

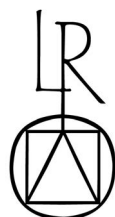
Appropriation Processes of Statue Schemata in the Roman Provinces |

Aneignungsprozesse antiker Statuenschemata in den römischen Provinzen

Johannes Lipps – Martin Dorka Moreno – Jochen Griesbach (eds./Hg.)



Johannes Lipps – Martin Dorka Moreno – Jochen Griesbach (eds./Hg.)
Appropriation Processes of Statue Schemata in the Roman Provinces |
Aneignungsprozesse antiker Statuenschemata
in den römischen Provinzen



MATERIAL APPROPRIATION PROCESSES
IN ANTIQUITY

Herausgegeben

von

Johannes Lipps – Dominik Maschek

Wissenschaftlicher Beirat:

Thomas Blank · Mario Baumann · Seth Bernard ·
Annette Haug · Kerstin P. Hofmann · Tommaso Ismaelli ·
Naoise Mac Sweeney · Elisavet Sioumpara

Band 1

REICHERT VERLAG WIESBADEN 2021

Appropriation Processes of Statue Schemata
in the Roman Provinces |
Aneignungsprozesse antiker Statuenschemata
in den römischen Provinzen

edited by/herausgegeben von
Johannes Lipps – Martin Dorka Moreno – Jochen Griesbach

REICHERT VERLAG WIESBADEN 2021

Das Projekt und die Publikation wurden gefördert durch
das Juniorprofessorenprogramm des Kultusministeriums Baden-Württemberg
und das Gutenberg Forschungskolleg an der Universität Mainz.

Coverabbildung: Mannheimer Merkur, Weiherelief mit Merkur,
Original in den Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim
Umzeichnung und Fotomontage: Christina Kiefer

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Gedruckt auf säurefreiem Papier
(alterungsbeständig – pH 7, neutral)

© Dr. Ludwig Reichert Verlag Wiesbaden 2021
www.reichert-verlag.de

Redaktion: Johannes Lipps (Mainz), Martin Dorka Moreno (Tübingen), Jochen Griesbach (Würzburg)
Textredaktion, Satz, Bild und Prepress: Punkt.Satz, Zimmer und Partner, Berlin

ISBN: 978-3-95490-449-5 (Print)
eISBN: 978-3-7520-0575-2 (Ebook)
<https://doi.org/10.29091/9783752005752>

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung
des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Inhalt

Foreword by the Editors of MAPA	VII
Vorwort	IX
<i>Martin Dorka Moreno – Jochen Griesbach – Johannes Lipps</i>	
»You are all individuals!« Towards a phenomenology of sculpture production in the Roman provinces	1
<i>Annalisa Lo Monaco</i>	
Schemata greci a Roma in età repubblicana e augustea	21
<i>Matteo Cadario</i>	
Ricezione e adattamento dei modelli Urbani in Cisalpina. Osservazioni sui tipi statuari usati nella ritrattistica virile	47
<i>Vibeke Goldbeck</i>	
»Wandernde Werkstatt«, Prototyp, Maßtabelle oder Skizze? Überlegungen zur Verbreitung monumentaler Protomentypen in der repräsentativen Architektur des Nordadriatikums	69
<i>Janine Lehmann – Henner von Hesberg</i>	
Fischer, Landleute und andere Genrefiguren in den Provinzen der iberischen Halbinsel	93
<i>Martin Dorka Moreno</i>	
Statuenschemata der »Idealplastik« aus <i>Augusta Treverorum</i> (Trier)	123
<i>Gabrielle Kremer</i>	
Iuppiter Capitolinus – Iuppiter Karnuntinus?	139
<i>Jochen Griesbach</i>	
Apollonia und seine Skulpturen. Eine geographische Schnittstelle mit sozialer Schere?	155
<i>Eleni Papagianni</i>	
A New Variant of Apollo Patroos and its Relation to the Original	175
<i>Pavlina Karanastasi</i>	
Tradition und Innovation bei der Rezeption von Statuentypen im römischen Griechenland	187
<i>Julia Lenaghan</i>	
Models and Adaptations – Six Statues of Aphrodite from Aphrodisias	209
<i>Kai Töpfer</i>	
Götterstatuen in der Provinz Syria	231
<i>Thomas M. Weber-Karyotakis mit einem Beitrag von Khaled Al-Bashaireh</i>	
Bildschemata der Marmor-Skulptur aus der <i>Provincia Arabia</i>	245

<i>Laura Buccino</i>	
Le statue iconiche femminili di Leptis Magna. Contesti e funzione, produzione e recezione dei tipi statuari in ambito privato	281
<i>Martin Kovacs</i>	
Zwischen hellenistischer Metropole und römischer Kolonie. Die statuarische Landschaft von Caesarea Mauretaniae in der frühen Kaiserzeit	309
Ortsregister	351

Foreword by the Editors of MAPA

The key aim of the new MAPA series (Material Appropriation Processes in Antiquity) is to promote a focus on human and social agency in the way in which material culture, such as artefacts, art and architecture are created, used, and perceived, and thus become crucial factors in processes of cultural transfer and appropriation. This is a deliberately broad understanding of materiality, which does not rely on the wholesale adoption of currently fashionable concepts like ›hybridity‹, ›object agency‹ etc., whilst at the same time providing a conceptual framework in which such theoretical approaches can easily find a place. Last but not least, the emphasis on processes of material appropriation, driven by human agents in a particular social setting, seems particularly suitable for all sorts of research into aspects of Graeco-Roman antiquity, e.g. in what have been usually conceived as the ›core zones‹ of the Mediterranean, but equally in diverse geographical settings where various form of cultural contact and exchange would have taken place.

Within MAPA, we aim at publishing both monographs and edited volumes (e.g. conference proceedings) in German, English, Italian, and French. Although we would not want our own areas of interest to constitute the main strands of the series, a certain focus on ancient architecture, urbanism, and sculpture might

possibly remain recognisable throughout the volumes to come.

Each manuscript will be assessed by members of the MAPA editorial board, in line with their respective expertise, in a double-blind review. We would like to thank Thomas Blank, Mario Baumann, Seth Bernard, Annette Haug, Kerstin P. Hofmann, Tommaso Ismaelli, Naoise Mac Sweeney and Elisavet Sioumpara for their willingness to take over this task. For the series we pursue a ›hybrid‹ strategy of dissemination: from the moment of publication, each volume shall be available both as an e-book and in print, and there is also the option of an Open Access version.

We are pleased to publish this first volume of the series, which is constituted by the proceedings of a conference held in Tübingen in 2018 and emerged from a larger research project explicitly devoted to questions of creative appropriation of ancient statue schemes. The contributions aim to emphasize the dynamics and transformative forces at play in the reception of available statues in a provincial setting, using the archaeological record as a multifaceted case study and thus ideally match the aims of MAPA. May many further volumes follow!

November 2020
Johannes Lipps – Dominik Maschek



Die Teilnehmer während der Veranstaltung im November 2018 im Innenhof des Tübinger Schlosses
(Foto: Thomas Zachmann)

Vorwort

Vom 15. bis 17. November 2018 fand in Tübingen ein Kolloquium zu den »Rezeptionsprozessen antiker Statuenschemata in den Provinzen des Römischen Reiches« statt. Die Veranstaltung und deren hier vorgelegten Tagungsakten markieren den Abschluss eines größer angelegten Forschungsvorhabens, das unter dem Titel »Rezeptionsprozesse antiker Statuenschemata. Athen – Rom – Nordprovinzen« von 2016 bis 2020 durch das Juniorprofessorenprogramm des Kultusministeriums von Baden-Württemberg gefördert und unter Leitung von Johannes Lipps durchgeführt wurde. Ziel der Untersuchungen war es, die Dynamik und transformativen Kräfte antiker Rezeptionsprozesse am Beispiel ausgewählter Statuen aus Athen und Rom fallartig in den Blick zu nehmen und bis in die Nordprovinzen des Römischen Reiches zu verfolgen. Damit war die Absicht verbunden, unter Einbeziehung der jeweiligen zeitlichen, räumlichen und sozio-kulturellen Kontexte, die gleichberechtigt nebeneinander behandelt wurden, Schlaglichter auf antike Strategien und Mechanismen im Umgang mit statuarischen Vorlagen zu werfen¹. Nicht zuletzt sollte in Form des vorliegenden Bandes aber auch ein exemplarischer

»Rundumschlag« durch die Provinzen des Römischen Reiches unternommen werden².

