

Töpfernde Toreuten!

Die Werkstatt des M. Perennius und die Entwicklung von serieller Produktion reliefverzierter Arretinischer Sigillata

Manuel Flecker

Wie kaum eine andere Gattung eignet sich die mit einem modernen Begriff als Terra Sigillata bezeichnete Feinkeramik, um die Grundlagen von Massenproduktion und Serialität in römischer Zeit zu untersuchen. Grund hierfür ist nicht nur ihre formale und dekorative Vielfältigkeit, sondern auch die häufig gute Quellenlage, die einen Blick gleichermaßen auf die Produktion als auch auf die Rezeption der Produkte erlaubt. Das, was man gemeinhin unter diesem Begriff subsumiert, ist ein meist qualitativ hochwertiges, rot engobiertes Tafelgeschirr in glatten, appliken- oder reliefverzierten Varianten, das in dieser ausdifferenzierten Ausprägung zum ersten Mal um 30 v. Chr. in verschiedenen Großbetrieben im Bereich des mittelitalischen Arezzo produziert wurde (Abb. 1).¹ Die Wurzeln dieses Phänomens liegen jedoch nicht in Arezzo, sondern sind zuerst im Osten des römischen Reiches zu suchen. Bereits ab der Mitte des 2. Jhs. v. Chr. wurde dort ein feines Tafelgeschirr produziert, das nicht mehr vorrangig auf einen schwarzen Überzug setzte, sondern eine oxydierend rot gebrannte Engobe bevorzugte.² Die Alternative einer roten Engobe wurde dann im Laufe des 1. Jhs. v. Chr. auch von verschiedenen italischen Werkstätten aufgenommen und in unterschiedlichem Maße weiterentwickelt.³ Nukleus und Innovator der kaiserzeitlichen Sigillata-Produktion ist aber tatsächlich der Standort Arezzo, wo spätestens mit Beginn der augusteischen Zeit vollkommen neue Produkte hergestellt werden. Diese sind typische Vertreter der augusteischen Zeit, indem Sie verschiedene bereits im Hellenismus entstandene Einflüsse aufnehmen, diese nun aber zu etwas gänzlich neuem verschmelzen: So die Übernahme und Perfektionierung der in östlichen Betrieben entwickelten roten Engobe, der reiche, aus Matrizen gewonnene figürliche Dekor sowie der Einsatz von Applikendekor und Werkstattstempeln.⁴ Besonders bemerkenswert sind zudem ein völlig neues, in seinen Profilierungen und scharfen Umbrüchen vielfach an Silbergeschirr erinnerndes Formenspektrum und vor allem der angesprochene reiche figürliche Dekor, der besonders im Kontext von Trinkgeschirr auftritt. Die arretinischen Töpfer nehmen damit nicht nur passiv Einflüsse auf, sondern gestalten ganz aktiv ihre Produkte.⁵ Obwohl Arezzo weit im Landesinneren liegt, wurden die Arretiner Produkte sehr schnell und in großen Mengen in alle Teile des Mittelmeeres exportiert.⁶ Zudem entwickelte sich Arezzo rasch zum Zentrum eines weitläufigen Netzwerkes, denn bald nach dem Erstarren der Betriebe in Arezzo kam es zur Gründung weiterer neuer Produktionsstandorte, die sich zudem in manchen Fällen in direkter Abhängigkeit zu Arezzo befanden: So entstanden um 20 v. Chr. Produktionsstätten in Pisa und etwa zeitgleich auch in Puteoli, gegen 15/10 v. Chr. wurden sogar Betriebe im Umfeld von Lyon gegründet, um an dieser Stelle nur die wichtigsten Produktionsorte zu



Abb. 1: Auswahl an Fragmenten, Matrizen und Gipsabgüssen Arretinischer Terra Sigillata.

nennen.⁷ Eine der führenden Werkstätten war dabei der Betrieb der Atei mit seinen "Filialtöpfereien" in Pisa, Lyon und La Graufesenque.⁸ Es existierten aber auch eine Vielzahl an kleinen und mittelgroßen Betrieben im näheren und weiteren Umfeld von Arezzo.⁹ Als ein Beispiel sei mit dem jüngst ergrabenen Scoppieto nur ein Ort genannt, der von der mitteleagustischen bis in die flavische Zeit produzierte. Der Besitzer des Standortes in Scoppieto war möglicherweise ein Lucius Plotidius, wir finden hier aber auch Produzenten, die wir bereits aus Arezzo kennen. Mit Titius Nepos einen Namen der augusteisch-tiberischen Zeit, und mit M. Perennius Crescens einen Produzenten der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. Zusätzlich hat die Beprobung der tönernen Matrizen, aus denen die reliefverzierte Keramik gewonnen wurde, ergeben, dass ein Teil von diesen aus Arezzo eingeführt worden war.¹⁰

