thought to be of little actual importance to the overall aim of my study, was the existence of heritage lines, i.e. names which have a classical meaning, but got transplanted (usually west) by emigrants moving on from the original place (as likely happened with some of the *Philadelphias* and *Cincinnati*), producing multiples of the same. Similar to this, and a more pressing issue for statistical analysis, are clusters going back to the same original name. For instance, a town called *Corinth* would really increase its prominence on the map by being divided into *East Corinth*, *West Corinth*, *South Corinth* and a neighbouring *Corinth Hills* and *Corinth Trailer Park*. To delete those, it would be necessary to identify clusters of similar names closely packed (in this case, all features including ‘Corinth’ in their name located 10 km or so to another such feature), and then going in and deleting all but the original. A place name like *Jamestown*, *Petersburg* or *Virginia* in the interior will most likely be linked to the historic settlements on the East Coast, but could still refer to the apostles or another origin.

As workarounds to those issues, all clear references to modern individuals (i.e. toponyms including last names) and those with direct colonial heritage (*Jamestown*, *Maryland*, *Petersburg*, etc.) were filtered out. Clusters were broken up by limiting toponyms to one case per county (e.g. one *Corinth*), a spreadsheet-based approximation to a true spatial analysis, whose exactness was deemed sufficient for the results aimed for herein.

Separation of a classical (i.e. Graeco-Roman) and a Christian tradition has been avoided for the most part, because it is in no way straightforward. It is probably best to view them as a Venn diagram, with one circle including firmly Hebrew or uniquely Christian names (think Mary, Joshua, Solomon, San Juan, Bethesda), one containing classical names (Achilles, Virgil, Eureka, Caesar, Acropolis), and one intermediate category (Corinth⁴⁰, Tarsus, Constantine, Jerusalem, Babylon, Judaea). The division is always an arbitrary one to an extent, unless one would follow pure linguistic criteria (Hebrew/Aramaic vs. Greek/Latin). Just take ‘cross’ as an example: the original context is clearly Roman⁴¹. There are also many more *Romes* than *Athens* in the U.S.⁴² – is this the result of a greater love for the Roman empire or of the cities’ relative importance due to the additional Christian context?

False Positives

The prevalence of Latinate forms (see case studies) is an issue that impedes proper statistical analysis of classical names to no small extent. In addition to that, the influence of Romance languages, particularly Spanish in the Southwest, creates interferences⁴³. Thirdly, there is an issue of classical

whether a town was named after the original Greek traveller or after Ulysses S. Grant – especially as the name is attested since the end of the 18th century, cf. n.63. See also Sage 1929, 266 on his thoughts about ancient personal names.

40 Cf. Leighly 1978, 242 on this and other difficulties with biblically relevant names.

41 Likewise, Sage 1929, 267 points out that ‘Saint’ “is of course ultimately of Latin origin.”

42 Almost 50% more (41 to 31 counted). Sage 1929, 268, observes that there are no Greek names west of the Mississippi, but contrarily, classical place names in sparsely dotted New England are majority Greek.

43 Notably, the roots ‘altus/alto’, ‘bos/bovina’, ‘corona’, ‘mons/monte’, etc. Some of those, like ‘villa’, have been excluded completely on the grounds that the term has so many meanings in so many languages, while the aforementioned were given consideration.

sounding words that were just made up, in either an attempt to ‘standardise’ native or foreign place names⁴⁴ or as an expression of the same classical fad Zelinsky identified (see below)⁴⁵. Overall, the generosity of the initial selection will have produced many items which have no connection to antiquity at all, and more importantly will not have struck their namers as being connected⁴⁶. Intent can thus be ruled out for a great number of these cases, leaving us with a very loose definition of relevancy. This, however, does not have to be seen as a weakness of the study: where Zelinsky, with all his caution, was out to look for clear signs of classical education and its relevance, a wider network of diffusely classically meaningful names, whose etymological and historical roots might have been forgotten, is a demonstration of the overall influence of this period of European history on early modern society in the United States. Yet, older toponymic works might shed light on some questionable items⁴⁷. In particular, there were a set of names which are legitimate Latin words, but whose ancient connections seems dubious to me, although they were included: these being the likes of ‘hero’, ‘leo’, ‘lex’, ‘rex’ and ‘Seneca’. While many of those have been included (see appendix), ‘Paris’ as a root for instance has been mostly rejected due to the strong suspicion that it most likely never goes back to the myth, but to the modern city. It was only counted once to at least appear as a possibility in the list of name roots.

The role of Latin in the formation of the modern English language, particularly its American variant, has been proven to have been a conscious choice on many occasions⁴⁸. For this reason, some conventions of naming places are hard to separate out. A particularly pertinent case study is that of the *-ia* suffix. It is obviously derived from Latin and Greek endings and is referred to as an element used in the creation of “poetic toponyms” in which names and words were, according

44 *Mitrofan*, AK, e.g., is a Latinisation going by the suffix, but based on Russian Mitrofan, which itself is just the ancient Greek name Metrophanes. *Radum*, CA is likely a rendering of Radom, Poland (see Gannett 1905, 257 for Radom, IL). There are also cases of native vocabulary being Latinised, e.g. *Agamenticus* and *Seboeis*, ME, *Mianus*, CT, or *Anacostia*, D.C. (Gannett 1905, 17. 25. 207. 279), probably *Cummaquid*, MA, or the entire roster of toponyms based on the Seneca people. Gannett 1905, 24 further claims for instance *Amo* (CO, IN, MN) to be “an Indian word for ‘bee’”, and *Arcata* (CA) a “sunny spot” (27). I also suspect this to be the case for *Sumdum*, AK, which appears to be what people might have considered a ‘proper’ rendering of a native Tlingit onomatopoeic toponym stemming from glacial calving sounds, as it appears as Soundon in early governmental sources as well (<https://alaska.guide/Glacier/Sumdum-Glacier>, 06/01/23). *Avoca* is difficult as well, as it is a legitimate Latin form that makes sense in the context of a settlement or colonisation movement, but is more immediately a reference to the poem *Sweet Vale of Avoca* by Thomas Moore (1779–1852; Gannett 1905, 33. Since the conjugated *Avocet* exists as well, I suspect the name to be an active element rather than just the reference). Examples of cases that could be excluded were *Artex*, AR, which is named similar to the neighbouring Texarkana, on the border between the two states, *Arlatex* on the AR-LA-TX border or *Bauxippi*, AR, named as a combination of the local bauxite company and the Mississippi river (<<https://encyclopediaofarkansas.net/entries/bauxippi-crittenden-county-16251/>>, 06/01/23).

45 For instance *Sedona*, AZ is named after a woman whose Pennsylvania Dutch mother claimed to have made up the name herself according to local historians: <<https://www.debnairrealestate.com/blog/what-is-the-meaning-of-the-name-sedona>> (06/01/23). The same origin is shared by *Almyra*, AR (<<https://encyclopediaofarkansas.net/entries/almyra-arkansas-county-6345/>>, 06/01/23), probably a ‘dignified’ variant spelling of either Spanish *Elmira* or an Arabic name. Sage also discusses *Taurus*, British Columbia, which was named as “a politer substitute” for the local Bull Creek. Comparably, *Attala*, Mississippi is named after a fictional native woman from a romance novel, Gannett 1905, 32. Cf. also *Medora*, *Metamora* etc., which seem to be combinations of similar sounding Latin words as approximations to native names or were just supposed to sound educated (cf. *Sedalia*).

46 *Croton* was counted in the study, despite Gannett 1905, 96 giving the origin as a native chief “Kenoten, Knoton, or Noton, meaning ‘the wind’”. A local history source (<<https://www.crotonfriendsofhistory.org/croton-in-the-1850s>>, 07/01/23) explains it as a Dutch rendering of a local native term for a swift current, which I find different enough from Gannett’s explanation and likely enough to propose it to be a deliberate approximation to the ancient colony of Kroton, following the lines of Sage’s thinking. Groton, on the other hand, is convincingly explained by Gannett as the English town, as it exclusively appears in the New England area that was settled by English migrants first, cf. Leighly 1978.

47 See Gannett 1905; Kenny 1945.

48 Zelinsky 1983, 2, incl. n. 4 on the “classical syndrome in American thought and behavior”.

to “the popularity of Latinate names [...] suffixed in a standard toponymic fashion”⁴⁹. From this, we get the *Alexandrias*, *Astorias*, *Fredonias*, *Gibsonias*, *Virginias* and so on, a subset of what has been called “anthroponymic astionyms”⁵⁰ elsewhere. These have been counted in the original dataset as expressions of a general proclivity towards Latin.

False Negatives

The multiple iterations of the filtering process during research might have helped greatly to reduce the occurrence of false negatives, i.e. toponyms that were overlooked. This is a subjective and vague issue. It is hoped that the approach consisting of a very generous first screening diminished this problem. However, what was lost is lost. The same occurred to Zelinsky, who delivered his own estimations of how many places he might have overlooked⁵¹. Furthermore, Gannett reveals many cases of Latin(ate) amendments or renderings of native names and words, which do seem too alien to be picked up upon on a glance when looking for classical place names, but should be considered in the spirit of a study of the general influence of classical education. Since capturing all of those occurrences would necessitate an approach turned around 180 degrees by beginning in works such as Gannett’s, certainly not all of those cases were found⁵².

While not a false negative because it would have been counted in some way no matter what, *Gallipolis*, OH serves as a good example of the derivative and subconscious nature of classical education in the late 18th or 19th century. Graced with a post-office of that name in 1794, the town does not have any relation to any Kallipolis (e.g. Gelibolu on the Propontis), but is a modern neologism based on the original French settler group. The imperfect combination of the Latin ethnonym and the Greek suffix is rather typical⁵³.

Results

Zelinsky came to six noteworthy general conclusions in his work, which we will summarise here as nothing is added or contradicted by our findings:

1. While the spatial distribution corresponds well with the overall pattern of settlement density, with a steep drop in density west of the Mississippi, there emerges a “‘Classical Belt’, occupying parts of the Northeastern and North Central states and extending west-southwest from central New York to central Kansas”⁵⁴ (**fig. 1. 2; tab. 1. 2**).
2. Occurrence of classical names can be divided into five distinct periods: first, the colonial era with little to no importance of classical toponyms, second the immediate

49 Baldwin – Grimaud 1992, 155, particularly focusing on the prevalence of Columbia in comparison with Columbus. The authors further note the attraction of a feminine ending within the general popularity of country or city personifications of the time of the American and French revolutions.

50 Garagulya et al. 2013. As an example, *Sedalia* follows the rule even though the exact origin of the root is unknown. Two independent seeds, in West Virginia and in Missouri, trace it back to a female name, likely Sarah, or a nickname, with one source stating that at least in one case the local population campaigned for a change from Sedville to *Sedalia* because -ville was perceived as unglamorous and pedestrian, and a “euphony” was sought after, also moving it closer to a plausible Latin root ‘sedilia’: Enc. Miss. 1901; Kenny 1945, 561. I suspect similar for *Aestaca*, California, likely from Spanish Estaca (rod), with a possible reference to ‘aes’ or ‘aer’. Gannett also reported *Tuscola* as “said to refer to ‘level place’” rather than Tusculum.

51 Zelinsky 1967, 474 and n. 25 f.

52 e.g. *Arenac*, MI from native *auke* and Latin *arena*, Gannett 1905, 28.

53 Overman 1958, 49; cf. Sage 1929, 266, on the new coinage of place names ending in -polis: “No purist could find fault with Demopolis, Ala., Cosmopolis, Wash., or even with Thermopolis, Wyo.; he might be shocked by Gallipolis, O., and Indianapolis, Ind.; his resentment at Coraopolis, Pa., would be justified, and his feelings at encountering Opolis might be imagined. And this town is found in that classical stronghold Kansas!”

54 Zelinsky 1967, 478. See Zelinsky 1967, *passim* for other quotes, which have been rearranged here for summary.

post-revolutionary period with “an abrupt crystallization of the classical idea”⁵⁵. West central New York, the so-called Military Tract, emerges as the “cultural hearth” of classical toponymy⁵⁶ and other related things such as Greek revival architecture. Third, a wave of settlers and immigrants fanning out from New York to Indiana, Wisconsin and Missouri in the time between the Anglo-American War and the Civil War, with a secondary tract of classical names in the plantation belt of the South. Fourth, between the 1860s and 1920s, a “hollow frontier” develops, with almost all new occurrences of classical toponyms happening in the West and Southwest (where a “Classical syndrome” has been discussed in scholarship⁵⁷). After that, the fifth and final phase of classical toponymy, lasting until Zelinsky’s time, was one of virtual death.

3. The expansion of classical toponymy in the time between the Revolution and the beginning of the 20th century can be understood as an “innovation front” spreading both in the form of settlers from the Northeast bringing with them habitual place names and classical education⁵⁸ as well as a more generalised dissemination of those classical ideas through media. The oldest parts of the British colonies are therefore among the most sparsely dotted with classical names, since colonial toponymy dominates here.
4. The absolute nationwide high point of classical place naming was in the 1880s and 1890s, connected to the absolute maximum of post-office establishments. Except for the actively developing mining areas in the West, these can be understood as an expression of the gradual concentration of urban settlement cores in the older parts of the country, underpinned by a national proliferation of a “New Englandism”, the connection between name-givers and classical education becoming more and more tenuous⁵⁹.
5. Contrarily, classical place naming had “burned out” in the Northeast by that time, either resulting from a shift towards the establishment of types of settlement not suitable for such names (e.g. factory towns), or because the fashion had “outworn its mystique”.
6. The current visible pattern of existing towns is the result of an “etching out” of the original Northeast through “differential erosion” of many of the new places further west, which were not successful long-term.

The GNIS dataset of all 50 states and the District of Columbia contains 195,876 *Populated Places*. Zelinsky’s focus lay on the proliferation of classical names through time and space, particularly in connection with the idea of a ‘hollow frontier’. Compared to that, our study is narrower in the sense that it reduced the features to populated places according to the (not necessarily narrow, but constraining) definition of the USGS, but broader in the sense of sheer quantity of the dataset: Whereas Zelinsky arrived at 3,095 individual entries, with a “weighted total” of 2,870.5⁶⁰, we ultimately arrive at 10,507 just in this single feature category, 5.36 % of the *Populated Place*

55 Zelinsky 1967, 486, notably “the notion of a New Athens or a New Rome [...] supplementing the long immanent doctrine of a New Zion.” It appears thus that *Rome* could always be counted as classical rather than Biblical tradition.

56 Leighly 1978, 237 on the work of land surveyor S. DeWitt, who allegedly named many of the classical places in the region as part of a veteran land acquisition project; see below.

57 Cf. Sage 1929, 263.

58 Similarly, Sage 1929, 263 f.

59 “I suspect that the namers were decreasingly aware of the pristine import of their choices, the names thus becoming less purely and distinctly classical” (489), something particularly trivial in regards to the transplanted eastern originals.

60 Zelinsky counted 2,405 classical names for settlements and post offices and a further 690 for counties and subdivision, but opted for a counting method wherein duplicates were counted as 0.5 to express reduced value to any qualitative analysis, while still maintaining a sense of completeness. He himself was confident to have found “at least 70 percent – and possibly more than 80 percent – of eligible items” (474). For comparison, Sage 1929 counted about 2,200 place names.

total⁶¹. He trimmed off a sizeable portion of entries by controlling for doubles and his heritage lines, but argued that the share of classical names at any given time might have ranged between 1.5 and 2 percent of the total “name population”⁶². The overall geographical distribution, however, remains in place in our study (**fig. 1-3**)⁶³. Of our place names, 5,420 fell into the category C(lassical), 4,303 into B(iblical-Christian), 447 into X (Latinat) and 334 into U(ncertain). Given the generous stance on inclusion taken herein, the study definitely over-represents reality. A second, more rigorous filtering to approach the Zelinsky model would be the logical next step. There are consequently three numbers: one for classical names (C), and one for classical names with liberal inclusion of Latinat forms (C+X). For (C) alone, this means 2.77 % of the total, 3.00 % for (C+X), for (B), 2.19 %, compared to the estimate by Zelinsky. The greater generosity taken into account, this is a reasonably good fit. If all the “names of classical coinage now in common use” were to be removed, for instance, the resulting loss of ‘concordia’, ‘dependeo’, ‘harmonia’, ‘libertas’ and ‘prospectus’ and ‘vista’ alone would probably drastically reduce the number closer to Zelinsky’s, and the same applies to personal names (cf. appendix).

The initial screening process was undertaken in Excel, where categorisations and operative roots were assigned and most information from the original USGS files was preserved, allowing the 51 new spreadsheets to be summed up for a statistical analysis, as well as exported as comma separated value files, which were imported as point layers into GIS⁶⁴, both as 51 individual files and as combined layers of all toponyms (B+C+X+U) and (B) and (C) exclusively (**fig. 2. 3. 5**).

Examples of Analysis

A couple of case studies highlight the interplay of modern and ancient meanings of a name used as a toponym, and how their ambiguity in particular plays a role in identity politics. The town of *Nicodemus*, founded as the first all-Black village in Kansas in 1877, is commonly traced back to a “famous slave” of that name, but it has also been argued that the use of a Biblical name “in its veiled and biblical deployment [...] communicates protest and defiance of the dominant culture and its dominant white Bible. By choosing a name with multiple meanings, the founders of *Nicodemus* were able to resist the identity conferred upon them (as slaves).”⁶⁵ The Greek origin of the name – unique for a Jew, only recorded in the gospel of John – adds a layer of meaning to the history that is relevant to us, even if the general popularity of the character among Black slaves and the recently emancipated in the Civil War period is well attested. Elsewhere, identity politics of the diverse immigrant populations flocking to the U.S. is expressed in ways we cannot see in our dataset directly: the German-founded town of *New Ulm*, MN, boasts a monument to Arminius as a “symbol of German-American achievement”, a “Hermann on the Prairie” (**fig. 8. 9**). Meanwhile, the ethnoculturally German *Eudora*, KS, is named after the daughter of native landowner Pascal Fish, with explanations of the name shifting over time to “a symbol of the town’s primordial origin passing over to sustained development.”⁶⁶

Clusters of names come in two forms: through geographic dissemination, for instance because a nearby geographic feature is the namesake, or through the heritage lines identified by Zelinsky,

61 Biblical names included.

62 Zelinsky 1967, 475.

63 NB: For the sake of accessibility and compactness, the maps shown here exclude Alaska and Hawaii, which were nonetheless part of the statistical analysis.

64 Preserving the original decimal coordinates by the USGS, projected in NAD1983.

65 Rodman 2008, qu. 49. The reception and use of the classical canon by Blacks, both communities and scholars, is an emerging field of study just now, in light of views that perceive of Classics as a part of systemic oppression, cf. Flewellen et al. 2021.

66 Fuchs 2015b. Indeed, the monument’s statement of significance in the National Register of Historic Places (NHRP 1973) refers to the Cherusci and the Teutoburg Forest as foundational German symbols that the “Sons of Hermann”, a German-American friendship group and immigrant society, used to express their ethnic affiliation as well as their

with people moving west and taking the names with them. The first problem was addressed by the deletion of multiples of the same name per county. **Fig. 10** shows a selection of toponyms which are very common throughout the U.S. (*Seneca, Tempe, Philadelphia, Syracuse, Troy, Utica*). The former two are geographic in origin: the distribution of *Seneca* shows a clear orientation towards the historic settlement area of the native people of that name, part of the Iroquois Six Nations⁶⁷. From there, with a high concentration within the origin area, the name spreads out mostly towards the southwest. We thus have reason to assume that the likelihood of any occurrence of the name being linked to the ancient author is rather low a priori. *Tempe* on the other hand has its most famous namesake in *Tempe Valley* in Arizona, where the name occurs many times (it was deleted, according to the county rule, until only two remain there), which was named after Tempe river in Thessaly in a rebranding of a previously inconspicuous name, Hayden's Ferry⁶⁸. Other instances of the name occur rather randomly spread out across the map. *Philadelphia, Syracuse* and *Utica*, in their likely first respective instances, are old settlements on the East Coast/near the New York Military Tract. This land distribution scheme was authorised in the 1790s to compensate veterans of the Independence War and famously contained some of the first instances of classical names, attributed to New York's surveyor general, S. DeWitt, or his Irish-born, Glasgow-trained clerk Robert Harpur⁶⁹. This same man, also a professor at what would become Columbia University, claimed to have named *Utica* close by, too⁷⁰. *Syracuse* was named slightly later, in 1820, due to its perceived similarity to the ancient Sicilian city's surroundings, which the postmaster had read about⁷¹. Although noted by Zelinsky as a hotbed of the classicist heritage of the U.S., this infatuation with classical education was the cause of ridicule in New York at the time⁷². In any case, the

hopes for the future in the late 19th century. The statue is modelled after the one in Germany and was the second largest cast sculpture in the U.S. after the Statue of Liberty. Cf. also the tombstones discussed in Lemak 2008 from the cemetery of Elmira, NY, which copy the composition and iconography of Roman monuments.

67 Cf. National Atlas. Indian tribes, cultures & languages (<http://hdl.loc.gov/loc.gmd/g3701e.ct003648r>) (16/07/23). Sage 1929 did not want to count it in his survey for the same reason.

68 Blanton 2007, 8; cf. also n. 70.

69 The names of the 28 townships incorporated were Lysander, Hannibal, Cato, Brutus, Camillus, Cicero, Manlius, Aurelius, Marcellus, Pompey, Romulus, Scipio, Sempronius, Tully, Fabius, Ovid, Homer, Solon, Hector, Ulysses, Virgil, Cincinnatus, Junius and Galen, as well as Milton, Locke, Dryden and Sterling. For the history of the Military tract and all classical place names in New York, see Maar 1926 (also including the correction of the earlier theory that "deWitt shook his classical pepper-pot over Central New York"); Farrell 2002; Lemak 2008, 245. Maar also includes a letter written to him about the subject by another historian who claims that Harpur just recorded the names and deWitt "knew nothing of the obnoxious names until they were communicated to him", putting the responsibility on the Commissioners of the enterprise, Governor G. Clinton, Secretary L. A. Scott, Attorney-General E. Benson, and Treasurer G. Bancker, making the naming scheme a group effort of New York's educated post-revolutionary elite.

70 Macdonald Czarnota 2014. Encyclopedia Britannica (<<https://www.britannica.com/place/Utica-New-York>> 16/07/23) is one of several sources supporting the alternative claim that the name U. was picked rather random during a pub debate, in this case picked from a hat, or, according to <<http://oneida.nygenweb.net/towns/utica/> and <http://betteruticadowntown.com/utica-history-overview.php>> (16/07/23), drawn from 13 sheets of paper, as a suggestion by a townsman of then Fort Schuyler, Erastus Clark, a college alumnus from Connecticut, who had submitted it as a reminiscence to both his education and the then prevailing feeling of economic growth and competition to the larger industrial centres in New York and around the Erie Canal, mirroring in his mind the fate of Utica as a neighbour to Carthage – although the Carthage in NY seems have just been founded as Long Falls in the same year, and renamed only decades later. In any case, the renaming of Fort Schuyler to Utica occurred in 1798.

71 <<https://sites.rootsweb.com/~nyononda/SYRACUSE/SYRTELPC.HTM>> (16/07/23).

72 Cf. also Lemak 2008. Maar explains how, after a generation of writers and journalists with their "patriotic, hortatory screeds" was supplanted in that decade by a clique of educated young authors around the Irving brothers, some of which collaborated in the publication of the satirical Croaker poems, of which Maar quotes one referring to the then current advertisements for the Military Tract towns which were populated by veterans-turned farmers, natives, craftsmen and artisans: "God-father of the christen'd West! / Thy wonder-working power / Has call'd from their eternal rest / The poets and the chiefs who blest / Old Europe in their happier hour: / Thou givest, to the buried great, / A citizen's certificate, / And, aliens now no more, / The children of each classic town / Shall emulate their

three toponyms seem to spread along the rivers and the pioneer routes to the west. *Troy*, on the other hand, is much more ubiquitous. As the ancient city was much more famous than the other three examples (of which *Philadelphia*, the existence of the name in Antiquity notwithstanding, was a new invention), a more general popularity of the name seems to be expected. However, for analyses of this kind, a strict chronology of the names would be necessary.

Given the phenomenon of purposefully ‘Latinised’ forms in the era of early colonial expansion as described above, some of the classical influence in the Northeast could have been funnelled not into ‘blank-slate’ names, but adapted native toponyms instead⁷³. To support this hypothesis, we would have to find evidence that the share of Latinisations in the northeastern states is higher than the national average, even if the states themselves do not appear to be rich in database entries overall. The national total for Latinised forms is 0.28 % of all populated places, and 4.25 % of filtered results. **Tab. 3** shows how the ranking of states according to the prevalence of Latinised forms changes when they are considered first as a share of the total of names (column 1), then compared to their prominence within filtered toponyms. Within the filtered dataset of classical names (C toponyms, column 2), it becomes apparent that the Northeast heavily trends to the bottom third, and Zelinsky’s corridor of classical names from New York to the Midwest is confirmed (see also **fig. 4**). Column 3 finally shows more northeastern states rising to prominence (cf. the states marked in bold) than if we just look at overall occurrence of classical names⁷⁴. In other words, column 1 shows an overall ranking of states according to Latinised toponyms as a percentage of *all names* which does not tell a story, column 2 (along with **fig. 4**) proves Zelinsky’s claim of the scarcity of fully classical names in the original colonies, and column 3 then shows us that if we consider the role of Latinised forms *within relevant names*, their increased importance in the Northeast emerges. This was not part of Zelinsky’s question in any respect. It is thus possible to argue that where he identified the first phase of near non-existence of classical town names in the initial colonisation period, the classical fashion was already present in the adaptation of native names of the most densely populated eastern coast of North America into Latin or Greek shapes.

One case study is the comparison of Biblical-Christian versus classical names. My hypothesis is that, according to Zelinsky’s notion of a classical corridor stretching from western New England to the Midwest after independence, the former Catholic colonies of Spain and France which were out of reach during Zelinsky’s first phases of town naming, notably Florida, the Louisiana Territory, the Southwest, and northern stretches near Canada, should emerge as having a lower C/B value. That means, there should be fewer classical names in the overall dataset there, since Catholicism dominated these areas. The national average for this value is 1.259, meaning that overall, with the counting method applied, there are more classical names in the United States than Biblical-Christian ones. The states in question should fall below that average, the ones in Zelinsky’s corridor above. **Tab. 2** gives that list. As we see in **fig. 6**, the results are not as straightforward as one would have hoped, but we might see a qualitative change within the Biblical-Christian name set on closer examination. Much of the noise filling up this category in

sire’s renown / In science, wisdom, or in war / [...] Behold! where Junius town is set, / A Brutus is the Judge; / Tis true, he serves the Tarquin yet, / Still winds his limbs in folly’s net, / And seems a very patient drudge. / But let the Despot fall; and bright / As morning from the shades of night / Forth in his pride he’ll stand, / The guard and glory of our soil! / A head for thought, a hand for toil, / A tongue to warn, persuade, command. / What man, where Scipio’s praises skip / From every rustling leaf, / But girds cold iron on his hip, / With “shoulder firelock!” arms his lip / And struts, a bold militia chief! / And who, that breathes where Cato lies / But feels the Censor spirit rise / At folly’s idle pranks; / With voice that fills the Congress Halls, / “Domestic manufactures” bawls, / And damns the Dandies and the Banks [...]” (full poem in Maar 1926, 157f.).

73 As examples from other areas, cf. again *Arenac*, *Sumdum*, or *Sedalia*. See also n. 44.

74 In particular, all Northeastern Seaboard states (except NH, with 0 cases) move out of the bottom 10 of states with Latinised place names, which is equally significant as the changes to the top 10. Similar to NH, D.C. should be excluded as a skewed data point.

northern states derives from simple naming conventions such as *Thomas, Elizabeth, James*, and references to Biblical or early Christian history like *Jerusalem, Bethlehem, Beulah, Bethesda, Gilead* or *Nebo*, whereas the former Catholic southern regions are naturally much heavier on the saints. By excluding the root ‘Saint’ (or San, Santa) from the data (cf. **fig. 3**), a new value labelled ‘C/B without Saint’ is calculated, and the difference between the two fractions should highlight areas of interest. In **fig. 7**, it becomes apparent that indeed the New England area/the Eastern Seaboard and the southern Plantation Belt experience the smallest to no change, whereas the southern border (former Mexican/Spanish territories), the Louisiana Territory and the Canadian border clearly show their Catholic influence. We also see this in a direct comparison between Florida and Georgia: both states with high numbers of both B and C names, Florida’s C/B value is 1.1 and rises to 1.816 when saints are removed, whereas Georgia, colonised by the British since the beginning, only experiences a minor rise from 0.878 to 0.958⁷⁵.

Conclusion

In conclusion, the theoretical considerations which need to be taken into account when trying to convert historical toponyms, from a complex historical setting such as the U.S. expansion across the continent, into hard data are manifold. Extracting and carving out the classical heritage in the American landscape is a messy undertaking, with Sage, Zelinsky and the present study disagreeing over basic questions of definition and selection. Ultimately, there are many layers to the phenomenon of classical toponymy, starting from the adoption of Latin and Latinate forms in early modern English, which predates the colonisation or coincides with it. In many cases, defining categories and hard filters seems a futile task, but thinking about them confirms again what Zelinsky called “an American idea”: the wide and total diffusion of classical tradition and education into every region of the United States and most, if not all layers of its early society and culture⁷⁶. Wherever questionable items, clusters, or interesting case studies occur, as the ones discussed in these pages or by the regional studies cited here, the importance of individual agency of pioneers, settlers, and clerks raised in the classical ideal becomes apparent. Furthermore, the academic lines between Biblical-Christian and classical heritage become rightfully blurred.

Future Possibilities

For future avenues of research, two main branches can be identified: first, a rationalisation and clean-up of the filtering process, ensuring greatest precision by developing a robust threshold of inclusion and a dataset as perfect and complete as possible from the source to the end⁷⁷, and second, an extension of academic value through comparisons. One such comparison was already attempted by (loosely) separating clearly Christian-Hebrew names from Pagan-Classical names, although the limits of these categorisations are painfully clear. Another one would be Norse or Germanic toponyms, which one would expect to fill the map of the northern Midwest (Minnesota, etc.) based on the distribution of German and Scandinavian heritage⁷⁸. Another direction might be taken by extending the analysis to other geographical features in the GNIS (most notably so, lakes, rivers, and summits), and by sharpening the image through a more rigorous and hardened filtering process. Combing through local history and archival material to gather a complete list of

75 The idea has already been discussed, to no surprise, by Sage 1929, 267, but only in a short paragraph and without much statistical backing.

76 Cf. Sage 1929, 270 f.; Lemak 2008, 239.

77 Perhaps an automatic filtering of the GNIS dataset according to Sage’s, then Zelinsky’s criteria might be worth while, but they did not specify them to such a degree.

78 Fuchs 2015a; also Sage’s (1929, 263 f.) comments regarding the various toponymical heritage portfolios of the individual states and regions of the U.S.

dates for town names and the reasoning behind their given names would be a monumental task necessary to clean up all false positives, but might even correct some false negatives, which were not considered before because the intent was not clear from the global perspective, e.g. because of a spelling error or misunderstanding.

Further, to approach the 1967 dataset with more compatible data, it is necessary to exclude the various high-yield roots which were included in this initial stage, such as ‘Alexander’ or the Latin-derived words (such as ‘Independence’, ‘Harmony’, etc.). The issue of drawing lines between categories, and between inclusion and exclusion of a toponym, was already admitted to be highly subjective by the two trailblazing nationwide studies by Sage and Zelinsky, which naturally came to conclusions which can hardly be compared to each other, although qualitative assessments are possible. Likewise, the separation into the categories ‘Primary’ and ‘Secondary’ (e.g. personal names), and into the various types of ancient items have not been taken into account here. The integration of diachronic data⁷⁹, finally, will open up new angles of research in terms of the motivation behind the names and their proliferation, perhaps coupled with a collection of local history.

The present study and its data set cannot be more than a baseline, or rather, a sculpting block, from which layers and imperfections and quirks will have to be chipped away, and more information added like colour to a statue.

79 For example, ‘Paradise’ is a very common Biblical-Christian root, but a large share of toponyms are trailer parks and variations of ‘Village’, ‘Gardens’, etc., typical for modern suburban developments and compounds.

Bibliography

Baldwin – Grimaud 1992

L. M. Baldwin – M. Grimaud, How New Naming Systems Emerge: The Prototypical Case of Columbus and Washington, *Names* 40.3, 1992, 153–166

Barnard 2018

J. L. Barnard, *Empire of Ruin. Black Classicism and American Imperial Culture* (New York 2018)

Blanton 2007

S. Blanton, *Images of America: Tempe* (Charleston 2004),
also <<https://www.arcadiapublishing.com/Products/9780738548883>> (16/07/23)

Bloxham 2018

J. Bloxham, *Ancient Greece and American Conservatism. Classical Influence on the Modern Right* (London 2018)

Downs 1944

J. Downs, The Greek Revival in the United States, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series* 2.5, 1944, 173–176

Enc. Miss. 1901

Encyclopedia of the History of Missouri (1901), s.v. George R. Smith,
excerpted at <<http://sites.rootsweb.com/~mopettis/bio/SmithGR.html>> (06/01/23)

Farrell 2002

W. R. Farrell, *Classical Place Names in New York State. Origins, Histories and Meanings* (Jamesville, NY 2002)

Flewellen et al. 2021

A. O. Flewellen – J. P. Dunnavant – A. Odewale – A. Jones – T. Wolde-Michael – Z. Crossland – M. Franklin, “The Future of Archaeology Is Antiracist.” *Archaeology in the Time of Black Lives Matter, American Antiquity* 86.2, 2021, 224–243

Fuchs 2015a

S. Fuchs, An Integrated Approach to Germanic Place Names in the American Midwest, *The Professional Geographer* 67.3, 2015, 330–341

Fuchs 2015b

S. Fuchs, History and Heritage of Two Midwestern Towns: A Toponymic-Material Approach, *Journal of Historical Topography* 48, 2015, 11–25

Gannett 1905

H. Gannett, The Origin of Certain Place Names in the United States, *Bulletin of the USGS* 258, Series F (Geography), 45 (1905)

Garagulya et al. 2013

S. Garagulya – V. Arzhavtina – R. Atitsogbui – M. Nikitina, American Toponyms Derived from Given Names as Records of Language, Culture and History, *World Applied Sciences Journal* 24.10, 2013, 1296–1302

Garling 2013

C. Garling, Don’t Call it ‘Frisco’: The History of San Francisco’s Nicknames, *The Bold Italic* (published 01/07/2013, <<https://thebolditalic.com/don-t-call-it-frisco-the-history-of-san-francisco-s-nicknames-the-bold-italic-san-francisco-5c14348d49c>>, 04/08/23)

Hagerman 2013

Ch. A. Hagerman, *Britain’s Imperial Muse. The Classics, Imperialism, and the Indian Empire, 1784–1914* (Basingstoke 2013)

Heard 1986

A. M. Heard, Automatic Correlation of USGS Digital Line Graph Geographic Features to GNIS Names Data, US Army Corps of Engineers Report (1986), online: <https://ia600108.us.archive.org/12/items/DTIC_ADA192787/DTIC_ADA192787.pdf> (04/08/23)

Hoffmann, forthcoming

P. Hoffmann, *Flussdeltas und Numerologie in antiken Schriftquellen* (forthcoming)

Kenny 1945

H. Kenny, *West Virginia Place Names, Their Origin and Meaning* (Menasha 1945),
online: <<https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015009099824>> (06/01/23)

Köster 1990

B. Köster, *Palladio in Amerika. Die Kontinuität klassizistischen Bauens in den USA* (Munich 1990)

Leighly 1978

J. Leighly, *Town Names of Colonial New England in the Midwest*, *Annals of the American Association of Geographers* 68.2, 1978, 233–248

Lemak 2008

Roman Grandeur in Central New York: The Classical Tradition in a Nineteenth-Century Pioneer Town, *New York History* 89.3, 2008, 235–255, online: <<https://www.jstor.org/stable/23185072>> (16/07/23)

Lemon 1783

G. W. Lemon, *English Etymology* (London 1783), online: <[**Léonard – Díez González 2018**](https://nl.sub.uni-goettingen.de/id/0524000400|LOG_0001?#%22panel%22:%22toc%22,%22zoom%22:1,%22lat%22:-175.25,%22lng%22:134}> (04/08/23)</p>
</div>
<div data-bbox=)

C. J. Léonard – E. Díez González, *L'emprunt de termes génériques français dans la toponymie des États-Unis d'Amérique, un état des lieux*, *The Canadian Geographer* 62.4, 2018, 522–534

Maar 1926

Ch. Maar, *Origin of the Classical Place Names of Central New York*, *The Quarterly Journal of the New York State Historical Association* 7.3, 1926, 155–168, online: <<https://www.jstor.org/stable/43564962>> (16/07/23)

Macdonald Czarnota 2014

L. Macdonald Czarnota, *Utica: Beer and Insanity*, in: *Native American & Pioneer Sites of Upstate New York: Westward Trails from Albany to Buffalo* (Charleston 2014) 77–81

NRHP 1973

National Register of Historic Places, *Hermann Monument in New Ulm* (02/10/1973), online: <<https://npgallery.nps.gov/NRHP/AssetDetail/659e412e-04e2-4b84-81a5-048feb58216b>> (04/08/23)

Overman 1958

D. Overman, *Ohio Town Names* (Akron 1958)

Payne 1995

R. L. Payne, *Development and Implementation of the National Geographic Names Database*, *Names* 43.4, 1995, 307–314

Payne 2000

R. L. Payne, *The United States Board on Geographic Names: Standardization or Regulation?*, *Names* 48.3/4, 2000, 177–192, online: <<https://ans-names.pitt.edu/ans/article/view/1597/1596>> (04/08/23)

Payne 2001

R. L. Payne, *Applied Toponymy in the United States*, *Names* 49.4, 2001, 293–299

Pacheco-Franco – Calle-Martín 2020

M. Pacheco-Franco – J. Calle-Martín, *Suffixes in Competition: On the Use of –our and –or in Early Modern English*, *International Journal of English Studies* 20.2, 2020, 169–183

Rodman 2008

R. C. Rodman, *Naming a Place Nicodemus*, *Great Plains Quarterly* 28, 2008, 49–60

Rodriguez-Puente 2020

P. Rodriguez-Puente, *Register-Variation in Word-Formation Processes: The Development of –ity and –ness in Early Modern English*, *International Journal of English Studies* 20.2, 2020, 145–167

Sage 1929

E. T. Sage, *Classical Place-Names in America*, *American Speech* 4.4, 1929, 261–271,
online: <<https://www.jstor.org/stable/452055>> (16/07/23)

USBGN 2016

The U.S. Board on Geographic Names (ed.), Principles, Policies, and Procedures: Domestic Geographic Names, online: <https://d9-wret.s3.us-west-2.amazonaws.com/assets/palladium/production/s3fs-public/media/files/DNC_PPP.pdf>(04/08/23)

USGS 1987

United States Geological Survey (ed.), Geographic Names Information System, Data Users Guide 6 (1987), online: <<https://doi.org/10.3133/70046348>> (04/08/23)

USGS 1998

United States Geological Survey (ed.), GNIS Fact Sheet (*USGS Fact Sheet* 127-95), online: <<https://pubs.usgs.gov/fs/1995/0127/fs12795.pdf>> (04/08/23)

Wilkinson 2022

J. Wilkinson, History of Marathon, online: <<http://www.keyshistory.org/marathon.html>> (04/08/23)

Winterer 2002

C. Winterer, The Culture of Classicism. Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life, 1780–1910 (Baltimore 2002)

Winterer 2007

C. Winterer, The Mirror of Antiquity. American Women and the Classical Tradition, 1750–1900 (Ithaca 2007)

Youst – Carswell 2009

L. Youst – W. J. Carswell Jr., The National Map – Geographic Names, USGS Fact Sheet 2009–3016

Zelinsky 1967

W. Zelinsky, Classical Town Names in the United States: The Historical Geography of an American Idea, *Geographical Review* 57.4, 1967, 463–495