Für ihre essentielle Hilfe bei der Durchführung der Veranstaltung danken wir zuvorderst Hanni Töpfer sowie Anna Geleano, Daniel Richter, Olivia Ulrich und Julien Vogel. Alexander Heinemann begeisterte die Kolloquiumsteilnehmer*innen am Abend des 16. November mit seiner Führung durch die Original- und Abgusssammlung der Universität Tübingen. Die Diskussionsleitung während des Kolloquiums haben dankenswerterweise Peter Noelke, Ralf von den Hoff, Thoralf Schröder und Christiane Vorster übernommen. Thomas Schäfer hieß die Tagungsteilnehmer*innen durch Grußworte herzlich willkommen.

Das Register wurde von Elisa Schuster erstellt. Für die gründliche Redaktion und den Satz sei Ruth Schleithoff, für die reibungslose Drucklegung Ursula Reichert sowie den Autor*innen herzlich gedankt. Dominik Maschek nahm den Band gern in die gemeinsame Reihe »Material Appropriation Processes in Antiquity (MAPA)« auf.

Mainz – Tübingen – Würzburg im Oktober 2020
Johannes Lipps, Martin Dorka Moreno und
Jochen Griesbach

1 Aus dem Projekt heraus sind u. a. folgende weitere Publikationen erschienen: J. Lipps, Ein monumentaler Tempel im römischen Ladenburg?, in: B. Porod – P. Scherrer (Hrsg.), Der Stifter und sein Monument, Akten des 15. Internationalen Kolloquiums zum provinzialrömischen Kunstschaffen. Kolloquium 14.–20. Juni 2017 Graz (Graz 2019) 250–261; M. Dorka Moreno, Rez. zu K. Fittschen – J. Bergemann, Katalog der Sammlung Wallmoden, Göttinger Studien zu Mediterranen Archäologie, Band 6 (München 2015), BMCR 2019.02.47, <<https://bmcr.brynmawr.edu/2019/2019.02.47/>> (14.10.2020); J. Lipps – S. Ardeleanu – J. Osnabrügge – Ch. Witschel (Hrsg.), Die römischen Steindenkmäler in den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, Mannheimer Geschichtsblätter Sonderveröffentlichungen 14 (Mannheim 2020) und hier insbesondere der Beitrag von J. Griesbach, Weitere Weihedenkmäler (und ungesicherte Fragmente); J. Lipps, Lopodunum in Farbe: Bemerkungen zur Architekturpolychromie in den Nordwestprovinzen, in: A. Binsfeld – A. Klöckner – G. Kremer – M. Reuter – M. Scholz (Hrsg.), Stadt – Land – Fluss. Grabdenkmäler der Treverer in lokaler

und überregionaler Perspektive. Akten der Internationalen Konferenz 25.–27. Oktober 2018 in Neumagen und Trier, TrZ Beih. (2020) 187–195; J. Lipps, Skulptur, in: S. Krmnicek – D. Maschek (Hrsg.), Alte Steine, neue Wege. Neue Methoden zur Römischen Archäologie (Heidelberg 2021).

2 Während der Veranstaltung wurden folgende weitere Beiträge referiert, die leider nicht Eingang in die Abschlusspublikation gefunden haben: A. Avagliano, »Fabbriche di corpi. La tradizione copistica in Campania tra imitazione e innovazione«; Peter Stewart, »Statuary Iconography in the Votive Reliefs of Roman Britain. The Typical, The Atypical, and the Typological«; Cristina Alexandrescu, »Analyse der Statuenschemata des Hercules in Statuen und Reliefs aus den Provinzen Dacia und Moesia inferior« und Semra Mägele, »Facetten von Tradition und Konvention – Die Idealskulptur von Sagalassos«. Die geplanten Vorträge von Anja Klöckner zu Fallbeispielen aus Trier und von Emanuelle Rosso zu den Rezeptionsprozessen antiker Statuenschemata in der Gallia Narbonensis mussten leider kurzfristig abgesagt werden.

»You are all individuals!« Towards a phenomenology of sculpture production in the Roman provinces

Martin Dorka Moreno – Jochen Griesbach – Johannes Lipps

Abstract: This Introduction offers a brief summary of the history and current state of research on the ancient processes of reproducing Greek and Roman statues. It can be shown that those generally regarded as »Greek originals« and »Roman copies or variants«, respectively, instead are often better understood as products of artistic and creative appropriation. These appropriations were set up in different material, spatial, and functional contexts; while some kept the original semantic content of their respective models, others took on completely new meanings as a result. Deliberately skirting all value judgments about quality, this new perspective highlights the communicative function of these statues for ancient societies. In consequence, they acquire a specific and phenomenologically intrinsic value as concrete evidence for these appropriation processes themselves. With this Introduction and the individual contributions published in this conference volume, we aim to analyze the dynamics and transformative forces at play in these appropriation processes, using the archaeological record of the Roman provinces as a multifaceted test case. A synthesis of the contributions that highlights their results and seeks to weave them into »the big picture« concludes this Introduction.

*Graecia capta ferum victorem cepit et artis intulit agresti Latio*¹. Aphorisms such as this brilliant but infamous assertion from the *Epistulae* of Quintus Horatius Flaccus (65–8 BC; known to the English-speaking world as Horace) have long underpinned the *cliché* of a cultural one-way street from Greece to Rome and ensured its persistence in modern discourses on ancient art. From our contemporary perspective, Horace should have conceded that Rome’s expansion ensured the distribution and high status of Greek art across all the urban and rural regions of the Mediterranean and beyond – especially if he had lived a few decades later than he did. On the surface, his aphorism seems to reduce the phenomenon to a single common denominator, at least in the western parts of the Roman Empire. Yet is the allure of an art strengthened or weakened by the presence and impact of an occupying power?

From the current archaeological perspective, the poetic image created by Horace’s imagination seems to be inaccurate in several respects. Apart from the fact that his one-way street (to maintain the metaphor) was effectively open to two-way traffic and was furnished

with many turnoffs and exits, it is clear that the imports had to reach an already sympathetic public for them to be appreciated properly in the first place. And even then, the reception of formal principles developed elsewhere by no means implies that they were borrowed thoughtlessly and without alteration. Thus far, at least, art historical scholarship has reached a consensus. To some, Horace’s aphorism also may seem to evoke the notion of »art landscapes« (*Kunstlandschaften*), still trending in archaeology, wherein organic processes of diffusion are at play. By doing so, however, it shifts his (and our) attention away from the social actors whose agency and initiatives assign communicative potential to these artworks in the first place².

The conference whose proceedings are presented here took the latter premise as its starting point. Focusing on freestanding statues as the most prominent, prestigious, and long-lived products of ancient representational art, it brought together case studies that offer insights into the image-world (*Bilderwelt*) of the Roman provinces, which functioned both as centers of cultural and regional diversity, and as custodians of

We thank Martin Kovacs for generously discussing our work with us and commenting on a previous version of this paper. We are deeply grateful to Andrew Stewart for substantially correcting and improving our English by saving us from many errors and potential pitfalls. All remaining mistakes are our own.