Wenngleich das Gros der Sigillata produzierenden Betriebe in Arezzo auf die Produktion von glatter oder nur reduziert applikenverzierter Ware setzten, produzierten einige Betriebe im Gegensatz zu den unterschiedlichen Herstellern der hellenistischen Schwarzfirniswaren in Italien auch reliefverzierte Keramik. Diese wurde in relativ großem Umfang und Stückzahl aus Formschüsseln gewonnen. Wie bereits angesprochen, fällt der Beginn der Produktion reliefverzierter Keramik in die Zeit um 30 v. Chr. Aufgrund der schlechten Quellenlage lässt sich jedoch nicht mit Sicherheit sagen, ob der Produktionsbeginn noch in vor- oder erst in nachaugusteische Zeit fällt, und auf wessen Initiative sich die Produktion dort entwickelte. Deutlich zu sehen ist, dass bereits die erste Phase der reliefverzierten Produktion nicht nur mehr als ausgereift war, sondern qualitativ hochwertiger als alles Folgende. Die Relieftöpfer griffen also auf das Knowhow der Betriebe zurück, die in Arezzo seit dem 3. Jh. v. Chr. schwarz engobierte Campanaware produziert hatten.¹¹

Im Produktionszeitraum von ca. 30 v. – 60 n. Chr. lassen sich an die 20 Werkstätten in Arezzo nachweisen, die nicht nur glatte, sondern auch reliefverzierte Sigillata produzierten.¹² All diese Werkstätten weisen zudem ein eigenes Verbreitungsbild auf, wobei in der Forschung nach wie vor diskutiert wird, was die Gründe hinter den unterschiedlichen Verbreitungsmustern sind.¹³ Die wichtigsten Werkstätten sind die Offizinen der Perenni, der Rasini, des Cn. Ateius, des L. Annius und des P. Cornelius. Die bekannteste und am längsten Produzierende ist dabei die erstgenannte: die Werkstatt des M. Perennius.¹⁴ Diese Officina ist besonders spannend, da sie unter wechselnden Besitzern im gesamten oben genannten Zeitraum arbeitete und sich ihre Entwicklung damit über fast 100 Jahre nachvollziehen lässt. Den Produktionszeitraum kann man dabei in vier Phasen unterteilen. Zwischen 30–15 v. Chr. nennen die Stempel einen Marcus Perennius als Besitzer, für Phase 2 (etwa 15 v. – 10 n. Chr.) dagegen einen M. Perennius Tigranes als Inhaber. Möglicherweise handelt es sich hier um einen Freigelassenen des Perennius, wie auch bei M. Perennius Bargathes, der dem Betrieb im Zeitraum zwischen ca. 10–25/30 n. Chr. vorstand. Eine letzte, 4. Phase datiert in die Zeit zwischen 30 und 60 n. Chr. und ist mit den Namen M. Perennius Crescens und M. Perennius Saturninus verbunden.¹⁵

Gerade in Hinblick auf das Bildrepertoire der Werkstatt des Perennius bleibt die 1. Phase über einen langen Zeitraum prägend. Die meisten der in dieser Werkstatt entwickelten figürlichen Bildthemen entstehen in dieser Phase und werden vielfach bis in tiberische Zeit, also die 3. Phase der Officina weitergeführt. Ein Bruch setzt dann erst in der letzten Phase ein.¹⁶

Das Themenspektrum der Werkstatt und sein reiches und ausdifferenziertes Punzenrepertoire speisten sich dabei aus ganz unterschiedlichen Quellen des späten Hellenismus und Vergleiche lassen sich in verschiedenen Gattungen der spätrepublikanischen Kunst finden. Die Werkstatt der Perenni steht dabei nicht alleine, sondern auch das Themenspektrum der anderen großen Werkstätten unterscheidet sich nur graduell von dieser. Ein besonderer Schwerpunkt liegt auf figürlichen Szenen

aus dem dionysischen Repertoire, der Funktion der Produkte als Trinkgeschirr beim *convivium* entsprechend. Neben den beliebten Symposion- und Symplegmaszenen sind zudem Kompositionen zu nennen, die eine sakrale Atmosphäre evozieren. Erstaunlich ist darüber hinaus der relativ hohe Anteil an Mythenbildern, so beispielsweise Szenen aus der Orestie, aus dem trojanischen Krieg sowie Kentauromachien oder Amazonomachien. Nimmt man das Themenspektrum aller Werkstätten in den Blick, so fällt jedoch auch das Fehlen bestimmter Bildthemen auf. Dies wird besonders augenfällig bei einem Vergleich der Arretina mit den augusteischen Bildlampen, die ebenfalls reich figürlich verziert waren. An dieser Stelle sei nur auf Gladiatorenkämpfe und *venationes* verwiesen, die wir auf den reliefverzierten Sigillaten aus Arezzo nicht finden. Grund hierfür dürfte ebenfalls die spezifische Funktion des Geschirrs im Kontext des römischen *convivium* sein. Das Thema Gladiatur ist so auch kein Thema in der malerischen Ausstattung der großen Speisesäle dieser Zeit.¹⁷