Zelinsky 1983

W. Zelinsky, Nationalism in the American Place-Name Cover, *Names* 31.1, 1983, 1–28

Figures

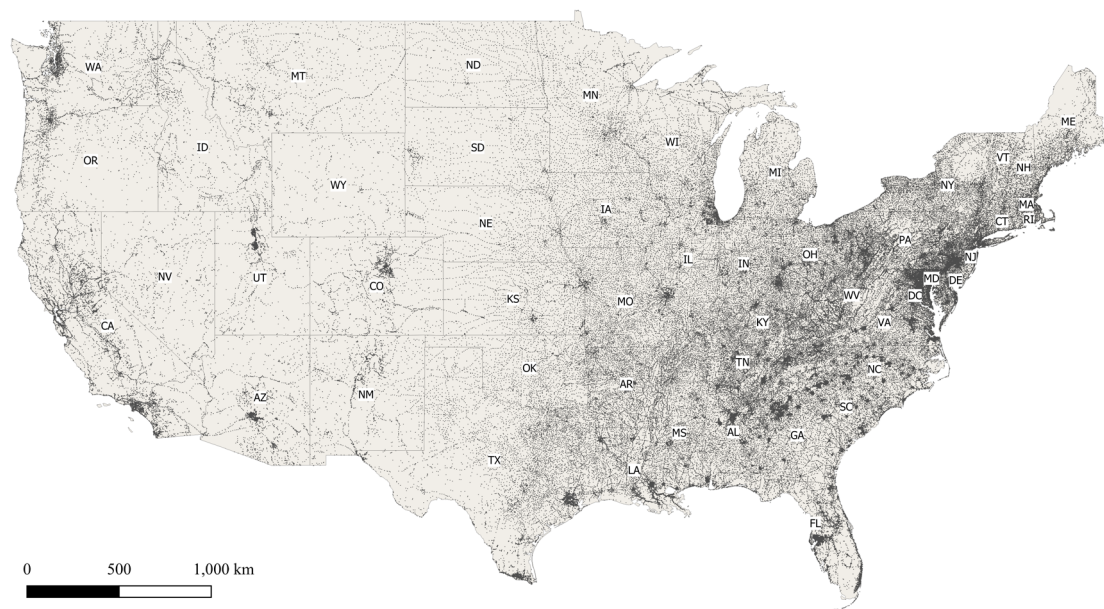


Fig. 1: Map of all features labelled *Populated Place* in GNIS. Work by author in QGIS 3.16, based on publicly available USGS data.

n = 195,876

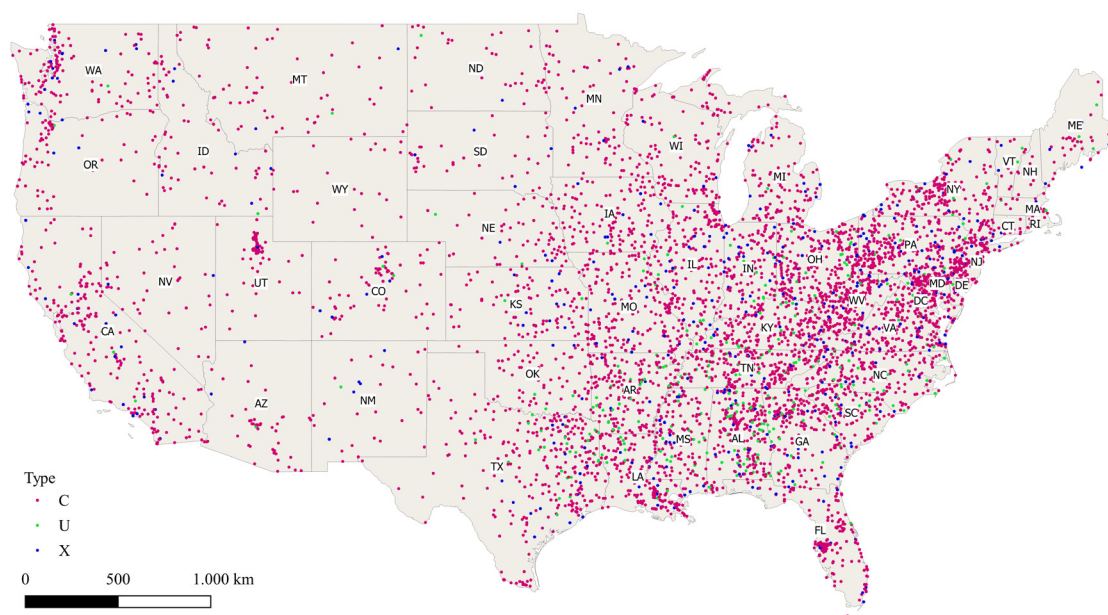


Fig. 2: Map showing all classical (C), uncertain (U) and Latinised (X) relevant toponyms in the United States. Work by author in QGIS 3.16, based on publicly available USGS data.

n = 6,206

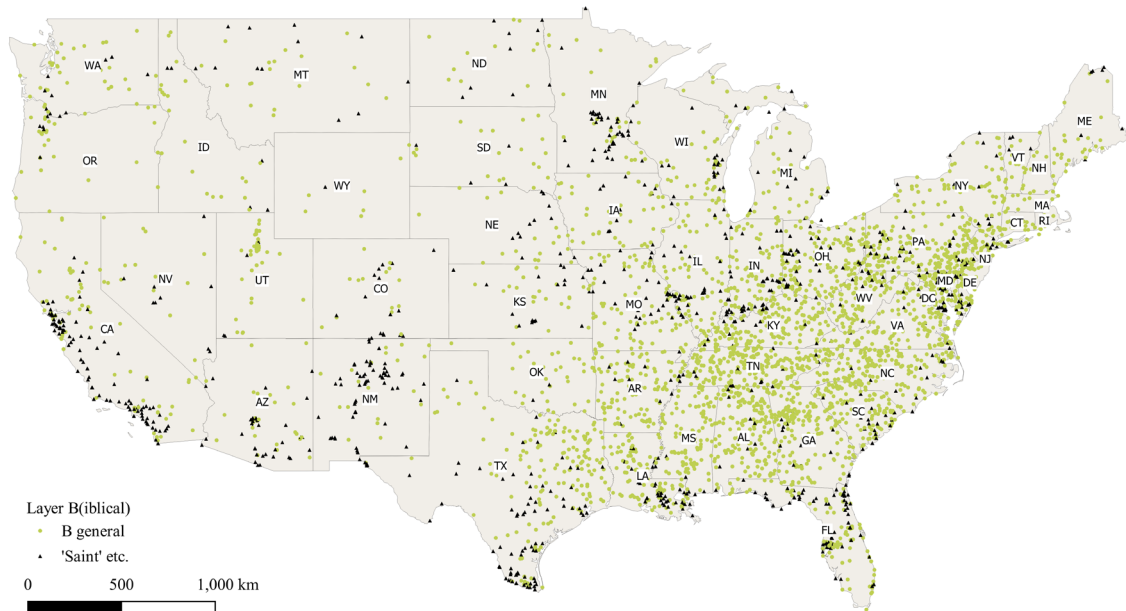


Fig. 3: Subset of Biblical-Christian place names, with operative root 'Saint' highlighted. Work by author in QGIS 3.16, based on publicly available USGS data.

n = 4,298 (all), 1,011 (Saint)

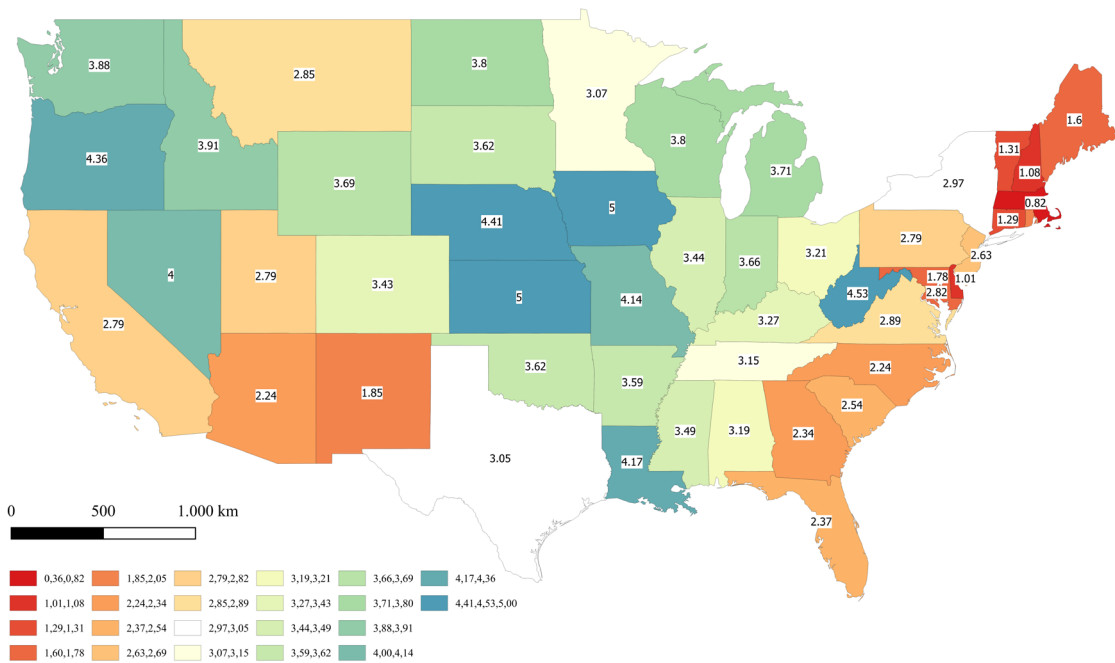


Fig. 4: Relative prevalence of classical place names in % (including Latinizations) per state, with the national average being precisely 3.00 %. Work by author in QGIS 3.16, based on publicly available USGS data.



Fig. 9: Detail of the statue by A. Pelzer, modeled after the Arminius monument near Detmold, Germany. Photo: Jet Lowe, via Wikimedia (public domain). <https://de.wikipedia.org/wiki/Hermann_Heights_Monument#/media/Datei:Hermann_statue_closeup.jpeg>

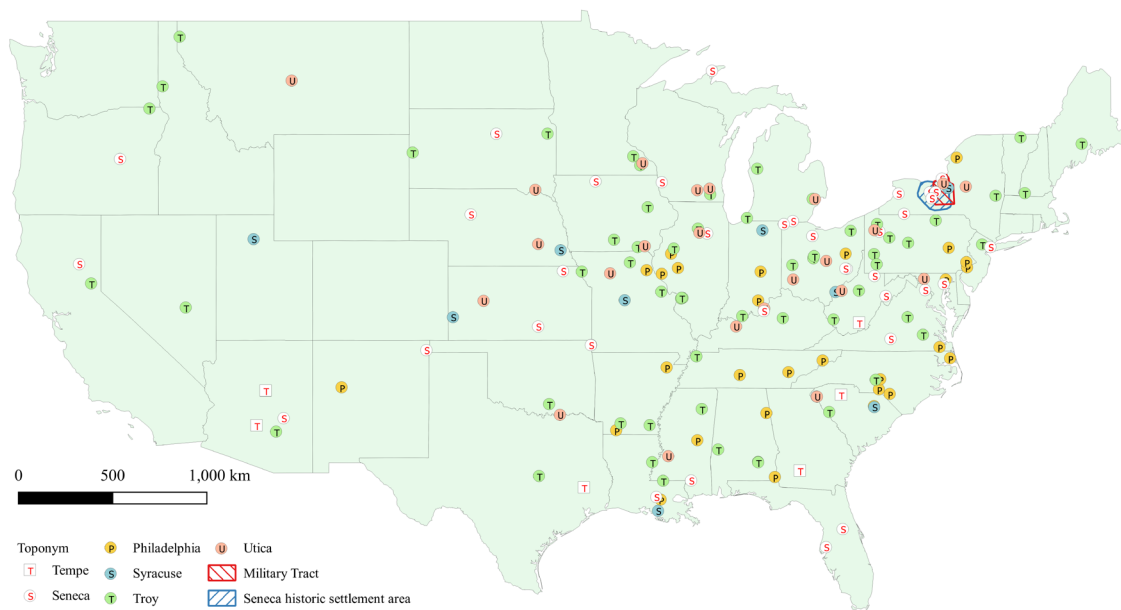


Fig. 10: Map of selected toponyms, with possible heritage lines. Highlighted the overlapping historic settlement area of the Seneca people, probable origin of most, if not all instances of the name, and the N.Y. military tract. Own work by author in QGIS 3.16, based on publicly available USGS data and the National Atlas (<http://hdl.loc.gov/loc.gmd/g3701e.ct003648r>).

Appendix

Table 1: Results of Selection by State

State	n of Populated Places	Relevant n after filtering	B	Saint, Sen, etc. in B	C	U	X	Rank # acc. to Pop. Places	Rank # acc. to total filtered	Rank # acc. to B	Rank # acc. to C
Alabama (AL)	6,683	427	176	9	194	37	20	12.	5.	7.	9.
Alaska (AK)	1,151	45	14	8	28	0	3	42.	42.	44.	42.
Arizona (AZ)	2,409	118	63	35	52	1	2	30.	30.	24.	35.
Arkansas (AR)	4,463	300	116	15	154	24	6	17.	17.	16.	16.
California (CA)	7,780	392	171	104	199	4	18	7.	8.	9.	8.
Colorado (CO)	1,922	100	32	18	61	2	5	36.	34.	35.	32.
Connecticut (CT)	1,317	35	19	0	13	0	3	41.	45.	43.	46.
D.C.	177	7	2	0	4	0	1	51.	50.	50.	50.
Delaware (DE)	1,781	42	23	3	16	1	2	37.	43.	39.	45.
Florida (FL)	8,694	383	170	67	187	6	20	6.	9.	9.	10.
Georgia (GA)	7,620	383	180	15	158	24	21	8.	9.	6.	14.
Hawaii (HI)	563	4	2	1	2	0	0	49.	51.	50.	51.
Idaho (ID)	1,329	80	27	5	46	1	6	40.	37.	38.	36.
Illinois (IL)	5,093	279	95	24	156	9	19	16.	18.	22.	15.
Indiana (IN)	3,666	255	113	34	115	10	17	20.	20.	17.	22.
Iowa (IA)	2,522	178	51	12	119	1	7	28.	23.	27.	20.
Kansas (KS)	2,020	144	41	17	91	2	10	34.	28.	30.	27.
Kentucky (KY)	5,962	401	190	24	181	17	13	13.	7.	5.	11.
Louisiana (LA)	4,436	331	136	39	175	10	10	18.	13.	13.	13.
Maine (ME)	2,183	73	34	8	30	4	5	31.	38.	33.	41.
Maryland (MD)	8,818	310	149	42	147	4	10	5.	15.	12.	18.
Massachusetts (MA)	2,427	37	14	0	17	3	3	29.	44.	44.	44.
Michigan (MI)	3,584	192	58	17	124	1	9	23.	22.	25.	19.
Minnesota (MN)	2,602	149	70	41	75	0	4	27.	27.	23.	28.
Mississippi (MS)	3,638	251	105	8	111	18	16	21.	21.	19.	24.
Missouri (MO)	5,221	354	133	41	201	5	15	14.	11.	15.	7.
Montana (MT)	2,106	90	29	12	58	1	2	33.	36.	36.	34.
Nebraska (NE)	1,405	93	29	12	59	2	3	39.	35.	36.	33.
Nevada (NV)	1,149	69	23	9	44	0	2	43.	39.	39.	37.
New Hampshire (NH)	1,014	24	13	0	11	0	0	45.	48.	47.	47.
New Jersey (NJ)	2,619	117	47	3	66	1	3	25.	31.	29.	30.
New Mexico (NM)	2,107	143	103	78	33	1	6	32.	29.	20.	39.
New York (NY)	7,344	324	101	20	202	5	16	9.	14.	21.	6.
North Carolina (NC)	7,196	350	172	11	153	17	8	11.	12.	8.	17.
North Dakota (ND)	920	55	19	8	34	1	1	46.	41.	42.	38.
Ohio (OH)	9,127	517	208	39	275	17	17	3.	3.	4.	2.

Table 1 (continued)

State	n of Populated Places	Relevant n after filtering	B	Saint, Sen, etc. in B	C	U	X	Rank # acc. to Pop. Places	Rank # acc. to total filtered	Rank # acc. to B	Rank # acc. to C
Oklahoma (OK)	2,016	113	37	2	70	3	3	35.	32.	32.	29.
Oregon (OR)	1,582	103	33	6	64	1	5	38.	33.	34.	31.
Pennsylvania (PA)	10,754	523	215	31	269	8	31	1.	2.	3.	3.
Rhode Island (RI)	438	19	10	0	8	0	1	50.	49.	48.	49.
South Carolina (SC)	5,112	277	134	22	119	13	11	15.	19.	14.	20.
South Dakota (SD)	1,023	60	23	4	33	0	4	44.	40.	39.	39.
Tennessee (TN)	7,297	487	224	15	219	34	10	10.	4.	2.	5.
Texas (TX)	10,211	607	270	92	294	26	17	2.	1.	1.	1.
Utah (UT)	3,618	150	49	4	100	0	1	22.	26.	28.	25.
Vermont (VT)	918	28	14	4	10	2	2	47.	47.	44.	48.
Virginia (VA)	9,122	427	153	13	234	10	30	4.	6.	11.	4.
Washington (WA)	3,273	169	41	9	115	1	12	24.	24.	30.	23.
West Virginia (WV)	4,260	307	109	11	177	6	15	19.	16.	18.	12.
Wisconsin (WI)	2,608	155	55	18	95	1	3	26.	25.	26.	26.
Wyoming (WY)	596	30	8	1	22	0	0	48.	46.	49.	43.
National total	195,876	10,507	4,303	1,010	5,420	334	447				

Table 2: Results in %/Relative Results

State	% in second filtering	%B	%C	%X	C/B	C/B excluding Saints	Change of (C/B excl. Saints) / (C/B) (incl. X)	Rank # acc. to total B+C+U+X	Rank # acc. to % B	Rank # acc. to % C
Alabama (AL)	6.39	2.63	2.90	0.28	1.102	1.183	0.089	14.	9.	26.
Alaska (AK)	3.91	1.22	2.43	0.26	2.000	4.667	2.952	43.	48.	35.
Arizona (AZ)	4.90	2.62	2.16	0.08	0.825	1.857	1.071	32.	11.	38.
Arkansas (AR)	6.72	2.60	3.45	0.13	1.328	1.525	0.205	10.	12.	16.
California (CA)	5.04	2.20	2.56	0.23	1.164	2.970	1.970	29.	20.	32.
Colorado (CO)	5.20	1.66	3.17	0.26	1.906	4.357	2.652	27.	36.	19.
Connecticut (CT)	2.66	1.37	1.06	0.23	0.684	0.684	0	47.	42.	48.
D.C.	3.96	1.13	2.26	0.56	2.000	2.000	0	42.	49.	37.
Delaware (DE)	2.36	1.29	0.90	0.11	0.696	0.800	0.117	49.	45.	49.
Florida (FL)	4.41	1.96	2.14	0.23	1.100	1.816	0.792	38.	30.	39.
Georgia (GA)	5.03	2.36	2.06	0.28	0.878	0.958	0.090	31.	16.	41.
Hawaii (HI)	0.71	0.36	0.36	0	1.000	2.000	1.000	51.	51.	51.
Idaho (ID)	6.02	2.03	3.46	0.45	1.704	2.091	0.438	15.	25.	14.
Illinois (IL)	5.48	1.87	3.06	0.37	1.642	2.197	0.623	24.	31.	20.
Indiana (IN)	6.96	3.03	3.19	0.46	1.017	1.456	0.533	5.	5.	18.
Iowa (IA)	7.06	2.02	4.72	0.28	2.333	3.051	0.760	4.	27.	1.
Kansas (KS)	7.13	2.03	4.51	0.50	2.220	3.792	1.745	3.	26.	2.
Kentucky (KY)	6.73	3.19	3.05	0.22	0.953	1.090	0.148	9.	2.	22.
Louisiana (LA)	7.46	3.07	3.95	0.23	1.287	1.804	0.547	1.	4.	6.
Maine (ME)	3.34	1.56	1.37	0.23	0.882	1.154	0.317	45.	38.	45.
Maryland (MD)	3.52	1.69	1.67	0.11	0.987	1.374	0.414	44.	34.	43.
Massachusetts (MA)	1.53	0.58	0.70	0.12	1.214	1.214	0	50.	50.	50.
Michigan (MI)	5.36	1.62	3.46	0.25	2.138	3.024	0.951	26.	37.	15.
Minnesota (MN)	5.73	2.65	2.92	0.15	1.101	2.714	1.698	21.	7.	25.
Mississippi (MS)	6.90	2.89	3.05	0.44	1.057	1.144	0.100	6.	6.	21.
Missouri (MO)	6.78	2.55	3.85	0.29	1.511	2.185	0.724	8.	14.	7.
Montana (MT)	4.32	1.38	2.75	0.09	2.000	3.412	1.460	40.	40.	29.
Nebraska (NE)	6.62	2.06	4.20	0.21	2.034	3.471	1.509	12.	24.	3.
Nevada (NV)	6.00	2.00	3.83	0.17	1.913	3.143	1.286	16.	28.	8.
New Hampshire (NH)	2.37	1.28	1.09	0	0.846	0.846	0	48.	46.	47.
New Jersey (NJ)	4.47	1.79	2.52	0.11	1.404	1.500	0.100	36.	33.	33.
New Mexico (NM)	6.79	4.89	1.57	0.28	0.320	1.320	1.181	7.	1.	44.
New York (NY)	4.41	1.38	2.75	0.22	2.000	2.494	0.533	37.	41.	30.
North Carolina (NC)	4.86	2.39	2.13	0.11	0.890	0.950	0.064	33.	15.	40.
North Dakota (ND)	5.98	2.07	3.70	0.11	1.789	3.091	1.340	17.	23.	9.
Ohio (OH)	5.67	2.27	3.02	0.19	1.333	1.643	0.329	22.	18.	23.
Oklahoma (OK)	5.61	1.84	3.47	0.15	1.892	2.000	0.113	23.	32.	13.

Table 2 (continued)

State	% in second filtering	%B	%C	%X	C/B	C/B excluding Saints	Change of (C/B excl. Saints) / (C/B) (incl. X)	Rank # acc. to total B+C+U+X	Rank # acc. to % B	Rank # acc. to % C
Oregon (OR)	6.51	2.09	4.05	0.32	1.939	3.370	0.465	13.	22.	5.
Pennsylvania (PA)	4.86	2.00	2.50	0.29	1.251	1.462	0.235	34.	29.	34.
Rhode Island (RI)	4.34	2.28	1.83	0.23	0.800	0.800	0	39.	17.	42.
South Carolina (SC)	5.42	2.62	2.33	0.22	0.888	1.063	0.191	25.	10.	36.
South Dakota (SD)	5.87	2.25	3.23	0.39	1.435	1.737	0.339	20.	19.	17.
Tennessee (TN)	6.67	3.07	3.02	0.14	0.978	1.048	0.073	11.	3.	24.
Texas (TX)	5.95	2.64	2.88	0.17	1.089	1.652	0.595	18.	8.	27.
Utah (UT)	4.15	1.35	2.76	0.03	2.041	2.222	0.183	41.	43.	28.
Vermont (VT)	3.05	1.53	1.09	0.22	0.714	1.000	0.343	46.	39.	46.
Virginia (VA)	4.68	1.68	2.57	0.33	1.529	1.671	0.160	35.	35.	31.
Washington (WA)	5.16	1.25	3.51	0.37	2.805	3.594	0.871	28.	47.	12.
West Virginia (WV)	7.23	2.56	4.18	0.35	1.633	1.816	0.199	2.	13.	4.
Wisconsin (WI)	5.94	2.11	3.68	0.12	1.745	2.595	0.876	19.	21.	11.
Wyoming (WY)	5.03	1.34	3.69	0	2.750	3.143	0.393	30.	44.	10.
National total	5.36	2.19	2.77	0.30	1.259	1.652	0.422			

Table 3: Share of Latinisations in the Total of Populated Place Names and Within the Filtered Dataset of Classical and Biblical-Christian Names

	State	% Lat. Forms of Total		State	% of Filtered Place Names C		State	% Lat. Forms of Filtered
1	D.C.	0.56	1	Iowa	4.71	1	D.C.	14.29
2	Kansas	0.50	2	Kansas	4.50	2	Connecticut	8.57
3	Indiana	0.46	3	Nebraska	4.20	3	Massachusetts	8.11
4	Idaho	0.45	4	West Virginia	4.18	4	Idaho	7.50
5	Mississippi	0.44	5	Oregon	4.05	5	Vermont	7.14
6	South Dakota	0.39	6	Louisiana	3.95	6	Washington	7.10
7	Illinois	0.37	7	Missouri	3.85	7	Virginia	7.03
8	Washington	0.37	8	Nevada	3.83	8	Kansas	6.94
9	West Virginia	0.35	9	North Dakota	3.70	9	Maine	6.85
10	Virginia	0.33	10	Wyoming	3.69	10	Illinois	6.81
11	Oregon	0.32	11	Wisconsin	3.68	11	South Dakota	6.67
12	Pennsylvania	0.29	12	Washington	3.51	12	Indiana	6.67
13	Missouri	0.29	13	Oklahoma	3.47	13	Alaska	6.67
14	New Mexico	0.28	14	Idaho	3.46	14	Mississippi	6.37
	<i>Total '51</i>	<i>0.28</i>	15	Michigan	3.46	15	Pennsylvania	5.93
15	Alabama	0.28	16	Arkansas	3.45	16	Georgia	5.48
16	Iowa	0.28	17	South Dakota	3.23	17	Rhode Island	5.26
17	Georgia	0.28	18	Indiana	3.19	18	Florida	5.22
18	Alaska	0.26	19	Colorado	3.17	19	Colorado	5.00
19	Colorado	0.26	20	Illinois	3.06	20	New York	4.94
20	Michigan	0.25	21	Kentucky	3.05	21	West Virginia	4.87
21	California	0.23	22	Mississippi	3.05	22	Oregon	4.85
22	Florida	0.23	23	Ohio	3.02	23	Delaware	4.76
23	Maine	0.23	24	Tennessee	3.02	24	Michigan	4.69
24	Rhode Island	0.23	25	Minnesota	2.92	25	California	4.59
25	Connecticut	0.23	26	Alabama	2.90	26	Alabama	4.45
26	Louisiana	0.23	27	Texas	2.88		<i>Total '51</i>	<i>4.25</i>
27	Kentucky	0.22	28	Utah	2.77	27	Missouri	4.24
28	New York	0.22		<i>Total '51</i>	<i>2.77</i>	28	New Mexico	4.20
29	Vermont	0.22	29	Montana	2.75	29	South Carolina	3.97
30	South Carolina	0.22	30	New York	2.75	30	Iowa	3.93
31	Nebraska	0.21	31	Virginia	2.57	31	Ohio	3.29
32	Ohio	0.19	32	California	2.56	32	Kentucky	3.24
33	Nevada	0.17	33	New Jersey	2.52	33	Maryland	3.23
34	Texas	0.17	34	Pennsylvania	2.50	34	Nebraska	3.23
35	Minnesota	0.15	35	Alaska	2.43	35	Louisiana	3.02

Table 3 (continued)

	State	% Lat. Forms of Total		State	% of Filtered Place Names C		State	% Lat. Forms of Filtered
36	Oklahoma	0.15	36	South Carolina	2.33	36	Nevada	2.90
37	Tennessee	0.14	37	D.C.	2.26	37	Texas	2.80
38	Arkansas	0.13	38	Arizona	2.16	38	Minnesota	2.68
39	Massachusetts	0.12	39	Florida	2.14	39	Oklahoma	2.65
40	Wisconsin	0.12	40	North Carolina	2.13	40	New Jersey	2.56
41	New Jersey	0.11	41	Georgia	2.06	41	North Carolina	2.29
42	Maryland	0.11	42	Rhode Island	1.83	41	Montana	2.20
43	Delaware	0.11	43	Maryland	1.67	43	Tennessee	2.05
44	North Carolina	0.11	44	New Mexico	1.57	44	Arkansas	2.00
45	North Dakota	0.11	45	Maine	1.37	45	Wisconsin	1.94
46	Montana	0.09	46	Vermont	1.09	46	North Dakota	1.82
47	Arizona	0.08	47	New Hampshire	1.09	47	Arizona	1.69
48	Utah	0.03	48	Connecticut	1.06	48	Utah	0.67
49	Hawaii	0.00	49	Delaware	0.90	49	Hawaii	0.00
50	New Hampshire	0.00	50	Massachusetts	0.70	50	New Hampshire	0.00
51	Wyoming	0.00	51	Hawaii	0.36	51	Wyoming	0.00

List of Unique Place Names in Alphabetical Order by Word Root (Non-English Versions Included, but not Listed) Considered in First Filtration¹

Classical-Ancient

Abdera (1); Academy (26); Accordo (1); Acer (1); Achilles (4); Acme (21); Actus (1); Ad (1); Addendum (1); Adelfos (5); Adonis (3); Adventus (2); Advocatus (1); Aegaeum (1); Aemilius (1); Aeolus (9); Aer (3); Aesopus (2); Aether (1); Aetna (41); Affinitas (1); Agathos (2); Ager (2); Aggregatus (1); Agricola (8); Ailanthus (4); Aithros (1); Aitolia (1); Ajax (7); Akron (18); Akropolis (2); Albion (34); Albus (8); Alesia (2); Alexander (65); Alexis (4); Aliquis (1); Alluvium (3); Alma² (33); Alpha (28); Alpheus (1); Altheia (2); Altus (65); Alum (12); Amalga (2); Amasa (1); Amatus (1); Amazon (2); Ambia (1); Ambrosia (10); Amelius (3); Amenia (3); Amicitia (7); Amicus (1); Ammon (5); Amo (2); Amor (1); Amphion (1); Amphitheatrum (1); Amyclae (1); Ancora (1); Andros (3); Annex (2); Annis (1); Annona (2); Ano (1); Ante (1); Antebellum (1); Anthras (1); Anti (1); Antiquity (1); Antonius, Antoninus (28); Apex (13); Apia (1); Apollo (8); Apollonia (2); Aps (2); Apulia (1); Aqua (8); Aquaeduct (2); Aquarius (1); Ara (1); Arbor (50); Arbor Vitae (1); Arboretum (1); Arbutus (4); Arcanus (3); Arcolus (1); Arx/Arcus (1); Ardeo (1); Area (1); Arena (8); Argentum (5); Argo (14); Argos (3); Argus (4); Arion (2); Aristos (5); Arkadia (54); Arkadiane (1); Arktos (5); Armenia (2); Aroma (1); (Artemis (2); Asper (1); Asphaltum (2); Assyria (1); Asylum (3); Athena (3); Athens (31); Athos (1); Atlantis (3); Atlas (63); Attalos (2); Attica (9); Attila (2); Augustus (35); Aulos (1); Aura (3); Aurelius (6); Aureus (3); Aurora (43); Aurum (3); Australis (1); Auto (1); Ave (3); Avis (6); Avoca (21); Axis (1); **Bacchus** (10); Baculum (1); Barium (1); Batavia (11); Beatrix (3); Beatus (1); Bellona (2); Belus (1); Ben Hur (7); Benedictus (1); Benevolens (1); Berenike (10); Beroia (20); Beta (5); Bias (1); Bivalvus (1); Boiotia (1); Bonus (8); Boreas (2); Bos (5); Brigantes (1); Brutus (4); Bubona (1); Bucyrus (5); **Caecilius** (15); Caelius (1); Caeruleus (1); Caesar (5); Caesarea (1); Calamus (1); Calcius (1); Calco (1); Caledonia (21); Calidus (1); Caligula (1); Calor (1); Camelia (1); Camillus (5); Campania (2); Campus (10); Cana (4); Candor (2); Canisteo (2); Capito (1); Capitolium (32); Caprae (5); Captiu/Captus (2); Caput (2); Caritas (2); Carmen (4); Caro (5); Carpo (1); Carthago (21); Carus (1); Casa (1); Cascus (1) Caspium (1); Cassandra (1); Cassius (1); Castalia (2); Castor (5); Cato (16); Cedrus (1); Celestius (3); Cella (1); Celo (2); Centuria (2); Centurio (3) Ceres (10); Chaonia (1); Chariot (1); Charon (2); Cheiron (2); Chemos (1); Chitina (1); Chloe (2); Chrysopsis (1); Chrysos (2); Cicero (9); Cincinnatus (9); Cinna (1); Cispus (1); Clarus (7); Clematus (1); Clementia (1); Cleo (1); Clima (1) Climax (19); Clio (1) Colon (10); Colossus (1); Communis (1); Comus (3); Concordia (114); Condit (1); Condo (1); Confluentia (2); Congruo (3); Constantia (4); Constantinus (5); Constitutio (1); Consul (1); Contra (1); Cor (1); Corinna (4); Cornelius (12); Cornucopia (3); Corona (13); Corus (1); Corvus (1); Cremona (1); Cresco (5); Creta (6); Criterium (1); Crocus (2); Cubus (1); Cupio (1); Cuprum (1); Cyclops (1); Cygnus (1); Cylon (1); Cimbria (1); Cynthus (6); Cyril (1); Cyrus (7); **Dalmatia** (1); Damon (6); Daphne (6); Darius (1); Datum (1); Dekapolis (1); Decorum (3); Delos (1) Delphi (8); Delphia (5); Delphinus (1); Delphos (5); Delta (41); Demento (1); Demokratia (8); Demos (1); Dendron (1); Dependeo (19); Dexter (2); Diana (6); Diantheo (1); Dico (1); Dido (2); Diomedes (1); Dione (1); Dirigo (1); Disco (5); Disputans (2); Dix (1); Dodona (1); Dora (16); Doris (5); Dorothea (6); Draco (4); Druid (16); Dryad (1); Duo (2); Duplex (3); Dysdaimona (1); **Echo** (76); Egeria (1); Ego (1); Eirene (11); Elektron (4); Elpis (1); Elysium (7); Eminens (1); Emporium (5); Enigma (1); Enos (1); Epsilon (1); Equalitas (2); Equitas (1); Equus (6); Erastos (3); Eris (1); Eros (2); Erratum (1); Esco (1); Esquilinus (1); Euclid (12); Eudora (5); Eugenius (9); Eulalia (1); Eulogia (2); Eunike (12); Euphemia (1); Eureka (68); Europa (1); Eustachius (1); Euterpe (1); Evandros (1); Ex (1); Excelsus (23); Export (1); Extra (1); **Faber** (1); Fabius (7); Factio (1); Factoria (1); Fagus (2); Fauna (1); Faunus (3); Faustina (1); Felicitas (2); Felix (8); Ferrum (2); Fertilitas (1); Festinus (1); Festus (3); Fiat (1); Fidelis (1), Fidelitas (1); Fiscus (1); Flaccus (1); Flexo (1); Flora (25); Fluvius (1); Flux (1); Fornix (1); Fortuna (13); Forum (1); Fossium (1); Franconia (1); Frons (1); Fugatus (1); Fuit (1); **Galaktos** (1); Galatea (2); Galatia (3); Galax (1); Galen (3); Galena (24); Galion (2); Gallia (1); Gallienus (2); Gambrinus (1); Gamma (2); Gaza (1); Georgica (1); Geranium (1); Germania (11); Gigantes (1); Gloria (4); Gratio (1); Gratis (3); Gravitas (1); **Hadrian** (1); Haimon (1); Halcyon (9); Halo (1); Hannibal (6); Harmonia (123); Hebe (1); Hektor (14); Hekate (1); Helena (49); Helikon (2); Helix (3); Helotes (1); Helvetia (5); Herculanum (1); Hercules

1 Not listed are all sorts of 'West', 'North', 'East' and 'South', and variants with 'New', 'Old', 'Big', 'Little'. Wrong spellings have been merged with the correct ones. Latinate forms derived from modern names are also not listed. The form chosen, where relevant, was the singular or masculine base form (e.g. Aemilius, Altus, Caecilius), and the ancient alphabet preferred over the modern English spelling.

2 Counted here as derived from *almus*, although 'almâ (young woman) is a known word from the Hebrew Bible, which was probably less widely known than the Latin/Spanish.