- 1 Hor. epist. 2, 1, 156. 157: »Greece, the Captive, made her Savage Victor Captive, and brought the Arts into rustic Latium« (after Rushton Fairclough 1970, 408 f.).
- 2 Cf. Stewart 2008, 155–162 esp. 156 f.

shared, empire-wide cultural values. In the provinces, the archaeological record of statues in the round of differing formats, materials, and pretensions provides us with an excellent foundation for such inquiries. They range from excellent, Italian-made, marble copies after Classical Greek originals (or prototypes), to statues and reliefs of local stone that creatively modify available statuary models to different degrees, and in turn become prototypes or models for other artistic products. Before we elaborate upon our approach and delineate what sets it apart, however, it is necessary to look back on the long history of research into Roman sculpture and to highlight those among its current trends that converge with the theme of this volume.

The Changing Image of the Original – Approaches to Roman Sculpture

In the Renaissance, scholarship largely was driven by a desire to connect specific works of sculpture in the round with literary evidence mentioning specific works of the great masters such as Lysippos and Praxiteles; thus identified, these sculptures were then taken to be the actual Greek originals mentioned in the texts³. In the 18th century, however, scholarship became more aware of the practice of copying⁴. Many sculptures previously believed to be from Classical and early Hellenistic times were unmasked as later reproductions. As a result, the focus of scholarship gradually shifted towards a comparative method that is still called *Kopienkritik* by its (mostly German) practitioners. Specialists in this method first collected Roman copies of the same sculptural type and then compared them with each other in order to reconstruct

the appearance of a supposed Greek original, the prototype for the various replicas⁵. In pursuit of this goal, they scoured the archaeological record for statues (or replicas, to be more precise) that resembled each other as closely as possible, which in turn signaled their degree of proximity to the (usually lost) original. Central to this approach was the notion that these late Hellenistic and Roman copies were usually intended to be as close to their (usually lost) Greek originals as possible: the real focus of this enterprise⁶.

This perspective changed significantly in the 20th century. In his seminal work of 1923, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, Georg Lippold had distinguished between replicas (*Repliken*), reproductions (*Wiederholungen*), modifications (*Umbildungen*), and variants (*Umschöpfungen, Weiterbildungen*). In doing so, he included statues into his research that to different degrees less precisely reproduced a given model. This approach meant that the nature of the relationship between a Roman statue and its assumed earlier prototype needed to be assessed afresh, on a case-by-case basis⁷. On the one hand, Lippold's work laid the cornerstone for the modifications and variants of a given prototype to be historically relevant in their own right. On the other hand, Greek art firmly kept its normative power within the framework of Lippold's approach and was still regarded as the exclusive reference point for these Roman statues⁸.

In the second half of the 20th century, a growing number of studies were devoted to the historical contextualization of statues of the Roman imperial period in their contemporary settings. One of the main objectives was to develop criteria for a nuanced chronological framework for those that were still dated (by and large) only generally to »imperial times« (i.e., 30 BC – ca. 300 AD)⁹. Other research projects focused

3 Marvin 2008, 16–54.

4 For an early account, see Richardson 1728, 100 who used the Medici Venus as an example (cf. the recent discussion by Boschung 2017, 345–364) and most prominently: Winckelmann 1755. See, in addition, the summarizing remarks by Junker – Stähli 2008; compare: Stähli 2008; Barbanera 2008; Barbanera 2011.

5 The term »type« appears to have been used in Roman times more or less in the same way scholars use it today, which is attested by an inscription on two portrait herms dating to the Severan period found in Dion in Northern Greece that once portrayed a certain Herennianos. Cf. Pandermalis 1999, 158; Fittschen 2010, 227 f.; Fittschen 2015, 53 f.

6 A distinguished example of this seminal approach is the synthesis of masterworks of Greek sculpture published by Furtwängler 1893, later criticized by Ridgway 1984 and Hofter 2005, among others, on the grounds that absolutely certain reconstructions of such Greek masterpieces are not possible on a case-

by-case basis; cf. Stähli 2008. Yet the occasional efficacy of *Kopienkritik* as a method is supported by subsequent finds of (fragmentary) Greek originals that had been previously reconstructed using the copies alone (Despinis 2008), or the well-known Roman plaster casts of a number of these originals found at Baiae in 1954 (Landwehr 1985; Landwehr 2010).

7 Lippold 1923.

8 Lippold leaves no doubt that »Greek art is far more valuable« (»... die griechische Kunst die weit wertvollere ist ...«), and »the more autonomous products of Roman art do not deserve the same level of interest« (»hinter der ... die selbständigeren Erzeugnisse der römischen (Zeit) im Interesse zurücktreten« müssen): Lippold 1923, 6.

9 Lauter 1966, for example, attempted to establish a solid basis for dating later versions of Greek statues from the 5th cent. BC, thereby opening up a historical perspective for further study.

on the Roman ›statue habit‹ by investigating the wider contexts of the statues' provenances and their public reception¹⁰. This line of research primarily aimed to identify the semantic content of the individual works, which, in many cases, determined the suitability of a specific statue for a specific context. As such, it could be established that public baths, for example, showed a noticeable concentration of statues with aquatic themes in the widest sense; statues found in *palaestrae* were often concerned with athletics; those from theatres with masks and similar themes; and so on¹¹.

The archaeological record therefore broadly supports statements preserved in Cicero and Vitruvius that called for an appropriate *decor* for different contexts and display settings¹². In another seminal study, Paul Zanker showed that in many cases Roman works did not attempt to copy a specific Greek predecessor. Instead, he emphasized that Roman sculpture followed a tendency generally to adopt a Greek formal vocabulary *per se*¹³. This process often led in turn to a further development of the repertoire of forms that were being borrowed. In other words, this generation of scholars wholeheartedly abandoned the allegedly direct Roman dependency on Greek sculpture highlighted in the past in favor of a more complex model of artistic reception. From this point onwards, the traditional understanding of Roman art as a ›form of life‹ that was limited to mere imitation was no longer tenable. In addition, it could be shown that in some cases Roman sculptors actually underscored the fact that they were copying a statue by including obvious – and often exaggerated – clues such as protruding marble supports or ›overlooked‹ measuring points¹⁴, and by inscriptions naming the sculptors of the originals¹⁵. These insights ultimately rehabilitated the often much maligned Roman ›copyist‹ as a skillful and self-aware practitioner in his own right¹⁶.

Recently, like philologists constructing manuscript genealogies and *stemmata*, researchers have begun to track the use and reuse of ancient statuary forms by focusing on specific statue schemata (see below) and tracing these in detail across different periods¹⁷. The potential of this approach for the development of a new understanding of ancient art has long been recognized¹⁸. The databank necessary to support such assessments, however, has been created only in recent years through the collection and digital publication of numerous hitherto unpublished statues¹⁹. It is now possible to conclude (in line with recent work in art historical research and other disciplines)²⁰ that individual ›copies‹ could have maintained their original semantic content and significance but also could have been subject to changes shaped by their chronological, regional, or cultural contexts, giving them an entirely new meaning. As Christopher Hallett has put it, such artworks were ›resemanticized‹²¹.

To turn to early Hellenistic times, when it was certainly not the intention of the artists and clients to replicate their prototypes accurately²², Kathrin Zimmer (for example) has shown that the original meaning and significance of Praxiteles' Aphrodite of Knidos remained the decisive element for its Hellenistic imitators. In other words, contemporary audiences recognized the statue as a famous work of art from Asia Minor and in many cases ordered reproductions of the work for precisely this reason. The Louvre-Naples (so-called Genetrix) Aphrodite type, on the other hand, shows a development of specific motifs without any direct reference to the original prototype. These formal appropriations changed the semantic content of the statue²³. Another example is the schema of the so-called Thorn-Puller Boy. Conceived probably in the 3rd cent. BC as a votive figure of a naked, youthful shepherd who has stepped on a thorn, has sat down, and

10 On the term ›statue habit‹ see Smith 2007, 84–94; Smith – Ward-Perkins 2016 *passim*. Cf. Bergmann 2005, 157 with n. 2 and Hallett 2017.
 11 See Manderscheid 1981 (thermae); Neudecker 1988; Raeder 1983 (villas); Fuchs 1987 (theatres). Syntheses: Zanker 1992; Koortbojian 2002; Stewart 2003; Perry 2005, 28–49.
 12 E.g., Cic. Att. 1, 4, 3; 1, 6, 2. Vitr. 7, 5. On the Roman concept of *décor*, see Horn-Oncken 1967, esp. 29–31; Bravi 2014, 15–22; Hölscher 2018, 322–333; Haug 2020, 1–4.
 13 Zanker 1974. See also Wünsche 1972.
 14 Preißhofen – Zanker 1970/1971; Geominy 1998; Hallett 2005a; Anguissola 2018; Dietrich in press.
 15 An exploration into both the inscriptions mentioning artists and the function of stone supports as ways to ›stage‹ sculptors in the Roman provinces has yet to be undertaken.