Möchte man die Nähe der Arretina zu einer bestimmten Gattungen der römischen Kunst herausgreifen, so ist der Forschung schon immer die enge Beziehung zwischen der augusteischen Feinkeramik und zeitgenössischem Silbergeschirr aufgefallen.¹⁸ Und tatsächlich lässt sich eine ausgesprochene Nähe zwischen Silber und Arretina auf verschiedenen Ebenen feststellen. Dies beginnt bei formalen und typologischen Aspekten, setzt sich beim Themenspektrum fort und endet nicht zuletzt beim Stil der figürlichen Reliefs.¹⁹ Nimmt man all die genannten Kriterien genau in den Blick, wird aber auch deutlich, dass das augusteische Tafelgeschirr aus Arezzo nie eine einfache Imitation seines wertvolleren Pendantes ist, sondern stets in kreativer Transformation darüber hinausgeht. Gerade diese kreative Aneignung verschleiert jedoch auch den tatsächlichen Grad der Abhängigkeit zwischen Silber und Keramik zu Beginn der Arretiner Produktion. Offenkundig eng am Silbergeschirr orientiert ist das Formenspektrum, sowohl der glatten als auch der reliefverzierten Sigillata. Am Übergang zwischen später Republik und augusteischer Zeit verloren die weichen Rundungen und Übergänge der hellenistischen Campanawaren immer mehr an Bedeutung, stattdessen bestimmten zunehmend scharfe Umbrüche und Profilierungen die Gefäßformen der Terra Sigillata. Die Toreutisierung der Sigillataformen zeigt sich vor allem bei den unterschiedlichen Trinkgefäßen, bei denen es sich aber ebenfalls nicht um reine Kopien handelt. Vielmehr werden nur einzelne Formelemente wie besonders scharfkantige Profile aus der prestigeträchtigen Silberware übernommen. Zudem scheint auch die Konkurrenz zur Toreutik zunehmend den kreativen Umgang der Töpfer mit ihren Gefäßformen gefördert zu haben. Dies äußert sich beispielsweise in einer Vielzahl an Umbrüchen und Profilierungen, die so aus dem *argentum pоторium* nicht bekannt ist, oder auch an der Gefäßgröße und dem Fassungsvermögen der Arretiner Kelche, die ihre silbernen Pendantes oft um ein Vielfaches übertreffen.²⁰ In manchen Fällen kann man vielleicht sogar von einer Hypertoreutisierung sprechen.

Wenngleich die Reliefware produzierenden Betriebe Arezzos natürlich ein ganz eigenes Themenspektrum aufweisen, so fällt doch in mancher Hinsicht auch hier

die Nähe zum Themenrepertoire des Silbergeschirrs der frühen Kaiserzeit auf. Dies betrifft vor allem die Häufigkeit von mythologischen Bildern.²¹ Besonders deutlich wird die Nähe bei den Bildthemen, die auf die gleichen Vorlagen zurückgreifen. Die bekanntesten Beispiele sind hierbei die beiden Silberbecher aus dem Grabfund von Hoby – der sog. Achill und der sog. Philoktetbecher – sowie ein Kantharos mit der Darstellung der Iphigenie auf Tauris in London. Für all die genannten Beispiele finden sich Fragmente in Terra Sigillata, die belegen, dass man die Bildthemen in fast vollständiger Übereinstimmung in den Werkstoff Ton übersetzte.²² Die offensichtlichen Ähnlichkeiten und die geringen Unterschiede, die nur in Details zu finden sind, haben zu der Frage nach der konkreten Abhängigkeit geführt. Knud Friis Johansen hat so 1930 noch an eine Vermittlung der Szene durch Gipsabgüsse gedacht.²³ Frank Hildebrandt hat dies zuletzt noch einmal explizit ausgeschlossen und auf frühere Vorbilder verwiesen, deren sich sowohl die Silberschmiede als auch die Töpfer bedienten.²⁴ Dass wir es bei den Produkten aus Arezzo nicht mit überarbeiteten Abformungen von Silberbechern zu tun haben, zeigt nicht zuletzt der Größenvergleich. In allen genannten Beispielen übertreffen die Figuren der Sigillatabecher ihre silbernen Pendants um einiges. Natürlich wäre durchaus auch an die Verwendung einer Abformung eines größeren Silberbechers gleicher Thematik zu denken, jedoch spricht m. E. die extrem hohen Qualität der tönernen Gefäße und ihrer Reliefs dagegen. Es lassen sich keinerlei Spuren einer Überarbeitung der Abformung oder einer Adaption an den Werkstoff Ton erkennen, vielmehr weisen die Sigillatabecher keinerlei stilistische Brüche auf.²⁵ Dies schließt m. E. aus, einfache Töpfer zu postulieren, die Modelle nach Gefäßen in Edelmetall in Ton umgesetzt hätten. Ungeklärt bleibt damit jedoch die Frage, wie sich die ungeheure Nähe zwischen Ton und Silber sowie im Besonderen die außergewöhnlich hohe Qualität der Arretiner Reliefkeramik erklären lässt. Die Nähe zu Silbergeschirr zeigt sich nämlich nicht nur in formtypologischen Details, sondern auch in dieser hohen Qualität und im Stil der Figuren; einem Stil, der sich fast als Silberstil bezeichnen lässt. Diesen zeichnet u.a. eine feine Linienführung, ein großer Detailreichtum und eine nuancierte Relieftiefe aus. Die einzelnen Punzen sind zudem nie plump in die Formschüssel eingestempelt, sondern stets mit großer Präzision. Die Figuren wachsen so häufig aus dem Untergrund heraus (Abb. 2).