(3) Hermon (11); Hero(s) (3); Hesper (4); Hesperia (2); Hesperides (3); Hesperus (1); Hesternus (3); Hibernia (9); Hix (3); Homer (35); Honor (2); Horace (13); Hydra (1); Hydria (1); Hydro (4); Hygieia (3); Hylas (2); Hypericum (1); Hyperion (1); Hypoluxo (1); **Iason** (6); Iberia (6); Ibex (3); Ibis (1); Iconium (4); Ida (25); Iduna (1); Ikaros (2); Ilias (1); Ilion (4); Illyria (4); Imperium (65); Index (6); Indica (1); Ino (3); Inter (1); Interior (1); Ion (1); Ionia (10); Ira (8); Iris (12); Ironia (2); Isodoros (3); Ita (1); Ithaka (6); Iuba (1); Iulia (5); Iulian (14); Iulius (3); Iunior (1); Iunius (2); Iuno (7); Iupiter (4); Iustitia (5); Iustus (2); Iustinus (2); **Kadesh** (1); Kadmos (3); Kakos (3); Kalliope (1); Kallistos (1); Kalos (4); Kalyпсо (2); Kampos (2); Kanon (6); Karia (1); Karnak (2); Kassandra (2); Katarrh (1); Keno (1); Kestos (1); Kineo (3); Klao (1); Kleo (2); Kleopatra (2); Klio (11); Klito (2); Kore (13); Korinth (1); Kosmopolis (2); Kosmos (4); Kotyle (1); Kroton (8); Kyanos (1); Kyrene (1); **Labasco** (1); Labor (1); Laconia (11); Laetitiu (3); Lannius (1); Lapidus (2); Larissa (2); Lascivio (1); Latium (1); Latona (6); Latus (1); Laurium (1); Lavinia (5); Leandros (5); Lectus (3); Leda (1); Legatus (2); Legion (6); Lego (2); Lemonium (1); Leo (16); Leonidass (3); Leopoldis (2); Lesbia (1); Lethe (4); Leto (2); Leukadia (1); Levis (2); Lex (2); Liber (3); Libertas (110); Lignum (2); Ligo (1); Lingo (3); Lithos (12); Livia (1); Loco (2); Locus (1); Lotos (9); Lucan (1); Lucius (6); Lucretia (1); Lucullus (1); Lukianos (3); Luna (13); Lupus (1); Lux (7); Luxomni (1); Luxor (1); Lydia (9); Lykurgos (1); Lyra (2); Lysandros (2); Lysippos (1); **Macedonia** (55); Magnesia (1); Magnus (2); Manlius (2); Manteo (2); Manus (2); Marathon (9); Marcellus (10); Marcia (2); Marcus (9); Margaritus (2); Mars (21); Martinuss (1); Mastos (1); Mathema (1); Matrimonium (1); Matuta (1); Media (4); Mediapolis (1); Medusa (1); Melanchthonos (1); Melissa (1); Melodia (1); Memphis (16); Mentor (9); Mercury (5); Merito (1); Mesopotamia (1); Meta (2); Meteor (2); Meter (1); Meto (2); Metro (1); Metrophanes (1); Metropolis (8); Mica (1); Midas (6); Mikros (1); Miles (1); Miletos (1); Millennium (1); Milo (23); Mima (2); Mina (1); Minerva (15); Mingo (6); Minimum (1); Minister (1); Minor (8); Minturnae (5); Mirabilis (1); Miralia (1); Miratio (2); Miser (1); Mollus (2); Moneta (2); Monitor (6); Mono (8); Montanus (4); Mora (9); Mundus (2); Mykene (1); Myra (6); Myron (1); Myrtis (2); **Naphtha** (1); Narbo (1); Narcissus (2); Narnia (1); Nasco (1); Natis (1); Natrium (1); Natrona (3); Nautilus (2); Neapolis (2); Nebula (1); Necessitas (1); Nectar (1); Nemo (6); Neptune (11); Nero (4); Nerva (1); Nestor (4); Nestos (1); Nihil (1); Nikanor (1); Nikodemus (3); Nikolaos (1); Nimbus (1); Niobe (2); Nitros (1); Nix (8); Nola (1); Nolo (1); Nome (4); Nomen (1); Nona (1); Nonantum (1); Nora (1); Nostalgia (1); Notus (1); Novus (3); Nubia (2); Numa (4); Numidia (1); Nymph (1); Nyssa (2); **Obelisk** (1); Occupo (1); Oceanus (9); Octa (2); Octagon (2); Octavia (2); Oculus (1); Odyssey (2); Oleopolis (1); Oleum (1); Oliopolis (1); Olivarius (1); Olivia (3); Olympia (23); Olympus (8); Omega (19); Omni (1); Opheleia (2); Opium (1); Opportunitas (1); Ops (2); Optimus (3); Opus (1); Ora/Oros? (8); Oracle (1); Orapax (1); Orestes (1); Orion (9); Orpheus (1); Orphus (1); Osiris (3); Otho (4); Ova (1); Ovid (6); Ovis (1); Oxalis (1); Ozos (8); **Pachynum** (2); Pactolus (7); Padus (1); Paeon (1); Palaimon (1); Palatinus (4); Pallas (2); Palmyra (26); Palos (4); Pan (3); Panacea (1); Pandora (6); Panorama (4); Paonia (1); Para (2); Paradox (2); Paragon (5); Paramus (1); Pardus (1); Paris (1); Parnassus (4); Parthenon (1); Pastor (2); Pastura (1); Patria (1); Patricius (2); Paulinus (9); Pax (2); Pegasos (1); Pelion (2); Pella (5); Penelope (2); Perdix (1); Persia (4); Petros (1); Petra (4); Petroleum (12); Petronius (1); Petunia (1); Phalanx (3); Pharao (2); Pharsalis (2); Philadelphia (3); Philadelphos (1); Philandros (1); Philippi (3); Philippos (11); Philo (5); Philomath (3); Philomont (1); Philothea (1); Phlox (1); Phoebe (3); Phoebus (2); Phoenicia (3); Phoenix (35); Phon (1); Phyllis (3); Piopolis (1); Placentia (1); Plataiai (1); Platanus (1); Plato (9); Plentitudo (1); Plinius (1); Plutarch (2); Pluto (3); Pluvius (1); Polaris (2); (-)Polis (38); Pomona (18); Pompeii (1); Pompeius (2); Pons (1); Ponto (1); Porphyrios (1); Portus (3); Possessio (1); Praetorium (2); Pratum (1); Priamos (1); Primus (2); Progressus (1); Prospectus (94); Prosper (10); Prosperitas (3); Prosum (1); Protemus (2); Proto (1); Provolo (1); Proximitas (1); Prudentia (1); Pyramid (6); Pyrites (1); Pyros (2); Pyrrhus (1); **Quercus** (3); Quietus (1); **Racemus** (2); Radius (7); Ratio (1); Reclusio (1); Rector (7); Redivivus (1); Reductio (1); Refugium (1); Remus (5); Renovo (2); Res Publica (19); Rex (46); Rhea (12); Rhodes (23); Riparius (2); Rome (41); Romulus (4); Roxana (11); Roxolani (1); Rubia (2); Rubicon (6); Rufus (5); **Sabattus** (1); Sabinum (8); Sabula (3); Salix (3); Salluvii (1); Salona (4); Sallus (1); Salubritas (2); Salus (1); Salvo (3); Samos (3); Sanitarium (3); Sandix (1); Sapo (1); Sappho (1); Sardum (1); Sarepta (1); Saturn (3); Satus (1); Satyr (1); Savona (1); Saxis (1); Schola (1); Scio (4); Scipio (10); Sciron (1); Scopus (1); Scribus (2); Scythia (1); Sebastos (13); Seclusio (1); Seco (2); Sector (1); Securitas (1); Semitropic (1); Semper (1); Sempronius (2); Senator (1); Senatus (1); Seneca (41); Senior (2); Septa (1); Serapis (1); Serenitas (8); Servius (3); Seth (3); Sibyl (1); Sidon (4); Sigma (4); Silex (3); Silica (5); Silures (1); Silva (102); Simeon (1); Simplicitas (1); Sinceritas (1); Sine (1); Siren (1); Skene (1); Societas (1); Sol (3); Solaris (1); Solitudo (7); Solo (3); Solomon (2); Solon (11); Sophia (6); Sparta (33); Speculator (1); Sphinx (2); Spio (1); Spiro (2); Stadium (5); Stella (18); Stonehenge (1); Stratum (1); Styx (5); Subiacens (1); Subligna (1); Suburbium (2); Sulphur (1); Sum (1); Summus (1); Super (1); Superior (22); Swastika (1); Sycorax (1); Syene (1); Symphonia (1); Syracuse (9); Syria (2); Syringa (2); **Tagus** (1); Talisman (1); Talus (1); Tantalos (1); Tarentum (2); Taurus (2); Telos (1); Tempe (6); Temperatio (2); Ter-

minus (1); Terra (10); Terra Nova (1); Testor (1); Teutones (2); Teutopolis (1); Thalassa (1); Thalia (2); Thebes (4); Theodoros (5); Theodosia (2); Theon (2); Theos (3); Thera (1); Theresa (7); Thermopolis (1); Thermopylai (1); Thermos (2); Thessalia (1); Theta (1); Thule (1); Thyatira (2); Tiana (1); Tiber (4); Tigris (1); Timon (1); Timonium (1); Timotheos (3); Tina (1); Titan (1); Titus (15); Tmolos (1); Topos (3); Totus (1); Tranquillitas (8); Transsilvania (2); Transvilla (1); Tri- (11); Triadelphia (4); Tribune (3); Trident (3); Trifoliatus (1); Trigon (1); Trikala (1); Trio (1); Tripolis (2); Tristus (1); Triton (2); Triumph (6); Troy (62); Tullius (7); Tunica (4); Tusculum (5); Tyros (2); **Ultima Thule** (1); Ultra (1); Ulysses (5); Umbria (1); Una (1); Unicorn (1); Unitas (13); Uno (8); Unus (1); Urania (2); Urbs/Urbanus (12); Ursa (4); Utica (24); Utopia (9); **Vado** (2); Vadus (2); Vago (1); Valentinus (16); Valeo (9); Valerius (2); Valona (1); Vandales (13); Vastus (1); Velox (1); Venator (1); Veneti (5); Ventus (1); Venus (10); Verbena (1); Verbum (1); Vergo (1); Verna (2); Vernalis (6); Verus (8); Vesper (2); Vesta (27); Vesuvius (2); Veteranus (2); Veto (4); Vetus (1); Via (1); Viburnum (1); Victor (29); Victoria (48); Video (1); Vidus (1); Vigil (1); Vigo (1); Vigor (1); Vina (1); Vincentius (4); Vinco (5); Vindex (1); Vinum (1); Viola (3); Vir (1); Virgil (11); Virtus (1); Vista (112); Vistula (1); Vitellius (1); Vitis (1); Vivo (9); Vivus (1); Vocatio (1); Volens (1); Volo (2); Volusius (2); Vortex (2); Vox (2); Vulcan (12); **Xenia** (7); Xenophon (1); **Zama** (2); Zela (1); Zenith (11); Zeno (1); Zenobia (3); Zenon (3); Zephyr (6); Zeta (1); Zeus (1); Zoe (2); Zona (2).

Uncertain

Antiochia (93); Babel/Babylon (2); Corinth (46); Cyril (1); Damascus (20); Egypt (43); Ephesus (5); Galatia (2); Judaea (1); Kyrene (3); Nicolaus (1); Patmos (4); Philadelphia (24); Philippi (1); Providentia (5); Ravenna (1); Rome (Seven Hills) (7); Sardis (37); Smyrna (40); Tarsus (4); Vista (1).

Biblical-Christian

Aaron (9); Abel (3); Abraham (5); Absalom (1); Adam (6); Adlai (1); Adonijah (1); Aion (32); Amos (13); Andrew (13); Angelus (37); Anna (19); Ararat (9); Ark (1); Assaria (1); Assumptio (3); Augustinus (6); **Bapt-** (3); Barnabas (1); Beersheba (2); Benedictus (9); Benjamin (3); Beroia (1); Beth (12); Bethanna (1); Bethany (49); Bethel (167); Bethesda (21); Bethlehem (50); Bethsaida (4); Bethsalem (1); Bethwood (1); Beulah (76); Bible (2); Bishop (2); Boaz (7); **Cain** (8); Calvary (16); Canaan (38); Candor (1); Capernaum (2); Carmel (71); Catherine (4); Catholic (1); Christmas (3); Christopher (4); Christos (10); Clement (11); Coelestinus (1); Conceptio (4); Corpus Christi (2); Cross (42); Crucifer (1); **Dagon** (2); Daniel (17); David (5); Delilah (1); **Easter** (1); Ebenezer (40); Eden (110); Edom (3); Elam (7); Eli (4); Eli(j)ah (6); Elias (2); Elim (1); Elisha (2); Eliza (3); Elizabeth (86); Elohim (1); Emmanuel (7); Emmaus (4); Enoch (7); Enos (2); Ephraim (9); Ephratah (3); Epiphania (1); Erasmus (1); Esau (1); Esther (5); Ethel (16); Eve (12); Ezra (4); **Francis** (4); **Gabriel** (2); Galilee (8); Gehenna (1); Genesee (10); Genesis (1); Gethsemane (3); Gibeon (1); Gideon (3); Gilead (23); Gilgal (1); Gomorrah (1); Gregorius (13); **Hallelujah** (1); Hannah (16); Heaven (1); Hebron (60); Hell (4); Hephzibah (6); Herod (2); Hiram (10); Holy (8); Hominy (5); Horeb (5); **Immaculata** (1); Incarnatio (1); Isaac (4); Isaiah (1); Ishmael (1); Israel (4); **Jacob(us)** (30); James (19); Jephtha (2); Jeremiah (3); Jericho (48); Jerome (19); Jerusalem (29); Jesus (2); Joanna (2); Job (2); Joel (5); Johannes (3); John (56); Jonah (2); Jonas (2); Jonathan (5); Joppa (20); Jordan (66); Joseph (14); Joshua (11); Judah (2); Judith (3); **Katherine** (27); Kiryas (1); **Leah** (2); Lebanon (76); Levi (4); Leviticus (1); Lot (2); Luke (37); **Magdalena** (2); Maria (Madonna; Lady, Notre Dame) (70); Maria Esther (1); Mariam (1); Mark (30); Martha (7); Masada (1); Matthew (8); Micah (1); Michael (1); Miriam (3); Mizpah (4); Moab (2); Molokai (1); Monk (1); Moriah (21); Moses (4); **Nabob** (1); Naomi (10); Nathan (3); Nathaniel (2); Nazareth (3); Nebo (35); Nimrod (6); Niniveh (11); Noah (5); Noel (6); **Obed** (3); Onan (1); Ophir (14); **Palestine** (35); Paradise (116); Pascha (2); Paul (21); Peter (15); Pisgah (1); Priscilla (2); Promised Land (8); Prophet (1); Providentia (73); Purgatorium (1); **Rachel** (1); Rebecca (9); Rehoboth (17); Reuben (5); Ruth (7); **Sabael** (1); Sabbath (3); Sacramentum (10); Sacred (1); Saint (San, Santa) (1,011); Salem (181); Salome (1); Samantha (1); Samaria (10); Samson (6); Samuel (6); Sanctuarium (1); Sarah (13); Sarepta (5); Satan (1); Saul (5); Shibboleth (1); Shiloh (107); Silas (3); Siloam (23); Silvester (6); Simon (2); Sinai (10); Sodom (11); Solomon (11); Stephen (10); **Tabernacle** (13); Tabitha (1); Tabor (45); Tadmor (3); Temple (48); Thomas (102); Thyatira (1); Timotheos (3); Tobias (3); Trinitas (47); **Zachariah** (3); Zebah (1); Zebulon (5); Zion (136); Zoar (15).

Rettet Riegels Römer!

Ein Plädoyer für kleine Museen

Verena Müller

The essay considers the qualities and selectively also the problems of small local museums based on the publication “Qualitäten kleiner (Heimat-)Museen. Ein Leitfaden” by Beate Bollmann and the case study of the Archaeological Museum in Riegel am Kaiserstuhl. Which traits characterize small museums and make them worth preserving? Which difficulties do they face? It turns out that local museums often live from the commitment of the associations that run them and suffer with them from the lack of young people in the clubs and societies. With the museums, their special atmosphere would also disappear, which exudes cosiness and closeness and offers many an introduction to the museum experience. The somewhat different form of knowledge transfer by the mostly voluntary staff also contributes to this. It is perceived by visitors as more individual, practice-oriented, and often easier to understand than is the case in large museums. In addition, small museums enable participation in cultural and social processes, provided the museum staff is open-minded about a cooperation with the local population. The high degree of flexibility that characterizes small local museums will still be needed to remain sustainable. However, they can only master the existing challenges themselves to a certain extent. Increased support from the Federation and the States as well as the local population will be necessary in certain matters.

1. Einleitung

Nicht erst seit Corona, doch sicherlich verstärkt durch die Pandemie, wird vor allem im ländlichen Raum das zunehmende Aussterben des Einzelhandels und der sozialen Treffpunkte beklagt. Vereine leiden unter Nachwuchsmangel und vielen droht durch Überalterung ein Aus auf Raten. Von diesen allgemeinen Phänomenen sind auch kleine (Heimat-) Museen betroffen, da diese in der Regel durch Vereine betrieben werden und häufig darauf angewiesen sind, dass vor Ort genügend finanzielle und personelle Unterstützung zur Aufrechterhaltung des Museumsbetriebs vorhanden ist. Im Folgenden möchte die Autorin darlegen, was kleine Museen besonders und erhaltenswert macht¹. Dazu werden die Charakteristika kleiner Museen anhand der Publikation „Qualitäten kleiner (Heimat-)Museen. Ein Leitfaden“ von Beate Bollmann dargelegt, da diese sehr gut die Merkmale kleiner Museen wiedergibt und zum Teil auch Vor- und Nachteile dieses Museumstyps anspricht. Diese Aspekte werden anhand des Archäologischen Museums in Riegel am Kaiserstuhl als praktisches Fallbeispiel aufgezeigt, wobei in Auszügen auch auf die Geschichte, die Ausstellung, die Aktivitäten und die Stellung des Museums vor Ort eingegangen wird.

¹ Dieses Essay soll einen Einblick in die in Arbeit befindliche Dissertation der Autorin geben (Stand: Mai 2023). Die Dissertation soll fünf, zum Großteil kleine Museen anhand eines Fragekatalogs und verschiedener Analyseansätze detailliert vorstellen und deren Stärken und Schwächen ermitteln. Die Informationen zu den Museen sowie der Vergleich ihrer Strategien sollen Konzepte für die Zukunftsfähigkeit kleiner Museen hervorbringen.

2. Die Charakteristika kleiner Museen in Theorie und Praxis

Beate Bollmann widmet ihre Monografie den namensgebenden Heimatmuseen und macht als deren Merkmale den Ursprung als „Sammelort für Aufhebenswertes aus Alltag und Arbeitswelt“, Gebäude mit Denkmalcharakter als Museumsbau und einen Verein als leitendes Organ² aus. Die Vereine engagieren sich häufig auch über das Museum hinaus im Orts- und Regionalgeschehen. Es wurde unlängst erwiesen, welchen großen Beitrag diese Museen zum kulturellen und gesellschaftlichen Leben leisten³.

„Nähe“ und „Gemütlichkeit“, Begriffe, die eng miteinander verknüpft sind, werden als übergreifende Qualitäten kleiner Museen angesehen und sind mit den später folgenden vier Qualitätsmerkmalen (Die Räume und ihre ‚Atmosphäre‘, der Einsatz von Erfahrungswissen, das Museum als Pionierorganisation und das Museum als zivilgesellschaftliche Organisation) verbunden. Der Begriff „Nähe“ bezieht sich dabei nicht nur auf die im Museum behandelten Themen, die meist regional ausgerichtet sind, sondern auch auf eine emotionale Ebene, die den Faktor „Gemütlichkeit“ einschließt. Dieses Gefühl der „Nähe“ wird zum einen durch die häufig sehr lebensnahe Ausstellungsarchitektur erzeugt, die nicht die Museen immer wieder zugeschriebene „Sterilität“ teilt. Zum anderen ist auch das Personal in kleinen Museen in der Regel sehr nahbar, beantwortet gern die Fragen der Besucher/-innen und vermittelt das Gefühl, auf Augenhöhe zu kommunizieren⁴. Es kann den Besucher/-innen auf verständliche und praktische Weise die Sachverhalte näherbringen, während die Wissensvermittlung in größeren Museen mitunter eher abstrakt bleibt. Die Einstellung des Personals resultiert aus seiner eigenen Nähe zum Museum. Es besitzt eine sehr persönliche Bindung dazu und vor allem ehrenamtlichen Kräften ist „ihr“ Museum ein Herzensprojekt, dem sie viel Zeit und Energie widmen. Auch der Umgang der Beteiligten untereinander „ist durch Flexibilität, Improvisationstalent, flache Hierarchien und eine Orientierung an den Interessen der Akteur/-innen geprägt“⁵, was sich sowohl in der Führung des Museums als auch im Umgang mit den Besucher/-innen bemerkbar macht⁶.

2.1 Die Räume und ihre ‚Atmosphäre‘

Als erste Qualität nennt Bollmann „Die Räume und ihre ‚Atmosphäre‘“⁷. Diese bestimmte Atmosphäre innerhalb der Räume kann durch die Kombination der verschiedenen Sinneseindrücke erzeugt werden. Wie sind die Exponate im Raum arrangiert und in welcher Beziehung stehen sie zueinander? Nimmt man Gerüche oder Geräusche wahr? In diesem Zusammenhang werden nicht nur die Gefühle der Besucher/-innen angesprochen, sondern auch deren Denken und Verhalten passen sich daran an. Dennoch erwarten die Besucher/-innen eine korrekte Darstellung der Inhal-

2 Welchen großen Anteil die Vereine am Museumswesen haben, zeigt die statistische Gesamterhebung des Instituts für Museumsforschung in Berlin. So wurden 2020 2.047 Museen in Deutschland durch Vereine betrieben, die zweitgrößte Anzahl nach den lokalen Gebietskörperschaften mit 2.613 von ihnen betriebenen Museen. Siehe dazu: Rahemipour – Grotz 2022, 64 Abb. 15.

3 Bollmann 2017, 9. 15. Die Monografie soll helfen, kleine Museen dabei zu unterstützen, ihre Stärken zu finden und zu fördern. In ihrem Leitfaden möchte Bollmann über die Standards für große Museen hinausgehen, indem die den kleinen Museen eigenen Qualitäten in den Vordergrund gestellt werden und den Besonderheiten dieses Museumstyps Rechnung getragen wird.

4 Dies soll nicht bedeuten, dass Mitarbeiter/-innen großer Museen nicht auch diese Qualitäten aufweisen, aber zum einen sind sie in großen Museen abseits von Führungen seltener präsent, zum anderen lassen sich diese Anmerkungen bezüglich der Mitarbeiter/-innen kleiner Museen häufig in den Gästebüchern der Museen finden. Folglich sind diese den Besucher/-innen besonders aufgefallen.

5 Bollmann 2017, 23.

6 Bollmann 2017, 22 f.

7 Bollmann 2017, 24.

te, weshalb der Ausstellungsaufbau nicht allein auf das Wecken von Empfindungen ausgerichtet sein darf⁸.

Die in der Regel eher geringe Größe des Museums mit überschaubaren Räumen wird von Besucher/-innen häufig als angenehm empfunden, da dann auch die Betrachtung der Exponate eher nicht zur Ermüdung führt. Die räumliche Beschränkung und der immer wieder anzutreffende lebensnahe Aufbau schaffen eine sehr private Atmosphäre, obwohl man sich im öffentlichen Raum befindet⁹. Durch das Ambiente in eine andere Zeit eintauchen zu können, wird auch als wichtiger Faktor in kleinen Museen gesehen. Einzelne, selbst angefertigte Komponenten treten dabei besonders hervor, sowohl im positiven als auch im negativen Sinne. So können sie vom Engagement der Ausstellungsmacher/-innen zeugen, mitunter aber auch unprofessionell wirken¹⁰. Je nach Exponat ist es in Heimatmuseen auch verbreitet, die Objekte ohne Vitrine auszustellen, was deren unmittelbares Erleben möglich macht. Ein zusätzlicher Reiz besteht darin, dass manche davon auch tatsächlich noch verwendet werden können¹¹.

So ist die Ausstellung des als Beispiel dienenden Museums in Riegel mit Hingabe und Engagement gestaltet. Ein Großteil der Vitrinen ist von einem Rahmen umgeben, der die Form römischer Wohnhäuser besitzt (**Abb. 1**). Dadurch wird der Eindruck erweckt, die Objekte befänden sich in den Häusern. Beim Gang durch die Ausstellung entsteht so das Gefühl, durch das römische Riegel zu spazieren. Dafür sorgt auch eine Sitzgruppe, die einem Bereich der Basilika nachempfunden ist (**Abb. 2**). Durch die Nummerierung der verschiedenen Themenblöcke wird ein Rundgang angeboten, den die Besucher/-innen allerdings nicht zwangsläufig einhalten müssen. Die verschiedenen Themen sind in sich geschlossen und können nach Interesse ausgewählt und ggf. auch übersprungen werden, ohne etwas Essentielles zu verpassen¹². Insgesamt gesehen liegt der inhaltliche Fokus auf dem römischen Alltag Riegels. Im Gegensatz zu vielen anderen Ausstellungen mit römischer Thematik spielt hier das Militär nur eine untergeordnete Rolle, obwohl ein Kastell nachgewiesen ist. Den Dreh- und Angelpunkt bildet klar die zivile Sphäre. Es wird keine konkrete Geschichte erzählt, jedoch sorgen immersive Elemente in der Ausstellungsgestaltung, der Audioguide und einzelne Aspekte innerhalb der Themen (Steckbriefe, Tagesabläufe, Anekdoten u. Ä.) dafür, dass das antike Riegel innerhalb der Ausstellung als sehr lebendig empfunden wird und durchaus erzählerischen Charakter hat.

Eine Inszenierung der Inhalte findet zum einen über die bereits erwähnten Vitrinenrahmen statt und zum anderen über das Arrangement der Objekte in den Vitrinen selbst. Am stärksten wird dies bei einer Vitrine zum Thema Essenszubereitung umgesetzt (**Abb. 3**). Die Vitrine zeigt eine römische Küche. Dafür wurde die Rückwand so bemalt, dass sie den Eindruck eines Zimmers erweckt und ein Regal mit verschiedenen Gefäßen zu sehen ist. Als Exponate wurden ein Tisch mit Gefäßen, eine Handmühle und eine Feuerstelle mit einem an einem Balken befestigten Kochtopf gewählt. Die Handmühle gehört zu den Hands-On-Objekten in der Ausstellung¹³.

Der Ausstellungsaufbau des Archäologischen Museums lädt zum Erkunden ein und die Atmosphäre des römischen Riegel ist greifbar. Diese Nahbarkeit, die kleine Museen häufig auszeichnet,

8 Bollmann 2017, 24.

9 Bollmann 2017, 26 f.

10 Bollmann 2017, 28 f.

11 Bollmann 2017, 30 f. Gemeint sind z. B. Maschinen oder Werkzeuge, die die Besucher/-innen selbst oder das Museumspersonal während einer Führung aktiv nutzen können, um deren Funktionsweise zu demonstrieren. Je nach Alter und Erhaltungszustand des Objektes kann es sich sogar um ein Original handeln (bspw. landwirtschaftliche Geräte vom Ende des 19. / Anfang des 20. Jhs.).

12 Dass man den Rundgang nicht wahllos zusammengestellt hat, wird beim Einstieg deutlich. Die erste Station geht auf das Jenseits und den Totenkult ein, da man vor dem Betreten einer römischen Stadt zuerst deren Nekropole passiert.

13 Weitere Hands-on-Objekte sind ein römisches Türschloss und Tuniken zum An- und Ausprobieren.

trägt sicherlich einen Teil dazu bei, die Hemmschwelle für einen Museumsbesuch zu senken¹⁴. Fühlen sich viele durch den schieren Umfang der Ausstellung und das mitunter elitäre Äußere der großen Museen eher verunsichert, können kleine Museen einen leichteren Einstieg in das Erlebnis Museum bieten¹⁵. Gerade in Zeiten, in denen die Welt immer unübersichtlicher zu werden scheint, bieten die überschaubaren Ausstellungsräume der kleinen Museen eher ein Gefühl von Sicherheit und Behaglichkeit. In der Regel wird es dann auch nicht als störend empfunden, dass kleine Museen selten mit Multimedia-Stationen aufwarten. Eine analoge Erfahrung mit den Exponaten steht im Vordergrund. Die in der Freizeit erwünschte Erholung kann dort wahrscheinlich besser stattfinden als in einem großen Museum mit zahlreichen und ausgedehnten Räumlichkeiten.

2.2 Der Einsatz von Erfahrungswissen

„Der Einsatz von Erfahrungswissen“¹⁶ stellt das zweite Merkmal dar. Wie oben bereits erwähnt spielt das Engagement der Museumbetreiber/-innen eine wichtige Rolle in den kleinen Museen. Bei Führungen als primärem Vermittlungsangebot bringen engagierte Mitarbeiter/-innen den Besucher/-innen die Inhalte auf sehr persönliche Weise näher. Da es sich beim Personal der Heimatmuseen häufig um Laien handelt, basiert ihr Wissen vor allem auf eigenen Erfahrungen und beleuchtet auch andere Aspekte als dies in großen Museen der Fall ist. Dieses „Erfahrungswissen“ darf nicht als „unwissenschaftlich“ abgestempelt werden, nur weil der/die Museumsmitarbeiter/-in kein Geschichts- oder Archäologiestudium absolviert hat. In der Regel haben die Akteur/-innen sich ihr Wissen durch seriöse Quellen angeeignet, geben dieses aber auf eine andere Art und Weise weiter, die den Besucher/-innen sehr entgegenkommt und sie bei ihrem aktuellen Wissensstand abholt. Häufig werden auch gut Bezüge zum heutigen Leben hergestellt, die die Bedeutung der Geschichte für das Hier und Jetzt verdeutlichen¹⁷.

In diesem Zusammenhang wird das „Erfahrungswissen“ konkret definiert als „informelles, implizites und individuelles Wissen und Handeln“¹⁸, das auch in hohem Maße subjektiv ist. Es ist in dem Sinne konkret, dass es die Erfahrungen der Person mit den Objekten und Inhalten des Museums wiedergibt und keine generalisierenden Aussagen anstrebt. Allgemeines Wissen wird auf den aktuellen (in der Regel regionalen und lebensnahen) Kontext angewendet¹⁹. Des Weiteren geht es beim Erfahrungswissen nicht nur um theoretische, sondern auch praktische Kenntnisse, was die Relevanz bestimmter Techniken und Ereignisse in der Vergangenheit hervorhebt. Das Erfahrungswissen beschränkt sich dabei nicht auf eine Disziplin, sondern verbindet mehrere Fächer in ihrem Alltagsbezug miteinander²⁰.

Ziel des Museums in Riegel ist es, über die Ausstellungsinhalte die Vergangenheit der Gemeinde und speziell den römischen Alltag des antiken Riegel zu veranschaulichen. Die Vermittlung soll auf ansprechende und wissenschaftliche Weise geschehen. In den Texten wird an einigen Stellen durch Formulierung wie bspw. ‚legt nahe‘ und ‚vermutlich‘ auf Unsicherheiten hinsicht-

14 Auch durch die in der Regel niedrigen, wenn überhaupt vorhandenen, Eintrittspreise stellt sich eher die Bereitschaft ein, das Museum zu besuchen. So wird auch Menschen mit geringem Einkommen und größeren Familien ein Zugang zur Kultur geboten.

15 Bagherpour Kashani 2022, 7.

16 Bollmann 2017, 34.

17 Bollmann 2017, 34.

18 Bollmann 2017, 36.

19 Bollmann 2017, 36–38.

20 Bollmann 2017, 39 f. Dieser Abschnitt bildet bei Bollmann den ersten Teil zur Qualität „Der Einsatz von Erfahrungswissen“. Im zweiten Teil wird näher auf das Format Erzählung eingegangen. Da die Autorin nicht an einer regulären Museumsführung teilgenommen hat, kann sie nur auf die Beschreibungen während der Einzelführung durch Herrn Göppert und die Gedanken innerhalb der Ausstellungstexte, die zu diesem Museumsmerkmal passen, zurückgreifen. Das Format „Erzählung“ kann daher an dieser Stelle nicht konkret behandelt werden und wird deshalb ausgelassen.

lich Überlieferung und / oder Interpretation der Funde hingewiesen. Konkreter sind die fehlenden Angaben bei den Steckbriefen, die für sechs (zum Großteil namentlich) nachgewiesene Riegeler Römer/-innen erstellt wurden. Auch mit Lücken im Lebenslauf machen diese Steckbriefe die antiken Bewohner/-innen Riegels für die Museumsbesucher/-innen greifbarer. Um den Besucher/-innen ein noch besseres Verständnis der Inhalte zu ermöglichen, werden auch immer wieder Bezüge zum heutigen Leben hergestellt. Als Beispiel sei hier der Vergleich des Kürzens / Verlängerns der Kette, an der ein Kochtopf über der Feuerstelle hängt, mit den verschiedenen Stufen eines Gas-/Elektroherdes zur Wärmeregulierung genannt.

Ein wichtiger Faktor in diesem Bereich sind sicherlich die Führungen durch die, meist ehrenamtlichen, Mitarbeiter/-innen, bei denen die Besucher/-innen weniger fürchten, „von oben herab“ belehrt zu werden, sondern häufig Dialoge auf Augenhöhe entstehen. Die Einträge in den ausliegenden Gästebüchern spiegeln den hohen Stellenwert der Führungen wider. Bei diesen Rundgängen werden die historischen Fakten mit den persönlichen Erfahrungen der Mitarbeiter/-innen verknüpft und bieten so einen „intimeren“ Zugang zur Geschichte. So können sich viele Besucher/-innen die Bedeutung der Geschichte ihrer Region und darüber hinaus besser erschließen²¹. Lassen sich historische Ereignisse und Gegebenheiten konkret mit der sie umgebenden Ort- und Landschaft verknüpfen, stellen sich Besucher/-innen sicherlich seltener Fragen wie: Und was hat das jetzt mit mir zu tun? Warum sollte mich interessieren, was vor 2.000 Jahren passiert ist? Dieser Brückenschlag soll in Riegel nicht nur bei Führungen stattfinden, sondern spielt auch in den Ausstellungstexten eine wichtige Rolle. Dort wird durch Kurzbiografien, Anekdoten, Zitate antiker Autoren und das Eingestehen von Unsicherheiten in der Überlieferung den Besucher/-innen ein persönlicher Bezug zum römischen Riegel hergestellt und die Möglichkeit geboten, eigene Gedanken und Ideen zu entwickeln.

2.3. Das Museum als Pionierorganisation

Das dritte Merkmal begreift „Das Museum als Pionierorganisation“²². Als Pionierorganisationen befinden sich die Heimatmuseen nach der Organisationstheorie in der ersten Phase einer Institution. Der Mitgliederkreis setzt sich aus einer eher kleinen Gruppe zusammen, einzelne Personen daraus sind maßgeblich für den Fortschritt des Museums verantwortlich. Es wird noch nach Ressourcen und Kooperationen gesucht. Da in der Regel auch eine Vergrößerung des Mitgliederkreises angestrebt wird, besteht die Gefahr, dass die Organisation aufgrund ihrer Größe nicht mehr nach den bisherigen Standards funktioniert. Auch Nachwuchs- oder Finanzierungsschwierigkeiten können die Organisation vor schwerwiegende Probleme stellen. Kann die Institution diese Probleme bewältigen, kommt sie in die „Differenzierungs- oder Organisationsphase“²³, aus der gefestigte Strukturen hervorgehen, sowohl was das Personal als auch die Arbeitsbereiche angeht²⁴.

Die Gründungsidee des Museums ist allen bekannt und wird dementsprechend verfolgt, was den Zusammenhalt der Gruppe stärkt. Soll die Organisation länger Bestand haben, muss die Gründungsidee immer wieder an neue Gegebenheiten angepasst werden. Die häufig geringe Gruppengröße ermöglicht auch eine persönliche Kommunikation der Mitglieder untereinander, was die Problemlösung in der Regel vereinfacht²⁵. In einer Pionierorganisation existiert, wenn überhaupt, nur eine sehr flache Hierarchie, die eine gute Gruppenarbeit fördert. Allerdings gibt es zumeist auch eine informelle Führungspersönlichkeit, die sich aus den Gründungsmitgliedern speist. Zum Problem kann dies werden, wenn nach dem Ausscheiden dieser Person kein/-e Nachfolger/-in zur

21 Siehe dazu auch: Bagherpour Kashani 2022, 6. 13.

22 Bollmann 2017, 48.

23 Bollmann 2017, 49.

24 Bollmann 2017, 48 f.

25 Bollmann 2017, 50 f.

Verfügung steht oder es über diesen Posten zu Unstimmigkeiten unter den Mitgliedern kommt²⁶. Die egalitäre Struktur sorgt ebenfalls dafür, dass alle Beteiligten gleichberechtigt an Projekten mitarbeiten, die Aufgaben flexibel verteilt und bei Bedarf auch getauscht werden können. Dieses spontane Reagieren auf aufkommende Situationen ist eine der großen Stärken kleiner Museen. Dabei ist es egal, ob es um den Ausstellungsaufbau oder Besucher/-innenwünsche geht, die ein gewisses Maß an Improvisation erfordern. Die Motivation, sich diesen Herausforderungen auch immer wieder zu stellen, bringen die Mitglieder durch ihre freiwillige Mitwirkung selbst mit. Wichtig ist in dieser Hinsicht, eine gute Balance zwischen der Selbstverwirklichung der einzelnen Mitglieder und der Gruppenverbundenheit zu finden, sodass alle engagiert, das Projekt aber ein gemeinsames bleibt²⁷.

In Zusammenhang mit dem Merkmal „Das Museum als Pionierorganisation“ soll kurz auf die Geschichte des Museums eingegangen werden. Aufgrund der zahlreichen römischen Funde in und um Riegel bemühte sich der Geschichtsverein Riegel e. V. (Gründungsjahr 1986)²⁸ lange Zeit um die Einrichtung eines Museums, das die Präsentation dieser Funde ermöglichen würde. Bis 2006 war dieses Unterfangen vergeblich. In diesem Jahr wurden weitere Ausgrabungen in Riegel unternommen und der vor Ort tätige Archäologe Christian Dreier erklärte sich bereit, eine Museumsausstellung zu konzipieren. Es wurde ein Raum im Riegeler Bürgerhaus zur Verfügung gestellt, sodass das Archäologische Museum gegründet werden konnte²⁹. Von Beginn an wird das Museum ehrenamtlich durch den Geschichtsverein Riegel betrieben, der sich um die regelmäßige inhaltliche Aktualisierung und Aktivitäten rund um das Museum kümmert³⁰.

2012 bot sich dem Museum die Gelegenheit, seine Ausstellungsfläche zu vergrößern. Man durfte die neben dem Bürgerhaus gelegenen Räumlichkeiten der ehemaligen Zehntscheuer des Abtes von Ettenheimmünster beziehen. Dieser Umzug war allerdings an eine Bedingung geknüpft: Das Archäologische Museum sollte sich seine Räumlichkeiten mit einer Ausstellung zum Thema Raumfahrt teilen³¹. Seitdem wird das Museum mit dem Slogan: „Römer und Raketen“ beworben.

Der Verein sorgt für eine regelmäßige Aktualisierung der Inhalte und, im Rahmen des Möglichen, für die Erweiterung der Museumsangebote. Dafür werden externe Finanzmittel eingeworben. Auf diese Weise konnte Anfang 2022 ein Audioguide umgesetzt werden, der über die Webseite museum.de genutzt werden kann und den Besucher/-innen weiterführende Informationen zur Ausstellung bietet³². Zu den aktuellen Neuerungen gehört auch ein Flachbildfernseher, auf dem in Zukunft verschiedene Präsentationen mit Hintergründen zu den Grabungen, Objekten und dergleichen zu sehen sein sollen. Einige Ideen des Vereins zur Weiterentwicklung der Ausstellung und Aktivitäten des Museums können allerdings aufgrund des Personal mangels nicht umgesetzt werden. Auch teilt der Riegeler Geschichtsverein ein Problem mit vielen anderen Vereinen: Das

26 Bollmann 2017, 52 f.

27 Bollmann 2017, 54–56.

28 Siehe: <<https://www.museum-riegel.org/geschichtsverein-riegel-e-v.html>>.

29 Noch in seinem Gründungsjahr 2006 bekam das Museum den Archäologiepreis Baden-Württemberg verliehen. Siehe: <https://www.museum-riegel.org/>.

30 Dadurch, dass das Museum durch den Verein getragen wird, gibt es keine/-n feste/-n Museumsleiter/-in. Alle Beschlüsse werden durch den Vereinsvorstand gefasst, der aus neun Mitgliedern besteht. Dies macht die Entscheidungsfindung bisweilen schwierig und langwierig.

31 In Riegel wurde mit dem Konzept für die Ariane-Rakete der Grundstock für die europäische Raumfahrt gelegt. Die Raketenforscher wohnten von 1946 bis 1949 in Riegel und der näheren Umgebung. Siehe: <<https://www.museum-riegel.org/die-ausstellung-abt-ii.html>>.

32 Es werden also nicht einfach die im Museum bereits vorhandenen Texte noch einmal vorgelesen, sondern die Themen anders aufbereitet. Ein Sprecher und eine Sprecherin führen durch die Ausstellung und teilweise sind die Abschnitte mit Geräuschen unterlegt, um eine lebendige Atmosphäre zu schaffen.

hohe Durchschnittsalter seiner Mitglieder³³. Die sehr begrenzten Öffnungszeiten (sonntags 14-17 Uhr) sind ebenfalls auf diesen Umstand zurückzuführen. Anders als in anderen Gemeinden³⁴ stellt Riegel die Räumlichkeiten dem Museum nicht frei zur Verfügung, sondern verlangt Miete, die der Verein durch Eintrittsgelder, Einnahmen des Museumsshops und Mitgliederbeiträge aufbringt. Auch das Inventar des Museums wurde durch den Verein finanziert. Der Verein trägt also das „unternehmerische Risiko“ für das Museum einschließlich einer Kündigungsfrist von drei Monaten für die Räumlichkeiten.

Ebenfalls problematisch ist die beim Umzug entstandene Verquickung der Themen Römer und Raketen. Der Kontrast zwischen den beiden Themenblöcken ist augenfällig und sicherlich einzigartig in Deutschland, aber für die inhaltliche Ausrichtung des Museums eher hinderlich, zumal beide Museumsteile unabhängig voneinander geführt werden und es unterschiedliche Zuständige gibt. Dies wird ersichtlich in der stark divergierenden Qualität und Art der Aufbereitung der Themen.

Die Corona-Pandemie war ein schwerer Schlag für das Museum. Auch über den gesetzlichen Lockdown hinaus musste das Museum geschlossen bleiben, da ein Großteil der Vereinsmitglieder, die die Aufsichten übernehmen, zur Risikogruppe gehörten und keine Infektion riskieren konnten. Zudem sollte ihnen der zusätzliche administrative Aufwand der Kontakterfassung nicht zugemutet werden.

Am Beispiel des Geschichtsvereins Riegel zeigt sich ein großes Problem der Vereine allgemein und damit auch der von ihnen geführten Institutionen. Den Vereinen mangelt es zunehmend an Mitgliedern, da der Nachwuchs ausbleibt³⁵. Ein gewichtiger Grund dafür ist wahrscheinlich die wegen der weit verbreiteten Ganztagschule zunehmend gekürzte Freizeit der Kinder und Jugendlichen³⁶. Ihre Bereitschaft, sich nach der Schule oder an den Wochenenden noch in einem Verein zu engagieren, ist erheblich gesunken. Dabei tragen Vereine wesentlich zur Belebung der Gemeinden bei und dienen als Anlaufstellen für ein soziales Miteinander. Bei Museen ist zusätzlich noch der kulturelle Aspekt von wesentlicher Bedeutung³⁷. Die Museen sind praktisch dazu gezwungen, attraktive Angebote zu entwickeln, um die ganze Familie im besten Sinne zu sich zu locken, die die Wochenenden für gemeinsame Aktivitäten nutzen will³⁸. Einen Anziehungspunkt bilden hier Römerfeste, die in der Regel von kleinen Museen jedoch personell und finanziell kaum zu stemmen sind. Ein gut funktionierendes Konzept hat hier das Museum am Odenwaldlimes in Neckarburken entwickelt. Geführte Wanderungen auf den Römerwegen rund um die Ortschaft finden regelmäßig großen Anklang und haben ganze Familien zum Eintritt in den Verein bewogen³⁹. Im Prinzip müsste also jedes Museum eine derartige Idee entwickeln, um neue Mitglieder zu gewinnen, wobei der Erfolg immer schwer zu kalkulieren ist. Generell wichtig für

33 Was in der jüngeren Vergangenheit häufig zu Sterbefällen geführt hat. Dieser Mitgliederverlust trifft den Verein bei seinen Aktivitäten häufig sehr hart.