16 In view of this problem, researchers began to investigate the working methods of Roman sculptors in detail; see Trillmich 1979; Pfanner 1989; Landwehr 1998.
 17 For approaches that reach beyond the horizon of antiquity cf. Catoni et al. 2013.
 18 This is repeatedly stated in review articles, e.g., Kraus 1960, 468; Linfert 1985. Cf. the seminal study by Bieber 1977.
 19 See, e.g., the Arachne database: <<https://arachne.uni-koeln.de/drupal/>> (26.10.2020).
 20 Goodman 1998; Lachmann 2000; Boehm 2007; Bronfen 2009.
 21 Cf. Nick 2002, 113–205; Kousser 2008; Trimble 2011; Lipps 2021. »Resemanticization‹: Hallett 2018, 280–281.
 22 See, for earlier examples, Lippold 1923, 6–15; Strocka 1979; Schmidt 1996 and Gagliano 2014/2015.
 23 Zimmer 2014.

is preoccupied in pulling it out of his left foot, it was adapted into different versions as early as the 2nd cent. BC²⁴. Amongst numerous other examples, a terracotta statuette from Priene found in a private house offers a case in point²⁵. It shows a man in the same pose, but in a clear parody of the original, he is negligently dressed, has somewhat ugly and deformed facial features, and oversized genitals²⁶.

In turn, an interest in the complexity of the appropriation of Classical and early Hellenistic artworks in Roman visual culture is documented by a growing number of publications, the latest of which is the collection of essays titled *Restaging Greek Artworks in Roman Times*, in which different authors discuss the afterlives of Greek art works in their new Roman contexts²⁷. In his afterword to this volume, Hallett counters the clear-cut references to the so-called *opera nobilia* (or ›Classics‹) in the Roman literary sources, and their ostentatious display in various contexts, with the wholehearted (and sometimes quite blatant) Roman repurposing of Greek art works that completely neglected their (Greek) origins and original contexts. More often than previous scholarship would like to admit, such examples betray the utter erasure of the work's earlier life. In fact, this seems to have been the rule rather than the exception²⁸.

A case in point is the cult statue of Apollo in Augustus's temple of Apollo Palatinus. Pliny reports that it was a work of Skopas of Paros, a great master; but even so, the process of appropriation disengaged the statue from its original meaning and function. Firmly embedded into its new, Roman, cultural context, it acquired a new identity and content²⁹. But Roman restaging of Greek art works went beyond this: Nero, famously, ordered a statue of Alexander the Great to be gilded with a thick layer of gold, which led to its degradation in the eyes of contemporaries – including Nero himself!³⁰ Any art historian who adheres to the polar opposites of original and copy, archetype and imitation, can only dismiss such extreme repurposing as utterly reckless and abhorrent.

The same processes also apply to sculptural programs that were disseminated and adapted throughout the Roman Empire, such as that of the Forum of Augustus in Rome. Its appropriation across Italy and the Empire, however, has been investigated only in recent years and in the form of individual case studies³¹. The so-called Aeneas-Anchises group is a case in point. Its appropriation in the Forum at Pompeii is attested by fragments of an inscription mentioning »epitaphs« (*Elogia*) for Romulus and Aeneas; unfortunately, however, the exact position of the group within the Forum cannot securely be reconstructed³². Moreover, a wall painting in a nearby villa at Stabiae even caricatured it, replacing the heads of Aeneas, Anchises, and Askanios with those of animals, most likely bears³³.

In the Roman provinces the group is frequently reproduced in southern Spain and the Rhine Basin, but with instructive differences in time, media, and context, and in addition, its semantic content can differ significantly in each region. In southern Spain it is appropriated mainly in the Forum and in private housing contexts of the 1st century AD and most likely referenced the original in Rome. In the Rhine Basin, however, and especially in high Imperial times it was appropriated as an acroterion for built tombs, underscoring its inherent allusion to *pietas* (filial piety) and upstaging and probably masking any reference to its Augustan original in Rome³⁴.

Our approach

As has previously been shown in scholarship, a specific statue that was created at a certain time, for example Polykleitos's Diadoumenos (ca. 430 BC), was reproduced over the span of many centuries, and displayed in different material, spatial, and functional contexts³⁵. The appropriation of a type as well as its incorporation in new contexts and the use of different materials in the process of its reproduction were guided by an array of intentions and choices: aesthetic, political, and/

24 Zanker 1974, 71–83.

25 For a recent discussion see, most conveniently, von den Hoff 2019, 149–163 figs. 23–25. Cf. Rumscheid 2006, 497 f. no. 278 pl. 119; and Meinecke 2016.

26 Maischberger 2012.

27 Adornato et al. 2018; cf. Hallett 2005b. See, in addition: Fullerton 1997; Gazda 2002; Trimble – Elsner 2006; Kousser 2008; Habetzeder 2012.

28 The rare exceptions, such as Vespasian's Templum Pacis in which Greek statues of high renown appear to have been given inscribed bases that mentioned the Greek sculptors who made them, prove the rule: Hallett 2018, 277 f.; cf. La Rocca 2001, 195–207; Bravi 2014, 203–226.

29 Plin. nat. 36, 25. On Skopas' Apollo see Stewart 1977, 93 f. Appendix 2; cf. Hallett 2018, 277 f.

30 Plin. nat. 34, 64; see, most recently Hallett 2018, 278.

31 Boschung 2003, 1–12; Goldbeck 2015; Boschung 2014; Boschung 2017, 287–290.

32 Kockel 2005, 69–72; cf. Fröhlich 1991, 54 f., discussing other depictions of the group in Pompeii itself.

33 Zanker 2009, 212; cf. Boschung 2014, 148 f. fig. 14.

34 For the appropriation of the so-called Aeneas group see, *inter alia*, Noelke 1976 and Dardenay 2012.

35 Varner 2006, esp. 289 f. See, in addition, Kunze 2015.

or religious etc. Occasionally, mere practical reasons such as the accessibility of a model or simple convenience led to the creation of a statue in a specific guise. It could keep the semantic content that was originally ascribed to it, either completely or partially, or be associated with new meanings. In light of this, it is not necessarily important whether the starting point was a famous masterpiece of the Greek Classical period, a prominent contemporary public statue, or a template from a workshop.

To describe these highly dynamic appropriation processes we advance a new, less normative term: the statue schema (*pl schemata*). This allows a modified perspective on ancient sculpture, enabling us to inquire theoretically into the multifaceted forms of appropriation of Greek (and Roman) models in the Roman provinces, without distorting or misusing traditional terminologies and approaches. A given »statue schema« thus comprises all those statues that are formally interdependent and can be cross-referenced with each other, including all its »copies«, »modifications«, and »variants«. Lippold's terminology, conceived as means of art historical classification, is valid and certainly useful but laden with the traditional baggage discussed above³⁶. Since Lippold exclusively approaches Roman statues from the perspective of imitation, it seems more adequate to us to here use the term »schema«, thereby shifting attention to their makers' creative appropriation of their models. This shift of perspective is prompted by an interest in the dynamic process of communicating through and by images, circumventing the popular view of art history as a sequence of masterpieces and imitations. By emphatically putting not a reconstructed original but the creative process of appropriation at its center, and by using the intentionally open-minded term »schema« in order to focus on the phenomenology of semantic, material, functional, and spatial appropriation, our approach calls for a different art historical parlance³⁷.