Was sind nun jedoch die Gründe für die hohe Qualität der Erzeugnisse der Werkstatt des Perennius und anderer Arretiner Relieftöpfer in frühaugusteischer Zeit? Der Schlüssel liegt m. E. in einer Stelle bei Plinius d. Ä. Dieser schreibt über Pasiteles, einen der führenden Künstler der ausgehenden Republik, der sowohl als Toreut und Erzgießer als auch als Bildhauer arbeitete: „Er (Varro) lobt auch Pasiteles, der die (Ton-) Plastik als die Mutter der Toreutik, des Bronzegusses und der Bildhauerei bezeichnete und, obwohl er auf allen diesen Gebieten der Größte war, niemals etwas schuf, ohne zuvor ein Modell herzustellen“.²⁶ Die Arbeit in Ton und das Erstellen eines Modells in Ton erscheint hier als die Mutter jeden künstlerischen Schaffens und verbindet auf



Abb. 2: Fragment mit Darstellung einer Nike aus der 1. Phase der Werkstatt des Perennius.

dieser Ebene Ton und Silber.²⁷ Die angeführten Spezifika der reliefverzierten Arretina zeigen, dass diese weder Abformungen von Silber noch freie Nachschöpfungen sind. Die Stelle bei Plinius legt vielmehr nahe, dass die Personen hinter der Arretina zumindest teilweise Künstler gewesen sein müssen, die ebenfalls Expertise auf beiden Feldern aufwiesen. Am wahrscheinlichsten erscheint es mir daher, erfahrene Toreuten hinter den frühen, hochqualitativen Erzeugnissen aus Arezzo zu sehen. Diese brachten nicht nur ihre handwerklichen Fähigkeiten ein, sondern auch ihr profundes Wissen der spätrepublikanischen Kunstproduktion, welches nicht zuletzt die Grundlage für das elaborierte Themenspektrum der Produkte aus Arezzo war.

Das Außergewöhnliche der frühen Erzeugnisse zeigt sich auch bei einem genaueren Blick auf die erste Phase der Werkstatt des Perennius, die wir Dank der Arbeiten von Francesca Porten Palange gut fassen können. Die erste Phase zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass die meisten Themen in genau dieser Phase entworfen worden waren und dann bis in das 1. Jh. n. Chr. hinein nur wenig verändert weitertradiert wurden. Darüber hinaus zeichnet sie sich durch den Einsatz einer großen Zahl an Sekundärmotiven aus – d.h. oft sehr kleine Punzen –, die zudem mit ungeheurer Präzision gearbeitet sind.²⁸

Arne Reinhardt hat zuletzt anhand der Analyse des sog. Puteal Tegel den hohen ästhetischen Anspruch der Erzeugnisse des Römischen Ausstattungsluxus in Marmor

etwa zwischen 50 v. Chr. und 50 n. Chr. hervorgehoben.²⁹ Den seriell hergestellten Produkten geht es dabei oft nicht um ein simples Wiederholen der Bildthemen, eine große Rolle spielt vielmehr das gezielte Abwandeln von Einzelmotiven. Im Sinne der antiken Begriffe *variatio* und *varietas* gehen Wiederholung und subtile Abwandlung Hand in Hand. Gerade in der zeitgenössischen Literatur und Rhetorik findet sich *variatio* als positiv besetztes Konzept.