34 Bspw. Stettfeld und Neckarburken, deren Museen auch rein ehrenamtlich betrieben werden.

35 Der im Folgenden angeführte Aspekt der geringen Freizeit ist nur einer der Gründe für den Mitgliederschwund in vielen Vereinen. Als weitere zu nennen wären: als starr empfundene Vereinsstrukturen, unklare Aufgabenfelder innerhalb eines Vereins, Verzicht auf eine dauerhafte Bindung an einen Verein, viele alternative Freizeitangebote. Siehe dazu bspw. Buhl 2020; Lichtenberg 2019; Zickgraf 2010.

36 Zudem werden aus Kosten- und Personalgründen an Schulen zunehmend Ausflugstage gekürzt, was Museumsbesuche miteinschließt. Das Museum Riegel ist davon offenbar nicht betroffen. Obwohl insgesamt die Besucherzahlen noch nicht wieder das Vor-Corona-Niveau erreicht haben, sind Schulklassen wieder zahlreich vertreten.

37 Bagherpour Kashani 2022, 12 f.

38 Grotz – Rahemipour 2022, 28.

39 Diese Informationen stammen aus einem Gespräch mit Herrn Rudolf Landauer, dem 1. Vorsitzenden des Historischen Vereins ELANTIA. Das Gespräch fand am 1.10.2022 statt.

kleine Museen ist in vielen Belangen die Rückendeckung durch Gemeinde⁴⁰ und Bevölkerung, die die Umsetzung von Initiativen vereinfacht. Dazu im folgenden Abschnitt mehr.

2.4. Das Museum als zivilgesellschaftliche Organisation

„Das Museum als zivilgesellschaftliche Organisation“⁴¹ nennt Bollmann als vierte Qualität. Das Museum soll dabei als Ort der Teilhabe an kulturellen und gesellschaftlichen Prozessen dienen. Dazu muss es eine Beteiligung für einen möglichst breiten Kreis ermöglichen, dessen Engagement unterstützen und schätzen und so eine gute Zusammenarbeit befördern⁴².

So sollte das Museum versuchen, möglichst viele Personengruppen in seinem Einzugsgebiet anzusprechen, um zivilgesellschaftlich relevant zu sein. Dazu gehört die Offenheit aller gegenüber neuen Ideen und Vorgehensweisen. Wenn die Museumsbetreiber/-innen auch andere am Schaffensprozess beteiligen wollen, müssen sie ihre Deutungshoheit abgeben und eine Weiterentwicklung des Museums zulassen⁴³. Eine gemeinsam erarbeitete Zielsetzung und klare Koordination der Aufgaben sind dabei essenziell. Im Sinne der Basisdemokratie sollte jeder auf diese einwirken können und an den verschiedenen Arbeitsschritten beteiligt sein. Die Kommunikation zwischen allen Beteiligten und den Besucher/-innen muss stets klar und nachvollziehbar sein, um Entscheidungen und Ziele begründen zu können. Dabei sollten möglichst vielfältige Kanäle (gerade moderne und digitale) zur Kommunikation genutzt werden, die auch zum Publikum passen⁴⁴.

Zum Leistungsspektrum des Römermuseums Riegel gehören die Dauerausstellung, Führungen für Privatpersonen und Schulklassen, Vorträge sowie die Veröffentlichung von Publikationen (v. a. der „Riegeler Almanach“). Seit der Gründung des Museums im Jahre 2006 besuchen regelmäßig Klassen der Michaelschule in Riegel im Rahmen des Geschichtsunterrichts das Museum. Auch für umliegende Schulen ist das Museum ein Exkursionsort geworden, der regelmäßig aufgesucht wird, wenn in der Schule „die Römer“ auf dem Unterrichtsplan stehen. Auch bei den Kinderferienprogrammen wird das Museum aktiv. Das Programm wird dann mit der Gemeinde Riegel abgestimmt. Im Rahmen der Anfertigung einer Masterarbeit zur Riegeler Wiesenwässerungsgesellschaft gibt es eine Kooperation des Geschichtsvereins Riegel mit der Pädagogischen Hochschule Freiburg. Eine Sonderausstellung im Museum ist dazu nach Abschluss der Arbeit vorgesehen. Des Weiteren sollen die Riegeler Vereine zukünftig die Möglichkeit bekommen, bei besonderen Anlässen (bspw. Jubiläen) einige Vitrinen im Museum für Sonderausstellungen⁴⁵ über ihren Verein nutzen zu können. Der Geschichtsverein Riegel arbeitet daran, derartige Kooperationen zukünftig noch weiter auszubauen, z. B. durch Ausstellungen, Vorträge usw. Gute Verbindungen zu den umliegenden Museen, v. a. den Heimatmuseen, existieren bereits⁴⁶. Obwohl auf der Homepage der Gemeinde aktiv mit der römischen Vergangenheit geworben wird⁴⁷, wird

40 Allgemein wäre eine stärkere Wertschätzung des Ehrenamtes durch zuständige Institutionen (Staat, Bund, Gemeinde etc.) wünschenswert, um das ehrenamtliche Engagement attraktiver zu gestalten. Auch Herr Göppert vom Geschichtsverein Riegel hatte dies angemerkt. Bereits ein gelegentlicher Gutschein oder dergleichen wäre als freundliche Geste willkommen.

41 Bollmann 2017, 58.

42 Bollmann 2017, 58.

43 Bollmann 2017, 59 f.

44 Bollmann 2017, 61–63.

45 In der Regel haben die Sonderausstellungen keinen Bezug zu den Römern, sondern beschäftigen sich mit anderen Abschnitten der Riegeler Geschichte.

46 Diese Informationen stammen aus einem Gespräch mit Herrn Prof. Dr. Reiner Göppert, dem 1. Vorsitzenden des Geschichtsvereins Riegel e. V. Das Gespräch fand am 27.09.2021 statt.

47 Siehe: <https://www.gemeinde-riegel.de/de/Tourismus-Freizeit>: „Schon die alten Römer wussten, dass es sich hier zu leben lohnt und gründeten ein Verwaltungszentrum für die ganze Region, sozusagen das „Freiburg der Antike“. Auch heute noch sind viele Relikte aus dieser Zeit zu sehen“.

deren heutige Präsenz in Riegel in der Praxis nur wenig unterstützt⁴⁸. Dabei wurde die eigentliche Einrichtung des Museums erst durch die Bevölkerung möglich. So haben die Nachfahren der Riegeler Brauerei die Konzeption des Museums durch Christian Dreier finanziert⁴⁹.

Zudem engagierte sich ein lokaler Handwerker kostenlos beim eigentlichen Ausstellungsaufbau und es sind noch heute Gebäudemodelle von Schüler/-innen als Exponate zu sehen. Die Einheimischen kommen aber in der Regel nur ins Museum, um es zu Besuch kommenden Familienangehörigen und Freund/-innen zu zeigen⁵⁰. Insgesamt gesehen könnte das mangelnde Interesse der Gemeinde am Museum finanzielle Gründe haben. Das Museum hat keine dezidierte wirtschaftliche Bedeutung, zieht es doch vor allem Tagestouristen an, die dann zufällig auf das Museum aufmerksam werden. Der Wert des Museums liegt vielmehr auf kultureller und sozialer Ebene, da es die kulturellen Angebote vor Ort erweitert und dessen historisches Erbe bewahrt. Als sozialen Aspekt lässt sich das Engagement des Geschichtsvereins nennen.

Der Wirkungskreis des Museums ist vor allem regional und so lassen sich die Adressaten der Kommunikation ebenfalls auf dieser Ebene finden. Im Bereich Marketing unterstützt die Gemeinde das Museum, indem sie hier den Großteil der Arbeit übernimmt. Darüber hinaus kann man sich auf der Webseite des Museums zu dessen Besuch und Inhalten informieren. In den sozialen Netzwerken ist das Riegeler Museum nicht vertreten. Welche Wertschätzung das Museum erfährt, wird durch das ausliegende Gästebuch deutlich, in welches sich die meisten Besucher/-innen eintragen und häufig eine Rückmeldung über ihren Eindruck geben.

Wichtig wäre es, ein verstärktes Engagement der Bevölkerung zu sehen, die sich für „ihr“ Museum einsetzt und so dessen Stellung in der Gemeinde verbessert. Dringend nötig wären in diesem Zuge auch neue und jüngere Mitglieder für den Verein, um dessen Fortbestehen zu sichern und die Durchführung von Projekten zu erleichtern (s. o.). Es gibt bereits Bestrebungen, mit anderen Vereinen zu kooperieren und sich gegenseitig zu unterstützen. Auch die Zusammenarbeit mit dem lokalen Einzelhandel könnte gewinnbringend sein. Bspw. ließe sich mit einer Bäckerei einmal im Monat die Möglichkeit zu Kaffee und Kuchen nach dem Museumsbesuch einrichten, um eine anschließende Diskussion der Inhalte in einem angenehmen Ambiente zu gestalten. Das nahebei gelegene Bürgerhaus in Riegel würde sich als Räumlichkeit anbieten. Die Bürger/-innen auch ohne eine feste Mitgliedschaft im Verein stärker in die Aktivitäten des Museums einzubinden, wäre auch eine Möglichkeit, das Interesse am Museum zu stärken und zumindest projektweise einen Mitglieder-mangel zu überbrücken. Thementage, angepasst an die Interessen der Teilnehmer/-innen, könnten die Zusammenarbeit zwischen Museum und Anwohner/-innen stärken.

3. Fazit

In Zeiten wirtschaftlicher Probleme leiden die Kulturszene im Allgemeinen und Museen (vor allem kleinere) im Besonderen. Nachwuchssorgen bei den oft als Träger der Museen fungierenden Vereinen verschärfen die Situation. Trotz des schwierigen Umfelds fehlt es nicht an Ideen und Engagement, die auch aus Sicht der Besucher/-innen unverzichtbaren kleineren Museen zu erhalten und weiterzuentwickeln. In der Regel tun die Vereine alles in ihrer Macht stehende, um attraktive Angebote zu schaffen. Doch ohne die Unterstützung der übergeordneten Institutionen und der lokalen Bevölkerung ist ihr Fortbestehen und das der kleinen Museen ungewiss. Dabei

48 Dass Museen, die nicht direkt von der Kommune getragen werden, weniger Unterstützung durch selbige erfahren, merkt auch Bagherpour Kashani an. Siehe dazu: Bagherpour Kashani 2022, 9.

49 Interessanterweise wurden die Grabungstätigkeiten in Riegel von 1900–1909 ebenfalls durch die Brauerei finanziert. Der damalige Besitzer Eduard Meyer führte auch von 1901–1909 selbst die Grabungen durch, siehe: Bräuning u. a. 2004, 11.

50 Diese Phänomene lässt sich nicht nur in Riegel beobachten. Siehe dazu: Bagherpour Kashani 2022, 12.

wird immer wieder deutlich, welchen Beitrag diese Museen zum kulturellen und sozialen Leben in ihren Gemeinden und darüber hinaus leisten.

Dass es aber trotz allem immer wieder Grund zur Hoffnung für diese Institutionen gibt, zeigt die erfreuliche Entwicklung im Falle des Römermuseums Riegel, die der erste Vorsitzende des Vereins, Reiner Göppert, der Autorin während der Entstehung des Essays mitteilen konnte. Ende des Jahres 2022 wird es eine außerordentliche Mitgliederversammlung des Geschichtsvereins geben, da die Auflösung der Abteilung zur Raumfahrt bevorsteht. Für die darauffolgende Neugestaltung des Museums existiert bereits ein Konzept, welches mehr Aspekten der Riegeler Geschichte und Sonderausstellungen Raum geben soll.

Bibliographie

Bagherpour Kashani 2022

N. Bagherpour Kashani, Kleinere Museen – Ein Stimmungsbild. Vom Erhalt des nationalen Kulturerbes, von Bürger-
nähe, Nachfolgeregelungen und Modernisierung, *Museumskunde* 87 1/2022, 2022, 4–21

Bollmann 2017

B. Bollmann, Qualitäten kleiner (Heimat-)Museen. Ein Leitfaden, *Neue Heimatmuseen* 4 (Münster 2017)

Bräuning u. a. 2004

A. Bräuning – C. Dreier – J. Klug-Treppe, Riegel - Römerstadt am Kaiserstuhl. Das neue Bild von einem alten Fund-
platz, *Archäologische Informationen aus Baden-Württemberg* 49 (Esslingen 2004)

Buhl 2020

R. Buhl, Vereine haben Nachwuchsprobleme, *Südkurier*, 16.01.2020. <<https://www.suedkurier.de/region/kreis-konstanz/stockach/Vereine-haben-Nachwuchsprobleme;art372461,10409065>> (19.12.2022)

Grotz – Rahemipour 2022

K. Grotz – P. Rahemipour, Kleine Museen. Eine empirische Dekonstruktion, *Museumskunde* 87 1/2022, 2022, 22–29

Lichtenberg 2019

L. Lichtenberg, Heimatmuseen – Neue Perspektiven oder Auslaufmodell, *KulturN. Das Kulturnetzwerk*, 13.07.2019.
<<https://www.kulturhochn.de/heimatmuseen-neue-perspektiven-oder-auslaufmodell/>> (19.12.2022)

Rahemipour – Grotz 2022

P. Rahemipour – K. Grotz (Hrsg.), *Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland 2020, Zahlen & Materialien aus dem Institut für Museumsforschung* 76 (Berlin 2022)

Zickgraf 2010

A. Zickgraf, Vereine müssen kooperieren oder kapitulieren, *Zeit Online*, 30.07.2010. <<https://www.zeit.de/gesellschaft/familie/2010-07/vereine-ganztagsschulen>> (19.12.2022)

Abbildungen



Abb. 1: Inszenierung der Vitrinen durch Rahmung (Aufnahme V. Müller, 27.09.21).



Abb. 2: Sitzgruppe im Ausstellungsbereich (Aufnahme V. Müller, 27.09.21).



Abb. 3: Aufbau einer römischen Küche in der Ausstellung (Aufnahme V. Müller, 27.09.21).

Da Afrodite a Psiche? Una scultura romana e un restauro ‘sbagliato’*

Paolo Persano

The article aims at discussing an unpublished marble statue from an Italian private collection. The sculpture was made by assembling two different elements: the upper part (from the head to the pubis) is an antique replica of a statue of Aphrodite Pudica, while the lower part (from the pubis to the basis of the sculpture) and the arms can be attributed to restorations carried out in the early 19th century. The paper also discusses the type of integrative restoration by attempting to define the iconographic models selected by the restorers.

Introduzione

Sperando di fare cosa gradita a Caterina, dedico questa breve nota alla discussione di una scultura in marmo dichiarata di particolare interesse dal Ministero della Cultura¹ ed ancora inedita². L’opera è stata oggetto di cospicui interventi di restauro, che ne hanno alterato in modo significativo l’aspetto e che sono anch’essi degni di attenzione, soprattutto se si cerca di adottare, come sempre più avviene in questi ultimi anni, una prospettiva biografica nello studio delle sculture antiche³.

Se interpretate in modo opportuno⁴, le tracce fisiche riscontrabili sulla statua (restauri, modifiche, lacune o usure) consentono infatti di ricostruire, almeno in parte, le vicende che hanno interessato la vita dell’opera. Dal momento che i dati storici su questa scultura sono limitati – mancano cioè quei documenti archivistici che, soli, permettono di inserire le opere in uno specifico contesto collezionistico⁵ – l’esame delle evidenze fisiche rimane l’unico strumento per comprendere storicamente la statua antica e la sua rifunzionalizzazione in età moderna.

Nelle sue attuali condizioni di conservazione la statua raffigura una giovane donna seminuda con il torso chinato un poco in avanti (**figg. 1–6**)⁶. Regge con la destra, piegata sotto il seno sinistro, un vasetto ovoidale con orlo svasato e coperchio conico, mentre il braccio sinistro scende lungo il fianco dove, all’altezza del pube, la mano tiene fermo il mantello. Questo è arrotolato orizzontalmente nella sua estremità superiore e ricade pesantemente a terra con pieghe oblique,

* Ringrazio Annika Stöger e Pascal Hoffmann, editori del volume, per avermi proposto di partecipare a questi studi in onore di Caterina Maderna. Sono inoltre grato all’attuale proprietario della statua per aver permesso lo studio dell’opera. Un ringraziamento speciale va ad Alessia Astesiano, a Chiara Piva per la discussione del restauro e ad Annalisa Tasso, alla quale si deve la realizzazione della figura 1.

1 L’interesse archeologico particolarmente importante è stato dichiarato dalla Commissione Regionale per la Tutela del Patrimonio Culturale del Lazio con decreto 90/2020 (18.06.2020).

2 La statua è passata di recente sul mercato antiquario: Pandolfini casa d’aste, Firenze, asta 23.02.2021, lotto 175.

3 Sull’adozione degli strumenti concettuali della biografia culturale alle opere provenienti da collezioni storiche Persano 2016, 387–388. Ulteriori riferimenti e considerazioni teoriche in Bazzocchi 2022, 129–130, nota 4.

4 Cioè mantenendo una ‘motivata diffidenza’ (Spinola 2013, 107) nei confronti di quanto si nota ad un primo sguardo.

5 Come documentato nella relazione della Soprintendenza Speciale ABAP di Roma allegata al decreto di dichiarazione di interesse, prima di comparire sul mercato antiquario, la statua era conservata nel palazzo di una famiglia nobile romana, dove era giunta per via ereditaria fra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo da un’altra famiglia nobile (in questo caso originaria dell’Emilia–Romagna).

6 La figura è alta 105 cm, cui deve essere aggiunta la base alta ca. 10 cm (lievemente più bassa nel tratto frontale) e del diametro di ca. 30 cm. Se si considera la figura in visione frontale, la parte antica e quella di restauro presentano medesima altezza, sul retro invece la sezione di restauro è più corta di circa 5 cm.

aprendosi a cono fra la mano sinistra e la base cilindrica della statua, interessata per intero da regolari segni di gradina, su cui poggiano i piedi della figura scoperti e non calzati. Nonostante le gambe siano coperte dal panneggio, la loro posizione è ricostruibile con chiarezza: la sinistra regge il peso della figura, mentre la destra è piegata, con un lieve arretramento e sollevamento del piede.

Come si può riscontrare ad un primo sguardo, la scultura è composta dall'assemblaggio di più elementi in materie prime differenti (**fig. 1**): alcune parti sono in marmo bianco a grandi cristalli (forse greco insulare, anche se soltanto un'analisi isotopica può dare certezze in tal senso), mentre altre sono in marmo di Carrara. Il riconoscimento dei due tipi di pietra è facilitato da forma, dimensione e organizzazione dei cristalli e dal colore del marmo, che tende maggiormente al grigio nel caso del marmo di Carrara qui usato. In marmo a grandi cristalli sono la testa, una scheggia incollata sul seno destro⁷, il torso fin quasi all'altezza del pube e, forse, la punta del naso⁸. In marmo di Carrara sono invece i tratti distali degli arti superiori, parte dell'addome (solo sul lato sinistro) e tutto il tratto inferiore della statua, base compresa. Le modalità di connessione fra le differenti sezioni assemblate non possono essere indagate *in toto*, dal momento che le commesure sono coperte da stuccature di colore bianco. Nel caso delle braccia e del raccordo fra torso e gambe bisogna comunque postulare un assemblaggio mediante perni metallici; questo è probabile anche nel caso della connessione fra testa e busto, dove però il tipo di adesivo sembra differente, per colore e granulometria, rispetto a quello riscontrabile in altre parti della figura⁹. Tenendo a mente questi dati di filologia oggettuale possiamo ora riflettere sulle differenti vite vissute dal monumento, cercando di comprendere le peculiari scelte dell'artefice antico e dell'artigiano che lo ha restaurato in età moderna.

Nuda o semi panneggiata? L'Afrodite romana

È bene prima di tutto interrogarsi su quanto si è conservato della statua antica, riflettendo in primo luogo sulla testa, che aderisce al busto mediante un incollaggio alla base del collo: era pertinente alla statua già in origine oppure si tratta di una testa antica assemblata su un busto non pertinente? La prima ipotesi sembra confortata da considerazioni di ordine iconografico, dimensionale e tecnico. In particolare, la lavorazione delle quattro trecce che ricadono sulle spalle, lasciate scabre in contrasto con le superfici lisciate della pelle, è analoga sia nei tratti aderenti al busto sia in quelli ancora attaccati alla testa.

Eliminate 'virtualmente' le sezioni di restauro, possiamo riconoscere con facilità nella statua antica una rappresentazione di Afrodite, grazie alla resa del corpo, a ciò che è conservato delle braccia ed alla peculiare caratterizzazione della capigliatura. Parte dei capelli è infatti sollevata sulla sommità del capo, dove, annodata, definisce elementi tondeggianti in posizione sopraelevata, mentre il resto della chioma è stretto in un nodo sulla nuca. A differenza di quanto abituale nelle immagini della dea, dalla nuca si dipartono quattro lunghi riccioli e non solo due: una prima coppia si allarga sulle spalle in corrispondenza della schiena, mentre un'altra, più corta, ricade

7 Questa scheggia, realizzata nello stesso tipo di marmo del torso e della testa, potrebbe essere una riduzione di un frammento ricavato dalla parte antica dell'opera; cfr. de Lachenal 2020, 81–82.

8 Il marmo usato per la punta del naso – comunque a grandi cristalli – sembra di tipo un poco differente rispetto a quello della testa e del resto del corpo, ma questo può essere dovuto anche allo stucco usato per l'integrazione, che ora copre il frammento riportato rendendolo opaco.

9 Ci si potrebbe chiedere se l'incollaggio del collo e delle sezioni fratturate della capigliatura sulle spalle sia più recente di quello delle braccia. In tal caso un'ipotesi possibile è che sia dovuto a un restauro realizzato per rimediare a una caduta accidentale della statua già completata (che potrebbe aver causato anche i danni riscontrabili sul mignolo della mano sinistra?). Solo un esame archeometrico del materiale usato per le integrazioni potrebbe giungere a conclusioni certe su tale aspetto.

sul tratto anteriore del busto¹⁰. La capigliatura è infine completata da due brevi riccioli arcuati che ricadono leziosamente sulle tempie, davanti all'orecchio.

Il corpo della statua antica doveva essere già in antico scoperto almeno fino ai glutei e la mano destra poggiava sul seno sinistro, come documenta il rigonfiamento sul quadrante inferiore del seno, residuo dei volumi di contatto con le punte di alcune dita della mano destra: la posizione del braccio doveva essere analoga a quella riscontrabile, per esempio, nell'Afrodite di Venafro¹¹ (fig. 7).

La mancanza della metà inferiore del corpo impedisce l'identificazione dello specifico modello cui si è ispirato l'artefice romano per realizzare la sua Afrodite, che però, per la nudità e la posizione del corpo e delle braccia della dea, richiama comunque i tipi iconografici derivati dall'Afrodite Cnidia¹². La parte perduta della statua poteva presentarsi in origine nuda o in parte panneggiata. Nel primo caso il modello di riferimento sarebbero le statue di Afrodite del tipo Dresda-Capitolino¹³, nell'altro invece le Afroditi pudiche semipanneggiate, i cui due filoni principali¹⁴ sono rappresentati dalla Landolina – con mantello che ricade lasciando scoperte le gambe (fig. 7)¹⁵ – e dall'Afrodite tipo Pudica di Rodi, le cui gambe sono coperte da un pannello che cade verticalmente¹⁶.

Mancano elementi certi a favore di una o dell'altra ipotesi, ma a mio avviso le modalità della frattura, sotto le natiche ed all'altezza del pube, sembrano deporre a favore dell'ipotesi che la statua originaria fosse parzialmente ammantata. La soluzione di continuità fra il robusto tratto inferiore del corpo, coperto dal pannello, e la più delicata sezione superiore scoperta costituisce infatti un punto di rottura preferenziale in caso di cadute accidentali. Seppur possibili, mi sembrano meno probabili le ipotesi alternative, che cioè una statua di Afrodite interamente nuda si fosse fratturata fortuitamente proprio sotto le natiche o che fosse stata ridotta in sede di restauro mediante eliminazione totale delle gambe.

Per quanto riguarda la datazione della statua, un dato 'strutturale', che non può quindi essere stato aggiunto in sede di rilavorazione, è costituito dalla serie di semplici fori di trapano che interessano i due elementi globulari in cui è raccolta la chioma sul capo. Questi fori donano profondità al centro delle ciocche con un moderato effetto chiaroscurale; di quest'ultimo troviamo riscontro anche nel trattamento delle chiome, lasciate scabre, rispetto all'incarnato polito. Questo peculiare uso del trapano non è lontano da quello che si trova replicato nelle montagne di riccioli

10 Questo specifico dettaglio trova un confronto in un'Afrodite a Tripoli, Museo Archeologico, inv. 32 (Arachne 1078765) e in un'altra, restaurata in età moderna, dalla collezione di Cristina di Svezia e ora a Madrid (Prado, inv. E 31; Schröder 2004, 146–153). Sull'acconciatura della dea e sul fatto che le ciocche sulle spalle provvedano anche a fornire 'un sostegno opportuno alla testa, appesantita dall'espansa capigliatura': Moreno 2002, 143.

11 Ora al Museo Archeologico di Venafro, ma già a Chieti, Museo Archeologico Nazionale, Arachne 1064629.

12 Corso 2007, 9–187, con bibliografia.

13 Il tipo Dresda-Capitolino deve il suo nome alle due repliche ritenute migliori dalla critica, quella della testa, già nella collezione Albani e ora all'Albertinum – Staatliche Kunstsammlungen di Dresda (inv. 239), e quella del corpo ai Musei Capitolini (inv. 409): Felletti Maj 1951, 48–54, 62–65; Delivorrias et al. 1984, 52–53, nn. 409–418; Schmidt 1997, 204–205, nn. 112–117; Stewart 2010. Datazione e inquadramento di questo tipo iconografico sono stati oggetti di ampio dibattito, con la proposta di ritenerlo una rielaborazione di età ellenistica particolarmente apprezzata a Roma (Felletti Maj 1951, 61) o di connetterlo alla statua realizzata dal figlio di Prassitele, Cefisodoto il giovane, trasferita nei *monumenta* di Asinio Pollione (Corso 1992; Corso 2007, 44–46).

14 Denti 1985.

15 Siracusa, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi": Delivorrias et al. 1984, 83, nn. 743–747; Schmidt 1997, 203, nn. 93–95. Secondo Antonio Giuliano (Giuliano 1953) un'Afrodite di questo tipo sarebbe stata la Callipige e non la celebre statua dalla Collezione Farnese, Napoli, MAN inv. 6020: Gasparri 2009, 73–76 (S. Pafumi), cat. 31, tav. XXIX, 1–5.

16 Da Punta delle Sabbie a Rodi, Museo Archeologico, inv. 13634: Jacopi 1931, 5–15, cat. 1; Di Vita 1956. Sulle sculture riferibili a questo schema iconografico Delivorrias et al. 1984, 82–83, nn. 736–741; Schmidt 1997, 202–203, nn. 88–92.

delle acconciature delle dame di età flavia¹⁷. Sulla base di questo indizio ritengo che si possa proporre una datazione, per la parte antica della statua, fra la fine del I e l'inizio del II secolo d.C.

Venere o Psiche?

Cosa si può invece dire sulla sistemazione della statua successiva all'antichità e sulla sua interpretazione moderna, sancita dal restauro ancora in opera? Per quanto riguarda l'esame delle tracce fisiche riferibili a questa nuova fase di uso della scultura, possiamo in primo luogo soffermarci su un taglio, largo circa tre millimetri, che interessa parte della spalla sinistra della figura e interrompe di netto una ciocca con il tratto di scapola ad esso contigua. Questo taglio può essere interpretato come un primo tentativo di separare la testa e il collo dal busto, poi interrotto dalla scelta di effettuare un intervento di completamento della statua, che è consistito nella ricostruzione degli arti inferiori e nell'inserzione delle braccia.

L'avambraccio sinistro è stato scolpito in modo da essere solidale (attraverso anche elementi in stucco?) con il tratto inferiore del corpo, e in particolare con la sezione del tessuto rovesciata ed ingrossata. Il tipo di veste scelto per l'intervento moderno trova corrispondenze abbastanza precise con quello riscontrabile nelle immagini di Afrodite Anadiomene¹⁸ e nelle Afroditi pudiche semipanneggiate in cui il drappeggio copre totalmente le gambe, del tipo Pudica di Rodi. Più peculiare e meno in linea con il patrimonio iconografico antico è invece la scelta di integrazione della mano destra, che anziché coprire il seno sinistro, come suggerisce il frammento antico, regge invece l'attributo del vaso.

Siamo quindi davanti a quello che in una prospettiva rigorista potremmo definire un restauro 'sbagliato', che ha trasformato un'Afrodite pudica antica, sorpresa seminuda a coprirsi¹⁹, in una nuova statua in cui la figura femminile, appena uscita dal bagno (?), regge con una mano il tessuto con cui si è asciugata e con l'altra un flacone di unguento con cui cospargersi. Ma in una prospettiva genuinamente storica, ogni restauro – anche e soprattutto quando non congruente con il ripristino dell'aspetto originario della scultura²⁰ – merita una spiegazione e consente di intuire, se non di comprendere nella sua interezza, qualche frammento della realtà passata²¹.

Riflettiamo un poco proprio su questa scelta integrativa: nonostante l'iconografia di Afrodite sia connessa con estrema frequenza all'acqua e al bagno, la sua associazione con vasi per unguenti non gode di fortuna nella produzione statuaria antica. È invece un soggetto frequente nei restauri realizzati a partire dal XVII secolo: a titolo meramente esemplificativo si possono ricordare

17 E.g. la testa ai Musei Vaticani, Galleria Candelabri inv. 2708: Bartman 2001, 11, fig. 8.

18 Delivorrias et al. 1984, 76–78, nn. 667–687; Schmidt 1997, 202, nn. 78–87; Denti 1985, 140–143, osserva come nell'Anadiomene il mantello debba essere strettamente annodato per necessità iconografiche (la dea, infatti, deve aver le mani libere per sistemare la propria acconciatura), mentre nel caso dell'Afrodite Pudica di Rodi la presenza della mano sinistra a reggere il panneggio vanifica in una certa misura la necessità del nodo: in questo caso si deve parlare più correttamente di raddoppio del manto, altrimenti la statua incorre nel 'pleonasma iconografico' che si può riscontrare in bronzetti e terrecotte d'Oltralpe (Denti 1985, 143–146).

19 Oppure, con differente e meno plausibile interpretazione, rappresentata nell'atto di abbracciare il proprio corpo per reagire all'improvviso raffreddamento causato dall'uscita dall'acqua: Moreno 2002, 144.

20 Cagiano de Azevedo 1948, 45–71. Questo approccio è stato postulato nella seconda metà del XVIII secolo – in questa fase è determinante la posizione di Bartolomeo Cavaceppi, figura preminente nel contesto romano (Spinola 2013, 93–94) – ma è stato messo a lungo da parte dall'empirismo delle pratiche di bottega e dalle pressioni del mercato antiquario: Rossi Pinelli 2003. Sulla differenza fra quanto enunciato e quanto poi effettivamente praticato in officina il caso di Cavaceppi è emblematico (Cagiano de Azevedo 1948, 74): basti a tal proposito ricordare l'Afrodite tipo Pudica di Rodi trasformata dallo studio Cavaceppi, attraverso un invasivo restauro, in una ninfa che regge una conchiglia: Gasparri – Ghiandoni 1994, 87–91, cat. A3, fig. 78–83.

21 In questa prospettiva è esemplare la lunga discussione che Carl Robert dedica a due rilievi murati a Palazzo Cardelli a Roma, Robert 1976, 473–487. Nonostante lo studioso avesse l'intenzione di dimostrare come le integrazioni sbagliate fossero una 'pericolosa fonte di errori', in realtà scrive (nel 1919) un'acuta pagina sulla fortuna dell'antico.

una statua dai Musei Vaticani (figg. 8–9)²², due dalla Galleria Giustiniana²³, una dalla collezione di Cristina di Svezia²⁴ e tre dalla collezione Farnese²⁵, una delle quali molto interessante per le corrispondenze con l'opera qui discussa (fig. 10)²⁶. La statua presentata in questo contributo può essere inserita appieno fra queste sculture (identificate già durante l'*Ancien Régime* come Afrodite), di cui costituisce una versione in piccolo formato e di più contenuto impegno artistico, almeno per quanto concerne il tipo di integrazione, che tradisce una certa freddezza di esecuzione ed una semplificazione delle superfici. Si confronti a tal proposito la resa del retro (fig. 4) con quella del pannello della figura ai Musei Vaticani (fig. 9). Stile ed aspetto complessivo degli interventi integrativi pertanto rendono a mio avviso plausibile una datazione del restauro nei primi decenni del XIX secolo.

Occorre però tenere anche presente che proprio sullo scorcio del XVIII secolo e nei primi decenni del secolo successivo, l'associazione fra una giovane figura femminile ed un vaso trova una certa fortuna in una specifica iconografia, quella di Psiche. In quel caso la presenza del vaso, il cui coperchio è posto in particolare evidenza, non rimanda ad un semplice contenitore per cosmetici, ma al misterioso vaso della bellezza, affidato da Persefone a Psiche con la raccomandazione di non aprirlo. La sua apertura causerà il sonno della fanciulla, da cui riuscirà a svegliarla Amore. Questo soggetto, particolarmente amato in età neoclassica, compare in numerose opere, dai capolavori di Antonio Canova²⁷ e Bertel Thorvaldsen²⁸ – variamente replicati in formati e materie prime differenti – alla produzione, fra gli altri, di Adamo Tadolini, Pietro Tenerani²⁹ e Francesco Pozzi. A quest'ultimo si deve la statua di Psiche posta a decorare lo scalone di Casa Martelli (fig. 11)³⁰: l'opera, del 1821, è contraddistinta, almeno iconograficamente, da numerosi punti in comune con l'Afrodite presentata in questo contributo; per esempio l'andamento un poco incurvato delle spalle e soprattutto la posizione delle braccia.

A questo punto è legittimo chiedersi se l'artigiano cui si deve il restauro della scultura romana avesse anche in mente una Psiche del tipo di quelle di Thorvaldsen o Pozzi, opere particolarmente alla moda nel momento in cui interveniva sulla statua. E questa eventuale fonte incideva solo

-
- 22 Che con la destra compone la capigliatura e con la sinistra solleva un vaso da unguenti ai Musei Vaticani, Gabinetto delle Maschere, inv. 802: Amelung 1908, 712–714, cat. 441, tav. 75; Spinola 1999, 149–150, cat. 24, con datazione della parte antica dell'opera all'età adrianea.
- 23 Una è una figura di Afrodite accovacciata: Museo Torlonia inv. 182; Galleria Giustiniana, tav. 38: Fusconi 2001, 208–211, cat. 10 (G. Fusconi, L. Buccino); Settis – Gasparri 2020, 260–261, cat. 74 (L. Buccino). L'inserimento del vasetto è stato riferito da Giulia Fusconi all'intervento di restauro della scultura dovuto a Pietro Bernini: Montanari 2020, 95–96. L'altra è invece un'Afrodite semipanneggiata che solleva con la destra un vaso: Galleria Giustiniana, tav. 43: Fusconi 2001, 524–525.
- 24 Un'Afrodite accovacciata raffigurata nell'atto di versarsi sui capelli il contenuto di un vaso: Madrid, Museo del Prado, inv. E 33: Schröder 2004, 267–270.
- 25 Un'Afrodite del tipo Louvre-Napoli che stringe nella sinistra una lekythos: Napoli, MAN, inv. 5997: Gasparri 2009, 62–64 (C. Capaldi), cat. 25, tav. XXIII, restaurata da ultimo alla fine del XVIII secolo da Giuseppe Canart. Un'altra Afrodite accovacciata con un unguentario portato alla testa con la destra, Napoli, MAN, inv. 6297: Gasparri 2009, 72–73 (S. Pafumi), cat. 30, tav. XXVIII.
- 26 Si tratta di un'Afrodite semipanneggiata tipo Venus Felix che regge con la sinistra il contenitore per unguenti Napoli, MAN, inv. 6300: Gasparri 2009, 83–86 (S. Pafumi), cat. 36, tav. XXXIV. La documentazione d'archivio consente di ricostruire con margini di incertezza il susseguirsi degli interventi di restauro: nel 1805 l'opera doveva presentarsi restaurata nell'aspetto attuale ed era descritta con 'il suo manto nella dritta ed un vasetto di unguento nella sinistra'. Stefania Pafumi ipotizza che la testa e la mano con l'attributo possano essere riferiti ad un restauro di Carlo Albacini (Gasparri 2009, 85, nota 6).
- 27 Parigi, Louvre, inv. MR 1777 – N 15579 (Amore e Psiche) e MR 1776 – N 15581 (Amore e Psiche stanti).
- 28 Copenhagen, Thorvaldsens Museum, inv. A.821 e gesso inv. A26 (in cui la figura femminile non è alata) databile esattamente al 1806.
- 29 Firenze, Galleria di Palazzo Pitti, inv. Giorn. 2472 (Psiche abbandonata).
- 30 Firenze, Casa Martelli, inv. 182. L'opera era stata realizzata a Roma sempre nel 1821, come indicato nell'epigrafe sulla base. Su Francesco Pozzi (1790–1844) e sulla sua attività come scultore: Tassinari 2020, 10–12.

sull'aspetto formale, senza mutare l'identificazione del soggetto³¹, oppure esprimeva la precisa volontà di realizzare una statua di Psiche di gusto neoclassico usando un frammento antico? In questo specifico caso non è possibile giungere a conclusioni sicure su attori, modi, tempi e motivi degli interventi di restauro; questa statua rimane comunque una testimonianza significativa di un determinato approccio che, attraverso specifiche scelte di restauro integrativo, esercitava senza remore 'il diritto che ha ogni generazione di rivivere il passato secondo la propria esperienza'³².

31 Voleva cioè comunque creare un'Afrodite con l'aggiunta del vaso per unguenti che, come abbiamo visto, è ben attestato dal XVII secolo.