As outlined above, an appropriation of a given statue schema in the Roman provinces could vary ac-

ording to context and client, and could differ from its model to a greater or lesser extent. In the case of a portrait statue of the recently deceased Antinous from Leptis Magna (fig. 1) the use of the body of the Apollo Lykeios is most likely inspired by the notion of the god's celebrated youth and beauty³⁸. The characteristic pose of the arms, especially the raised right arm resting on the head, as well as the attributes of the statue's marble support (tripod with omphalos, laurel wreath, and snake/python) practically compel the association with the god (cf. fig. 2), without, however, inevitably evoking the original context of the prototype in the eponymous Athenian Gymnasium³⁹. Of course, this form of appropriation is not a singular case, but part of an elite practice of mourning on a macroscopic level, as well as a veneration of the emperor and an expression of solidarity with him, in which different peer groups in Rome, but also in the provinces (especially the eastern ones) participated, even in Africa⁴⁰.

Equally unambiguous are artworks that reference imperial monuments in Rome such as the Ara Pacis⁴¹. In Rome and in the provinces these images conveyed the promise of the Golden Age or *aurea aetas*, but as a rule the latter were made more legible for particular local audiences. The Tellus relief from Carthage is a prime example of this practice (fig. 3). In place of the Breezes (Auræ) that accompany the figure of Tellus/Pax in Rome, cosmological personifications of the sky/night and the ocean/triton were substituted because they were more easily comprehensible to the inhabitants of this north African city.

Such a disengagement of artworks from their models for the purpose of clarity can be detected – to a different extent – at all levels of provincial art production. In reliefs from the North-Western provinces, for example, the owl of Athena was sometimes very prominently staged, and surely facilitated the goddess's identification (fig. 4). This is the case on a Divine Quartet relief from Godramstein in the Palatinate with a Hercules resembling the Farnese type that – in contrast to the late Classical statue – does not hide the

36 Lippold 1923, 2–4. For a thorough discussion of his (sometimes biased and thus problematic) terminology, see esp. Stähli 2008, 28.

37 See Zimmer 2014, 8–16 for a discussion of other German terms introduced to describe similar sculptural appropriation processes and the various problems associated with them. The Greek term σχῆμα comprises a whole variety of meanings. Generally it is defined as »characteristic appearance«. The term's use in antiquity to describe a »rhythmical gesture« or »pose« (Aristot. poet. 1447a) or a »figure of speech« or »mental image« is best suited to pin-point what we conceive of it in connection to the statues: a corporeal habitus of high recognition value. Cf. Göttsche 2001; Celentano

2004; Catoni 2008. In fact, the term »schema« has frequently been used in recent years to discuss recurring motifs of antique sculptures and in other genres. See, inter alia, Schneider 1994; Papini 2010; Vorster 2011; and also Roscino 2006; Ghedini – Colpo 2007; Verdon 2009; D'Agostino 2016.

38 Zanker 2010, 179. 182 f. fig. 108 a. b. The local fame and prominence of the schema is attested by its public installation in the temple of the Genius Coloniae in Oea; see Baratte – de Chaisemartin 2015, 510 fig. 5.3.2 (here fig. 2).

39 Cf. Schröder 1986.

40 Hallett 2005a, 204 f. App. B 180–196.

41 Zanker 2009, 294–328. Especially 310 f.



Fig. 1 Statue of Antinous from Leptis Magna (plaster cast, Munich), ca. AD 130. El-Beida, Archaeological Museum, inv. 12

Apples of the Hesperides behind his back, but carries them ostentatiously in front of him, presenting them to the beholder (fig. 5)⁴².

In gravestones such as a family one from Phrygia (fig. 6), established schemata from civic portraits such as the arm-sling type are often reproduced⁴³, but ambiguities such as the modestly wrapped and thus immobilized hands that were highly relevant for the semantic content of the model were deliberately omitted⁴⁴. The similar positions of the arms and the attributes



Fig. 2 Central part of the pediment of the Temple of Genius Civitatis of Oea depicting turreted Fortune between Apollo and Minerva, AD 183. Tripoli, Archaeological Museum



Fig. 3 ›Tellus‹ relief from Carthago, 1st cent. AD. Paris, Louvre, inv. MA 1838

conforms to certain distinct social roles, appropriately evoking unity and dignity within the family.

In other cases, the conceptual distance from the model is considerably greater. The depiction of Nehalennia, a fertility goddess from the estuary of the river Scheldt, on the votive altar of one Vegisionius Martinus (fig. 7), most likely follows a late Classical sculptural type of Poseidon/Neptune⁴⁵ that (like certain warrior and hero types of the period) had been adapted for portraits of victorious late Republican mil-

42 Noelke 2021, 391–393 no. 60; on Roman monuments in stone from Godramstein see, in general, Traummüller 2021.

43 See Zanker 2010, 176; Lochman 2019.

44 Zanker 1995, 49–55; Ma 2006.

45 The so-called Lateran type: Vorster 1993, 68–74 no. 27; LIMC VII (1994) 452 f. 456 nos. 34–38. 86–95 s. v. Poseidon (E. Simon); 485. 487 f. nos. 14. 47–49. 56–62 s. v. Poseidon/Neptunus (E. Simon).



Fig. 4 »Viergötterstein« from Godramstein (Palatinate), early 3rd cent. AD: Athena/Minerva. Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen



Fig. 5 »Viergötterstein« from Godramstein (Palatinate), Early 3rd cent. AD: Herakles/Hercules. Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen



Fig. 6 Funerary relief of Tatias for Lykiskos and Euty-chiane, AD 220–230. Basel, Antikenmuseum/Ludwig Collection, inv. Lu 262



Fig. 7 Votive altar of Vegisonius the Sequanian for Nehalennia from Colijnsplaat, late 2nd – early 3rd cent. AD. National Museum of Antiquities, Leiden, inv. 1970/12.13



8 a



8 b

Fig. 8 a. b Two fragments of a votive relief from Godramstein (Palatinate), late 2nd – early 3rd cent. AD: Hermes/Mercury. Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen

itary commanders⁴⁶. The sole remaining trace of this tortuous pedigree, clearly familiar to the North-Western provinces⁴⁷, is the step-up pose with the raised foot resting on a ship's prow: a sign of divine control over

46 Grassinger 1991, 64 f.; Böhm 1997, 29. 65–67; Hallett 2005a, 115–120; also Zanker 2009, 48–49.

47 Cf. *inter alia* LIMC VII (1994) 498 nos. 151. 152 s. v. Poseidon/Neptunus (N. Cambi).



Fig. 9 Naked drunken woman, terracotta figurine from Egypt, Late Hellenistic? Martin von Wagner Museum, Würzburg, inv. A 1097

the fortunes of seafaring. Significantly, the conventional depiction of a warship remained unaltered, even though the clients that usually venerated Nehalennia were civilians associated with the British maritime trade, who chose the goddess as their patron⁴⁸.

Earlier, we spoke of a humorous adaptation of the Aeneas, Anchises, and Ascanius group in the Forum Augustum at Rome in a wall painting at Stabiae, which replaced their heads with those of bears. Another relief from Godramstein, a votive, offers a slightly different example of a possible humorous modification from the provinces. Its sculptor has carved a Hermes that closely resembles the famous Praxitelean one at Olympia, but instead of luring the infant he is carrying with a bunch of grapes, he uses a wallet (figs. 8 a. b)⁴⁹.

On the other hand, we submit that when the similarities to a suspected model are reduced to mere iconographic elements and details, the evidence for its appropriation in particular must be deemed insufficient.