Blickt man dies vor Augen auf die 1. Phase der Werkstatt des Perennius zurück, so findet man ein ganz ähnliches Phänomen. Dies zeigt sich besonders bei einem Blick auf die ornamentale Produktion, die man den Töpfern Cerdo, Philemo und Nicephorus zuweisen kann. Die ornamentalen Designs werden durch eine Vielzahl an kleinen Motiven gebildet. Zusätzlich werden diese Punzen auch in immer neuen Kombinationen in die Formschüsseln eingestempelt. Dass dies gänzlich unserem modernen Verständnis von Serienproduktion widerspricht – wenngleich die nachweisbaren Stückzahlen der 1. Phase im Vergleich zu den folgenden Phasen wesentlich geringer sind –, zeigt vielleicht die Bemerkung Porten Palanges: „Die vielen kleinen und unwirtschaftlichen Motive, [...], wurden von Cerdo und den anderen Töpfern ständig unterschiedlich kombiniert, so dass wir für diese Gruppe von Gefäßen auf keinen Fall über serienmäßig hergestellten Produkte wie in den folgenden Phasen sprechen können“.³⁰ Unter den etwa 650 erhaltenen Matrizen und Matrizenfragmenten der ersten Phase findet sich kaum ein Stück gleichen Dekors. Die Arretiner Künstler suchten also, wenn auch oft nur mit geringen Änderungen, immer nach neuen Lösungen für ihre Produkte. Damit spricht aus Ihnen derselbe Geist als aus den früher als „neuattische Kunst“ bezeichneten Objekten aus Marmor. Über diese hat Reinhardt geschrieben: „Kunst‘ und ‚Dekoration‘ sind keine grundsätzlichen Gegensätze – ebenso sind die ‚neuattischen‘ Reliefs sowohl Kunst als auch Dekoration, ohne dass hierbei ein negativer Beigeschmack mitklingen sollte.“³¹ Dasselbe lässt sich ohne Abstriche auch für die ersten reliefverzierten Gefäße aus Arezzo behaupten.³²

Dies ändert sich jedoch etwa um 15 v. Chr. mit der 2. Phase der Werkstatt des Perennius. Die Produktionsmenge steigt nun an und während sich die Figurenstempel nur langsam verändern, verschwinden die vielen kleinen Dekormotive unter M. Perennius Tigranes vollkommen: „Bei den ersten Töpfern (Cerdo, Nicephorus, Pilades und P[h]ilemo) ist zu beobachten, wie sie noch von der Toreutik abhängig sind, bei den anonymen Arbeitern des Tigranus beginnt man erst – insbesondere in der ornamentalen Produktion – die „Töpfer“ zu spüren“.³³

Zuletzt muss vielleicht noch kurz die kaum zu beantwortende Frage angesprochen werden: Warum passierte all das gerade in Arezzo? Denn trotz der relativ guten Quellenlage ist es nur schwer zu bestimmen, warum das inländische Arezzo zu einem global player wurde, und warum es spätestens ab augusteischer Zeit zu diesem gewaltigen Qualitätssprung kam. Für die Zeit der späten Republik hat man den Kontakt lokaler gentes in den Osten diskutiert.³⁴ Allerdings sticht Arezzo in dieser Zeit kaum aus den anderen Produktionsorten heraus. Für die augusteische Zeit kann

eigentlich nur persönlicher Einfluss dahinterstehen, sei es auf Ebene der lokalen städtischen Eliten³⁵ oder sogar auf Ebene der Reichselite. Andrew Wallace-Hadrill hat zuletzt Maecenas ins Spiel gebracht. Arezzo ist nicht nur dessen Heimatstadt, in den Saturnalia des Macrobius wird er zudem von Augustus selbst als *iaspis figulorum*, als Juwel unter Töpfern bezeichnet.³⁶ Dies ist ein Vorschlag, der natürlich hypothetisch bleiben muss, der aber trotzdem viel für sich hat und in jedem Fall ein vergleichbares Szenario beschreibt. Kaum abzuschätzen sind auch lokale Standortvorteile. Bereits für die spätrepublikanische Produktion von Schwarzfirnisware hat Morel auf eine frühe Toreutisierung verwiesen, die der starken ‚Toreutisierung‘ augusteischer Zeit vorausgeht.³⁷ Bei Livius wird beispielsweise eine große Waffenproduktion für Arezzo erwähnt.³⁸ Es stellt sich deswegen auch die Frage, ob nicht lokale Werkstätten einen Pool an hervorragenden Toreuten boten, aus dem man sich bedienen konnte.