32 Cagiano de Azevedo 1948, 5.

Bibliografia

Amelung 1908

W. Amelung, Die Skulpturen des Vaticanischen Museums, II. Belvedere. Sala degli animali. Galleria delle statue. Sala de' busti. Gabinetto delle maschere. Loggia scoperta (Berlino 1908)

Bartman 2001

E. Bartman, Hair and the Artifice of Roman Female Adornment, *AJA* 105.1, 2001, 1–25

Bazzechi 2022

E. Bazzechi, La decorazione scultorea delle case tardo antiche di Ostia e lo studio della “biography of objects” come approccio metodologico, in: E. Bazzechi – J. Lang (a cura di), *Prospettive per lo studio della iconografia romana. Ambivalenza delle immagini* (Bari 2022) 129–141

Brinkerhoff 1978

D. M. Brinkerhoff, *Hellenistic Statues of Aphrodite. Studies in the History of their Stylistic Development* (New York 1978)

Cagiano de Azevedo 1948

M. Cagiano de Azevedo, *Il gusto nel restauro delle opere d'arte antiche* (Roma 1948)

Corso 1992

A. Corso, L'Afrodite Capitolina e l'arte di Cefisodoto il Giovane, *NumAntCl* 21, 1992, 131–157

Corso 2007

A. Corso, *The Art of Praxiteles II. The Mature Years* (Roma 2007)

de Lachenal 2020

L. de Lachenal, Antico e non antico nei marmi Torlonia. Spunti per una storia dei restauri fra Seicento ed Ottocento, in: S. Settis – C. Gasparri (a cura di), *I Marmi Torlonia. Collezionare capolavori* (Milano 2020) 78–91

Delivorrias et al. 1984

A. Delivorrias – G. Berger-Doer – A. Kossatz-Deissmann, s.v. Aphrodite, *LIMC II* (Zurigo) 2–151

Denti 1985

M. Denti, Afrodite pudica semipanneggiata: questioni di iconografia, *ArchCl* 37, 1985, 138–153

Di Vita 1956

A. Di Vita, L'Afrodite Pudica di Punta delle Sabbie ed il tipo della pudica drappeggiata, *ArchCl* 7, 1956, 9–21

Felletti Maj 1951

B. Felletti Maj, Afrodite Pudica: saggio dell'arte ellenistica, *ArchCl* 3, 1951, 32–65

Fusconi 2001

G. Fusconi, *I Giustiniani e l'antico* (Roma 2001)

Gasparri – Ghiandoni 1994

C. Gasparri – O. Ghiandoni, *Lo studio Cavaceppi e le collezioni Torlonia, RIASA IIIs, anno XVI (o. O. 1993)*

Gasparri 2009

C. Gasparri, *Le sculture Farnese I. Le sculture ideali* (Milano 2009)

Giuliano 1953

A. Giuliano, L'Afrodite Callipige di Siracusa, *ArchCl* 5, 1953, 210–214

Jacopi 1931

G. Jacopi, *Monumenti di scultura del Museo Archeologico di Rodi II* (Bergamo 1931)

Montanari 2020

T. Montanari, Bernini padre e figlio restauratori per Vincenzo Giustiniani: una Venere e un Caprone, in: S. Settis – C. Gasparri (a cura di), *I Marmi Torlonia. Collezionare capolavori* (Milano 2020) 92–97

Moreno 2002

P. Moreno, *Genio differente. Alla scoperta della maniera antica* (Milano 2002)

Persano 2016

P. Persano, Una statua dalle molte vite. Biografie di un Menandro “romano” inedito in una collezione privata genovese, *RM* 122, 2016, 387–418

Robert 1976

C. Robert, *Ermeneutica archeologica* (Napoli 1976 – ed. originale Berlino 1919)

Rossi Pinelli 2003

O. Rossi Pinelli, From the Need for Completion to the Cult of the Fragment. How Tastes, Scholarship, and Museum Curators’ Choices Changed our View of Ancient Sculpture, in: J. Burnett Grossmann – J. Podany – M. True (a cura di), *History of Restoration of Ancient Stone Sculptures* (Los Angeles 2003) 61–74

Schmidt 1997

E. Schmidt, s.v. Venus, *LIMC VIII* (Zurigo 1997) 192–230

Schröder 2004

S. F. Schröder, *Catálogo de la escultura clásica*. Museo del Prado, Museo Nacional del Prado (Madrid 2004)

Settis – Gasparri 2020

S. Settis – C. Gasparri (a cura di), *I Marmi Torlonia*. Collezione capolavori (Milano 2020)

Spinola 1999

G. Spinola, *Il Museo Pio Clementino 2* (Città del Vaticano 1999)

Spinola 2013

G. Spinola, Criteri e modalità degli interventi della seconda metà del ‘700 sulla scultura antica negli allestimenti dei Musei Vaticani, in: S. Kansteiner (a cura di), *Ergänzungsprozesse. Transformation antiker Skulptur durch Restaurierung* (Berlino 2013) 93–108

Stewart 2010

A. Stewart, A Tale of Seven Nudes: The Capitoline and Medici Aphrodites. Four Nymphs at Elean Herakleia, and an Aphrodite at Megalopolis, *Antichthon* 44, 2010, 12–32

Tassinari 2020

G. Tassinari, Un ignoto incisore di gemme: lo scultore e ceroplasta Francesco Pozzi, *MDCCC* 1800 9, 2020, 5–46

Immagini



Fig. 1: Collezione privata, Afrodite, foto cortesia Pandolfini casa d'aste (rielaborazione A. Tasso).



Fig. 2: Collezione privata, Afrodite, visione frontale, foto cortesia Pandolfini casa d'aste.



Fig. 3: Collezione privata, Afrodite, visionale laterale destra, foto cortesia Pandolfini casa d'aste.



Fig. 4: Collezione privata, Afrodite, visione posteriore, foto cortesia Pandolfini casa d'aste.



Fig. 5: Collezione privata, Afrodite, visione laterale sinistra, foto cortesia Pandolfini casa d'aste.



Fig. 6: Collezione privata, Afrodite, profilo sinistro foto cortesia Pandolfini casa d'aste.

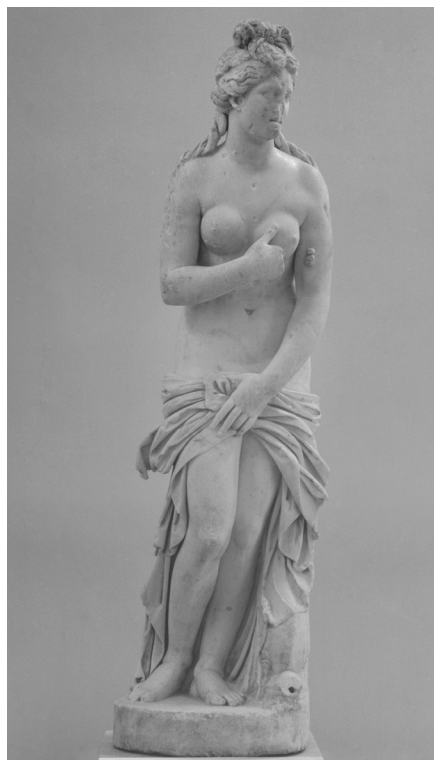


Fig. 7: Venafro, Museo Archeologico, statua di Afrodite, foto DAI (D-DAI-ROM 387).



Figg. 8-9: Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, Gabinetto delle Maschere, inv. 802, Afrodite, foto DAI (D-DAI-ROM97Vat.301A-B).



Fig. 10: Napoli, Museo Archeologico Nazionale inv. 6300, Afrodite con Eros, foto Napoli MAN.



Fig. 11: Firenze, Casa Martelli inv. 182, Francesco Pozzi, Psiche, foto Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi (404981).

„Familia-Geschäft“? Eine Untersuchung über die Aemilii von Rom im 3. Jh. n. Chr.

Amanda Rampichini

The article wants to investigate two different entrepreneurial profiles in the third century AD. The first one is the top-down investigated profile of Aemilia Severa, brick kilns owner, who farms out the production of bricks, tiles and clay objects to more freedmen and freedwomen of her family, and who disappears suddenly with the coronation of Caracalla. The second one is the bottom-up investigated profile of a slave-, freedmen- and freedwomen-family of Aemilii, which manages more plumbers-workshops in Rome and disappears after the first quarter of the third century AD. Can we infer that the two profiles belong to the same “family affairs”?

Dass Bauunternehmen ein großes Interesse für die wohlhabenden Familien des Senatoren- und Ritterstandes in Rom bedeutete, ist in der ganzen Literaturwelt der Antike klar¹. Was man am häufigsten findet, sind Familien, die in der Umgebung Roms liegende und in verschiedenen Regionen verbreitete Grundstücke ausnutzten, um Baumaterialien zu gewinnen und für mehrere Baustellen zu verwenden². Als Baumaterialien sind nicht nur Ziegel, Dachziegel, Holz, Mörtel und Zementarten zu nennen (die auch auf einem Baugrundstück direkt gewonnen werden können), sondern auch Glas-, Eisen-, Bronze- und Bleizubehör. Diese können von den *familia*-Angehörigen (d. h. auch Sklaven oder Freigelassene, die als *institores* oder *exercitores* oder auch als befreundete, aber zum Teil unabhängige Unternehmer eine wichtige Geschäftstätigkeit für die *patroni/domini* ausübten³) durch Verpachtung oder durch Nutzung eines Bruches produziert oder durch Handel oder Handwerk günstig besorgt werden.

In diesem Beitrag möchte ich versuchen, zwei *familia*-Tätigkeiten zusammen vorzustellen und herauszufinden, ob genügend Elemente vorhanden sind, um sie zu einer einzigen, ursprünglichen *Familia* zurückzuführen.

1. Die *figlinae* / Ziegeleien von Aemilia Severa

Wenn man nach Informationen über Ziegelproduktion in Rom zwischen dem 2. und 3. Jh. n. Chr. in der schon bekannten Literatur sucht, findet man interessanterweise eine zum Senatorenstand gehörende Unternehmerin in Rom: Sie heißt Aemilia Severa⁴ und war die Eigentümerin der *figlinae Publilianae* in Rom. Sie erscheint nach unserer Kenntnis zwischen Ende des 2. Jhs. n. Chr. und Anfang des 3. Jhs. n. Chr. mit Ziegelstempeln, die eine intensive Tätigkeit von ihrer *officinatore*s (die sich, in diesem Fall, durch Symbole ausdrücken⁵) zeigen. Namentlich sind nur zwei von ihren Mitarbeitern bekannt, Gaius Casinius Numidianus⁶ und Aemilia Romana, die ihren

1 Helen 1975; Setälä 1977; Steinby 1982; Setälä 2002; Chelotti 2003; Mainardis 2003; Marengo 2003.

2 Setälä 1977; Steinby 1982; Sonnabend 1999, 52–58.

3 Aubert 1993; Cantarella 2010, 178–180.

4 FOS 37, 56–57.

5 Braitto 2020, 103–109.

Beruf in verschiedenen *figlinae* ausübten, besonders die *Publilianae*, die *Domitianaes minores*, die den Kaisern Septimius Severus und Caracalla gehörten, und *Portus Licini*⁷. Interessant ist die Datierung von Aemilia Romanas Tätigkeiten in das Jahr 205 n. Chr., nach dem Tod des *praefectus praetorio* Plautianus. Wieso die Datierung interessant ist, wird im Folgenden noch besprochen. Die *patrona* Aemilia Severa scheint eines der Kinder von Marcus Aemilius Macer Saturninus, Konsul des Jahres 174 n. Chr., zu sein⁸, zusammen mit Marcus Aemilius Macer Saturninus und Marcus Aemilius Macer Dinarchus⁹. Sie ist zudem wahrscheinlich die Ehefrau von Gaius Iulius Flaccus Aelianus, *Consul suffectus* des Jahres 197 n. Chr. und *homo novus* im Senatorenstand, und Mutter von Flaccus Aelianus, *Clarissimus Puer*, der auch Miteigentümer der *figlinae Publilianae* zwischen 200 und 210 n. Chr. ist¹⁰.

Wenn man die stärkere *Agency* von Frauen und deren Geschäftsmöglichkeit im 2. und 3. Jh. n. Chr. in Betracht zieht¹¹, wird man zugeben müssen, dass mehrere Frauen aus verschiedenen Schichten aktive Bestandteile der Wirtschaft und der Gesellschaft waren¹². In diesem historischen Zusammenhang kann man die Familie von Aemilia Severa näher betrachten. Wenn man ihre Verwandtschaft mit Marcus Aemilius Macer Saturninus akzeptiert¹³, muss man auch die Tätigkeiten dieses adligen Konsuls und seiner Familie in den Blick nehmen. Wir kennen Marcus Aemilius Macer Saturninus hauptsächlich durch Inschriften aus Nordafrika¹⁴. Er war *legatus Augusti pro praetore* für die Provinz Numidien in den Jahren 172–174 n. Chr. und wurde zuerst als *Consul designatus* für das Jahr 174 n. Chr. nominiert und später im gleichen Jahr *consul suffectus*. Er hatte wahrscheinlich Landvermögen in Numidien, da er als *patronus* für die Städte von Cuicul, Thamugadi und Verecundia auftrat. Er finanzierte Erneuerungen von Monumenten in Lambaesis¹⁵ im Namen des Kaisers Marc Aurel; später wird er zusammen mit dem Kaiser in einer Widmungsinschrift in Mascula¹⁶ sowie in einer Säuleninschrift in Ageneb/Geryville¹⁷ (in der Antike *Mauritania Caesariensis*) erwähnt¹⁸. Die Söhne des Konsuls, Saturninus und Dinarchus, erhielten, in Erinnerung an den Vater, weitere Widmungen in den Städten Lambaesis¹⁹ und Verecundia²⁰.

Durch diese Inschriften werden Interessen der Familie des Saturninus in Numidien und Mauritien bestätigt. Darüber hinaus wurde der Konsul als *clarissimus vir* bezeichnet, und konsequent als Mitglied des Senats geführt und war Besitzer eines Vermögens, wovon ein Drittel in Italien liegen sollte. Für die Söhne gibt es, wie gezeigt, zahlreiche Belege für ihr Wirken in Afrika, aber keine in Italien. Nur in Tusculum wird ein Marcus Aemilius Macer Faustianus *clarissimus vir* genannt, der im Jahr 216 n. Chr. Kaiser Caracalla eine Statuenbasis widmete²¹, und der sehr

6 Numidianus, wahrscheinlich ein Freigeborener, ist als mit Aemilia Severa verbundener *officinator* zu verstehen, wie in dem Interpretationsmodell von Steinby 2003. Ein afrikanischer Ursprung dieses Mitarbeiters von Aemilia Severa wird auch durch sein Cognomen nahegelegt: Kajanto 1965, 206.

7 Setälä 1977, 50–52.

8 FOS 37, 56–57.

9 PIR² A, 382, 65.

10 FOS 37, 56–57.

11 Siehe Rampichini 2020, 405–406.

12 Braitto 2020; Pölönen 2002; Setälä 2002; Gardner 1999; Gardner 1986, 233–256; Helen 1975; Thomas 1990; Ortner–Whitehead 1981, 1–27; Conckey–Spector 1984, 1–38; Hodder 1986, 228–231; Nelson 1997, 49–64; Gilchrist 1999; Gilchrist 2009; Diaz-Andreu 2005; Schmitt Pantel 1990, 3–10; Stieg Sørensen 2007.

13 FOS 37, 56–57.

14 PIR², A 382; Setälä 1977, 84.

15 CIL 08, 2546 und 2654, AE 1914, 39 (1).

16 Bull.Tr.Hist. 1901, 309, N.4.

17 EE05, 1043.

18 In beiden Fällen bedanken sich die Städte bei Marcus Aemilius Macer Saturninus für die Fürsprache bei Kaiser Marc Aurel zu ihren Gunsten.

19 CIL 08, 2730 u. 2731; Bull. Tr. Hist. 1915, CLXVI; Bull. Tr. Hist. 1916, CCXL.

20 CIL 08, 4228 und 4229.

21 CIL 14, 2596; ILS, 453; ZPE 89 (1991) 197; AE 2012, 313; Gorostidi 2020, 166–167; EDR161242; EDCS 5800575.

wahrscheinlich in einem Verwandtschaftsverhältnis zu Saturninus steht. Die Statuenbasis bezeugt die Tatsache, dass Faustinianus von Caracalla eine *restitutio* und *conservatio vitae atque dignitatis* erhielt, d. h. eine Wiedereingliederung und Erhaltung des Lebens und der Würde. Das Wort *dignitas* ist politisch zu verstehen und kann mit *restitutio* verbunden werden. Es könnte bedeuten, dass Faustinianus, nach einem ‚Fall‘, von Caracalla zurück in seinen Stand gehoben wurde. Das wäre nicht zu unterschätzen. Der Ehemann von Aemilia Severa, Iulius Flaccus Aelianus, ein *homo novus*, wurde direkt von Kaiser Septimius Severus zum Statthalter Kappadokiens ernannt²².

Aemilia Severa war, wie bereits erwähnt, Eigentümerin der *figlinae Publilianae*, wo sie mit verschiedenen *officinatores*²³ zwischen 190 und 210 n. Chr. Ziegel produzierte. Die Produktion der *figlinae Publilianae* erfolgte danach ein paar Jahre (210/211 n. Chr.) unter dem Sohn, Flaccus Aelianus Clarissimus Puer, obwohl die Bezeichnung *clarissimus puer* als Anzeichen einer *tutela* von Aemilia Severa oder durch andere Verwandte (die den eigenen Namen nicht nennen möchten) gedeutet werden kann. Im Anschluss bleiben die Stempel unbenutzt und erst ab 217 n. Chr. ist der Eigentümer wieder bekannt: Kaiser Caracalla. Von Aemilia Severa kennen wir die *officinatrix* und wahrscheinlich Freigelassene, Aemilia Romana, die in den *figlinae Publilianae* nach dem Jahr 217 n. Chr. und in den *figlinae Domitianaes minores* zwischen 205 und 217 n. Chr. arbeitete, immer im Auftrag der kaiserlichen Familie.

Wenn man die 216 n. Chr. datierte Inschrift von Marcus Aemilius Macer Faustinianus, die Stempel von Aemilia Severa, Flaccus Aelianus und Aemilia Romana näher analysiert und verbindet, gelangt man zur Annahme, dass Faustinianus und Severa zur gleichen Familie gehören (die gleiche von Marcus Aemilius Macer Saturninus) und dass diese Familie eine Form von Zerfall zwischen 210 und 211 n. Chr. erlebt hat. Faustinianus erhielt seinen Stand (mindestens bis 216 n. Chr.) zurück. Über Aemilia Severa und ihren Sohn ist nichts dergleichen bekannt.

2. Die Bleiwerkstätte der Aemilii-Plumbarii

Zunächst muss ein kurzer Blick auf eine andere *familia*-Unternehmung in Rom geworfen werden, und zwar auf mehrere Bleiwerkstätten in Rom, die zwischen Ende des 2. Jhs. n. Chr. und Anfang des 3. Jhs. n. Chr. von *Aemilii* mit Cognomina von Sklaven geführt wurden²⁴. Dass sie alle gleichzeitig erscheinen und sehr wahrscheinlich zu einer einzigen *familia* von Sklaven gehörten, wurde bereits anerkannt²⁵. Bei diesen handelt es sich um Aemilius Formianus²⁶, der Bleirohre für Quintus Munatius Celsus anfertigte, Aemilia Formiana²⁷, Aemilia Chrysis²⁸, die die Rohre für die Brüder Decimus Percennius Marcianus und Decimus Percennius Rufinus anfertigte, sowie Aemilius Lucius²⁹ und Aemilius Karicus³⁰, die die Bleirohre für Gaius Suetrius Sabinus produzierten. Christer Bruun vermutet, sie seien Angehörige der *familia* eines *curator aquarum*, Aemilius Frontinus³¹. Aemilius Frontinus wird leider nur auf einem einzigen Bleirohr erwähnt³², über ihn gibt es

22 Barbieri 1988, 143, N.18.

23 Neben Aemilia Romana kennen wir namentlich einen zweiten officinator, Gaius Casinius Numidianus, dessen Cognomen zu den Interessen von Saturninus passt.

24 CIL 15, 7412, 7497, 7509, 7546 und 7592; Bruun 1991, 366; Rampichini 2020, 408–409.

25 Bruun 1991, 366.

26 CIL 15, 7497, Nsc 1878, 132; Lanciani 1881, N. 135; EDCS-37900342; EDR032698, EDR126820; EOS I, 217; LTUR 02, 142; Friggeri – Rampichini 2012, 333 und CIL 15, 7590; Pietrangeli 1951, 24, N. 40; EDCS-37900444; EDR142626; siehe Rampichini 2020.

27 CIL 15, 7592; NSc 1878, 132; Lanciani 1881, n. 135; Bruun 1991, 312; Bruun 2010, 311; EDCS 37900446; EDR142624; Buchi 1993, 156; Rampichini 2013; Rampichini 2020, 408–409.

28 CIL 15, 7509; Bull.Arch.Com. 1881, 27; EDCS-37900355; EDCS-37900356; EDCS-37900357.

29 CIL 15, 7546 und 7412; Lanciani 1881, N.317, EDCS-37900620.

30 CIL 15, 7546; Lanciani 1881, N.175.

31 Bruun 1991, 366.

32 CIL 15, 7314.

kaum weitere Hinweise³³. Man weiß nicht genau, ob er zum Ritterstand oder zum Senatorenstand gehörte³⁴. Bruun ordnet ihn dem Ritterstand zu³⁵, aber er beweist auch, dass er nicht der im Jahr 164 n. Chr. genannte Konsul Aemilius Frontinus sein kann.

Es ist jedoch hilfreich, die Bleirohre der *plumbarii* aus den Aemilii etwas näher zu betrachten: Von den von Aemilius Formianus am Anfang des 3. Jhs. n. Chr. geschöpften *fistulae aquariae*³⁶ kennt man auch den Kunden, dessen Haus mit Wasser versorgt werden sollte. Es handelt sich um Quintus Munatius Celsus³⁷, ein vermutlich in Cirta³⁸ (Numidien) geborener Mann des Ritterstandes und *legatus Augusti* des Kaisers Caracalla für die Provinz Mauretania Caesariensis im Jahr 212 n. Chr.³⁹.

Die von Aemilia Chrysis geformten Bleirohre sind für die Brüder und Senatoren Decimus Percennius Marcianus⁴⁰ und Decimus Percennius Rufinus⁴¹. Sie sind dieselben *Percennii*, die in der in der Nähe von der Kirche Santa Bibiana in Rom gefundene Inschrift erwähnt werden. Wir finden durch diese fragmentierte Inschrift heraus, dass Rufinus und andere *Percennii* derselben Familie *legati Augusti pro praetore* von verschiedenen Provinzen gewesen sind, obwohl man nicht weiß, welche Provinzen das waren (der Teil der Inschrift, der die Namen der Provinzen erwähnt ist leider nicht überliefert).

Die von Aemilius Licius und Aemilius Karicus geschöpften Bleirohre gehören zur Leitung, die das Haus von Senator Gaius Suetrius Sabinus⁴² mit Wasser versorgt hat. Der Senator scheint ein *homo novus* von Septimius Severus und Freund Caracallas gewesen zu sein⁴³. Er übte im Jahr 207 n. Chr. Das Amt als *legatus proconsulis provinciae Africae regionis Hipponiensis*⁴⁴ aus. Darüber hinaus hat Aemilius Lucius noch ein Rohr für den kaiserlichen Freigelassenen Aurelius Thessalus, über den es keine weiteren Hinweis gibt, produziert. Es kann nur aufgrund seiner Nomenklatur vermutet werden, dass er ein Freigelassener des Caracalla war.

Dieser kurze Überblick über die Kunden der *Aemilii plumbarii* zeigt, dass drei von vier Kunden adlige Römer waren, die Ämter in Afrika ausgeübt haben. Über die *Percennii* hat man keine näheren Hinweise, aber man kann vermuten, dass einer der in der Inschrift von Santa Bibiana erwähnten *legati Augusti pro praetore* sein Amt in Afrika ausgeübt hat.

3. Schlussfolgerungen

Wenn man in Betracht zieht, dass alle Kunden der *Aemilii-plumbarii* eine Verbindung, bzw. Interessen, in Afrika hatten, kann auch eine Vernetzung mit der adligen afrikanischen Familie von Saturninus vermutet werden. Die große Anzahl neuer Senatoren aus Afrika und Syrien, die von Septimius Severus nominiert wurden⁴⁵, könnten zweifellos das Notwendige für ihre neuen Sitze in Rom bei Freigelassenen von Senatoren-Freunden und Bekannten in Auftrag gegeben haben. Das würde die intensive Tätigkeit der Aemilia Severa im Zeitraum 190–210 n. Chr. (praktisch die ‚goldene Zeit‘ des Septimius Severus) und von den *Aemilii-plumbarii* in derselben Zeitspanne

33 Siehe den Identifikationsversuch von Barbieri 1988, 231–240. Aemilius Frontinus scheint aus Afrika zu stammen, obwohl es kaum möglich ist, die ursprüngliche afrikanische Familie zu identifizieren.

34 Barbieri 1988, 238–239.

35 Bruun 1991, 242.

36 Friggeri – Rampichini 2012.

37 PIR², M 721.

38 CIL 08, 7001; Magioncalda 1989, 9–154.

39 CIL 08, 22616, 22617, 22618 und AE 1912, 173.

40 PIR², P 232,

41 PIR², P 234.

42 CIL 15, 7546.

43 Barbieri 1988, 122.

44 PIR², O 25.

45 Barbieri 1988, 107–152.

erklären. Der afrikanische Ursprung der Familie von Aemilia Severa soll eine Rolle in der Gunst des Kaiserhofs von Septimius Severus gespielt haben. Ein erster Riss in diesem positiven Kreislauf kann ins Jahr 205 n. Chr. zurückgeführt werden, da hier gleichzeitig der Tod des *praefectus praetorio* Plautianus und der Anfang der Tätigkeit von Aemilia Romana bei den kaiserlichen Ziegeleien registriert werden kann. Die naheliegende Vermutung ist die folgende: Plautianus, der auch aus Afrika stammte, könnte ein Freund der *Aemilii* und/oder Bürge für ihre Familiengeschäfte gewesen sein.

Nach dem Jahr 205 n. Chr. können noch ca. 5–6 Jahre Tätigkeit festgestellt werden, danach verschwindet der Name von Aemilia Severa und ihres Sohnes in den Ziegelstempeln; im Jahr 211 n. Chr. kommen die *figlinae Publilianae* in den Besitz des Kaisers Caracalla. Darüber hinaus kann die Tätigkeit von Aemilia Romana in verschiedenen Ziegeleien des Kaisers Caracalla bis zum Jahr 217 n. Chr. nachgewiesen werden. Im Jahr 216 n. Chr. hat nach unserem aktuellen Kenntnisstand Marcus Aemilius Macer Faustinianus eine *restitutio et conservatio vitae atque dignitatis* von Kaiser Caracalla gewährt bekommen. Eine *conservatio vitae* vom Kaiser zu erhalten, könnte nicht nur als Rettung des eigenen Lebens, sondern gleichzeitig auch als Lebensverlust von anderen Angehörigen derselbe Familie interpretiert werden. Wären vielleicht Aemilia Severa und ihre Familie in diesem *datum ex silentio* zu sehen? Des Weiteren sind keine weiteren, mit Sicherheit datierbare, von *Aemilii* geschöpfte Bleirohre nach dem ersten Viertel des 3. Jhs. n. Chr. bekannt. Anhand dieses Anzeichens ist anzunehmen, dass die Geschäfte von Aemilia Severa und von den *Aemilii-plumbarii* zu einem einzigen Familiengeschäft gehört haben. Deswegen würde ich eine Verbindung zwischen der Tätigkeit von Aemilia Severa (und ihrer Familie) und den *Aemilii-plumbarii* Anfang des 3. Jhs. n. Chr. als sehr wahrscheinlich betrachten.

Bibliographie

AE

Année Épigraphique. Revue des publications épigraphiques relatives à l'antiquité romaine (Paris 1888–)

Bull. Arch. Com.

Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma (Rom 1872–)

Bull. Tr. Hist.

Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques (Paris 1883–1952)

CIL

Corpus Inscriptionum Latinarum I-XV (Berlin 1863–)

EDH

Epigraphische Datenbank Heidelberg, <<https://edh.ub.uni-heidelberg.de/home?lang=de>>

EDCS

Epigraphische Datenbank Clauss-Slaby, <<http://www.manfredclaus.de/>>

EDR

Epigraphic Database Rome, <<http://www.edr-edr.it/default/index.php>>

EE

Ephemeris Epigraphica, (Rom-Berlin 1872–1913)

EOS

S. Pancera (Hrsg.), Atti del Colloquio Internazionale AIEGL su Epigrafia e Ordine Senatorio. Roma. 14–20 Maggio 1981, I-II (Rom 1982)

FOS

M. T. Raepset-Charlier, Prosopographie des femmes de l'ordre sénatorial (I. - II. siècles) (Lovanii 1987)

LTUR

E. M. Steinby (Hrsg.), Lexicon Topographicum Urbis Romae (Rom 1993–2000)

NSC

Notizie degli scavi di antichità comunicate alla R. Accademia dei Lincei (Rom 1876–1903)

PIR²

E. Groag – A. Stein (Hrsg.), Prosopographia Imperii Romani. Saec. I. II. III. (Berlin 1933–2015)

ZPE

Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik (Bonn 1967–)

Aubert 1993

J. J. Aubert, Workshop Managers, in: W. V. Harris (Hrsg.), *The Inscribed Economy* (Ann Arbor 1993) 171–181

Barbieri 1988

G. Barbieri, *Scritti minori*. Raccolti per iniziativa della Scuola di Specializzazione in Archeologia dell'Università di Roma-La Sapienza (Rom 1988)

Braitto 2020

S. Braitto, *L'imprenditoria al femminile nell'Italia romana: le produttrici di opus doliare* (Rom 2020)

Bruun 1991

Ch. Bruun, *The Water Supply of Ancient Rome: A Study of Roman Imperial Administration* (Helsinki 1991)

Bruun 2010

Ch. Bruun, *Cognomina Plumbariorum*, *Epigraphica* 72, 2010, 297–332

Buchi 1993

E. Buchi, *Inscrizioni Romane*, in: G. Fogolari (Hrsg.), *Il Museo di Torcello* (Venedig 1993) 156

Cantarella 2010

E. Cantarella, Persone, Famiglia e Parentela, in: A. Schiavone (Hrsg.), *Diritto Privato Romano: un profilo storico* ²(Turin 2010) 157–211

Chelotti 2003

M. Chelotti, Donne imprenditrici in Apulia, in: A. Buonopane – F. Cenerini (Hrsg.), *Donna e lavoro nella documentazione epigrafica* (Faenza 2003) 63–74

Conckey – Spector 198

M. W. Conckey – J. D. Spector, *Archaeology and the Study of Gender*, *AMethTh* 7, 1984, 1–38

Diaz-Andreu 2005

M. Diaz-Andreu, Gender Identity, in: M. Diaz-Andreu (Hrsg.), *The Archaeology of Identity* (London 2005) 13–42

Friggeri – Rampichini 2012

R. Friggeri – A. Rampichini, Una condotta d'acqua di un senatore, recante anche il nome del fabbricante, in: R. Friggeri – M. G. Granino Cecere – G. L. Gregori (Hrsg.), *Terme di Diocleziano, la collezione epigrafica* (Mailand 2012) 333

Gardner 1986

J. F. Gardner, *Women in Roman Law and Society* (London 1986)

Gardner 1999

J. F. Gardner, Women in Business Life – Some Evidence from Puteoli, in: P. Setälä – L. Savunen (Hrsg.), *Female Networks and the Public Sphere in Roman Society* (Rom 1999) 11–28

Gilchrist 1999

R. Gilchrist, *Gender and Archaeology. Contesting the Past* (London 1999)

Gilchrist 2009

R. Gilchrist, Archaeology of Sex and Gender, in: B. Cunliffe – Ch. Gosden – R. A. Joyce (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Archaeology* (Oxford 2009) 1029–1047

Helen 1975

T. Helen, *Organization of Roman Brick Production in the First and Second Centuries A.D.* (Helsinki 1975)

Hodder 1986

I. Hodder, *Reading the Past* (Cambridge 1986)

Kajanto 1965

I. Kajanto, *The Latin Cognomina* (Helsinki 1965)

Lanciani 1881

R. A. Lanciani, *Le acque e li acquedotti di roma antica* (Rom 1881)

Magioncalda 1989

A. Magioncalda, I Procuratori-Governatori delle due Mauretaniae: un profilo, in: M. Christol – A. Magioncalda (Hrsg.), *Studi sui Procuratori delle due Mauretaniae* (Sassari 1989) 9–154

Mainardis 2003

F. Mainardis, Sentia Secunda e le altre. Donne produttrici di vetro nel mondo romano, in: A. Buonopane – F. Cenerini (Hrsg.), *Donna e Lavoro nella documentazione epigrafica* (Faenza 2003) 87–112

Marengo 2003

S. M. Marengo, Donne e produzione: esempi dalla Regio V, in: A. Buonopane – F. Cenerini (Hrsg.), *Donna e Lavoro nella documentazione epigrafica* (Faenza 2003) 75–86

Nelson 1997

S. M. Nelson, *Gender in Archaeology* (Walnut Creek 1997)

Ortner – Whitehead 1981

S. B. Ortner – H. Whitehead, *Sexual Meanings* (Cambridge 1981)

Pietrangeli 1951

C. Pietrangeli, Fistule acuarie della Collezione Gorga, *Epigraphica* 13, 1951, 17–32

Pölönen 2002

J. Pölönen, The Division of Wealth between Men and Women in Roman Succession (ca. 50 BC- AD 250), in: P. Setälä (Hrsg.), *Women, Wealth and Power in the Roman Empire* (Rom 2002) 147–180

Rampichini 2013

A. Rampichini, Aemilia Formiana, una donna a capo di un'officina, in: A. Capodiferno (Hrsg.), *Museo Nazionale Romano: Evan Gorga, la collezione di archeologia* (Rom 2013) 289

Rampichini 2020

A. Rampichini, Produzione di *fistulae aquariae* e apporto femminile: le *plumbariae* testimoniate nella collezione del museo epigrafico alle terme di Diocleziano, in: V. Caminnecki – M. C. Parrello – M. S. Rizzo (Hrsg.), *Le forme dell'acqua. Approvvigionamento, raccolta e smaltimento nella città antica. Atti delle Giornate Gregoriane XII Edizione* (Agrigento 1-2 dicembre 2018) (Bologna 2020) 405–415

Setälä 1977

P. Setälä, *Private Domini in Roman Brick Stamps of the Empire. A Historical and Prosographical Study of Landowners in the District of Rome* (Helsinki 1977)

Setälä 2002

P. Setälä, *Women and Brick Production – Some New Aspects*, in: P. Setälä (Hrsg.), *Women, Wealth and Power in the Roman Empire* (Rom 2002) 181–202

Schmitt Pantel 1990

P. Schmitt Pantel, *Introduzione*, in: P. Schmitt Pantel (Hrsg.), *Storia delle donne in Occidente – L'Antichità* (Bari 1990) 3–10

Sonnabend 1999

H. Sonnabend (Hrsg.), *Mensch und Landschaft in der Antike. Lexikon der Historischen Geographie* (Stuttgart 1999)

Steinby 1982

E. M. Steinby, *I senatori e l'industria laterizia urbana*, in: S. Pancera (Hrsg.), *Epigrafia e Ordine Senatorio I* (Rom 1984) 227–236

Steinby 1993

E. M. Steinby, *L'organizzazione produttiva dei laterizi: un modello interpretativo per l'instrumentum in genere?*, in: W. V. Harris (Hrsg.), *The Inscribed Economy* (Ann Arbor 1993) 139–143

Stieg Sørensen 2007

M. L. Stieg Sørensen, *On Gender Negotiation and Its Materiality*, in: S. Hamilton – R. D. Whitehouse – K. I. Wright (Hrsg.), *Archaeology and Women* (Walnut Creek 2007) 41–54

Thomas 1990

Y. Thomas, *La divisione dei sessi nel diritto romano*, in: P. Schmitt Pantel (Hrsg.), *Storia delle donne in Occidente – L'Antichità* (Bari 1990) 103–176

Skulpturen als Vorbild für Münzmotive der Klassik – neue Gedanken zu einem alten Problem

Annika Stöger

Since when have there been copies of statues and other sculptural monuments on coins? This is a phenomenon that can be found above all on Hellenistic and Roman coins but began as early as the Classical period. But how can we identify statues on coins without knowledge about the original of the model? Based on Ph. W. Lehmann's publication on "Statues on Coins", the various criteria she presented will be analysed. One possibility to identify statues on coins is given with a closer look at the supposed section line and other "architectural" elements on the coins. The article examines these possible criteria on the basis of coins of the Classical period from Thasos, Heraclea Lucania and Mallos, which show an image of Heracles.

Münzen weisen ein vielfältiges Spektrum an Motiven auf, das von Porträt Darstellungen der verschiedenen Gottheiten oder Herrscher:innen über reduzierte mythologische Szenen bis hin zu Kult- und Alltagsgegenständen sowie Architektur Darstellungen reicht, wobei letztere in der griechischen Numismatik nur selten vorhanden sind¹. Vor allem bei den Münzen, die ein ganzkörperliches Abbild einer Gottheit oder einer mythologischen Figur zeigen, stellte sich bereits früh in der Forschung die Frage, ob das Münzmotiv eine Kultstatue wiedergibt. In einigen Fällen, in denen die Münzen eine mehr oder weniger getreue Kopie einer bekannten (Kult-)Statue aufweisen², ist der Zusammenhang evident, wie zum Beispiel bei der Zeusstatue des Phidias auf elisch-olympischen Münzen³ oder der knidischen Aphrodite des Praxiteles auf den Münzen aus Knidos⁴. Dass hierbei die Prägestätte mit dem Aufstellungsort der Statuen korreliert, hat sicherlich einerseits bereits in der Antike dazu geführt, dass die Betrachter:innen Münzbild und Statue richtig assoziiert haben, andererseits hat es in der Forschung zur sicheren Benennung der Statuen beigetragen. Die Münzen helfen also dabei Rückschlüsse auf jene Skulpturen zu ziehen, die nicht mehr oder nur durch wesentlich spätere römische Kopien vorhanden sind oder nurmehr allein durch literarische Quellen nachgewiesen werden können⁵.

- 1 Eine 1977 erschienene Publikation von M. J. Price und B. L. Trell zeigt überzeugend auf, dass die Übernahme von Architektur als Münzmotiv vor allem ein Phänomen der römischen Münzprägung ist, Price – Trell 1977.
- 2 Price 1981, 69; B. Ashmole sagt dazu, dass die Detailtreue der Kopie auf Münzen davon abhängig ist, ob das generelle Gefühl („spirit“) der Statue miterfasst werden sollte, oder aber bewusst nur eine oberflächliche Darstellungsweise dieser auf der Münze gewählt wurde, die schlichtweg eine Erinnerung an das Originalstück evozieren sollte, wobei letzteres vor allem ein Phänomen der Kaiserzeit sei, Ashmole 1938, 19.
- 3 Beim Werk des Phidias wurde sowohl allein der Kopf als auch das Gesamtabbild der Statue auf den römischen Münzen geprägt, zuerst bei Hadrian, s. dazu Schrader 1941, insb. 1–10. Abb. 5, Liegle 1952, 1–32 sowie Richter 1966, 166–170; Münzen des 4. Jhs. v. Chr. zeigen bereits einen Zeuskopf, der stilistisch auf Merkmale des 5. Jhs. v. Chr. aufgreift. Ob hierbei das Kultbild des Phidias als direkte Vorlage diente, ist jedoch fragwürdig, wenngleich eine Assoziation damit sicherlich gewollt war, dazu Tanriöver 2022, 174 f.
- 4 Hierzu gab es schon früh Überlegungen, ob zunächst allein der Kopf der praxitelischen Statue als Münzmotiv verwendet wurde, was aber unwahrscheinlich ist. Die Statue selbst wurde erst ab dem 3. Jh. n. Chr. auf den Münzen aus Knidos geprägt, vgl. Blinkenberg 1933, 12–14. 193–201, Havelock 1995, 64 sowie BMC XVIII, S. L.
- 5 Die Praxis, bekannte Bilder auf Münzen abzubilden, beschränkte sich nicht nur auf die Wiedergabe von Skulptur. Ebenso können Münzbilder beim Versuch herangezogen werden, beispielsweise Malereien der großen Künstler Zeuxis oder Appelles zurückzuverfolgen, die schon zum Teil in der Antike nicht mehr erhalten waren, aber ihr

Dies ist insgesamt ein Phänomen, das sich vor allem auf hellenistischen und römischen – insbesondere auf griechisch-provinzialrömischen – Prägungen greifen lässt⁶. Für die archaische Münzprägung spricht K. Regling gar jedwede Abhängigkeit von plastischen Werken grundsätzlich ab und sagt, dass generell „bis tief ins 4. Jh. [nicht] von bewußten Kopien nach Kunstwerken“⁷ gesprochen werden kann. Zugestimmt werden kann dahingehend, dass bis dato die meisten Beispiele, bei denen gesichert eine Verbindung zwischen Münzbild und einer Statue hergestellt werden kann – wobei vordergründig vor allem Kultstatuen als Vorbild in Augenschein genommen worden sind⁸ – aus der hellenistischen und römischen Zeit stammen. Das statuarische Vorbild geht dabei auf die verschiedensten den Münzen vorangegangenen oder zeitgleichen Epochen zurück. Dass es sich hierbei allerdings um eine Praxis handelt, die nicht nur bei hellenistischen und römischen Münzen umgesetzt wurde, sondern nachweislich bereits vereinzelt in der (späten) Klassik eingesetzt hat, zeigen eindrucksvoll Kyzikener mit dem Abbild der Tyrannenmördergruppe⁹. Dabei darf nicht vergessen werden, dass es sich bei der Tyrannenmördergruppe um eines der bekanntesten (athenischen) Kunstwerke gehandelt hat, welches auch vielfältig in anderen Bildmedien¹⁰ reproduziert worden ist. Daher ist selbst bei größeren Abweichungen zwischen Münzbild und originaler Statue davon auszugehen, dass die antiken Betrachter:innen den Rückgriff auf die Tyrannenmördergruppe verstanden haben.