48 Hijmans 2016, 92.

49 Flecker 2021, 479–482 no. 90; cf. Traunmüller 2021.

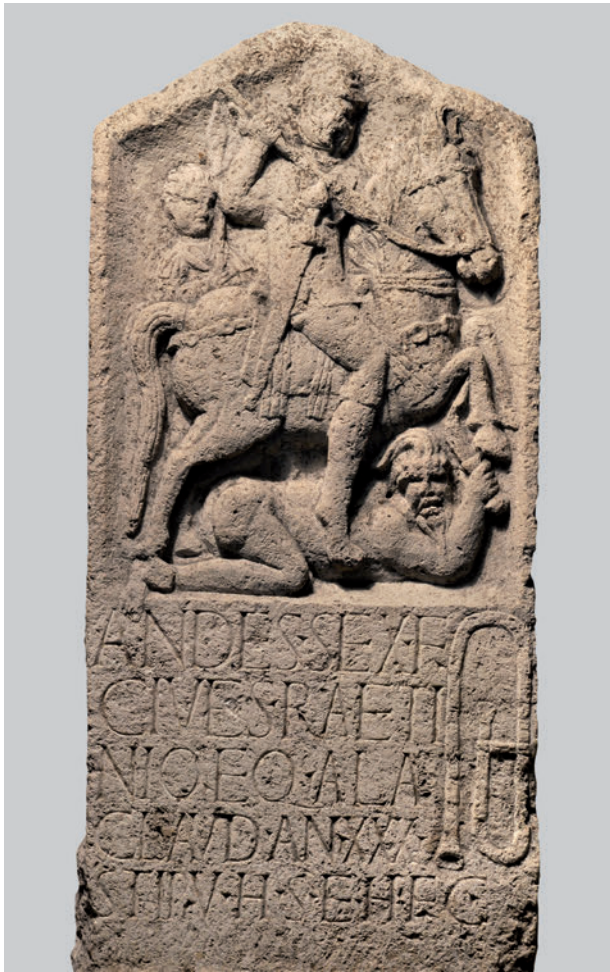


Fig. 10 Cavalry tombstone of Andes the Dalmatian from Mayence, c. AD 50. Landemuseum Mainz, inv. S 608

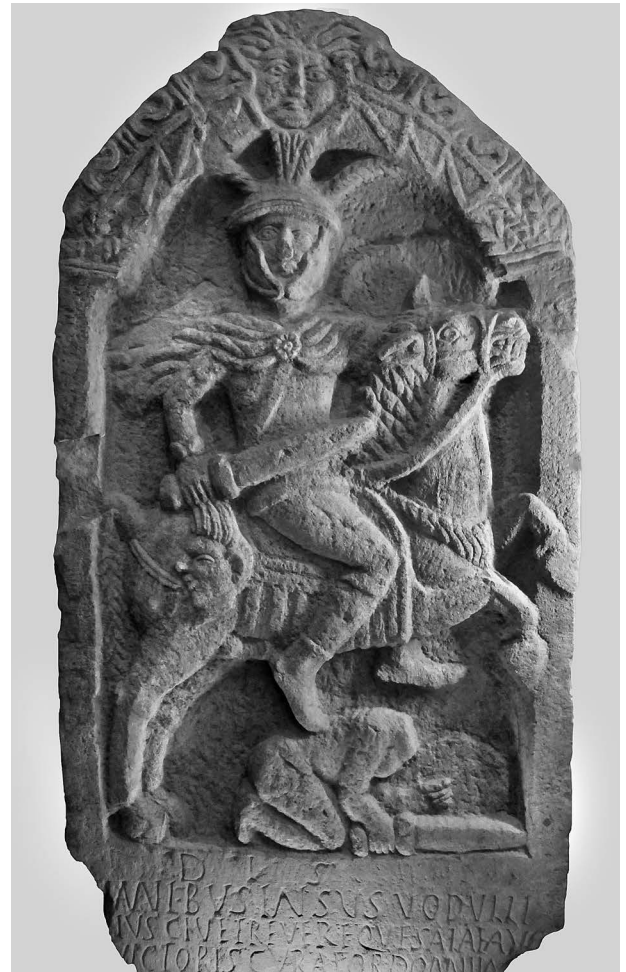


Fig. 11 Cavalry tombstone of Insus the Treveran from Lancaster, c. AD 100. Lancaster City Museum

A terracotta figurine from Egypt of a woman drinking (fig. 9) only vaguely and associatively recalls the famous statue type of the Drunken Old Woman (late 3rd cent. BC). The figurine (1st cent. BC?) depicts a seated woman cradling a vessel in her lap. As opposed to the woman of the famous statue type, however, this one is shown relatively young, with decidedly different facial features and a different hair style; in addition, she is completely naked and rather corpulent, and the vessel she is holding is an oversized metal *skyphos*, not a *lagynos*. In contrast to a large-scale replica of the type from Spain (see Janine Lehmann and Henner von Hesberg), it would be methodologically inappropriate to postulate a specific, visually secure appropriation process. On the contrary, it seems safe to assume that when the statuette was created, the relevant motifs had long been popularized and probably by then were

emancipated from any direct dependence on the prototype⁵⁰.

Finally, we must stress that pictorial conventions may have been shaped by local workshop and market practices in the provinces themselves; conventions that, in turn, proceeded to gain currency beyond their respective provincial borders. The gravestones of cavalrymen (and related monuments) in the Rhineland (fig. 10) exemplify this process; the respective schemata travelled, amongst other things, with the reassignment of the units to Britain⁵¹, but also as far as Rome⁵². Their migration to new socio-cultural contexts also prompted significant adaptations and modifications. Across the Oceanus Britannicus, for instance, the inclusion of brutal motifs such as a severed head and the trampling of enemies (fig. 11) recall similar motifs in Roman imperial reliefs⁵³.

50 Zanker 1989; Griesbach 2013, 153 Nr. 41 (C. Goll); Lembke – Martin 2017, 205 figs. 77–80.

51 Stewart 2010, paragraphs 30. 31.

52 Busch 2003.

53 Cassibry 2015, 479 f. fig. 5.1.3; see, for example, Coarelli 1999, 66 f. pls. 22. 23.

Objectives and conclusions of the present book

Our intention in producing this volume is to pursue and understand the formal traditions of the Greco-Roman ›statue habit‹ and to trace the dynamic shifts in semantic content that the appropriation of a given statue schema brings about, as a dynamic, culturally determined process. By offering a series of case studies, we aim to explore the underlying conditions of these appropriation processes in the Roman provinces, as well as the local intentions behind the provincial (re)production of these works. To do this will, more generally, allow for a better understanding of the varying production mechanisms and distribution of these statue schemata. Conversely, it is not our aim to provide a systematic and comprehensive treatment of all the different forms of such appropriation in the Roman Empire for which prototypes and models previously had been developed in Greece and Rome, respectively. The present collection of articles (arranged somewhat like Strabo's *Geography*) offers a cross section of these underlying phenomena which, in turn, combine to form a big picture, albeit necessarily including some blind spots.

Several of the essays focus on the question of the **mediation** of specific formal traditions in the Roman Empire and how precisely they were disseminated⁵⁴. In addition, some of them highlight formal traits and characteristics to tap into **contact areas** in the provinces. Thus, Vibeke Goldbeck suspects the existence of available templates or pattern books (*Musterzeichnungen*) in Aquileia, Tergeste, Pula, and Celeia on the basis of Gorgoneia that belong to portico fronts and that show similarities in dimensions and motifs, yet differ significantly in style. Goldbeck points out that these images, being selective in character, are closer to their counterparts on forums in France and Spain than they are to the originals of the Forum of Augustus in Rome⁵⁵.