Anmerkungen

¹ Ettliger et al. 1990, 4–6; Rudnick 2018, 340–347. Die Produktion der glatten Ware setzt dagegen schon gegen 60/50 v. Chr. ein. s. Marabini Moevs 2006, 7–29.

² s. beispielsweise die Eastern Sigillata A (Malfitana 2005, 126–130; Lund et al. 2005) oder die sog. Pergamenische Sigillata des späten Hellenismus (Meyer-Schlichtmann 1988).

³ z.B. die sog. Vesuvian Sigillata (McKenzie-Clark 2012, jedoch mit ungenauer Chronologie) oder die sog. Republican red-gloss pottery (Stone 2014, 169 f.)

⁴ Zu den Bildern s. Marabini Moevs 2000.

⁵ Wallace-Hadrill 2008, 416.

⁶ Mees 2012; Rudnick 2018.

⁷ Sternini 2016; Rudnick 2018, 344–348.

⁸ Kenrick 1997.

⁹ Die genaue Größe der einzelnen Betriebe ist dabei umstritten. Klar scheint jedoch, dass viele der Werkstätten über die Größe normaler Familienbetriebe hinausgingen: s. dazu Sternini 2016, 146 f. (anders Fülle 1997, 135).

¹⁰ Zusammenfassend zuletzt Bergamini et al. 2017.

¹¹ Zusammenfassend zur Produktion von Schwarzfirnisware in Arezzo: Morel 2009.

¹² Wegweisend sind die Arbeiten von Porten Palange, die das weitgehend unpublizierte Material aus Arezzo zugänglich machen und erschließen: Porten Palange 2004; Porten Palange 2009a.

¹³ Zur Verbreitung der Werkstatt des Perennius s. Mees 2012, 26. 37–39. 41.

¹⁴ Dazu und zum Folgenden s. Porten Palange 2009a, 4–138 und Porten Palange 2009b, 210 f.

¹⁵ Porten Palange 2009a, 32 f.

¹⁶ Porten Palange 2009a, 34–36.

¹⁷ Flecker 2015a, passim.

¹⁸ Ettliger 1967; Roth-Rubi 1997.

¹⁹ Auch in der roten Engobe ist eine Nähe zur Toreutik, in diesem Fall zu Gold, vermutet worden. Diese Verbindung lässt sich jedoch kaum aufrecht erhalten: s. dazu Grüner 2017, 29 f.

²⁰ Flecker 2015b, 111.

²¹ Zum Themenspektrum von Silbergeschirr der frühen Kaiserzeit s. Wölfel 1996, 127–142.

²² Zuletzt Hildebrandt 2017.

²³ Friis Johansen 1930, 274 f. Tatsächlich existierten auch Gipsabgüsse von toreutischen Gefäßen: s. beispielsweise der Gipskrater des Arkesilaos: Fuchs 1999, 74 f. und Grawehr 2010, bes. 115–124.

²⁴ Hildebrandt 2017, 43.

²⁵ Wie ein überarbeiteter und adaptierter Abguss aussehen kann, zeigt vielleicht eine Formschüssel aus der dritten Phase der Werkstatt des Perennius, die den Phaetonmythos zeigt. Porten Palange 2009a, 100–102 und Simon 2010.

²⁶ Plin. nat. 35, 156.

²⁷ Zu dieser Stelle ausführlich Fuchs 1999, 73–88.

²⁸ Porten Palange 1995; Porten Palange 2009a, 34. 88 f.

²⁹ Reinhardt 2018

³⁰ Porten Palange 2009a, 89.

³¹ Reinhardt 2018, 321.

³² Interessant ist zudem, dass die Künstler der ersten Phase ihre Gefäße teilweise signieren, was vielleicht für ein größeres Selbstvertrauen oder die Herkunft aus einem anderen Tätigkeitsfeld spricht. Auch dies ändert sich in Phase 2 der Werkstatt: Porten Palange 2009a, 6–14. Marabini-Moevs 2017, 141 hat besonders auf die hohe Kunstfertigkeit des Cerdo verwiesen und deswegen in ihm einen Alexandriner sehen wollen. Zur Frage der Herkunft der Künstler s. auch Flecker – Haug 2017, 276.

³³ Porten Palange 2009a, 24.

³⁴ Pedroni 1995.

³⁵ Sangriso 1998.

³⁶ Macr. Sat. 2, 4, 12. – Wallace-Hadrill 2008, 415 f.

³⁷ Morel 2009, 129.

³⁸ Liv. 28, 45.

Bildnachweis

Abb. 1: Sammlung Institut für Klassische Archäologie Tübingen. Foto: Thomas Zachmann. – Abb. 2: Sammlung Institut für Klassische Archäologie Tübingen, Inv.-Nr. 1924.