Dies wirft die Frage auf, ob wir nicht noch wesentlich mehr Repliken von einzelnen Statuen und anderen Skulpturenarten auf den Münzen der Klassik rezipiert sehen und so verlorene Kunstwerke rekonstruieren können¹¹.

Dieser Artikel widmet sich einerseits der Frage, inwieweit methodische Ansätze zur klaren Identifizierung von Plastik auf (archaischen und klassischen) Münzen vorhanden sind beziehungsweise geschaffen werden können, andererseits der direkten Anwendung dieser beispielhaft an den Motiven von Münzen aus Thasos sowie Herakleia Lukania und Mallos.

How to: Statuen auf Münzen erkennen

Gibt es also eine Möglichkeit, Münzbilder anhand bestimmter Kriterien ganz klar als ‚reale‘ Statuen¹² auf Münzen zu identifizieren? Kann unterschieden werden, ob die Gottheit / mythologische Figur als Akteur:in in ein mythologisches Narrativ eingebunden ist – wenngleich auf den Münzen meist nur eine Momentaufnahme wiedergegeben wird – oder ob die Statue per se als Motiv gemeint ist?

Überleben in der Kunst dieser Zeit durch das Verwenden als Münzmotiv gesichert wurde. Zu Malereien als Vorbilder für Münzmotive, insbesondere auf römischen Münzen, siehe Price 1981.

6 So z. B. bereits 1885 ausführlich von F. W. Imhoof-Blumer und P. Gardner in *A Numismatic Commentary on Pausanias* untersucht, s. Imhoof-Blumer – Gardner 1964 (Nachdr.), und nochmal von Gardner 1906 in Kürze aufgegriffen; vgl. Gardner 1924, 333; vgl. auch Lehmann 1946, 1 Anm. 5; zuletzt ausführlich von Lacroix 1949 besprochen, mit Fokus auf den griechisch-provinzialrömischen Prägungen, die Statuen archaischer und klassischer Zeit zeigen.

7 Regling 1924, 89.

8 s. dazu Tanriöver 2022.

9 Healy 1965, 42; selbst Regling, der zuvor keine Abhängigkeiten zwischen Münzbildern und Plastik in archaischer und klassischer Zeit feststellen konnte, muss im Falle der Kyzikener einräumen, dass diese sehr wohl schon in diesen Epochen vorhanden sind, Regling 1924, 89 f.

10 Hierzu s. beispielsweise Azoulay 2017, 47–56. 77–83. 102 f. 115–120.

11 Vgl. Jenkins 1948, 232.

12 Für den Artikel und die Aufstellung von Kriterien werden dabei all jene Motive, die durch ihre Form, z. B. durch die Darstellung als Herme, klar als Statue definiert sind, ausgeschlossen. Hermen auf Münzen der Klassik finden sich beispielsweise als Beizeichen in der Prägung von Ainos (AMNG II-1, 156 f. Nr. 259,1) oder als Reversmotiv auf Münzen aus Sestos (BMC III, 199 Nr. 8) wieder. Vgl. auch Lacroix 1949, 42–58. Pl. 1; dass Beizeichen auch bekannte Stauen(motive) aufgreifen und wiedergeben, zeigt H. Herzog in seiner Monographie zu den Athener Silbermünzen des Neuen Stils auf, Herzog 1996.

Für andere Gattungen wurden bereits Kriterien hierfür formuliert. Innerhalb der Vasenmalerei zum Beispiel kann dies meist klar und auf einfache Weise geschehen: So vermerkt K. Schefold für die rotfigurige Vasenmalerei, dass diese ‚statuarischen‘ Gottheiten oftmals auf einer Basis stehen oder in weißer Farbe wiedergegeben werden und sich somit von den tongrundigen Figuren, die sie umgeben, unterscheiden¹³. E. Bielefeld ergänzt dabei, dass die „Wiedergabe unmittelbar als Statuen aufzufassender Bildwerke [...] bis zum Beginn der sechziger Jahre des 5. Jahrhunderts stets vermieden“¹⁴ wurde und dass diese, in diesem Falle Götterstatuen, innerhalb verschiedener „Kultszenen als Kultobjekte“ auftreten¹⁵. Auch für E. M. Moormann spielt bei der Identifizierung von Statuen innerhalb verschiedener Bildträger vor allem die Platzierung dieser eine wichtige Rolle. So verweist unter anderem alles auf eine Statue, was auf eine Basis oder in einen Schrein gestellt ist oder neben einem Altar steht¹⁶. Mit diesen Kriterien folgt Moormann R. Weil, der bereits 1885 für Münzmotive festhielt, dass die Einbindung der auf der Münze dargestellten Figur in einen architektonischen Rahmen jedweder Art ein sicheres Kennzeichen für die Kopie eines Kunstwerkes sei und weiter, dass „die Darstellung der Figur auf einer besonderen Basis“¹⁷ ein weiteres wichtiges Merkmal zur Identifizierung darstelle¹⁸. Bei dieser Einordnung ist zunächst irrelevant, ob es sich dabei um ein explizites, zuweisbares Werk handelt, oder ganz allgemein um eine als Statue dargestellte Gottheit, die dabei keine bestimmte Plastik rezipieren soll, gleichwohl Anlehnungen an existierende Werke möglich sind.

Lassen sich vergleichbare Kriterien nun für Statuenrepliken auf Münzen definieren? Ph. W. Lehmann versuchte in ihrer Publikation *Statues on Coins*¹⁹ anhand der Münzprägung Unteritaliens und Siziliens, verlorene Statuen der Klassik dieser Regionen zu rekonstruieren. Für ihre Herangehensweise führt sie jedoch keine konkreten Kriterien für die Bestimmung statuarischer Darstellungen auf den Münzen an, die über eine rein subjektive Wahrnehmung hinausgehen. So scheint allein eine nicht näher definierte Plastizität der dargestellten Figur – für die Lehmann keine Gegenbeispiele aufführt – zunächst ausschlaggebend dafür zu sein, dass sofort der Eindruck einer ‚realen‘ Statue evoziert wird²⁰. Als ein weiteres vermeintliches Merkmal nennt sie die ausbleibende Anpassung der Figur an das Rund des Bildfeldes: „The exceptionally plastic rendering of the figure and the fact that it is by no means particularly well adapted to its circular field are two factors primarily responsible for this effect.“²¹

Des Weiteren nennt Lehmann die Anordnung der Attribute als ein Merkmal. Wenn diese in direktem Kontakt mit der dargestellten Figur stehen, würde verstärkt der Eindruck einer Statue vermittelt werden und somit die Attribute identifizierend agieren. Sie versäumt an dieser Stelle jedoch näher zu definieren, inwieweit sich zum einen die Interaktion der vermeintlichen Statue mit ihren Attributen von der Interaktion von nicht als Statue aufzufassender dargestellten Personen,

13 Schefold 1937, 30–68, insb. 32 f. 36. Gleichzeitig verweist Schefold darauf, dass sich ab dem frühen 4. Jh. v. Chr. Statuen „gerne von ihrer Basis entfernen“ (Schefold 1937, 66). Allgemein bleibt festzuhalten, dass dies – Basis und Andersfärbigkeit – nicht die einzigen Möglichkeiten sind, wie Darstellungen (von Gottheiten) auf Vasen abgebildet werden können, vgl. Bielefeld 1954/55, 379 insb. Anm. 1.

14 Bielefeld 1954/55, 380.

15 Bielefeld 1954/55, 379.

16 Moormann 2015, 639; s. dazu als rezenter Beitrag die Untersuchungen von G. S. Gerleigner, der Charakteristika der Kultbilder innerhalb der Vasenmalerei am Beispiel der Athena vorstellt und dabei ebenfalls auf die Aufstellung auf einer Basis verweist, Gerleigner 2022.

17 Weil 1885, 404.

18 Weil 1885, 404

19 Lehmann 1946.

20 „Given the marked plasticity of the figure [...], the impression that the coin type reproduces a cult image or a votive statue is immediate.“, Lehmann 1946, 5.

21 Lehmann 1946, 2. Wobei Lehmann dann an anderer Stelle die Anpassung der Statuenreplik auf der Münze an das Bildfeld und unter Beachtung von Beizeichen, z. B. durch eine vom statuarischen Vorbild leicht abweichende Kopfwendung, durchaus eingesteht, vgl. Lehmann 1946, 7.

zum Beispiel innerhalb eines mythologischen Moments, unterscheidet²². Zum anderen unterlässt sie, eine klare Trennung zwischen der Identifizierung als Statue durch das Attribut und die reine attributspezifische Identifizierung der mythologischen Figur vorzunehmen. Eine Unterscheidung, die letztlich kaum umsetzbar ist, für die Anwendbarkeit des Merkmals als Kriterium jedoch unabdingbar wäre.

Lehmann begründet weiter ihre Auswahl an Münzen damit, dass Kopien in unterschiedlichen Bildmedien vorhanden sein müssen²³, wobei sie sich hauptsächlich auf (Bronze-)Statuetten bezieht²⁴. Vor allem dieser letzte Punkt ist für sie ausschlaggebend; sofern dieser nicht erfüllt werden kann, kann (oder will) sie keine Statuendarstellung auf Münzen erkennen. Dieses letzte Kriterium – das Vorhandensein von Kopien – ist meines Erachtens nachvollziehbar, kann aber nur dann angewendet werden, wenn bereits klar ist, dass es sich beim Motiv um eine dargestellte Statue handelt oder tatsächlich eine bestimmte Statue kopiert werden soll. Nur, wenn es sich um die Wiedergabe einer konkreten Statue handelt, kann davon ausgegangen werden, dass diese in anderen Bildmedien aufgegriffen wird, wie es zum Beispiel bei den Tyrannenmördern der Fall ist. Als Gegenbeispiel sei in aller Kürze an dieser Stelle die Zeusstatue des Phidias und die Reproduktion dieser auf römischen Münzen angeführt. Wird der Auffassung Lehmanns gefolgt, handelt es sich bei den Münzbildern nicht um das Abbild der Zeusstatue, da keine weiteren Kopien dieser bekannt sind²⁵. Die Identifizierung der Münzbilder mit der Statue des Phidias gilt aber in der Forschung berechtigterweise als gesichert.

Als eine weitere Kritik stellt A. Berthold hierbei vor allem die Methodik in Frage, dass der Vergleich zwischen Münzbild und Replik von Lehmann primär anhand von Bronzestatuetten durchgeführt wird, wobei sie anführt, dass an dieser Stelle eine stärkere Verfälschung gegenüber dem Original stattgefunden hat und so ein Rückschluss auf das Münzbild allein anhand einer minimalen Ähnlichkeit schwierig ist²⁶. Ist darunter also nur ein Rückgriff auf ein inzwischen etabliertes Motiv zu verstehen oder hat der Stempelschneider eine Kopie geschaffen?

L. Lacroix benennt in seiner 1949 erschienenen Publikation zur Reproduktion von Statuen auf Münzen mit einem starken Fokus auf hellenistisch und provinzialrömischen Prägungen ähnliche Kriterien wie Lehmann und Weil:

- „1° La localisation dans un édifice ou dans un site déterminé.
- 2° La présence d'un accessoire architectural (base, support, autel).
- 3° La reproduction constante du même type sur les monnaies d'une cité.
- 4° La composition du type et son adaptation au champ de la monnaie.
- 5° Les traits particuliers à la figure elle-même et, notamment, son style.“²⁷

Zwar setzt sich Lacroix etwas kritischer und differenzierter mit seinen Kriterien auseinander als dies Lehmann tat, jedoch gelingt es auch ihm nicht, seine Kriterien konkret zu formulieren, insbesondere die Kriterien 3–5. Weiterhin ist die Anwendung dieser Kriterien abermals für Münzen der

22 Lehmann 1946, 2–5, insb. 2. 5. Hier als Beispiel zu nennen ist eine Tetradrachme aus Naxos, die auf dem Revers einen sitzenden Satyr zeigt, der in seiner rechten Hand einen Kantharos hält. Aufgrund der sehr guten Anpassung des Satyrs an das runde Bildfeld geht Lehmann nicht von einer Statue aus. Das Attribut ist dabei nicht von Relevanz. Inwiefern die Anordnung und die Interaktion mit den Attributen bei der Identifizierung von Statuen eine Rolle spielt, kann anhand der Beispiele von Lehmann nicht nachvollzogen werden.

23 „... monumental evidence is ... available.“, Lehmann 1946, 3; auch literarische Quellen (hier beispielsweise zur Identifizierung einer Apollonstatue auf den Sateren von Metapont: Hdt. 4, 15) stellen ein Kriterium dar, wobei sich hier die Texte nicht auf das Abbild auf der Münze beziehen, sondern auf die originale Statue, vgl. Lehmann 1946, 2.

24 Lehmann 1946, 9–63.

25 „As is well known, for our visualization of this statue there is little concrete evidence. No marble or bronze copy, large or small, has survived.“, Richter 1966, 166.

26 Berthold 2013, 41 f.

27 Lacroix 1949, 16, mit kurzen Erläuterungen zu den Kriterien auf den nachfolgenden Seiten (16–22).

hellenistischen und römischen Epoche ausgelegt, was sich unter anderem in Lacroix' erstgenanntem Kriterium des Aufstellungskontextes zeigt, da hier ganz explizit Aufstellungen in den Interkolumnien von Tempelarchitektur als Beispiel angeführt werden²⁸; das Kriterium ist damit allein schon durch fehlende (Tempel-)Architekturdarstellungen dieser Art auf Münzen der archaischen und klassischen Zeit redundant. Des Weiteren wendet Lacroix seine Kriterien nur für Münzen mit bereits bekannten Repliken von Statuen an²⁹.

Was bleibt nun also als Kriterium für die Identifizierung von Statuendarstellungen auf Münzen – insbesondere der Klassik – festzuhalten? Für die Münzen kann das Kriterium der Farbigkeit, wie es in der Vasenmalerei angeführt wurde, freilich nicht herangezogen werden. Des Weiteren sind weder die Plastizität der Figur noch das Arrangement der Attribute – selbst mit konkreten Richtlinien – aussagekräftig genug, um wirklich als Merkmale statuarischer Darstellungen gelten zu können. Das Argument der Gestaltung innerhalb des runden Bildfeldes hebt Lehmann durch ihre Beispiele selbst aus und die Objektivität dieses Kriteriums ist ebenfalls in Frage zu stellen, was zumindest von Lacroix eingestanden wurde³⁰. Statuen nur dann auf Münzen erkennen zu wollen, sofern davon noch andere Repliken vorhanden bzw. die Zeiten überdauert haben, ist methodisch zweifelhaft. Die Kenntnis über eine Statue kann nicht als allgemeingültiges Kriterium für die Identifizierung einer Statuendarstellung auf Münzen herangezogen werden, da dadurch schon vorab ein Großteil an möglichen Statuenkopien auf Münzen ausgeschlossen wird. Insgesamt ist festzustellen, dass Lehmanns Methodik fragwürdig und in vielen Fällen in ihrer Anwendung auf die Münzabbildungen obsolet ist, da zu viele Ungenauigkeiten verbleiben.

Es müssen Kriterien gefunden werden, die es ermöglichen, die Darstellung einer Statue auf Münzen identifizieren zu können, deren (vermeintlich) statuarisches Vorbild³¹ nicht bereits durch Text- und andere Bildquellen bekannt ist: Allein die Münzabbildung muss also ausreichend sein, um über das Vorhandensein oder Nicht-Vorhandensein von Statuen entscheiden zu können. Aber ist es überhaupt möglich, die Münzdarstellung einer Statue eindeutig als solche zu erkennen, ohne dabei die oben beschriebenen Faktoren einzubeziehen?

Von den oben genannten Kriterien bleibt für die Münzen als einzig greifbares und klar definierbares Kriterium³² letzten Endes nur die von Weil, Lacroix und Moormann definierte Frage nach dem Aufstellungskontext der vermuteten Statue innerhalb des Münzbildes übrig: Wird die Figur auf einer Basis oder in einem architektonischen und / oder kultischen Kontext wiedergegeben?

Die Anwendung dieses Kriteriums auf Prägungen der Archaik und der Klassik erweist sich als schwierig, da – wie eingangs erwähnt – kaum eine architektonische Raumgestaltung auf Münzen dieser Zeit stattfand. Diesbezüglich muss also das, was als Basis oder architektonischer Kontext verstanden werden kann, in einem dehnbareren Rahmen gefasst werden, den die nachfolgenden Beispiele aufzeigen. Es gilt einerseits, die Anwendbarkeit dieses Kriteriums für Münzen der Klassik zu überprüfen, andererseits darum, dass dies aus dem Münzbild heraus geschieht und, wenn

28 Lacroix 1949, 16–18.

29 An dieser Stelle ist nochmals auf die Monographie von Herzog zu verweisen, der anhand dessen und der Kenntnis sowie der Dichte von insbesondere athenischen Statuen die Beizeichen auf den athenischen Tetradrachmen des 2. Jhs. v. Chr. in einigen Fällen auf statuarische Vorbilder zurückführen konnte, Herzog 1996.

30 Lacroix 1949, 20 f.; hinzu kommt, dass eine Adaption an das runde Bildfeld der Münze, durch welche zwangsläufig ein vergleichsweise großes, leeres Bildfeld entsteht, schon früh in der Klassik zu einem Gestaltungsmittel wurde, daher die Unterscheidung zwischen Zwang aufgrund des Vorbildes und intentioneller Umsetzung aufgrund von Darstellungskonvention äußerst schwierig ist, vgl. dazu Berthold 2013, 42. 85–87. 89 f.

31 Im Folgenden sind nicht nur Statuen per se gemeint, sondern generell alles, was zu Plastik / Skulptur, Reliefs etc. hinzuzuzählen ist.

32 Die von Lehmann angeführte Platzierung der Attribute könnte, sofern sie klar definiert wird, unter Umständen als weiteres mögliches Kriterium angeführt werden. Die dazu nötige Untersuchung konnte im Umfang des Artikels nicht geleistet werden.

möglich, ohne äußere Faktoren auskommen kann. Mit diesem methodischen Ansatz wurden drei Münzserien der Klassik mit Heraklesmotiv – Prägungen aus Thasos sowie aus Herakleia Lukania und Mallos – untersucht und die Münzbilder auf die Frage hin analysiert, ob eine Statue als Darstellung zu identifizieren ist und inwieweit ein statuarisches Vorbild zugrunde liegt.

Ein Relief als Vorbild

Eine unbestreitbare Motivübernahme von einem anderen Bildmedium in die Münzprägung findet sich beim Herakles-Relief auf einem der Stadttore von Thasos, welches in die späte Archaik zu datieren ist³³. Das stark bestoßene Relief (**Abb. 1**) zeigt Herakles in bekannter Manier eines Bogenschützen. Er kniet mit seinem rechten Knie auf dem Boden, wobei der Reliefrand minimal durch das Knie touchiert wird, während sein linkes Bein nach vorne aufgestellt ist. Die Arme sowie der Bogen sind auf dem Relief nicht mehr erhalten, aufgrund der aber noch vorhandenen rechten Schulter sowie vergleichbarer Darstellungen von Bogenschützen, nicht zuletzt auf einer Münze aus Thasos, die im Anschluss besprochen wird, kann die Armhaltung sicher rekonstruiert werden. Die beiden Arme müssen nach vorne ausgestreckt gewesen sein, wobei eine Hand – die linke – den Bogen hielt, während die rechte die Sehne spannt. Bekleidet ist Herakles mit einem kurzen Chiton, der in schweren Falten nach unten fällt, und dem Löwenfell, das sich eng an den Körper anschmiegt. Der Kopf ist mit der Löwenfellexuvie umfasst, wobei zwei Tatzen des Löwen auf der Brust zum Liegen kommen, eine weitere ist zwischen den Beinen des Helden zu sehen. Das Löwenfell ist zusammen mit dem Chiton gegürtet, wobei der Löwenschwanz in den Gürtel gesteckt ist.

Auf den thasischen Tetradrachmen (**Abb. 2**) des frühen 4. Jhs. v. Chr.³⁴ wird dieses Relief nun nahezu identisch adaptiert. Herakles kniet sowohl auf dem Relief als auch auf den Münzen nach rechts, die Beinstellung ist gleich, wobei sogar der fast rechte Winkel des aufgestellten linken Beines in die Münzprägung übernommen wurde. Die Armhaltung, die auf dem Relief nicht mehr vollständig erhalten ist, wird auf der Münze so dargestellt, dass in der hinteren linken Hand der Bogen gehalten wird, während die rechte die Sehne spannt beziehungsweise im Begriff des Spannens ist, da der Arm noch durchgestreckt und nicht am Ellbogen angewinkelt ist.

Auffällig ist neben der Haltung die Kleidung des Helden, die mit großer Akkuratess über-
nommen wurde. So ist der kurze Chiton ebenfalls nach hinten über den Oberschenkel des auf-
gestellten linken Beines gerutscht, so dass das Knie gezeigt wird, und zwischen den Beinen fällt der
schwere Stoff des Chitons sowie eine Löwentatze hinab. Die Detailtreue zeigt sich insbesondere
im Faltenwurf auf dem linken Oberschenkel, der sowohl auf dem Relief als auch auf den Münzen
zu finden ist. Auch scheint es, als ob das Münzbild versucht, den in den Gürtel gesteckten Löwen-
schwanz darzustellen, zumindest ist der Faltenwurf gleichermaßen ausgeführt. Das Löwenfell ist

33 Das Relief befand sich zusammen mit einem ihm gegenübergestellten Relief mit Dionysos am Stadttor auf der Westseite der Stadt. Nicht nur durch den Stil der Reliefs, sondern auch durch eine darunter angebrachte Inschrift lassen sich diese in die Archaik datieren und sind damit die ältesten Reliefs, die die Tore von Thasos zieren. Durch einen Vergleich mit dem Herakles des Siphnierschatzhauses und der S-förmigen Drapierung des Chitons zwischen den Beinen, nennt J. St. P. Walsh für die Reliefs einen terminus post quem von 510 v. Chr., Walsh 2009, 179; die Inschrift besagt, dass die Kinder des Zeus und der Semele, also Herakles und Dionysos, zusammen mit Alkmene ausgewählt wurden, als Beschützer der Stadt zu fungieren, IG XII.8.356.

34 Wobei die ersten Prägungen dieses Motivs schon ab 404 v. Chr. emittiert wurden und dabei sowohl Gold- als auch Silbermünzen umfassten sowie verschiedene Nominale und nicht nur Tetradrachmen, Hoover 2010, 78 Nr. 328 f. Nr. 330. 80 f. Nr. 342–347.

ebenfalls über den Kopf gezogen und Herakles wird hier bärtig dargestellt, woraus geschlossen werden kann, dass der Herakles auf dem Relief ebenso mit Bart zu rekonstruieren ist³⁵.

Weiter sind dem Helden auf der Münze verschiedene Beizeichen im rechten Feld beige stellt, zum Beispiel eine Keule und ein Löwenskalp³⁶, die aber keine Entsprechung im Relief finden. Dies ist nicht verwunderlich, da die Beizeichen generell unabhängig vom Bildmotiv sind.

Dass das Heraklesmotiv des Revers dabei im archaischen Stil ausgeführt worden ist, während der Avers, der den bärtigen und mit Efeukranz bekränzten Kopf des Dionysos (**Abb. 3**) zeigt, die stilistischen Merkmale der Klassik aufgreift, ist ein klares Indiz dafür, dass beim Herakles auf Altbekanntes zurückgegriffen wird, da hier bewusst eine Entscheidung zwischen dem aktuellen Stil der Zeit und dem Stil der vergangenen Archaik getroffen wurde. Das Motiv des bogenschießenden Herakles stellt dementsprechend, anders als der Dionysoskopf, einen intendierten Rückgriff auf das archaische Relief dar.

Ein weiterer, interessanter Aspekt des Revers ist das dargestellte Linienquadrat, in dem Herakles kniet. Wie im Relief touchiert das Knie den unteren Rand des Quadrates. Ein Zufall wird das freilich nicht sein. m. E. greift das Linienquadrat eindeutig die Form des Reliefs auf, da hier Herakles ebenfalls nochmals gesondert gerahmt wird. Die Reversmotive der thasischen Münzen sind zwar häufig in einem Quadratum incusum dargestellt, das Linienquadrat ist hingegen ein singuläres Phänomen, das nur für dieses spezielle Heraklesmotiv greifbar ist. Ein klarer Verweis also auf das Stadttorrelief.

Dem Rückgriff auf den bogenschießenden Herakles auf den Münzen liegt zuvorderst eine innenpolitische Bedeutung zu Grunde. Dabei soll die „Transformation des Stadttormotivs in die Funktion eines offiziellen „Stadtwappens“ auf Münzen“³⁷ nicht nur auf die ehemalige Blüte und Größe der Stadt vor der athenischen Machtübernahme verweisen, so M. Geis, sondern umso mehr die Befreiung von dieser feiern und mit der Kombination der beiden wichtigsten göttlichen Vertretern – Dionysos auf dem Avers, Herakles auf dem Revers – ein neues Selbstbewusstsein zum Ausdruck bringen³⁸. Eine weniger detailtreue Kopie hätte – zumindest bei den Thasiern – die Konnotationen gleichermaßen hervorgerufen und die Münze emblematisch mit Thasos in Verbindung gebracht sowie Erinnerungen an das Stadttor geweckt. Da das Relief aber möglichst detailgetreu auf den Münzen adaptiert wurde, wird m. E. gleichzeitig auf dieses Relief als Kunstwerk verwiesen. Dies zeigt sich zum einen besonders stark im Linienquadrat, welches die Rahmung des Reliefs imitiert, zum anderen aber auch im Vergleich mit einem weiteren Torrelief und einer zweiten thasischen Münze. Am sogenannten Silen-Tor findet sich das eponyme Relief eines tänzelnden Silens mit Kantharos in der Hand³⁹. Ein ähnliches Motiv ist auch in die Münzprägung von Thasos eingegangen, was nicht verwundert, da Dionysos und somit seine Anhänger wichtig für die Polis waren, nicht zuletzt wegen des bedeutenden Weinexports⁴⁰. Anders als bei der Adaption des Heraklesreliefs, wird der Silen auf den Münzen, die zeitgleich mit den Heraklesmünzen emittiert werden⁴¹, jedoch nicht in allen Details rezipiert, was sich zum Beispiel in der Haargestaltung, aber vorrangig in der Körperhaltung zeigt. Auf den Münzen hält der Silen zwar ebenfalls einen

35 Das Relief konnte nicht im Original in Augenschein genommen werden, jedoch ist m. E. in den Abbildungen ein Bartansatz deutlich zu erkennen.

36 Aufgrund der verschiedenen Beizeichen an dieser Stelle kann geschlossen werden, dass das Relief mit großer Wahrscheinlichkeit keine weiteren Waffen – insbesondere die Keule – des Herakles aufweist, da diese ansonsten sicherlich kanonisch im Münzbild übernommen worden wären. Die Keule auf den Münzen ist, da sie durch andere Gegenstände austauschbar ist, damit auch ganz klar nur ein Beizeichen.

37 Geis 2007, 36.

38 Geis 2007, 36.

39 Geis 2007, 46–49. Abb. 25.

40 Vgl. Geis 2007, 57 f.

41 Hoover 2010, 81 Nr. 350–352.

Kantharos in der Hand, weiter ist er im Knielauf oder kniend dargestellt und stützt eine Hand in die Hüfte, was das Relief⁴² jedoch nicht widerspiegelt. Das Motiv an sich – Silen mit Kantharos – wird somit zwar übernommen, aber es handelt sich nicht um eine Kopie des Reliefs. Die Einwohner:innen und Besucher:innen der Polis können so sicherlich einen Bezug zwischen Münze und Relief ziehen, allein aufgrund der gemeinsamen Thematik, gleichzeitig wird aber die Bedeutung des Heraklesrelief und die bewusste, genaue Adaption von diesem in die Münzprägung herausgestellt. Vielmehr als nur um die Erinnerung und die Verbindung ging es ebenso darum, das Relief als eigenständiges Kunstwerk zu rezipieren.

Das Linienquadrat auf den Münzen erfüllt in diesem Fall das Kriterium von Moormann und Weil: Es schafft einen architektonischen Kontext – wenn auch in reduziertem Maße –, in dessen Rahmen die Figur eingebunden wird. Damit wird nochmal verstärkt, dass es sich beim Münzmotiv nicht nur um eine mythologische Darstellung des bogenschießenden Herakles handelt, sondern ein explizites Vorbild kopiert wird.

Die Einbindung in einen architektonischen Kontext als Kriterium für das Erkennen von Statuen (Reliefs) konnte an diesem Beispiel erfolgreich angewandt werden, wenngleich das vorhandene Original dazu beigetragen hat. Festzuhalten bleibt, dass Linienquadrate als reduzierte Architektur – in diesem Fall als Reliefplatte – wahrgenommen werden können und dies neue Untersuchungsmöglichkeiten eröffnet. Wie aber steht es mit dem ‚Architektur‘-Kriterium, wenn das Vorbild nicht bekannt ist?

„Eine Gruppe des Myron?“⁴³

Mit dieser Frage betitelt J. P. Six einen bereits 1887 erschienenen Aufsatz, in dem er einem statuarischen Vorbild für die Darstellung einer Herakles-Löwenkampfgruppe auf griechischen Münzen nachgeht. Da der Kampf zwischen Herakles und dem Nemeischen Löwen diejenige der Zwölf Taten ist, die am zahlreichsten dargestellt wurde und in der griechischen Kunst vielfältig aufgegriffen und auf / in den unterschiedlichsten Medien dargestellt wurde⁴⁴, ist früh die Frage aufgeworfen worden, ob ein statuarisches Vorbild zu rekonstruieren ist⁴⁵. Für Six ist es unabdingbar, dass nur einer der großen griechischen Künstler, in diesem Fall Myron, dafür in Frage kommt⁴⁶. Die Meisterfrage ist für diesen Beitrag jedoch nicht von Relevanz; im Vordergrund steht die Frage, ob plausibel argumentiert werden kann, dass es sich bei diesem Münzmotiv überhaupt um eine Statuenreplik handelt.

Münzen mit dem Löwenkampf des Herakles werden von der Archaik bis in die späte Kaiserzeit und darüber hinaus in der Moderne geprägt. Das Motiv wurde in zahlreichen Prägestätten in einem großen geographischen Raum emittiert. Abgeleitet vor allem von der Vasenmalerei lassen sich darunter verschiedene Typen des Löwenkampfes finden⁴⁷; im Knien und im Stehen, unbewaffnet und bewaffnet, wobei auf den Münzen, anders als in der Vasenmalerei, allein auf die

42 Geis 2007, Abb. 25.

43 Six 1887, 142.

44 Vollkommer 1988, 1–5; LIMC V,1 (1990) 30 s. v. Herakles (W. Felten).

45 Schriftlich überliefert ist zumindest bei Strabon 10, 459 eine Statuengruppe herakleischen der Taten von Lysipp, die dieser für ein Herakles-Heiligtum in Alyzeia, Arkananien geschaffen hat. – Obschon Herakles auf den Münzen Alyzeias vorkommt, prägt die Polis nicht das Löwenkampfmotiv. Die Münzen zeigen Herakles mit Löwenfellxuvie, teilweise in Kombination mit Bogen und Köcher, Hoover 2014, 217. Nr. 743–749.

46 Six 1887, 142 f.; inwieweit die Meisterfrage überhaupt sinnig ist, siehe dazu A. H. Borbein, *Sinn und Unsinn der Meisterforschung*, in: V. M. Strocka (Hrsg.), *Meisterwerke. Internationales Symposium anlässlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler, Freiburg im Breisgau, 30. Juni – 3. Juli 2003 (München 2005)* 223–234.

47 Vgl. Kaeser 2003, 73–75. 78–84; weitere Informationen zu den verschiedenen Kampfschemata auch bei LIMC V,1 (1990) 31–33 s. v. Herakles (W. Felten).

Keule als Waffe, mit welcher der Held tatsächlich kämpft, zurückgegriffen wird⁴⁸. Das Motiv ist zudem ebenfalls – vor allem im römischen Kontext – in kleinen Statuetten wie auch als Relief wiedergegeben⁴⁹. Für die römischen Repliken kann bereits angenommen werden, dass sie auf ein griechisches Original zurückgehen⁵⁰. Da die Darstellungen auf den Münzen sowohl an die Vasenmalerei als auch an die statuarischen Repliken in Form und Ausführung angelehnt sind, kann somit in diesem Fall eine Rundplastik als Vorbild für den Stempelschneider angenommen werden⁵¹.

Im Fokus von Six' Frage, die sich auf die Möglichkeit einer Statuengruppe des Myron als Vorbild bezieht, stehen vor allem zwei Prägungen: Münzserien aus Herakleia Lukania und aus Mallos.

Herakleia Lukania prägt ab der Gründung 433/432 v. Chr.⁵² verschiedene Motive mit Herakles als Hauptcharakter auf ihren Münzen. Unter diesen stellen die Prägungen mit dem nemeischen Löwenkampf die größte Gruppe dar, wobei Herakles in verschiedenen Haltungen im Kampf gezeigt wird. Am häufigsten wird er dabei auf den Stateren nach rechts stehend dargestellt, wie er mit bloßen Händen mit dem Löwen ringt. Die Waffen können aber als Beizeichen beige stellt sein⁵³, wobei es sich in den meisten Fällen um die Keule handelt, die sich im linken Feld befindet und fast wirkt, als ob sie an den Rand der Münze gelehnt ist, als ob sie nicht nur Beizeichen, sondern Teil des Motivs wäre (**Abb. 4–6**). Besonders auffällig ist auf einigen Münzen das Vorhandensein einer dickeren Standlinie, die gerade so lang ist, dass Herakles und bei einigen Exemplaren teilweise noch ein Bein des Löwen darauf stehen.

Eine ähnliche Darstellung des Kampfes zwischen Herakles und dem Nemeischen Löwen findet sich auf Stateren aus Mallos (**Abb. 7–8**) wieder, die in einen etwas späteren Zeitraum zwischen 385–333 v. Chr. zu datieren sind⁵⁴. Herakles ist wiederum stehend im Kampf mit dem Löwen gezeigt und die Keule im linken Feld beige stellt. Aufgrund der großen Ähnlichkeit kann vermutet werden, dass es sich hierbei um einen Motivtransfer handelt – wobei nicht abschließend geklärt werden kann, ob dieser direkt über die Münzen geschehen ist, oder aber über statuarische Bildwerke beziehungsweise über andere Bildmedien, wie zum Beispiel der Vasenmalerei, stattfand.

Eine große Auffälligkeit und ein markanter Unterschied zu den Münzen aus Herakleia Lukania zeigt sich in der Standfläche für Herakles. Hierbei handelt es sich nicht mehr ‚nur‘ um eine dicke Standlinie, sondern eindeutig um ein Säulenkapitell⁵⁵. Dieses Element wurde, Six folgend⁵⁶, auch von R. Cantilena, L. Cerchiai und A. Pontrandolfo zum Anlass genommen, die Frage nach einem kon-

48 In der Vasenmalerei wird der Held zum Beispiel noch mit Schwert in der Hand gegen den Löwen kämpfend gezeigt, vgl. Dietrich 2018, 70 f. Dieses Motiv gibt es in der Münzprägung nicht, gleichwohl unter anderem der Bogen als Beizeichen auftreten kann.

49 Zu den zahlreichen griechischen sowie römischen Darstellungen dieses Motivs, s. LIMC V (1990) 16–34 Nr. 1762–1989 insb. Nr. 1784. 1792. 1805. 1819. 1824. 1936 f. s. v. Herakles (W. Felten).

50 Für spätere Kopien der Herakles-Löwenkampfgruppe wird vor allem Lysipp als Künstler des Originals aufgeworfen, dessen Skulpturengruppe zu einem späteren Zeitpunkt von Alyzeia nach Rom verbracht wurde, vgl. Lattimore 1972, 148 f. Weiter zu den Löwenkampfbildern sowie allgemein zu dieser Skulpturengruppe des Lysipp s. auch von Salis 1956 sowie Moreno 1984.

51 Wobei freilich nicht mehr nachvollziehbar ist, ob sich der Stempelschneider tatsächlich vom Original, den bereits vorhandenen Kopien, der Vasenmalerei oder anderen Bildträger hat beeinflussen lassen. Zur allgemeinen Frage nach Vorbildern für Stempelschneider, siehe Berthold 2013, 34–51.

52 Diod. Siculus. 12, 36, 4; Kraay 1976, 185.

53 Vgl. Cantilena u. a. 2004, 136; Hoover 2018, 337. – Ausführliche Studien zu den Münzen aus Herakleia Lukania bei Wolk 1940 sowie van Keuren 1994, eine neue, kurze Zusammenfassung der verschiedenen Typen findet sich bei Hoover 2018.

54 SNG von Aulock XIII, Nr. 5718.

55 So auch z. B. schon im Katalog des British Museum beschrieben, s. BMC XXI, 99 Nr. 24.

56 Six 1887, 143 f.

kreten statuarischen Vorbild aufzuwerfen, jedoch lediglich mit dem Hinweis, dass es vermutlich eine Skulpturengruppe als Vorbild gab, ohne näher darauf einzugehen⁵⁷.

Das Kapitell erfüllt das schon von Weil geforderte Element der „besonderen Basis“⁵⁸. Es ist folglich plausibel, hier eine Statue als Motivvorbild zu vermuten. Ob das im Rückschluss auch bedeutet, dass das Original ebenfalls auf einem Kapitell aufgestellt war, wird weder von Six noch Cantilena, Cerchiai und Pontrandolfo als Möglichkeit aufgeworfen. Meiner Ansicht nach muss dies nicht zwangsläufig der Fall gewesen sein, beziehungsweise sprechen die anderen Repliken dieses Motivs eher dagegen. Vielmehr dient das Kapitell auf der Münze aus Mallos als eindeutiger Marker dafür, dass die Kampfgruppe von Herakles und Löwe in diesem Fall nicht als einfache mythologische Szene, sondern vielmehr als Statue gelesen werden soll⁵⁹.

Einzelne Kapitelle oder Säulen⁶⁰ – außerhalb eines architektonischen Verbundes – sind kein ungewöhnliches Motiv in der Münzprägung. So sitzt zum Beispiel auf Münzen aus Elis und Akragas ein Adler auf einem ionischen Kapitell⁶¹, auf Münzen aus Abdera ein Greif; das Vorkommen von Kapitellen in diesem Kontext kann bereits für die Klassik festgehalten werden. Handelt es sich bei diesen um ‚lebendige‘ Tiere, die sich auf den Kapitellen ausruhen, oder sind hier vielmehr gleichermaßen Statuen zu verstehen, in Anlehnung zum Beispiel an das archaische Säulenmonument mit Sphinx aus Aigina? Letzteres kann mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden, womit in den Raum gestellt werden kann, dass Kapitelle auf den Münzen stets einen Verweis auf eine statuarische Komponente geben können und in den entsprechenden Fällen vermutlich konkret ein Säulenmonument meinen. Die explizite Verwendung eines Kapitells bei Herakles ist für die Münzprägung der Klassik eine Besonderheit, da Kapitelle nur selten als Basis für eine anthropomorphe Statue fungieren⁶² und für Tiere und Mischwesen üblich sind.

Also kann das eingangs definierte Kriterium eines hervorhebenden Aufstellungskontextes innerhalb des Bildmotivs in seiner Aussagekraft gefestigt werden, obschon es sich bei der Münze aus Mallos mit Herakles und dem Löwen auf dem Kapitell um ein singuläres Phänomen⁶³ handelt.