Pursuing this problem of sculptural models, Gabriele Kremer plausibly argues that a sculpture workshop from Mainz (in the modern Rhineland-Palatinate) moved to Carnuntum (Lower Austria) as part of the retinue of the 14th Legion, carrying its models along with it. As for sculptors from Aphrodisias, discussed by Julia Lenaghan, it is known that they themselves,

and not only their pattern-books and models, travelled to fulfil commissions. With respect to the local workshops in Aphrodisias, Lenaghan assumes the existence of sculptural models. Matteo Cadario highlights the important role of workshops in regional centers such as Luni and Parma for the distribution of models in northern Italy. In this specific case, however, it remains unclear whether these workshops operated from their home base or travelled to the cities that commissioned the work. Although signatures of sculptors are rare in local contexts, the archaeological record suggests that most of their works were commissioned and executed in the major cities of the respective regions, and were distributed to their individual destinations later according to demand. A case in point is Antoneinos of Alexandria (early 2nd cent. AD) who is mentioned in two inscriptions in far-off Gerasa in Arabia (Weber-Karyotakis)⁵⁶. In the case of Sosikles of Athens (Karanastasi), however, it seems plausible to assume that the sculptor personally carried out his commission in the theatre of Buthrotum; this is suggested by its importance and scale⁵⁷.

The coexistence of **imported and locally manufactured sculptures** seems to have been the rule. It is evident that in regions without resources in marble (or very few or undeveloped ones), sculptures were imported, as in the neighboring provinces of Arabia and Syria where marble sculpture is generally rare and where the existence of such workshops is improbable. In some cases laboratory testing (Weber-Karyotakis) allows for a more informed reconstruction of the established trade routes as well as trade relations, but the results can only incidentally provide answers to the questions of artistic authorship and the mobility of sculptural workshops (Buccino)⁵⁸. It is only very rarely that we find evidence for workshops that produced art works in both local stone and imported marble like it is the case in Virunum and, probably, Carnuntum (Kremer). It can hardly be a coincidence that sculptures made of local limestone more freely adapt their models than those made of marble. Often, this phenomenon corresponds with an unofficial function for the pieces in question: portrait statues in limestone were frequently set up in necropoleis, and marble ones in the public spaces of the inner city (Buccino/Cadario).

Often, the **immediate public presence** of certain artworks in a given city or region prompted their reproduction. As Semra Mägele demonstrated in her

54 See the recent important contribution by Van Voorhis 2018 on the sculptor's workshop at Aphrodisias, at present a unique archaeological context.

55 Goldbeck 2015, 68–116.

56 Der Neue Overbeck V (2014) 4239–4240 s. v. Antoninus aus Alexandria (S. Kansteiner).

57 Der Neue Overbeck V (2014) 4076 s. v. Sosikles der Ältere (S. Kansteiner).

58 Cf. the late Republican/Augustan sculptor and supplier C. Avianus Evander, who worked in Athens, Alexandria, and Rome (as evidenced in the literary sources); see Marx 1898.



Fig. 12 Three non-fitting fragments of a marble frieze with dancing nymphs from the secondary use in a fountain house in Sagalassos, Late Hellenistic



Fig. 13 Marble frieze from the base of the Northwestern Heroon in Sagalassos with female dancers, 10 BC – 10 AD (front side of the building)

presentation, a late Hellenistic frieze depicting a round dance of nymphs at Sagalassos is a striking example (fig. 12). In Augustan times, an adaption was integrated into the architectural setting of a heroön erected for a well-known benefactor (*euergetes*) of the city (fig. 13)⁵⁹. Yet in light of this, it is extraordinary (as argued by Annalisa Lo Monaco) that the vast number of Greek originals taken to Rome in the period from the conquest of Syracuse in 212 BC until the early phase of the Principate *did not* have an effect on the reproduction rates of *opera nobilia*. These confiscations were deeply symbolic pieces of evidence for Roman supremacy and surely changed the character of the

Urbs substantially, but their mere availability and public presence did not – on any account – play a significant role in their acceptance as prototypes in the local art market⁶⁰. The demand for copies, it appears, did not recoil at long journeys; maybe their importation from afar even served to increase their value.

Within the interpretive concept of the statue schema, as advanced here, the exact statuary replication of a prototype or model (the »true copy«), is but one end product of a whole array of them that attest to the multifaceted (re-)production mechanisms at play in the creative process, and thus cannot be deemed normative⁶¹. The emergence of a canon of »classics«,

59 Waelkens et al. 2011, 53 f. 88–91.

60 Conversely, a specific »art market« for decorative art in Greece was only established after the demand for such work from Rome has been generated, and, *inter alia*, prompted the invention of entirely new statuary genres; see Gasparri 1994, esp. 271 f.; La Rocca 1996, esp. 615–619; Kunze 2008, esp. 94–99; Anguissola 2015, 245, 252. In Republican times, sculptures for display in villas and other locales were primarily imported from the East, as attested by shipwrecks and

by sculpture caches found in Italy like the one from Fianello Sabino that, according to Christiane Vorster (1998, 55 f.), was produced on Delos.

61 For a study on other forms of artistic reproduction, i. e. on the emergence of serial motifs in late Hellenistic art, see Reinhardt 2019 who also tries to distance himself from art historical perspectives of the 19th century by advancing positive interpretation models in order to promote a new phenomenology of the artworks.

however nicely it fits the bill in Hellenistic times, does not by any means equal a decline in innovation. As Pavlina Karanastasi argues such ›classics‹ (*opera nobilia*) were ubiquitous in the Roman Empire, but the mere desire to possess a copy of a famous artwork – even at only a small scale – can rarely be proven as an exclusive motive.

In the provinces, however, given the labor and expense involved, an ostentatious **display of connoisseurship** seems to have played a commanding role in commissioning accurate copies. The predominant presence of such copies in cities with cross-regional significance is best explained by social rather than logistical factors: this is even more likely *a fortiori* when the works served to distinguish peer groups, as in the sanctuary of Pan at Caesarea Philippi/Banyas (Töpfer).

Nevertheless, the possibility remains that at the same time, statues were used to create atmosphere and mood, and/or to evoke place, time, or ambience. Thus, the Old Fisherman in Seville (Lehmann – von Hesberg figs. 2. 3. 5. 7), and the so-called Vescovali Athena from the Illyrian city of Apollonia (Griesbach fig. 13), both come from private housing contexts, while other examples come from the public sphere, such as the Amazon from the Barbara Baths in Trier (Dorka Moreno fig. 1), and the duplicate Demeter of Cherchel (probably used as a pair of Demeter and Kore) from the so-called Esplanade in Caesarea Mauretania (Kovacs figs. 13. 14). And, as Lenaghan shows, even in Aphrodisias, where the subtle and ambitious use of formal quotation reaches an extreme, the frequent replication of selected female statue types must primarily be ascribed to the importance of Aphrodite, the eponymous goddess of the city. Finally, as Matteo Cadario remarks, if in some statuary traditions normative guidelines and standards were in fact implemented, then the authority of the artwork in question is not the reason, but rather the imperial monopoly on power that promoted the distribution of programmatic images, especially in the case of the emperor's own portraits.

Even slight and nuanced alterations that were not part of the design of a given prototype can demonstrate that to copy it accurately was not *per se* the main point of the reproduction process. Instead, such alterations could activate semantic references to the model in many ways and, by doing so, could generate **persistence of content**. Annalisa Lo Monaco, for example, interprets the augmented hair braids of the Korai of

the Forum of Augustus as an adaptation of the genre to Roman taste and an amplification of its hieratic effect, in order to convey a distinct political message with aesthetically refined grace. The duplication of the Eirene of Kephisodotos in Cherchel (Kovacs fig. 22) surely was intended to be a restaging, but at the same time its political message of peace and prosperity was preserved – as was, most likely, the association with its prototype in the Athenian Agora.