Literatur

Bergamini et al. 2017

M. Bergamini – C. Troso – V. Dezza, La manifattura romana di Scoppieto (Italia, Umbria). La produzione di terra Sigillata, in: M. Flecker (Hrsg.), Neue Bilderwelten. Zu Ikonographie und Hermeneutik Italischer Sigillata. Kolloquium vom 16.–18. April 2015 in Tübingen, TAF 23 (Rahden/Westf. 2017) 73–89.

Ettlinger 1967

E. Ettlinger, Arretina und augusteisches Silber, in: M. Rohde-Liegke (Hrsg.), *Gestalt und Geschichte. Festschrift Karl Schefold* (Bern 1967) 115–120.

Ettlinger et al. 1990

E. Ettlinger – H. Bettina – H. Bettina (Hrsg.), *Conspectus formarum terrae sigillatae italico modo confectae. Materialien zur römisch-germanischen Keramik 10* (Frankfurt 1990).

Flecker 2015a

M. Flecker, *Römische Gladiatorenbilder. Studien zu den Gladiatorenreliefs der späten Republik und der Kaiserzeit aus Italien. Studien zur antiken Stadt 15* (Wiesbaden 2015).

Flecker 2015b

M. Flecker, „So sollst Du erfahren, wo ich das Gastmahl bereite sowie verschiedene Spiele und ein prächtiges Trinkgelage.“ Zur Trinkkultur in augusteischen Militärlagern im römischen Germanien, in: J.-A. Dickmann – A. Heinemann (Hrsg.), *Vom Trinken und Bechern. Das antike Gelage im Umbruch. Kat. Ausstellung Freiburg* (Freiburg 2015) 100–114.

Flecker – Haug 2017

M. Flecker – A. Haug, *Terra Sigillata. Fragen und Perspektiven*, in: M. Flecker (Hrsg.), *Neue Bilderwelten. Zu Ikonographie und Hermeneutik Italischer Sigillata. Kolloquium vom 16.-18. April 2015 in Tübingen, TAF 23 (Rahden/Westf. 2017) 273–286.*

Friis Johansen 1930

K. Friis Johansen, *An Ancient Replica of the Priam Bowl from Hoby, ActaArch 1, 1930, 273–277.*

Fuchs 1999

M. Fuchs, *In hoc etiam genere graeciae nihil cedamus. Studien zur Romanisierung der späthellenistischen Kunst im 1. Jh. v. Chr. (Mainz a. Rein 1999).*

Fülle 1997

G. Fülle, *The Internal Organization of the Arretine Terra Sigillata Industry: Problems of Evidence and Interpretation, JRS 87, 1997, 111–155.*

Grawehr 2010

M. Grawehr, *Eine Bronzwerkstatt des 1. Jhs. n. Chr. von ez Zantur in Petra/Jordanien, Petra ez Zantur IV. Ergebnisse der Schweizerisch-Liechtensteinischen Ausgrabungen, Terra Archaeologica VI. Monographien der Schweizerisch-Liechtensteinischen Stiftung für Archäologische Forschungen im Ausland (SLSA) (Mainz a. Rhein 2010).*

Grüner 2017

A. Grüner, *Schönheit und Massenproduktion. Die Ästhetik der Terra Sigillata*, in: M. Flecker (Hrsg.), *Neue Bilderwelten. Zu Ikonographie und Hermeneutik Italischer Sigillata. Kolloquium vom 16.-18. April 2015 in Tübingen, TAF 23 (Rahden/Westf. 2017) 25–35.*

Hildebrandt 2017

F. Hildebrandt, *Silberne Prunkbecherpaare. Vorbilder für die Italische Sigillata?*, in: M. Flecker (Hrsg.), *Neue Bilderwelten. Zu Ikonographie und Hermeneutik Italischer Sigillata. Kolloquium vom 16.-18. April 2015 in Tübingen, TAF 23 (Rahden/Westf. 2017) 37–49.*

Kenrick 1997

P. M. Kenrick, *Ateius: the Inside Story, ReiCretActa 35, 1997, 179–190.*

Lund et al. 2005

J. Lund – D. Malfitana – J. Poblome, Eastern Sigillata A in Italy. A Socio-–Economic Evaluation, *BABesch* 80, 2005, 199–212.

Malfitana 2005

D. Malfitana, Le terre sigillate ellenistiche e romane del mediterraneo orientale, in: D. Gandolfi (Hrsg.), *La ceramica e i materiali di età romana. Classi, produzioni, commerci e consumi, Quaderni della Scuola interdisciplinare delle metodologie archeologiche 2* (Bordighera 2005) 121–153.