Im Folgenden sei nochmals auf die sehr dicke Standlinie auf den Münzen aus Herakleia Lukania verwiesen, auf der Herakles und der Löwe stehen. Die Linie kann bei der ersten Betrachtung als Abschnittslinie wahrgenommen werden, jedoch gibt es in ihrer Ausführung einige Elemente, die gegen diese Deutung sprechen.

Zunächst fällt die bereits erwähnte dicke Ausführung der Linie ins Auge, die nach hinten geflüchtet ist und so fast einen dreidimensionalen Effekt erzielt, welcher der Münze eine gewisse

57 Cantilena u. a. 2004, 135.

58 Weil 1885, 404.

59 Nicht vergessen werden darf dabei das Vorwissen und die Sehgewohnheiten der Betrachter:innen. Wurde beim Betrachten des Motivs ein konkretes Werk evoziert und das Wissen um dieses in Erinnerung gerufen oder ging es allein um die Feststellung, dass es sich bei der dargestellten Figurengruppe nicht nur um die Wiedergabe einer mythologischen Szene handelt, sondern ganz allgemein eine Statue assoziiert werden sollte?

60 Zu beachten ist dabei, dass einzelne Säulen auf den Münzen meistens entweder einer Statue beigelegt sind – z. B. der Nike auf einer Säule, die den Herakles bekrönt, auf den Münzen aus Herakleia Pontike –, als Meta, beispielsweise auf Münzen aus Syrakus, oder nur als Beizeichen vorkommen, nicht aber einen zentralen Aspekt des Motivs darstellen und folglich ins Bild eingebunden sind. Des Weiteren handelt es sich dabei immer um ganze Säulen und nicht nur um die Kapitelle; somit werden diese ausgeklammert.

61 Bei den dargestellten Kapitellen handelt es sich in aller Regel um ionische Kapitelle. Die Münzen aus Mallos zeigen zwar eindeutig ein Kapitell, jedoch ist nicht genau zu bestimmen, ob es sich um ein ionisches oder tatsächlich doch eher dorisches Kapitell handelt, da keine eindeutigen Voluten zu erkennen sind.

62 Die Beispiele von eindeutigen Statuen, die, wie einleitend geschildert, vor allem ein Phänomen der hellenistischen und römischen Zeit sind, sind dabei auf einer eindeutigen Plinthe / Basis dargestellt.

63 Es gibt noch eine Münze aus Terina, die Nike auf einem ionischen Kapitell sitzend zeigt, Hoover 2018, Nr. 1772. Jedoch handelt es sich hierbei auch um eine große Ausnahme unter den Münzen aus Terina. Nike sitzt meistens auf einem Cippus oder einem Hocker, Hoover 2018, 497–505.

Raumtiefe verleiht⁶⁴. Daneben ist klar zu erkennen, dass Herakles in der Tat auf dieser Linie steht, da die Ferse des Standbeins stets auf ihr abgestellt ist⁶⁵. Des Weiteren ist ersichtlich, dass die Linie nicht bis zum Münzrand durchgezogen ist, sondern vor diesem endet⁶⁶. Ein weiterer Aspekt, so Berthold, ist, dass unter der Linie folglich auch keine weitere Abbildung vorhanden ist⁶⁷, was für alle Münzen dieses Typus gilt. Es gibt also keinen Abschnitt, der mit weiteren Elementen versehen ist, und dringend eine Abschnittslinie braucht. Auf einigen Münzen ist zudem die Künstlersignatur⁶⁸ (**Abb. 5–6**) angegeben, die interessanterweise auf der Standlinie angebracht wurde. Hier vermerkt bereits Berthold, dass „eine Inschrift auf einer verdickten Abschnittslinie einen Hinweis auf das Vorbild einer Statue liefern kann“⁶⁹, wobei hier nochmals anzumerken ist, dass es sich im Fall der Münzen aus Herakleia Lukania um keine reguläre Abschnittslinie handelt. Meiner Meinung nach darf diese Standlinie folglich als Basis verstanden werden⁷⁰, was nochmals durch die Anbringung der Künstlersignatur auf der Linie hervorgehoben wird, die in diesem Zusammenhang sicherlich in Anlehnung zu einer Statueninschrift gesetzt werden darf. Die Künstlersignatur auf der ‚Standlinie‘ imitiert die Inschrift, die auf Statuenbasen vorkommen kann.

Aufgrund der Datierung und der deutlichen Ähnlichkeit der beiden Münzserien wurde angenommen, dass diejenigen aus Mallos die Münzen aus Herakleia Lukania kopieren oder zumindest von diesen beeinflusst worden sind (Motivübernahme)⁷¹. Problematisch an dieser Annahme ist jedoch der Umstand, dass die ‚Standlinien‘, also die Basen, sehr unterschiedlich gestaltet worden sind. Ist davon auszugehen, dass die Münzen aus Mallos diejenigen aus Herakleia Lukania kopieren und demzufolge auf ein gemeinsames statuarisches Vorbild zurückzuführen sind, muss die Verwendung des Kapitells als Basis genauer erläutert werden. Eine Möglichkeit wäre, dass sich Mallos mit der Hinzufügung des Kapitells – beziehungsweise der Umgestaltung der Basis von Standlinie zu Kapitell – von den anderen Herakles-Löwenkampfgruppen und nicht zuletzt von den Münzen aus Herakleia Lukania abheben und ihrer Münze unter diesen eine besondere Stellung zuweisen wollten⁷². Eine andere Lösung wäre, dass zwar das Motiv gleich ist, das Vorbild aber nicht und das Münzbild von Mallos eine Statue kopiert, die auf einem Kapitell oder einer Säule stand.

64 Ein weiteres Beispiel einer sehr dicken Standlinie, die m. E. ebenfalls als eine Statuenbasis zu verstehen ist, zeigt sich auf Münzen aus Poseidonia, Berthold 2013, Kat.-Abb. 156. Interessant ist auch eine Stierdarstellung auf Münzen aus Thurioi, da der Stier auf einer Standlinie steht, die aus Linien und einer Punkteihe besteht, die fast den Eindruck eines Kymation erweckt, Berthold 2013, Kat.-Abb. 149. Allerdings findet sich hier im Abschnitt noch ein Fisch, was der Definition von Berthold widerspricht. Dennoch sei der Verweis auf diese Münze hier gegeben, mit dem Vermerk, dass sich eine nähere Betrachtung sicherlich lohnen würde.

65 Siehe auch: van Keuren 1994, Pl. 1, 5. Pl. 2, 17 f. Pl. 3, 22.

66 Je nach Platzierung des Stempels kann es durchaus vorkommen, dass die Linie bis zum Rand durchgezogen ist, jedoch kann im Vergleich mit und bei genauer Untersuchung von standardisierten Abschnittslinien trotz allem ein Unterschied ausgemacht werden, der sich vor allem in der Gestaltung der Linien zeigt.

67 Berthold 2013, 42.

68 ΕΥΦΡΟ (**Abb.5**) bzw. ΑΡΙΣΤΟΞΕ.

69 Berthold 2013, 42; Näheres zur Künstlersignatur, allgemein für die Münzen aus Herakleia Lukania: Berthold 2013, 231–234.

70 Eine 280–150 v. Chr. datierte Gruppe von Münzen, ebenfalls aus Herakleia Lukania, zeigt zweimal einen stehenden Herakles mit Füllhorn. Auch hier wurde eine Standlinie verwendet, die im Vergleich zwar etwas dünner ist, aber anhand der Kürze nicht die Funktion einer regulären Abschnittslinie erfüllt; darunter ist nur das Ethnikon der Polis angebracht, Hoover 2018, Nr. 1011. van Keuren 1994, 98 Nr. 166 bezeichnet die beiden Heraklesfiguren als Statuen.

71 Six 1887, 144–146; anders Kraay 1976, 283 der davon ausgeht, dass das Motiv aus Syrakus übernommen wurde. Hierbei ist jedoch nur das allgemeine Motiv von Herakles im Kampf gegen den Nemeischen Löwen zu verstehen, da Herakles auf den Münzen aus Syrakus kniend gegen den Löwen kämpft.

72 „... one must, however, remember a salient characteristic of Greek art, namely, the constant repetition of a given type – with endless little variations. Evidently once a type had been created it became the property of all artists, and was repeated again and again, though never exactly. This is, each artist made his contribution within the framework of an accepted type.“, Richter 1966, 167. Dass der Löwenkampf des Herakles als Motiv in die Kunst eingegangen ist, ist durch die zahlreichen Abbildungen evident. Die Ergänzung des Kapitells wäre demnach eine Abwandlung /

Neben der starken Ähnlichkeit zu den Münzen aus Herakleia Lukania ist es das als Basis verwendete Kapitell, das Six zur Schlussfolgerung veranlasst, dass es sich bei der Münze aus Mallos um den einzig erhaltenen Hinweis auf ein „uns bisher unbekanntes, öffentlich aufgestelltes Kunstwerk“⁷³ handelt. Gleichwohl schrieb er wenige Zeilen später, dass das Motiv auf den Münzen seinen Ursprung wohl bei einem Stempelschneider aus Herakleia Lukania fand, woraufhin Six auch sehr spezifisch Statuen aus Athen als Vorbild für dieses und noch weitere Bildmotive von unteritalischen Münzen nennt⁷⁴. Somit wäre die Münze aus Mallos keineswegs das einzig erhaltene Abbild einer unbekanntenen Statuengruppe, sondern durch das Kapitell noch deutlicher als eine Reminiszenz ausgewiesen.

Auf der Suche nach einem Vorbild landet Six im 5. Jh. v. Chr. Seine Argumentation basiert dabei auf Stateren aus Side, welche die Athena Parthenos zeigen und in der Münzprägung der Stadt etwa ein Jahrhundert nach der Schaffung der Parthenos auftreten⁷⁵. Ausgangslage ist dann auch nicht mehr die Münze aus Herakleia Lukania, sondern die Münze aus Mallos. Da diese frühestens 387 v. Chr. datiert schlussfolgert Six, dass ein statuarisches Vorbild auch ca. 100 Jahre früher geschaffen sein worden musste⁷⁶ – eine Behauptung, die seine Überlegungen ad absurdum führt. Für ihn steht jedoch am Schluss fest: „*Das Motiv, die Komposition, die Naturwahrheit, sowie das Streben, die höchste Anstrengung, deren ein Mensch und ein Thier fähig sind, auszudrücken, alles weist auf Myron.*“⁷⁷

Diese Argumentationskette ist kaum nachvollziehbar und widersprüchlich, zumal Six die bereits um 430 v. Chr. einsetzende und eben dieses Heraklesmotiv emittierende Münzprägung von Herakleia Lukania außer Acht lässt. Zudem versäumt Six es, den Stempelschneider und die Änderungen, die dieser gegebenenfalls vornehmen musste, um das Bild an die Münze anzupassen, in seine Überlegungen miteinzubeziehen.

Festzuhalten bleibt, dass die beiden Münzen aus Herakleia Lukania und Mallos aufgrund der dicken Standlinie und des Kapitells, die beide meines Erachtens deutlich als Basis angesehen werden können, mit großer Wahrscheinlichkeit auf ein statuarisches Vorbild zurückzuführen sind. Ob es sich dabei um dasselbe handelt, kann nicht abschließend festgestellt werden, da zunächst zu klären wäre, ob in Mallos eine Motivwanderung⁷⁸ stattfand und die Münze das Abbild von Herakleia Lukania kopiert, oder aber eben eine eigenständige Kopie einer oder derselben Statue darstellt. Dass der Löwenkampf des Herakles aufgrund der hohen Beliebtheit des Motivs in mehreren Statuengruppen aufgegriffen wurde, ist nur wahrscheinlich. An dieser Stelle sei auf Statuetten späterer Zeit verwiesen, die den Kampf zwischen Herakles und dem Nemeischen Löwen ähnlich wie auf den Münzen dargestellt zeigen und die vermutlich auf ein Vorbild Lysipps zurückzuführen sind⁷⁹. Dass eine Statue des Lysipp aber keineswegs als Vorbild für die Münzen aus Herakleia Lukania und auch nur höchst unwahrscheinlich für diejenige aus Mallos gedient haben

Ergänzung entweder bereits des Statuenkünstlers, um sich von den anderen abzuheben, oder des Stempelschneiders.

73 Six 1887, 144.

74 Six 1887, 144 f.

75 Six 1887, 145; zu Athena Parthenos auf den Münzen aus Side mit lokalen Attributergänzungen, siehe Atlan 1967, 39–41. 155–157.

76 Six 1887, 144 f.; diese Art der Argumentation durch Six ist prangert bereits G. K. Jenkins an und vermerkt, dass dadurch oftmals negiert wird, dass bereits im 5. und 4. Jh. v. Chr. Kopien von Statuen als Münzmotiv vorzufinden sind, Jenkins 1948, 232.

77 Six 1887, 146. Weiter benennt er, dass für Myron auch überliefert ist, dass er in Kleinasien Kunstwerke geschaffen hat. Da diese aber nicht genauer benannt sind, ist auch dieser Punkt nicht stichhaltig.

78 Das Phänomen der Motivwanderung lässt sich vor allem in Münzen aus Sizilien gut greifen, ist insgesamt aber noch wenig explizit untersucht worden. Eine neue, ausführliche Studie zu den Motivwanderungen bei den Westgriechen, die verschiedene mögliche Gründe für die Übernahme aufführt, siehe Wahl 2021, insb. 210–260.

79 vgl. Lattimore 1972, 148 f. Weiter zu den Löwenkampfbildern sowie allgemein zu dieser Skulpturengruppe des Lysipp s. auch von Salis 1956 sowie Moreno 1984.

kann, wird allein schon durch die Zeitstellung bestätigt. Demzufolge muss es mindestens zwei unterschiedliche Statuen mit Herakles und dem Löwen gegeben haben – eine von Lysipp, die in den Statuetten wiedergegeben ist und mindestens eine weitere, die als Vorbild für das Münzmotiv diente. Ein weiteres Vorbild würde hinzukommen, wenn man davon ausgeht, dass Mallos nicht das Münzbild von Herakleia Lukania adaptiert und das Kapitell als Eigenheit hinzufügt, sondern das Kapitell schon im statuarischen Vorbild vorhanden war.

Kopierte Skulptur?

*„To speak generally, the relation between coins and sculpture may be of two kinds. The first is community of style between coins and sculpture. [...] The second kind of relationship is when the head or figure on a coin is directly inspired by, or copied from, an actual statue, whether only a little earlier or much earlier than the coin.”*⁸⁰

Wie die Dekonstruktion der Lehmann'schen Ansätze sowie die Beispiele aus Thasos, Herakleia Lukania und Mallos gezeigt haben, ist das einzig verbleibende Merkmal zur Identifizierung einer unbekanntem Statuendarstellung auf Münzen die Darstellung oder die Andeutung des Aufstellungskontextes, wie auch schon von Weil herausgestellt und von Moormann auch für andere Bildmedien aufgegriffen. Dabei zeigen die Beispiele, dass eine verdickte und nicht bis den Münzrand ausgeführte Abschnitts- bzw. Standlinie plausibel als Andeutung eines solchen Aufstellungskontextes verstanden werden kann. Für die beiden Münzserien aus Herakleia Lukania und Mallos mit dem Kampf des Herakles gegen den Nemeischen Löwen konnte anhand der ‚Standlinie‘ und des Kapitells plausibel dargelegt werden, dass es sich hierbei jeweils um die Kopie eines statuarischen Vorbildes handelt. Offenbleibt lediglich, ob es dasselbe Vorbild ist, was unter anderen von der Deutung des Kapitells abhängig ist. Dass die als Basis verwendete Standlinie nicht nur ein Konstrukt ist, dass sich auf unbekannte Statuenrepliken bezieht, zeigt sich bei der eingangs erwähnten Münze mit dem Abbild der knidischen Aphrodite: Aphrodite steht auf einer ‚Standlinie‘, die eindeutig als Basis ausgelegt werden kann (**Abb. 9**)⁸¹. Ein ähnliches Beispiel bietet Thasos: Das Linienquadrat der besprochenen Tetradrachmen hebt das Münzbild von anderen thasischen Münzbildern ab und stellt in diesem Fall eine reduzierte Architekturdarstellung dar, womit ein klarer Verweis auf das ursprüngliche Relief gegeben ist.

Die lückenhafte Erhaltung und Überlieferung originaler Statuen aus der Klassik, die mit einem zeitgenössischen Münzbild in Verbindung gebracht werden könnten, erschwert grundsätzlich die Interpretation möglicher statuarischer Darstellungen. In diesen Fällen kann nicht endgültig entschieden werden, ob eine Skulptur oder ein anderes Bildmedium als Vorbild gedient hat oder ob es sich schlichtweg um ein etabliertes Bildmotiv handelt, was gerade beim Heraklesmotiv auf Münzen oftmals der Fall ist.

Grundsätzlich ist einzuräumen, dass allein eine Ähnlichkeit von Münzbild und einer Skulptur nicht unbedingt darauf schließen lässt, dass eine direkte Abhängigkeit vorhanden ist, vor allem dann, wenn es größere Unterschiede zwischen Münzbild und vermeintlichem skulpturalem Vorbild gibt⁸². Selbst bei gleichzeitigen oder zumindest nah beieinanderliegenden Entstehungszeit-

⁸⁰ Ashmole 1938, 19.

⁸¹ Andererseits zeigen die am Anfang kurz erwähnten Kyzikener mit der Tyrannenmördergruppe, dass eine vermeintliche Basis ein Kriterium ist, dass nicht immer zutrifft. Denn die besagten Münzen zeigen zwar eindeutig eine Kopie der Statue, aber ohne Standlinie oder Basis. Hier ist allein das Wissen um die berühmte Gruppe und die zahlreichen Repliken, die von ihr vorhanden sind, ausreichend, um die Verbindung der beiden Darstellungen herzustellen. Eine Basis muss also nichts zwangsläufig vorhanden sein, kann aber ein Indiz darstellen.

⁸² Siehe hierzu zum Beispiel der Vergleich von F. van Keuren, die ein Münzmotiv des gelagerten Herakles aus Herakleia Lukania als eine Adaption des lagernden Dionysos (bei ihr als Herakles angesprochen) sieht, van Keuren 1994, 22.

räumen kann nicht automatisch davon ausgegangen werden, dass der Stempelschneider eine Statue kopiert hat, auch eine parallele Motiventwicklung wäre denkbar. So sind weitere Faktoren, wie zum Beispiel kulturelle Sehgewohnheiten und Zeitstil, einzubeziehen⁸³. Dass Stempelschneider eigenständige Künstler waren und die Münzen demzufolge auch als Kunstwerk wahrgenommen wurden, zeigt sich vor allem in den unteritalischen und sizilischen Prägungen, bei denen die Künstlersignatur überliefert ist, so auch beim untersuchten Beispiel aus Herakleia Lukania.

Diese sowie die Münzen aus Thasos mit der nachweislichen Adaption des Reliefs zeugen davon, dass das Kopieren von plastischen Werken nicht nur ein Phänomen hellenistischer und römischer Münzen ist, sondern bereits für die (Spät-) Klassik nachgewiesen werden kann. Es ist anzunehmen, dass auf Münzen dieser Zeit noch weitere Repliken uns bislang unbekannter Werke der Archaik und der Klassik überliefert sind, die wir jedoch (noch) nicht als solche erkannt haben. Die Kopie einer konkreten Statue oder eines konkreten Denkmals auf Münzen konnte sicherlich von den antiken Betrachter:innen nur als solche erkannt werden, wenn sie diese entweder selbst gesehen haben oder zumindest um ihre Existenz wussten. Es ist auch für die heutigen Betrachter:innen grundsätzlich leichter, eine Kopie eines Kunstwerks auf Münzen zu erkennen, wenn das Original bekannt ist. Nichtsdestotrotz besteht die Möglichkeit, wie aufgezeigt wurde, dass auch diese unbekannteren Werke als solche auf Münzen erkannt werden können. Die Analyse der expliziten Beispiele hat gezeigt, dass eine bildwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Münzen und der Untersuchung dieser nicht nur als Zahlungsmittel, sondern als Bildträger und Kunstwerk, zu neuen Erkenntnissen führen kann. Dabei wurde herausgearbeitet, dass sich der genaue Blick auf vermeintlich Nebensächliches in den Münzbildern lohnt und eine nähere Betrachtung von Abschnitts-, Standlinien, Linienquadraten sowie ähnlichen Phänomenen letztlich als Kriterium herangezogen werden kann.

83 Vgl. Ashmole 1938, 19; dazu auch Tanriöver 2022, 172, die vermerkt, dass für jede Zeit und letztlich auch für den geographischen Raum unterschiedliche Aspekte zur Identifizierung von Kultbildern auf Münzen berücksichtigt werden müssen.

Bibliographie

AMNG II-1

F. Münzer – M. Strack, Die antiken Münzen Nord-Griechenlands Vol. II-1. Die antiken Münzen von Thrakien (Berlin 1912)

BMC III

R. S. Poole, A Catalogue of the Greek Coins in the British Museum. Vol III: Catalogue of the Greek Coins of the Tauric Chersonese, Sarmatia, Dacia, Moesia, Thrace &c. (London 1877; Nachdr. 1963)

BMC XVIII

B. V. Head, A Catalogue of the Greek Coins in the British Museum. Vol XVIII: Catalogue of the Greek Coins of Caria, Cos, Rhodes, &c. (London 1897; Nachdr. 1964)

BMC XXI

G. F. Hill, A Catalogue of the Greek Coins in the British Museum. Vol XXI: Catalogue of the Greek Coins of Lycaonia, Isauria, and Cilicia (London 1900; Nachdr. 1964)

SNG von Aulock XIII

Sylloge Nummorum Graecorum, Sammlung von Aulock, Deutschland. Vol XIII: Kilikien (Berlin 1966)

Ashmole 1938

B. Ashmole, The Relation between Coins and Sculpture, in: J. A. Mattingly – E. S. G. Robinson (Hrsg.), Transactions of the International Numismatic Congress, June 30 – July 3 1936, Royal Numismatic Society London (London 1938) 17–22

Atlan 1967

S. Atlan, Sidenin milattan önce V. ve IV. yüzyıl sikkeleri üzerinde araştırmalar. Untersuchungen über die sidetischen Münzen des V. und IV. Jahrhunderts v. Chr., Antalya Bölgesinde Araştırmalar 7 (Ankara 1967)

Azoulay 2017

V. Azoulay, The Tyrant-Slayers of Ancient Athens. A Tale of Two Statues (Oxford 2017)

Berthold 2013

A. Berthold, Entwurf und Ausführung in den artes minores: Münz- und Gemmenkünstler des 6.-4. Jhs. v. Chr., Antiquitates. Archäologische Forschungsergebnisse 61 (Hamburg 2013)

Bielefeld 1954/55

E. Bielefeld, Götterstatuen auf attischen Vasenbildern. Eine religionsgeschichtlich-archaeologische Studie, Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst Moritz Arndt-Universität Greifswald 4, 1954/55, 379–403

Blinkenberg 1933

Ch. Blinkenberg, Knidia. Beiträge zur Kenntnis der praxitelischen Aphrodite (Kopenhagen 1933)

Cantilena u. a. 2004

R. Cantilena – L. Cerchiai – A. Pontrandolfo, Eracle in lotta contro il leone nell'iconografia del IV sec. a. C., in: M. Caccamo Caltabiano – D. Castrizio – M. Puglisi (Hrsg.), La tradizione iconica come fonte storica. Il ruolo della numismatica negli studi di iconografia. Atti del I Incontro di Studio del Lexicon Iconographicum Numismaticae, Messina 6–8 marzo 2003, Semata e Signa 1 (Reggio Calabria 2004) 131–150

Dietrich 2018

N. Dietrich, Das Attribut als Problem. Eine bildwissenschaftliche Untersuchung zur griechischen Kunst, Image & Context 17 (Berlin 2018)

Gardner 1906

P. Gardner, Copies of Statues on Coins, in: J. Evans – H. H. Howorth – H. A. Grueber – W. W. Wroth – G. F. Hill (Hrsg.), Corolla Numismatica. Numismatic Essays in Honour of Barclay V. Head (London 1906) 104–114

Gardner 1924

P. Gardner, The Principles of Greek Art (London 1924)

Geis 2007

M. Geis, Die Stadttore von Thasos. Ikonographie und Funktion der mythologischen Reliefs (Saarbrücken 2007)

Gerleigner 2022

G. S. Gerleigner, Kultbilder in der Vasenmalerei. Das Beispiel der Athena auf einem Amphorafragment im Archäologischen Museum, in: S. Faust (Hrsg.), *Im Angesicht der Gottheit. Kultbilder in Religion und Gesellschaft der Antike*. Ausstellungskatalog Halle-Wittenberg, *Hermeneutika 1 = Beiträge aus dem Archäologischen Museum der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg* (Halle (Saale) 2022) 153–167

Havelock 1995

Ch. M. Havelock, *The Aphrodite of Knidos and Her Successors. A Historical Review of the Female Nude in Greek Art* (Ann Arbor 1995)

Healy 1965

J. F. Healy, *The Use of Sicilian and Magna Graecian Types in White Gold and Electrum Series of Asia Minor and the Islands*, in: Istituto Italiano di Numismatica, 6. Congresso Internazionale di Numismatica, Roma 11–16 settembre 1961, *II Atti* (Rom 1965) 37–44

Herzog 1996

H. Herzog, *Untersuchungen zur Darstellung von Statuen auf Athener Silbermünzen des Neuen Stils*, *Antiquitates 11* (Diss. Katholische Universität Eichstätt 1995/1996)

Hoover 2010

O. D. Hoover, *Handbook of Coins of the Islands. Adriatic, Ionian, Thracian, Aegean, and Carpathian Seas (Excluding Crete and Cyprus). Sixth to First Centuries BC*, *The Handbook of Greek Coinage Series 6* (Lancaster 2010)

Hoover 2014

O. D. Hoover, *Handbook of Coins of Northern and Central Greece. Achaia Phthiotis, Ainis, Magnesia, Malis, Oita, Perrhaibia, Thessaly, Alarnania, Aitolia, Lokirs, Phokis, Boiotia, Euboaia, Attica, Megaris, and Corinthia. Sixth to First Centuries BC*, *The Handbook of Greek Coinage Series 4* (Lancaster 2014)

Hoover 2018

O. D. Hoover, *Handbook of Coins of Italy and Magna Graecia. Sixth to First Centuries BC*, *The Handbook of Greek Coinage Series 1* (Lancaster 2018)

Imhoof-Blumer – Gardner 1964

F. W. Imhoof-Blumer – P. Gardner, *Ancient Coins Illustrating Lost Masterpieces of Greek Art. A Numismatic Commentary on Pausanias. New Enlarged Edition with Introduction, Commentary and Notes by A. N. Oikonomides* (Chicago 1964)

Jenkins 1948

G. K. Jenkins, *Rez. zu Ph. W. Lehmann, Statues on Coins of Southern Italy and Sicily in the Classical Period* (New York 1946), *ArtB* 30/3, 1948, 232–233

Kaeser 2003

B. Kaeser, *Erste Tat: Der Löwe von Nemea*, in: R. Wünsche (Hrsg.), *Herakles – Herkules*. Ausstellungskatalog München (München 2003) 68–90

Kraay 1976

C. M. Kraay, *Archaic and Classical Greek Coins* (London 1976)

Lacroix 1949

L. Lacroix, *Les reproductions de statues sur les monnaies grecques. La statuaire archaïque et classique* (Liège 1949)

Lattimore 1972

S. Lattimore, *Lysippian Sculpture on Greek Coins*, *CalifStClAnt* 5, 1972, 147–152

Lehmann 1946

Ph. W. Lehmann, *Statues on Coins of Southern Italy and Sicily in the Classical Period* (New York 1946)

Liegle 1952

J. Liegle, *Der Zeus des Phidias* (Berlin 1952)

Moormann 2015

E. M. Moormann, *Images of Statues in Other Media*, in: E. A. Friedland – M. Grunow Sobocinski – E. K. Gazda (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Roman Sculpture* (Oxford 2015) 638–652

Moreno 1984

P. Moreno, *Iconografia Lisippea delle imprese di Eracle*, *MEFRA* 96, 1984, 117–174

Price 1981

M. Price, Paintings as a Source of Inspiration for Ancient Die Engravers, in: L. Casson – M. Price (Hrsg.), *Coins, Culture, and History in the Ancient World. Numismatic and Other Studies in Honor of Bluma L. Trell* (Detroit 1981) 69–75

Price – Trell 1977

M. J. Price – B. L. Trell, *Coins and Their Cities. Architecture on the Ancient Coins of Greece, Rome, and Palestine* (Dorchester 1977)

Regling 1924

K. Regling, *Die antike Münze als Kunstwerk* (Berlin 1924)

Richter 1966

G. M. A. Richter, *The Pheidian Zeus at Olympia*, *Hesperia* 35, 1966, 166–170

Schefold 1937

K. Schefold, *Statuen auf Vasenbildern*, *JdI* 52, 1937, 30–75

Schrader 1941

H. Schrader, *Das Zeusbild des Pheidias in Olympia*, *JdI* 56, 1941, 1–71

Six 1887

J. P. Six, *Eine Gruppe des Myron?*, *ZfNum* 14, 1887, 142–147

Tanriöver 2022

A. Tanriöver, *Kultbilder auf Münzen der griechisch-römischen Antike. Beispiele aus dem Archäologischen Museum*, in: S. Faust (Hrsg.), *Im Angesicht der Gottheit. Kultbilder in Religion und Gesellschaft der Antike. Ausstellungskatalog Halle-Wittenberg, Hermeneutika 1 = Beiträge aus dem Archäologischen Museum der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg* (Halle (Saale) 2002) 169–195

van Keuren 1994

F. van Keuren, *The Coinage of Heraclea Lucaniae*, *Archaeologica* 110 (Rom 1994)

Vollkommer 1988

R. Vollkommer, *Herakles in the Art of Classical Greece*, *Oxford University Committee for Archaeology Monograph* 25 (Oxford 1988)

von Salis 1956

A. von Salis, *Löwenkampfbilder des Lysipp*, *BWPr* 112 (Berlin 1956)

Wahl 2021

M. Ph. Wahl, *Motivwanderungen. Studien zu Übernahme und Verbreitung von Münzmotiven der Westgriechen in der Klassik*, *Veröffentlichungen des Instituts für Numismatik und Geldgeschichte der Universität Wien* 24 (Wien 2021)

Walsh 2009

J. St. P. Walsh, *Exchange and Influence: Hybridity and the Gate Reliefs of Thasos*, in: P. Schultz – R. von den Hoff (Hrsg.), *Structure, Image, Ornament: Architectural Sculpture in the Greek World. Proceedings of an International Conference at the American School of Classical Studies, 27-28 November 2004 in Athens* (Oxford 2009) 174–187

Weil 1885

R. Weil, *Rez. zu F. Imhoof-Blumer – P. Gardner, Numismatic Commentary on Pausanias* (London 1885), *ZfNum* 13, 1885, 403–405

Work 1940

E. Work, *The Earlier Staters of Heraclea Lucaniae*, *NNM* 91 (New York 1940)

Abbildungen



Abb. 1: Relief mit Herakles als Bogenschütze, westl. Stadttor von Thasos, ca. spätes 6. Jh. v. Chr.
©Archäologisches Museum Istanbul (İstanbul Arkeoloji Müzesi), Inv.Nr. 718.



Abb. 2: Rv.: ΘΑΣΙΟΝ. Herakles n. r. kniend mit gespanntem Bogen im Linienquadrat. Tetradrachme aus Thasos, ca. 400–350 v. Chr.

Berlin, Münzkabinett der Staatlichen Museen, 18215383. Aufnahme durch Reinhard Saczewski.



Abb. 3: Av.: Bärtiger Kopf des Dionysos mit Efeukranz n. l. Tetradrachme aus Thasos, ca. 400–350 v. Chr.

Berlin, Münzkabinett der Staatlichen Museen, 18215383. Aufnahme durch Reinhard Saczewski.



Abb. 4: Rv.: ΗΡΑΚΛΕΙΩΝ. Herakles und der Nemeische Löwe n. r. Stater aus Herakleia Lukania, ca. 420–390 v. Chr.

Berlin, Münzkabinett der Staatlichen Museen, 18214738. Aufnahme durch Dirk Sonnenwald.



Abb. 5: Rv.: ΗΡΑΚΛΕΙΩΝ (retrograd). Herakles und der Nemeische Löwe n. r. Auf Basis Signatur EYΦPO. Stater aus Herakleia Lukania, ca. 420–390 v. Chr.

Berlin, Münzkabinett der Staatlichen Museen, 18225452. Aufnahme durch Reinhard Saczewski.



Abb. 6: Rv.: [HPA]ΚΛΕΙΩΝ. Herakles und der Nemeische Löwe n. r. Auf Basis Signatur APICTOΞE. Stater aus Herakleia Lukania, ca. 420–390 v. Chr.

Berlin, Münzkabinett der Staatlichen Museen, 18225453. Aufnahme durch Reinhard Saczewski.



Abb. 7: Rv.: ΜΑΑ. Herakles und der Nemeische Löwe auf Kapitell n. r. Stater aus Mallos (Pers. Großkönig), um 400 v. Chr.

Berlin, Münzkabinett der Staatlichen Museen, 18203023. Aufnahme durch Reinhard Saczewski.



Abb. 8: Rv.: ΜΑΑ. Herakles und der Nemeische Löwe auf Kapitell n. r. Stater aus Mallos (Pers. Großkönig), um 400 v. Chr.

Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität, ID338. Aufnahme durch Marc Philipp Wahl.



Abb. 9: Rv.: ΚΝΙΔΙΩΝ. Statue der Aphrodite von Knidos. Bronzemünze des Caracalla, 211–217 n. Chr.

American Numismatic Society, ID 1970.142.488.

Sculpted Women. Überlegungen zur Wahrnehmung von statuarischer Weiblichkeit*

Sandra Strahlendorf

This paper explores how we look at and interact with sculpted depictions of women through three case studies: the Aphrodite of Knidos, the Venus of Milo, and the modern sculpture 'Algorithmic Beauty'. I begin by examining how (divine) women were imagined and represented in antiquity and how these representations were academically described, evaluated, and interpreted, before discussing how our (biased) view and understanding of ancient art has and is still influencing the contemporary portrayal of women.

In the midst thereof sits the goddess—she's a most beautiful statue of Parian marble—arrogantly smiling a little as a grin parts her lips. Draped by no garment, all her beauty is uncovered and revealed, except in so far as she unobtrusively uses one hand to hide her private parts.

Lucian, Amores 13

Seit frühester Zeit hat die weibliche Form und insbesondere der nackte weibliche Körper die Gemüter erregt. Für die Welt der Kunst und die Entwicklung des weiblichen Akts von unbestreitbarer Signifikanz ist dabei Praxiteles' Aphrodite von Knidos als (angeblich) erste Vertreterin der vollständig unbedeckten Liebesgöttin in der griechischen Großplastik, entstanden um 350 v. Chr.¹ Vielfach zitiert berichtet uns Plinius, dass die Knidier die Statue erwarben, nachdem die Bewohner von Kos sie zugunsten einer bedeckten Version ausgeslagen hatten, die sie als würdevoller und gesitteter bewerteten.² Aus touristischer Sicht gesehen ein schwerer Fehler, erlangte die Knidia doch Bekanntheit weit über die Grenzen Griechenlands hinaus und machte Knidos und den Aphroditetempel zu einer „regelrechten Wallfahrtsstätte“ für Bewunderer.³ Das griechische Original ist verloren, möglicherweise während eines Brandes zerstört, der den konstantinischen Palast des Lausus 476 n. Chr. vernichtete, wohin die Knidia verbracht worden sei, möglicherweise auch christlicher Zerstörungswut zum Opfer gefallen, jedoch überlebt sie in zahlreichen Kopien der hellenistischen und römischen Zeit und fand sich auch auf den knidischen Münzen abgebildet.⁴ Einer der antiken Besucher war Lucian in Begleitung zweier anderer Männer, von dem wir nicht nur mehr zum Aufstellungsort der Knidia erfahren, sondern auch eine der bunten (und vielzitier-

* Der Artikel ist Caterina Maderna gewidmet, ohne die meine ersten Schritte in der akademischen Welt der Archäologie bei weitem nicht so augenöffnend, interessant und unterhaltsam gewesen wären. Als Dozentin in Heidelberg hat sie es immer verstanden, die Student:innen zu begeistern und mitzureißen. Vorlesungen wurden mit Anekdoten und modernen, popkulturellen Referenzen aufgepeppt, Teilnehmer:innen von Seminaren und Lesegruppen zur geistigen und körperlichen Stärkung mit Heißgetränken versorgt und zum Semesterende wurde oft zum großen Pasta- und Weinabend geladen. Mit Witz, breitem und schier unerschöpflichem Fachwissen, aber vor allem stetiger Hilfsbereitschaft und Unterstützung hat Caterina ihre Student:innen angeleitet. Ich bin ihr in tiefer Dankbarkeit für viele Jahre des Mentoring und der Freundschaft verbunden. Vielen Dank auch an Pascal Hoffmann und Annika Stöger für die Einladung, zu dieser Festschrift beizutragen. A special thanks to Hanneke Salisbury who provided invaluable comments and feedback on the ideas presented in this paper and offered notes on the final draft.

1 Maderna 2004, 328.

2 Plin. NH 36, 20.

3 Maderna 2004, 328.

4 Havelock 1995, 9; Spivey 2013, 202; Blinkenberg kritisiert die Quellen zur Zerstörung der Knidia in Konstantinopel scharf und vermutet, dass sie „wohl schließlich dem Fanatismus zum Opfer“ fiel, Blinkenberg 1933, 32–35.

ten) Anekdoten, die sich um die Statue ranken.⁵ Nachdem die drei Freunde die Knidia ausreichend von vorne begutachtet haben, wird ihnen von einer Tempeldienerin eine zweite Türe am anderen Ende des Gebäudes geöffnet, sodass sie nun ebenfalls einen guten Blick auf die Kehrseite der Göttin genießen können. Die Tempeldienerin ist es auch, die ihnen erklärt, dass der Fleck auf dem marmornen Oberschenkel der sonst makellosen Statue von einem jungen Mann rührt, der sich so in die Statue verliebt hatte, dass er sich eines Nachts an ihr vergangen habe. Der ‚Liebesakt‘ endete unglücklich, warf sich der Übeltäter im Anschluss doch von den Klippen und wurde vom Meer verschlungen.⁶

Wie so oft in der Archäologie wurde auch für die Aphrodite von Knidos versucht, anhand ihrer Kopien ein möglichst genaues Urbild abzuleiten. Die Diskussionen um die Art des Gefäßes, das neben ihr stand, den Grad ihrer Kopfwendung, oder der Frage, ob sich die Göttin nun gerade zum Bade oder aus dem Bade heraus begibt, ist hier nicht von Interesse und würde zu weit führen.⁷ Der Kontext des Bademotivs wird augenscheinlich deswegen notwendig, weil Aphrodite, anders als ihre männlichen Götterkollegen, einen Grund haben muss, sich ihrer Kleidung entledigt zu haben; Christian Blinkenberg spricht hier sogar von einer „wunderlichen Situation“.⁸ Bemerkenswert ist weiter, wie oft und ausführlich erörtert wird, ob bzw. inwiefern sich die Göttin eines Beobachters bewusst ist und (möglicherweise noch wesentlicher) wie sich dies auf ihr Seelenleben niederschlägt.

„Die Statue wird ganz Symbol des weiblichen Liebreizes, der durch die Aeüßerung natürlicher Schamhaftigkeit erhöht wird, und der Weiblichkeit überhaupt.“⁹

„Die knidische Aphrodite, obgleich mit unwillkürlicher Bewegung das Heiligthum ihres Leibes deckend, ist sich ihrer Nacktheit doch kaum bewusst. Ihre Enthüllung dauert ja auch nur einen Moment. [Zu den späteren Kopien/Repliken der Knidia:] Die Göttin steht in der ganzen Hilflosigkeit des entkleideten Weibes da, das Bewusstsein ihrer Nacktheit kommt über sie und von weiblichen Schamgefühl ergriffen, deckt sie mit den Händen beides, den Schoos und den schwellenden Busen und biegt sich leise zusammen, wie ein Blütenkelch, der durch fremde Hand berührt worden ist.“¹⁰

„Denn da natürliche Schaam das Weib abhält, sich frei und offen zu zeigen, so sind überall für die Darstellung solche Momente gewählt, in welchen die Göttin sich allein, unbeobachtet glauben darf. Aber selbst hier noch spricht sich die Furcht überrascht zu werden in allen Bewegungen, in der ganzen Haltung aus.“¹¹

„She turns her head quickly round in the direction of the free leg, an attitude only comprehensible if we imagine her as looking about her to make sure her privacy is not threatened. This also explains the instinctive movement of the right hand. The dominating note of the expression is its absolute freedom from any stronger emotion – from any yearning or languishing. It was only in later adaptations that voluptuous suggestions were introduced, but

5 Die Hetäre Phryne soll eine Liebhaberin von Praxiteles gewesen sein und ihm für die Knidia Model gestanden haben. Für eine Übersicht zum Phryne-Mythos und seiner Problematik, vgl. Havelock 1995, 42–49.