Marabini Moevs 2000

M. T. Marabini Moevs, The Hellenistic Roots of Imagery in decorated Arretine Vases, *ReiCretActa* 36, 2000, 491–495.

Marabini Moevs 2006

M. T. Marabini Moevs, Cosa. The Italian Sigillata, *MemAmAc Suppl.* 3 (Ann Arbor 2006).

Marabini Moevs 2007

M. T. Marabini Moevs, Evocations in Arretine Ceramics of the Battle of Actium and its Protagonists, in: M. Flecker (Hrsg.), *Neue Bilderwelten. Zu Ikonographie und Hermeneutik Italischer Sigillata. Kolloquium vom 16.–18. April 2015 in Tübingen, TAF 23* (Rahden/Westf. 2017) 139–145.

McKenzie-Clark 2012

J. McKenzie-Clark, *Vesuvian Sigillata at Pompeii. Archaeological Monographs of the British School at Rome* 20 (London 2012).

Mees 2012

A. W. Mees, Die Verbreitung von Terra Sigillata aus den Manufakturen von Arezzo, Pisa, Lyon und La Graufesenque. Die Transformation der italischen Sigillata-Herstellung in Gallien. *RGZM 93 Monographien* (Regensburg 2012).

Meyer-Schlichtmann 1988

C. Meyer-Schlichtmann, *Die Pergamenische Sigillata aus der Stadtgrabung von Pergamon*, PF 6 (Berlin 1988).

Morel 2009

J. P. Morel, Le produzioni ceramiche a vernice nera di Arezzo, in: G. Camporeale – G. Firpo (Hrsg.), *Arezzo nell'antichità* (Rom 2009) 125–134.

Pedroni 1995

L. Pedroni, Riflessioni sulla nascita dell'aretina, *Ostraka* 6,1, 1995, 195–204.

Porten Palange 1995

F. P. Porten Palange, Una produzione poco nota della prima fase dell'officina Aretina di M. Perennius, *NumAntCl* 24, 1995, 257–276.

Porten Palange 2004

F. P. Porten Palange, Katalog der Punzenmotive in der arretinischen Reliefkeramik, *Kataloge vor- und frühgeschichtlicher Altertümer* 38 (Mainz a. Rhein 2004).

Porten Palange 2009a

F. P. Porten Palange, *Die Werkstätten der arretinischen Reliefkeramik. RGZM Monographien* 76 (Mainz a. Rhein 2009).

Porten Palange 2009b

F. P. Porten Palange, *La ceramica aretina*, in: G. Camporeale – G. Firpo (Hrsg.), *Arezzo nell'antichità* (Roma 2009) 205–215.

Reinhardt 2018

A. Reinhardt, *Delectari varietate: Zur Erklärung der repetitiven Darstellung auf dem ‚Puteal Tegel‘*, in: N. Dietrich – M. Squire (Hrsg.), *Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity* (Berlin 2018) 299–325.

Roth-Rubi 1997

K. Roth-Rubi, *Silber und Terra Sigillata im Vergleich. Zur Herkunft einiger glattwandiger Gefäße aus dem Hildesheimer Silberfund*, in: M. Boetzkes – H. Stein (Hrsg.), *Der Hildesheimer Silberfund – Original und Nachbildung. Vom Römerschatz zum Bürgerstolz* (Hildesheim 1997) 142–150.

Rudnick 2018

B. Rudnick, *First to the Market – Zur Marktorientierung römischer Qualitätsgeschirrproduzenten aus Italien und Südgalien*, in: Ch. Eger (Hrsg.), *Warenwege – Warenflüsse. Handel, Logistik und Transport am römischen Niederrhein, Xantener Berichte 32* (Mainz a. Rhein 2018) 339–360.

Sangriso 1998

P. Sangriso, *Terra sigillata e politica augustea. Alcune note su Cn. Ateius*, *StClOr* 46, 1996–98, 919–932.

Simon 2010

E. Simon, *Phaeton und Nemesis*, *WürzbJb* 34, 2010, 81–86.

Sternini 2016

M. Sternini, *Italian Sigillata: some Insights into a Complex Reality*, *HEROM. Journal on Hellenistic and Roman Material Culture*, 5.2.1, 2016, 143–160.

Stone 2014

S. C. Stone, *The Hellenistic and Roman Fine Pottery. Morgantina Studies 6* (Princeton 2014).

Wallace-Hadrill 2008

A. Wallace-Hadrill, *Rome's Cultural Revolution* (Cambridge 2008).

Wölfel 1996

C. Wölfel, *Mythos und politische Allegorie auf Tafelsilber der römischen Kaiserzeit* (Diss. FU Berlin 1996), <<https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/4473>> (22.11.2018).