6 Luc. Am. 11–16; Auch Plinius erwähnt die Geschichte um die Befleckung der Statue, Plin. NH 36, 20.

7 Siehe hierzu u. a. Blinkenberg 1933, 44–117, mit Vorstellung der ihm bekannten Repliken, 118–228; von Steuben 1989, 535–545; Havelock 1995, 16–37; Corso 2007, 9–186.

8 Blinkenberg 1933, 37; Rodenwaldt 1943, 15; Furtwängler 1895, 322; Müller 1830, 498.

9 Müller 1830, 499.

10 Bernoulli 1873, 221.

11 Brunn 1889, 244.

the goddess of Praxiteles produced her effect by the purity and innocence of her expression, by her simple grace and noble naturalness.“¹²

„Der Blick geht träumend in die Ferne, die Hand deckt unbewußt den Schoß. Selbstvergessenheit, keusche Hoheit, unnahbare Reinheit. Und doch die Liebesgöttin, das zur Liebe geborene, nur in Liebe lebende Weib. Alles Niedrige ist fern. Niemals ist das Sinnenleben so geadelt worden wie in diesem Leibe, niemals die Liebe, die ohne Schuld und Sünde ist, so rein verkörpert worden. [...] In dem unbewußten Zusammenpressen der Schenkel liegt die Schutzbedürftigkeit, die Ängstlichkeit und Zurückhaltung des Weibes. Und so erkennen wir in Praxiteles, dem Aphroditebildner, einen viel feineren Psychologen als bei seinen männlichen Statuen, die eine tiefere Charakterisierung der Persönlichkeit vermissen ließen. Das Thema vom schönsten Weibe erfaßte er nicht als ein bloß körperliches, sondern gab seiner Göttin zum schönen Leibe auch die vornehme Seele.“¹³

„Die Geste entspringt nicht der Notwendigkeit oder Sorge, sich vor einem lüsternen Blicke zu schützen, sondern dem natürliche Schamgefühl [...]. Sie ahnt nichts von den Besuchern des Heiligtums, die mit Entzücken den Anblick der Verkörperung vollkommener Frauenschönheit erleben. [Zu den späteren Kopien/Repliken der Knidia:] Ihr Blick erspäht einen Gott oder Menschen, der sie beim Bade überrascht; erschrocken reißt sie mit rascher Gebärde das Gewand an sich, während die Rechte die Scham zu schützen sucht. [...] An die Stelle der stillen Unbefangenheit ist die Szene einer lüsternen Novelle getreten.“¹⁴

„Es ist schlechthin abwegig, daß diese Göttin dargestellt gewesen sei, wie sie einen frevelhaften Beobachter entdeckt, erschrocken zusammenfährt und ihren linken Arm krampfhaft an den Körper zieht, derart, daß auch der Betrachter der Statue in die blasphemische Rolle eines ungebetenen Beobachters gerate. [...] Auch einer Göttin, die sich keines fremden Blicks bewußt ist, wird man Natürlichkeit nicht absprechen, wenn sie ihren Schoß bedeckt. Den vor ihr stehenden Betrachter nimmt sie nicht wahr. Ihr Blick schweift an ihm vorbei und auch über ihn hinweg, wenn wir mit einem Podest für die Statue in Knidos rechnen. Eine Beziehung zwischen Göttin und Betrachter kann auch unmöglich darin liegen, daß der Betrachter der Statue die sich belauscht oder unbelauscht fühlende Aphrodite erblicke und sich vergehe, indem er wie ein wirklicher Zeuge ihres Bades in ihre Sphäre dringt und sie in ihrer Nacktheit sieht. [...] Praxiteles hat Aphrodite nicht zum ersten Mal völlig entblößt dargestellt, um die Entblößung gleich wieder einzuschränken und mit einem Makel zu versehen. Es kann doch nur sein Wunsch gewesen sein, ihre göttliche Schönheit so unverhüllt und frei wie möglich zur Erscheinung zu bringen und damit die Bewunderung der Zeitgenossen zu wecken.“¹⁵

Die vorangegangenen Zitate, so wenig sie sich notwendigerweise einig sind, nennen doch immer wieder dieselben Themen von Reinheit, Unschuld und einem inhärent weiblichen ‚natürlichen Schamgefühl‘, welches dafür verantwortlich ist, dass die Göttin ganz instinktiv ihren Schoß bedeckt. Selbst wenn es dafür gar keinen Grund gibt, weil sie sich keines Beobachters bewusst ist. Häufig wird auch angesprochen, dass Aphrodite (insbesondere in den späteren Varianten der Knidia) mit Schrecken oder Angst auf den voyeuristischen Blick eines Betrachters reagiert. Die Autoren scheinen wenig Probleme damit zu haben, sich eine olympische Göttin vor Furcht bebend vorzustellen, weil ein einfacher Sterblicher sie erblickt hat und das, obwohl Beispiele überliefert sind, die berichten, wie es anderen Sterblichen in solchen Situationen ergangen ist. Artemis reagiert auf Aktaion, der sie unerlaubt beim Bad beobachtet, mit Wut und lässt den Jäger von

12 Furtwängler 1895, 322.

13 Bulle 1922, 108 f.

14 Rodenwaldt 1943, 15 f.

15 Von Steuben 1989, 545 f.

seinen eigenen Hunden zerreißen, während der junge Teiresias von Athena geblendet wird, als er die Göttin nackt erblickt.¹⁶ Wieso also sollte es einem Beobachter von Aphrodite anders ergehen? Wie Christine Havelock bereits betont hat, gelten die menschlichen Regeln von Schamhaftigkeit und Anstand nicht für die unsterbliche Liebesgöttin, die selbstbewusst Schäferstündchen mit Ares verbringt und sich sterbliche Liebhaber nimmt, wenn ihr danach der Sinn steht.¹⁷ Aphrodite ist weder hilflos noch unschuldig und einer Göttin diese Charakteristika zuzuschreiben erscheint absurd. Wenn jemand beim Anblick eines Gottes (nackt oder anderweitig) um sein Leben bangen sollte und Hilfe benötigt, so sind dies Sterbliche. Zeus selbst nimmt regelmäßig die Gestalt anderer Wesen an, wenn er seine sterblichen Geliebten beglückt und als er sich Semele auf ihre Bitte hin in seiner ganzen göttlichen Gestalt offenbart, geht sie prompt in Flammen auf.¹⁸ Wie kommt es also, dass Aphrodite nicht unter dem Aspekt betrachtet wird, dass sie sich nicht aus Scham oder Furcht vor fremden Blicken bedeckt, sondern um Sterbliche vor einem Schicksal wie dem der Semele, des Aktaion oder des Teiresias zu bewahren?

„One of the persistent problems we shall have to confront is that not only was the Knidia the creation of a male sculptor but all the ancient literary references to the statue were written by men.”¹⁹

Die Knidia wurde nicht nur von einem Mann geschaffen, der Diskurs um sie (und andere weibliche Statuen) wurde beinahe exklusiv von Männern geführt, von der Antike bis in die Moderne. Die oben zitierten Passagen geben einen Einblick in die akademische Literatur, die bis ins 20. Jahrhundert stark vom ‚male gaze‘ geprägt war.

„Women are depicted in a quite different way from men – not because the feminine is different from the masculine – but because the ‘ideal’ spectator is always assumed to be male and the image of the woman is designed to flatter him.”²⁰

So schrieb John Berger 1972 und verwies auch darauf, dass der Frauenakt in der Ölmalerei das immer wiederkehrende Hauptthema war, angefangen bei christlichen Darstellung vom Sündenfall und der Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies. Hierbei lag der Fokus auf dem Moment, in dem sie sich ihrer Nacktheit bewusst wurden und sich mit ihren Händen oder Feigenblättern bedeckten, nicht nur voreinander, sondern auch vor dem Betrachter. Die Säkularisierung der Malerei erlaubte schließlich weitere Aktdarstellungen, die jedoch nach Berger alle weiterhin die Implikation mit sich trugen „that the subject (a woman) is aware of being seen by a spectator.“²¹ Es ist das gesellschaftliche Verständnis seit der Antike, welches Frauen auferlegt, sich schicklich zu kleiden und zu verhalten, wobei die Definition von akzeptierter Sittsamkeit und Anstand bis heute aussteht. Frauenfiguren, die uns unbekleidet, Wein trinkend, musizierend, mit einem Geldbeutel oder auch nur in Konversation mit einem Mann in der Vasenmalerei begegnen, werden häufig als *pornai* oder *hetairai* kategorisiert, basierend darauf, dass ‚anständige‘ Frauen solchen verwerflichen Tätigkeiten nicht nachgingen und selbstverständlich nur in sitzbarer Kleidung dargestellt werden konnten.²² Ungeachtet der Tatsache, dass es keine allgemeingültigen

16 Apollod. 3, 4, 4; Ov. Met. 3, 138–250; Kall. Lav. Pall. 57–129.

17 Havelock 1995, 28; vgl. hierzu auch ein Fragment von Xenophanes, überliefert durch Clement von Alexandria, welches besagt, dass Gott „[is] neither in bodily frame similar to mortals, nor in thought“, Xenophanes, Test. Doc. D16.

18 Havelock 1995, 31; Osborne 2011, 186; Hyg. Fab. 179: „[...] with which insignia of his majesty, [...] he appeared to her – her mortal form could not endure the shock and she was burned to ashes in his sight“; Ov. Met. 3, 251–313.

19 Havelock 1995, 3.

20 Berger 1972, 64.

21 Berger 1972, 47–49.

22 Bei den Szenen, in denen eine männliche Figur einer Frau einen Beutel überreicht, muss es sich bspw. nicht zwangsläufig um einen Freier handeln, der für die Dienste in einem Bordell bezahlt. Stattdessen könnte es sich um Werbeszenen handeln, in denen Geschenke (z. B. astralagai) überreicht werden, oder schlicht Handelsszenen, in denen Waren oder Dienstleistungen bezahlt wurden (z. B. Wäschereidienste). Eine Sexualisierung solcher

und eindeutigen ikonografischen Marker für Prostituierte oder Hetären gibt. Die Schicklichkeit (oder das Fehlen eben dieser) von Frauendarstellungen hat immer wieder für Diskussion und sogar Aufruhr gesorgt, scheint es doch einen schmalen Grat zu geben, der die ‚keusche‘ und ‚tugendhafte‘ Nacktheit, wie sie dem Betrachter in der Knidia präsentiert wird, von Anstößigkeit unterscheidet.²³

Aphrodite kann als olympische Göttin selbstverständlich nicht negativ konnotiert werden, daher wird ihr die natürliche, „vornehme Schamhaftigkeit“²⁴ zugeschrieben, die Frauen in einer idealisierten (männlich geprägten) Vorstellung innewohnt.²⁵ Havelock sieht in dieser Schamhaftigkeit, bzw. Dekorum, einen Ausdruck von Macht und Autorität: Die Göttin ist sich der potenziellen Gefahr ihres Anblicks bewusst und schirmt den Betrachter ab, um ihn vor Schaden zu bewahren. Gleichzeitig aber schützt sie sich selbst und entzieht die „ultimate source of her power“ unserem Blick, der ihre „divine authority“ vermindern würde.²⁶ Es bleibt unklar, ob Aphrodite dieses Level an Handlungskompetenz unterstellt werden kann, bzw. inwiefern Praxiteles der Göttin Macht und Autorität zuschrieb. Jedoch besteht durchaus Grund zur Annahme, dass das Abbild der Göttin vor dem Anstieg ihrer Bekanntheit im Hellenismus (und potenziell in einem eher konservativen, frontalen Aufstellungskontext, ohne Zugang zur Rückseite der Statue, der Betrachter auf Distanz hielt) mit mehr Bewunderung und Verehrung als Kultbild und Verkörperung ihrer Göttlichkeit und weniger aufgrund ihrer physischen Attraktivität betrachtet wurde.²⁷ In jedem Fall ist es unbedingt notwendig, dass wir uns von den Beschreibungen und Charakterisierungen lossagen, die versuchen, zeitgenössische Wertvorstellungen auf antike Kunstwerke und ihren Darstellungsgegenstand anzuwenden. Ebenso notwendig ist es, sich bewusst zu werden, dass Gender-Bias tief in unserer Gesellschaft und auch im akademischen Corpus der Archäologie verankert ist und sich (negativ) auf moderne (Neu-)Interpretationen antiker Motive und Bildformeln auswirken kann. Betrachten wir in diesem Zuge eine solche moderne Neuinterpretation.

„How much pain would you take to feel loved?“ Mit diesen Worten beginnt Greg Lansky den beschreibenden Text zu seiner Statue „Algorithmic Beauty“, eine überlebensgroße weibliche Figur, deren kaum verhüllter Körper deutliche Merkmale von kosmetischen Eingriffen zeigt.²⁸ Die Figur steht frontal gewandt, die rechte Hand mit Apple-Smartphone auf Augenhöhe erhoben, be-

Darstellungen entbehrt jeder Grundlage und sollte nicht leichtfertig vorgenommen werden. Ferrari 2002, 14 f; Lewis 2022, 188. S. hierzu u. a. auch: U. Kreilinger, To Be or Not to Be a Hetaira: Female Nudity in Classical Athens, in: S. Schroer (Hrsg.), Images and Gender: Contributions to the Hermeneutics of Reading Ancient Art (Fribourg 2006) 229–237; S. Moraw, Schönheit und Sophrosyne. Zum Verhältnis von weiblicher Nacktheit und bürgerlichem Status in der attischen Vasenmalerei, *JdI* 118, 2003, 1–47; V. Sabetai, The Poetics of Maidenhood: Visual Constructs of Womanhood in Vase-Painting, in: S. Schmidt (Hrsg.), Hermeneutik der Bilder – Beiträge zu Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei (München 2009) 103–114; A. Stähli, Nackte Frauen, in: S. Schmidt (Hrsg.), Hermeneutik der Bilder – Beiträge zu Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei (München 2009) 43–51.

23 Es seien als zwei Beispiele nur Olympia von Édouard Manet und Madame X von John Singer Sargent genannt, die beide im Pariser Salon ausgestellt wurden und für Skandal sorgten. S. hierzu: T. J. Clarke, Preliminaries to a Possible Treatment of ‘Olympia’ in 1865, *Screen* 21, 1980, 18–42; S. Olson, John Singer Sargent. His Portrait (London 1986) 101–105.

24 Maderna 2004, 330.

25 Auch wenn hier angemerkt werden soll, dass Lucian das Lächeln der Aphrodite als *ὑπερήφανον* beschreibt: arrogant, herablassend/verächtlich.

26 Havelock 1995, 36.

27 Götterstatuen wurden als Verkörperungen der Götter verstanden und auch so angesprochen, d. h. nicht nur als Statuen oder Abbilder, sondern namentlich. So wechselt Pausanias in seiner Beschreibung der Zeusstatue in Olympia bspw. zwischen *agalma* (ἄγαλμα) und *theos* (θεός), spätere Bilder des Gottes werden direkt als ‚Zeus‘ (Ζεός) adressiert. Vgl. hierzu Osborne 2011, 192–194; Paus. 5, 10, 10–11.1. 5, 22.3–23.4.

28 Bild und Beschreibungstext können unter dem Instagramaccount von Greg Lansky (@greglansky) abgerufen werden: <https://www.instagram.com/p/CkgNy2_uQoe/?utm_source=ig_web_copy_link> (gepostet: 03.11.2022; zuletzt abgerufen 11.01.2023); <https://www.instagram.com/reel/Ckqp7QwgRYy/?utm_source=ig_web_copy_link> (gepostet: 07.11.2022; zuletzt abgerufen 11.01.2023).

reit, um ein Selfie zu machen oder ein Video aufzunehmen. Die Linke liegt auf ihrem Oberschenkel, hält dort den Stoff eines um ihre Hüften geschlungenen Stoffstückes fest, welches ihre Scham bedeckt, ihren geradezu lächerlich vergrößerten Hintern jedoch freilässt. Auf ihrem Unterbauch ist eine horizontale Narbe zu sehen, die evtl. auf einen ‚Tummy Tuck‘ oder einen Kaiserschnitt hindeuten soll. Weitere Narben bzw. Einschnitte sind unterhalb der ebenfalls stark vergrößerten Brüste zu sehen, von deren Brustwarzen aus eine Flüssigkeit (Blut? Muttermilch?) nach unten läuft. Die Statue wurde nach Angaben Lanskys von spezialisierten Robotern aus Carraramarmor geschaffen.²⁹

Lansky will mit der Statue eine ‚continuation of the Venus de Milo‘ offerieren, bei deren Erschaffung er über ‚the relationship between pain and feeling loved in a world driven by AI algorithms‘ reflektiert hat. Die Milo habe er gewählt, weil sie die ‚personification of our ‚Fake it till you make it era‘‘ sei, begründet in der Verschleierung ihres tatsächlichen Alters durch den Verlust einer Sockelinschrift.³⁰ In ihr sieht er die beste Metapher für die moderne Social Media Ära, eine ‚fictional Goddess hyped with marketing and lies but that we all want to take a picture with‘. Seit ihrer Entdeckung 1820 auf der griechischen Insel Melos hat die Milo die Auseinandersetzung mit der ‚klassischen‘ Skulptur evoziert und ist zu einem ‚cultural icon‘ geworden, dass u. a. von Salvador Dalí rezipiert wurde.³¹ Ähnlich wie Leonardo da Vinci’s Mona Lisa und die Nike von Samothrake, beide ebenfalls im Louvre befindlich, präsentiert sich die Milo als Publikumslieb-ling, der sich als bunt gefärbte Miniatur im Museumsshop des Louvre oder diversen Onlineshops ebenso findet, wie in zahllosen Varianten aufgedruckt auf T-Shirts, Tragetaschen, Poster etc. - eine Behandlung, die die Knidia in dieser Form nicht erfahren hat. Es ist daher wenig verwunderlich, dass die Milo präserter im kollektiven Gedächtnis vertreten ist, auch wenn Adolf Furtwängler sie noch als das unglückliche Resultat einer versuchten Verschmelzung zweier unterschiedlicher Statuentypen verurteilt hat.³²

Lanskys Werk kann kaum als eine Rezeption der Milo bezeichnet werden, ist ihr mit der Milo doch über das grundlegendste motivische Level – weiblicher Akt – nichts gemein. Der partiell verhüllte Unterkörper mit dem vorgestellten Bein mag Lanskys Versuch eines Kontrapost sein, aber nichts davon setzt sich im Oberkörper seiner Statue fort; streng frontal ausgerichtet lassen sich durch Hüfte und Schulterpartie klare horizontale Linien ziehen. Die Figur wirkt starr und unbewegt, bietet einem Betrachter keine visuelle Motivation, die Statue zu umrunden und sie als allansichtiges Werk zu betrachten. Ganz im Gegensatz dazu folgt der Oberkörper der Milo einem sanften Schwung und erzeugt Spannung durch die subtile Bewegung und Drehung. Ihre Proportionen erschienen natürlich, wenn auch idealisiert, was für eine Darstellung der Göttin der Schönheit nur angemessen ist. Die überzeichneten Proportionen von Lanskys Figur hingegen haben nichts Natürliches, sondern lassen sie wie eine Karikatur wirken, auch wenn er angibt, die Narben von kosmetischen Eingriffen ‚with grace and dignity‘ wiederzugeben ‚like the battle

29 <https://www.instagram.com/reel/Cgm80QqjzG_/?utm_source=ig_web_copy_link> (gepostet: 29.07.2022; zuletzt abgerufen 11.01.2023). Lansky verweist hier auf das italienische Unternehmen Robotor, welches hochspezialisierte Roboterarme zur Reproduktion von 3D Designs herstellt und programmiert. S. hierzu die Website des Unternehmens <<https://www.robotor.it/>>; Videos zum Prozess können auch unter dem offiziellen Instagramaccount von Robotor (@robotor_official) abgerufen werden (zuletzt abgerufen 12.01.2023).

30 Furtwängler 1893, 602–613; Kousser 2005, 231; Prettejohn 2006, 230; für eine Wiedergabe des Berichtes mit Details zu der heute verlorenen Inschrift von Dumont d’Urville aus dem Jahre 1820, kurz nach der Entdeckung der Milo s. auch Carus 1916, 5–11. Einen Überblick über die Forschung zur Datierung und Rekonstruktion der Milo gibt Kousser 2005, 232–237.

31 Prettejohn 2006, 240 f. Für einen Überblick über die Rezeption der Milo in der modernen Kunst s. ibid. 241–244.

32 2018 hatte die Milo sogar einen Auftritt als Protagonistin in einem Werbespot für geschälte Pistazien der Firma The Wonderful Company (<<https://youtu.be/7OmmrrsCNJw>>; zuletzt abgerufen 16.01.2023). Furtwängler 1893, 628. Furtwängler sieht in der Milo eine Vermischung (mit teilweiser Umgestaltung) der melischen Tyche und der Venus von Capua. Ibid. Auch lenkt er ein, dass durch seine Untersuchungen niemandem die Freude an der Milo genommen werden soll, Furtwängler 1893, 655.

scars of an endless war no one can win.“ Seine Algorithmic Beauty präsentiere sich „ohne Filter“, hat sich im Sehnen nach Liebe/Engagement jedoch offensichtlich bereits permanenteren Eingriffen zur Modifizierung ihres Aussehens unterzogen, die ihr von einem ‚god-like‘ Algorithmus diktiert werden.

Der historische Kontext, der dazu führte, dass die Milo nach Frankreich verbracht wurde und dort als klassisches Meisterwerk identifiziert wurde, scheint für Lansky ebenfalls nicht von Interesse zu sein, sondern wird auf einen Slogan reduziert: „Fake it till you make it“. Aber es war nicht die Milo, die sich als etwas ausgab, was sie nicht war, sondern die Worte von drei Männern, die sie als Werk der Klassik identifizierten: Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (Sekretär der Académie des Beaux-Arts), der Comte de Clarac (Kurator für Antiquitäten am Louvre) und Toussaint-Bernard Éméric-David (Kunsthistoriker).³³ Frankreich hatte nach dem Fall Napoleons 1815 viele von ihm in Europa geplünderten Kunstwerke und Antiken an ihre ursprünglichen Besitzer zurückgegeben und sah sich nun ohne eindrucksvolle Nationalsammlung.³⁴ Gerade im Vergleich zwischen den Rivalen Louvre und British Museum kam hinzu, dass letzteres 1816 von Lord Elgin um die von ihm in Athen ‚akquirierten‘ Parthenonskulpturen bereichert worden war.³⁵ Die Präsentation und Etablierung der Milo als antikes Meisterwerk der Klassik war folglich nicht nur Gegenstand des akademischen Diskurs, sondern von nationalpolitischer Wichtigkeit. Ihre Bedeutung ging über ihren ästhetischen Wert hinaus und war eng verbunden mit einem Bedürfnis Frankreichs, sich nach gewaltigen politischen Umwälzungen (erneut) als ein Kunst- und Kulturzentrum Europas zu etablieren. Die anfängliche Datierung der Milo mag ‚fake‘ gewesen sein, jedoch ändert sie nichts am inhärenten Wert der Statue. Sie ist kein klassisches Werk, aber nichtsdestotrotz ein Meisterwerk antiker Bildhauerkunst. Die Wertung der klassischen Epoche als Goldenes Zeitalter oder Höhepunkt der griechischen Kunst und des Hellenismus als eine Periode des künstlerischen und kulturellen Verfalls stammt noch aus den Zeiten Winckelmanns und ist überholt und darf nicht als Basis für ein Urteil über die Milo dienen.³⁶ Ihr Wert generiert sich nicht aus ihrem Erschaffungsdatum und hat nicht abgenommen, nachdem dieses korrigiert wurde. Sie ist keine „fictional goddess“, ebenso wenig, wie eine Darstellung Jesu Christi in den Augen des Gläubigen einen fiktionalen Gottessohn zeigt. Lange bevor sie im Louvre aufgestellt wurde, war die Aphrodite von Milo auf Melos die Statue einer Göttin, die von den dortigen Bewohnern Bewunderung und Verehrung empfangen hat. Ebenso wie die Knidia in der Antike, wurde sie in Paris zu einem modernen Touristenziel, geschätzt für seine ästhetischen Qualitäten und die Anekdoten, die mit ihr verknüpft sind.

Die Entscheidung, ein soziales Problem durch eine weibliche Figur zu verkörpern, ist ebenso uninspiriert wie fade, bekommt aber einen ironischen Twist (dem sich Lansky nicht bewusst scheint) angesichts der Tatsache, dass Lansky als Gründer eines auf Internetpornographie spezialisierten Medienunternehmens von der Objektifizierung und Vermarktung von (idealisierten) Frauenkörpern profitierte. Schon Berger schrieb: „You painted a naked woman because you enjoyed looking at her, you put a mirror in her hand and you called the painting *Vanity*, thus morally condemning the woman whose nakedness you had depicted for your own pleasure.“³⁷ Lansky tritt die Verantwortung für das Problem an die ‚god-like power‘ des Algorithmus ab, ignoriert dabei anscheinend, dass Algorithmen weder ein Bewusstsein noch eine Meinung haben, sondern von

33 Prettejohn 2006, 232.

34 Lindsay 2014, 291–301.

35 Havelock 1995, 94; Kousser 2005, 229; Lindsay 2014, 297; für einen Überblick über die sog. Elgin Marbles vgl. u. a. W. St. Clair, *Lord Elgin and the Marbles* (Oxford 1998).

36 Vgl. hierzu J. J. Winckelmann, *Alte Denkmäler der Kunst* 1 (Berlin 1791) 50.

37 Berger 1972, 51; das Motiv der „fallen woman“ in Kunst und Literatur war schon im 19. Jahrhundert unter den Prä-raffaeliten populär, vgl. u. a. L. Nochlin, *Lost and Found: Once More the Fallen Woman*, *ArtB* 60, 1978, 139–153; L. Nead, *The Magdalen in Modern Times: The Mythology of the Fallen Woman in Pre-Raphaelite Painting*, *Oxford Art Journal* 7, 1984, 26–37.

menschlichen Trends (und im Hinblick auf den Betrachter auch durchaus vom männlich geprägten Geschmack) beeinflusst und gelenkt werden. In keiner Weise reflektiert er über Ursachen und Hintergründe für die Trends, die von Algorithmen auf den diversen Plattformen gepusht werden, wen sie beeinflussen und welche Auswirkungen sie auf verschiedene Demografiken haben. Die Erkenntnis ‚Social Media bad‘ ist kaum als bahnbrechend zu bezeichnen und ihr entbehrt hier auch jedwede Tiefe oder einer Analyse der vielschichtigen Problematik. Stattdessen beginnt und endet Lanskys Werk mit der Karikatur einer kontemporären Influencer-Kultur, die von ihm auf eine stereotype Aufmerksamkeits-heischende Frau reduziert wird, für die Liebe und Wertschätzung mit Likes und Followern gleichgesetzt sind, und die bereit ist, für Online-Engagement enorme Opfer zu bringen, um einem vermeintlich verbindlichen Schönheitsideal zu entsprechen.³⁸

Die Knidia, die Milo und auch Lanskys Algorithmic Beauty sind Frauenskulpturen, die von Männern geschaffen wurden. Das allein geschieht nicht in einem Vakuum, sondern in ihrem jeweiligen historischen und sozio-politischen Kontext. Praxiteles und der Schöpfer der Milo haben beide ein Abbild der Aphrodite geschaffen. Eine olympische Göttin, die in ganz Griechenland unter vielen Aspekten verehrt wurde. Als Göttin der Schönheit gaben sie ihr einen makellosen Körper, der ihre überirdischen Qualitäten widerspiegelt. Wir wissen nicht, welche Gefühle Praxiteles seiner Knidia unterstellte, aber es ist schwer vorstellbar, dass er sie als das hilflose, furchtsame Weib verstand, das die späteren Beschreibungen mitunter in ihr sehen wollen. In der Antike wird ihr eine gewisse Autorität und Kontrolle zugeschrieben, gelingt es ihr doch selbst in dieser Form, Männer in ihren Bann zu ziehen und sogar ins Verderben zu stürzen, wenn sie sich an ihr vergehen. Ihr wohnt ein Funke göttlicher Macht inne, der sie zu mehr macht als einem bloßen Kunstgegenstand. Die Milo trägt ebenfalls diesen Funken in sich, auch wenn uns zu ihr keine antiken literarischen Quellen überliefert sind, ist sie doch ebenso ein Abbild der unsterblichen Göttin. Anders als Lanskys Werk ist das Subjekt der antiken Skulpturen der Zeit und einer rein menschlichen Existenz entrückt, während die Algorithmic Beauty fest in der menschlichen Erfahrung mit ihren kurzlebigen Trends verankert ist. Hier wird die Göttlichkeit zum reinen Lippenbekenntnis, nur aufgrund einer freien Assoziation des Schöpfers verbunden mit der antiken Milo und ihren Vorgängerinnen, nicht begründet in tatsächlicher künstlerischer oder historischer Auseinandersetzung mit der Thematik. Die Algorithmic Beauty mag als seichter Kommentar in einem kontemporären Diskurs gewertet werden, allerdings fügt sie als solcher der Debatte nichts Neues hinzu, sondern wirkt wie eine plumpe Kritik (wenn nicht Satire) an jenen, die sich dem Algorithmusgott ‚unterwerfen‘. Lansky hat weder eine Göttin noch das Abbild einer realen Frau erschaffen, sondern eine Parodie, die wenig über tatsächliche Frauen / Influencer aussagt, jedoch eine Menge über Lanskys Wahrnehmung dieser Gruppen.

Als letzter Gedanke soll die Polarität der verschiedenen Skulpturen bzw. ihrer Wahrnehmung festgehalten werden: Knidia und Milo wurden als Göttinnen erschaffen, werden von ihren modernen Bewunderern und Kritikern jedoch oft mehr als sterbliche, reale Frauen behandelt. Die unsterbliche Aphrodite, losgelöst von der Welt der Menschen, deren Meinungen und (Schönheits-) Ideale für sie bedeutungslos sind, wird zu einer Verkörperung der idealen Frau mit menschl-

38 Der von ihm ad absurdum geführte Körpertyp ‚Slim-Thick‘, charakterisiert durch weite Hüften, ein üppiges Gesäß gepaart mit einer schmalen Taille und einem flachem Bauch (in jüngster Zeit popularisiert durch die weiblichen Angehörigen der Kardashian-Jenner Familie), ist keine Neuerfindung des Social Media-Zeitalters. Die Prozedur, um diesen Körpertyp zu erreichen, umgangssprachlich BBL (Brazilian Butt Lift) genannt, hat jedoch seit 2012 explosionsartig an Beliebtheit zugenommen. Dies, obwohl sie mit hohen Risiken behaftet ist und eine der höchsten Mortalitätsraten in der kosmetischen Chirurgie vorweist, was von Lansky in keiner Weise kommentiert wird. Zu den Risiken von BBLs vgl. Mofid et al. 2017; Cansanco et al. 2019; s. auch die Warnung der American Society of Plastic Surgeons zu den Risiken von BBLs: <<https://www.plasticsurgery.org/news/press-releases/plastic-surgery-societies-issue-urgent-warning-about-the-risks-associated-with-brazilian-butt-lifts>>. Für einen Überblick zur modernen Evolution des ‚Slim-Thick‘-Körpertyps s. den Videoessay von Khadija Mbowe auf Youtube: „The reign of the Slim-Thick Influencer“ (<<https://youtu.be/H69-QpX-wG0>>; zuletzt abgerufen 12.01.2023).

chen Tugenden und Wertvorstellungen. Oder dem, was die Beschreiber sich als solche vorstellen. Lanskys Algorithmic Beauty hingegen wird von ihm in eine Reihe mit Abbildern der Göttin gestellt, zeigt uns dann aber die Karikatur einer sterblichen Influencerin, die menschlichen Moden und Schönheitsidealen unterworfen ist. In der Betrachtung und Analyse von (antiker) Kunst muss nicht nur bedacht werden, was dargestellt wird, sondern auch der originale Darstellungskontext, wer die Darstellung geschaffen hat und welches Publikum ihm dabei vorschwebt. Eigenschaften wie Schamhaftigkeit und Zurückhaltung, die der Aphrodite unterstellt werden, würden so niemals einem männlichen Gott oder Athleten zugeschrieben werden, weil die Befangenheit der Kommentatoren (und auch der Künstler) keine Assoziation zwischen diesen Charakteristika und männlichen Figuren zulässt. Zeus, Dionysos oder auch der Doryphoros werden genauso nackt präsentiert wie die Knidia, jedoch gibt es für sie nach Ansicht der Künstler keinen Grund ihre Blöße zu bedecken, selbst wenn Aphrodite ebenso eine olympische Göttin ist wie Dionysos oder Apollon und ihr Körper den männlichen in Perfektion nichts nachsteht. Der Unterschied wohnt also nicht der Göttin inne, sondern ist in der Wahrnehmung des Sujets von Künstler und Publikum zu suchen. Zum Abschluss sei der Vorschlag gemacht dem noch immer nützlichen Gedankenexperiment von Berger (s. Zitat unten) zu folgen und die Aphrodite von Knidos oder Lanskys Algorithmic Beauty in eine männliche Figur zu transformieren, um zu sehen, wie sehr unsere eigene Sichtweise von Bias beeinflusst wird. Das Gedankenbild eines verschämten Apollon, der seinen Intimbereich geziert mit einer Hand bedeckt, ist durchaus amüsant.

„Women are depicted in a quite different way from men – not because the feminine is different from the masculine – but because the ‘ideal’ spectator is always assumed to be male and the image of the woman is designed to flatter him. If you have any doubt that this is so, make the following experiment. Choose [...] an image of a traditional nude. Transform the woman into a man. Either in your mind’s eye or by drawing on the reproduction. Then notice the violence which that transformation does. Not to the image, but to the assumption of a likely viewer.”³⁹

39 Berger 1972, 64.

Bibliographie

Apollod.

Apollodor, Bibliothek des Apollodor Apollodorus. The Library. Translated by Sir James George Frazer. Loeb Classical Library Vol. 121 & 122 (Cambridge, MA 1921)

Hyg. Fab.

G. Iulius Hyginus, Fabulae Kall. Lav. Pall. Kallimachos, Das Bad der Pallas (Hymnus 5) Callimachus, Hymns and Epigrams. Lycophron. Aratus. Translated by Mair, A. W. & G. R., Loeb Classical Library Vol. 129 (London 1921)

Luc. Am.

Lucian, Affairs of the Heart (Amores), LOEB Classical Library DOI: 10.4159/DLCL.lucian-affairs_heart_amores.1967 (zuletzt abgerufen 06.01.2023)

Ov. Met.

Ovid's Metamorphoses (Books I-V), In English Blank Verse, Brookes More ³(Francestown 1953)

Paus.

Pausanias, Description of Greece with an English Translation by W. H. S. Jones, Litt. D., and H. A. Ormerod, M. A. (Cambridge, MA 1918)

Plin. NH

Pliny. Natural History, Vol. 10, Libri XXXVI-XXXVII. Translated by D. E. Eichholz (Cambridge 1962)

Xenophanes Test. Doc.

Xenophanes, Testimonia, Part 2: Doctrine (D), LOEB Classical Library DOI: 10.4159/DLCL.xenophanes-doctrine.2016 (zuletzt abgerufen 21.01.2023)

Berger 1972

J. Berger, Ways of Seeing ³⁰(London 1972)

Bernoulli 1873

J. J. Bernoulli, Aphrodite. Ein Baustein zur Geschichte der Kunstmythologie (Leipzig 1873)

Blinkenberg 1933

C. Blinkenberg, Knidia. Beiträge zur Kenntnis der praxitelischen Aphrodite (Kopenhagen 1933)

Brunn 1889

H. Brunn, Geschichte der Griechischen Künstler ²(Stuttgart 1889)

Bulle 1922

H. Bulle, Der schöne Mensch im Altertum. Eine Geschichte des Körperideals bei Ägyptern, Orientalen, Griechen ³(München 1922)

Cansancao et al. 2019

A. L. Cansancao – A. Condé-Green – R. Gouvea Rosique – M. Junqueira Rosique – A. Cervantes, “Brazilian Butt Lift” Performed by Board-Certified Brazilian Plastic Surgeons: Reports of an Expert Opinion Survey, Plastic and Reconstructive Surgery 144 (2019) 601–609

Carus 1916

P. Carus, The Venus of Milo. An Archaeological Study of the Goddess of Womanhood (Chicago 1916)

Corso 2007

A. Corso, The Art of Praxiteles II. The Mature Years (Rom 2007)

Ferrari 2002

G. Ferrari, Figures of Speech: Men and Maidens in Ancient Greece (Chicago 2002)

Furtwängler 1893

A. Furtwängler, Meisterwerke der Griechischen Plastik (Leipzig 1893)

Furtwängler 1895

A. Furtwängler – E. Sellers (Hrsg. und Übers.), *Masterpieces of Greek Sculpture. A Series of Essays on the History of Art* (London 1895)

Havelock 1995

C. M. Havelock, *The Aphrodite of Knidos and Her Successors. A Historical Review of the Female Nude in Greek Art* (Michigan 1995)

Kousser 2005

R. Kousser, *Creating the Past: The Venus de Milo and the Hellenistic Reception of Classical Greece*, *AJA* 109, 2005, 227–250

Lewis 2002

S. Lewis, *The Athenian Woman: An Iconographic Handbook* (London 2002)

Lindsay 2014

I. Lindsay, *The History of Loot and Stolen Art. From Antiquity until the Present Day* (London 2014)

Maderna 2004

C. Maderna, *Die letzten Jahrzehnte der spätclassischen Plastik*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerei II. Klassische Plastik* (Mainz 2004) 303–382

Mofid et al. 2017

M. M. Mofid – S. Teitelbaum – D. Suissa – A. Ramirez-Montaña – D. C. Astarita – C. Mendieta – R. Singer, *Report on Mortality from Gluteal Fat Grafting: Recommendations from the ASERF Task Force*, *Aesthetic Surgery Journal* 37, 2017, 796–806

Osborne 2011

R. Osborne, *The History Written on the Classical Greek Body* (Cambridge 2011)

Prettejohn 2006

E. Prettejohn, *Reception and Ancient Art. The Case of the Venus de Milo*, in: C. Martindale – R. F. Thomas (Hrsg.), *Classics and the Uses of Reception* (Oxford 2006) 227–249

Rodenwaldt 1943

G. Rodenwaldt, *ΘΕΟΙ ΠΕΙΑ ΖΩΟΝΤΕΣ*, *AbhBerl* 14, 1943, 3–24

Spivey 2013

N. Spivey, *Greek Sculpture* (Cambridge 2013)

Von Steuben 1989

H. von Steuben, *Belauschte oder unbelauschte Göttin: Zum Motiv der Knidischen Aphrodite*, *IstMitt* 39, 1989, 535–546

Wie ein Baum mit vielen Ästen, kann die Klassische Archäologie im Angesicht der Herausforderungen dieses Jahrhunderts nur florieren, wenn alle ihre verschiedenen Aspekte gleichermaßen gepflegt und gefördert werden. Dieser Band versammelt eine Reihe junger NachwuchswissenschaftlerInnen der Klassischen Archäologie, die über Europa verteilt, doch über ihre gemeinsame Mentorin Caterina Maderna vereint sind. Darin werden aktuelle Forschungen und Projekte zu einigen gegenwärtigen Trends in den Altertumswissenschaften vorgestellt. Diese reichen von der Rolle von Museen und sozialen Medien über neue Blicke auf antike Skulptur und Numismatik hin zur Anwendung zeitgemäßer Methoden in Ausgrabung und Analyse.