Conspicuously, in many cases it was the cult statues that were reproduced in their respective schemata, sometimes at smaller scale (Dorka Moreno, Kremer, Papagianni). In these cases, it appears that the reference to a known prototype was supposed to heighten the religious authority of the local branch of the cult, a motive that could still allow for slight alterations to cater to preexisting local demand⁶². The tradition could either be short (Papagianni) or long (Griesbach), and the alterations quite substantial. In remote areas and cities such as the Syrian city of Palmyra, references to renowned statues of Athena (particularly the Athena Parthenos) appear to be *bona fide* translations that were a familiar sight to Mediterranean merchants, in contrast to the indigenous images of Allat (Töpfer fig. 5). When well-known types of gods and goddesses were altered, it was primarily not to evoke a specific original or prototype, but rather its general subject and the interplay of different associations connected with it. A case in point is the Nemesis-Diana from the Amphitheatre of Carnuntum, which combined two well-known statues of different goddesses (Kremer fig. 8).

The adaptation of established statue schemata to new contexts, practices, and traditions met a variety of needs that make the artworks hard to access from an art historical perspective. Especially in the provinces, artistic solutions that cannot look back on rich and extensive tradition of figural imagery are particularly irritating to the learned eye. Yet very often we encounter **iconographic simplifications** that do not indicate an inability to reproduce statuary models accurately, but an intent to promote greater comprehensibility. Characteristic features of such simplifications are the summary modelling of hairstyles and garments, or the emphatically deictic presentation of persons or objects⁶³. The provincial reception of the Forum of Augustus (Goldbeck) often omits reproductions of the Korai; as ›examples of servitude‹ (*exempla servitutis*)⁶⁴ they probably would have been enigmatic (or maybe even offensive) to some beholders, but Cupids with garlands that convey welfare and thus an unmis-

62 Cf. Gaifman 2006, esp. 269–274.

63 The same phenomenon can be detected in works of so-called plebeian art (*arte plebea*) in Rome and throughout Italy (Hölscher 2012), as well as those

with emblematic symbols or ›familiar‹, such as the owl that frequently accompanies Minerva.

64 Vitr. 1, 1, 5.

takably positive message made acceptable substitutes. When the goddess Victoria was shown topless in the North-Western provinces, probably we should not understand this as a learned reference to the Victoria of Brescia that in its turn was an adaptation of the so-called Capuan Aphrodite type, but as an evocation of an erotic aspect of the goddess of victory (Dorka Moreno fig. 3).

By the same token, it was sufficient for the Drunken Old Woman from Santaella to adopt specific formal traits of her model such as the cowering pose and some of the key elements that signal her animated loss of control, while other culturally unfamiliar details such as her drapery and bottle or *lagynos* could more easily be altered to fit the standards of the local market (Lehmann – von Hesberg figs. 9–12). Particularly with respect to the images of gods and goddesses one gets the impression that schema references of different quality and precision were deployed much like attributes, in order to guarantee the recognition of the figures, and thus of their **authority and authenticity**. Accordingly, the boundaries between recognizable statue schemata and mere iconographic conventions are permeable and characterized by a symptomatic interplay of replication and variation (Lo Monaco).

On the other hand, the archaeological record of the Roman provinces reveals a pattern of reuse that ascribes new meaning and content to the different statue schemata. This aspect is evidenced by an under life-sized female statuette from the baths of Virunum that adapts the type of the Dresden Artemis in pose and dress but is equipped with a cornucopia in her left hand; in addition the statuette's garments exhibit traits of an indigenous traditional costume. The goddess must, thus, be identified as a personification of the province Noricum (Kremer fig. 2)⁶⁵. Apparently, the goddess Noreia was supposed to be staged as a decidedly dignified figure, playing down her matronly qualities, but the choice of a specific Artemis/Diana type *per se* probably was of no significance to that end.

Such a reuse of conventional statuary bodies were as ubiquitous in the provinces as they were ubiquitous in the centers of sculptural production. A case in point is the usage of the two so-called Herculaneum Women types for female portrait statues (Buccino) and the so-called Richelieu Hermes type for young male ones; and the list goes on. At the same time, images of gods and goddesses were transformed into genre figures, such as a hydrophoros from the Athenian Agora that adapts the statue schema of the Louvre-Naples Aphrodite; more examples attest to this derivative pro-

cess (Karanastasi). Apart from these appropriations of ›collective images‹ that could themselves start new iconographic conventions, we encounter singular cases like the Psyche from the late Antonine Nymphaeum of Apamea which was modeled after the statue schema of the girl playing with knucklebones (Töpfer). In these specific cases, it appears, the usage of distinct models and/or prototypes was incidental and caused by procedural factors linked to workshop processes.

Special attention needs to be devoted to the forms of appropriation of a given model when the newly created images attest to **socio-political dimensions of ideologies or cultural identities** in the provinces. It cannot be a coincidence that in two military sites in the Northern provinces surveyed in the present volume, images of gods were adapted to the local experiential world and respective viewing experiences. In Trier a cult statue of the Mars Ultor type partially adapts the contemporary and locally specific equipment of Roman army generals (Dorka Moreno fig. 2). In Carnuntum a statue of the Jupiter Capitolinus conspicuously is not seated on a throne but on a folding chair that was reserved for generals but particularly for the emperor when he was in camp (Kremer fig. 4). In these cases, significantly, the spheres of divine and military *au-toritas* blend into each other; apparently more clarity was ascribed to the iconographic key elements of imperial authority than of the divine. The veneration of Mars and Jupiter respectively seems to have implied the veneration and the image of the emperor himself who, as commander in chief, guided the fate of the army and guaranteed the subjugation of Rome's enemies (represented by the Giants on the throne legs of two other depictions of Jupiter Carnuntius: Kremer figs. 5–7).

In the Middle East, traditional religious conceptions had a subtle impact on the Nikai made of basalt from the Hauran, because they are frequently equipped with cornucopias. Their significance shifts from goddesses of victory to goddesses of (good) fortune and corresponds to the indigenous veneration of the Gadde (Töpfer fig. 6). The striking inclusion of jewelry on these Nikai is most likely culturally determined as well, like the preference for fully veiled females in Leptis Magna, discussed in Laura Buccino's contribution. In many places where one might expect Roman costume to play a more dominant if not exclusive role, portrait statues adhered to traditions of the Greek east (Cadario, Griesbach). Martin Kovacs' contribution demonstrates how consistently the referencing and transformation of statue schemata (and other

65 Cf. the comparably straightforward conceptions of the goddess Tyche in the province of Syria (Töpfer).

iconographic conventions) could be incorporated into own concepts of socio-political identity. He shows that the late Hellenistic/early Augustan sculptural layout of the Mauretanian capital of Cherchel as planned by the royal family is best interpreted as a deliberate arrangement that blends Roman with Greek statuary models in an idiosyncratic way.

Although a selection of case studies such as that presented in this volume makes a **chronological arrangement** of these phenomena impossible, to follow up some clues given in the contributions is possible, at least tentatively. In Hellenistic times, appropriations of the statue schemata are relatively *ad hoc*. The prototypes are reproduced at different scales and formats for ›art collections‹ (at Pergamon, for example), and remodeled at the same time; accurate copying is only introduced in the 2nd cent. BC, apparently in connection with the rising interest in such accurate replicas in Rome and Italy⁶⁶. The reproduction of Greek originals in other media in Rome seems arbitrary and eclectic, the process of copying (e.g., of the Farnese Herakles) is quite selective and independent of the nearby availability of models (Lo Monaco; Karanastasi). The cities of northern Italy, for example, emulate the new forms of representation of the capital but tend to modify what they borrow according to their own tastes (Cadario).

This changes significantly after the establishment of the Principate. The accuracy of the reproductions, however, fluctuates according to who commissions them: private citizens or the imperial family. The monopolization – especially of certain statue body types – by the imperial dynasty starts to weaken only in the 2nd cent. AD (Buccino, Karanastasi). Generally speaking, Augustan imperial imagery and iconography spreads throughout the Empire, but is modified according to local taste and other factors. By the turn of the century, the reproduction of sculptural models

in the round is very sophisticated and differentiated, and in the 1st cent. AD tend to conform to the semantic content of these models (Kovacs), but in high imperial times a tendency develops towards a more uniform repertoire, depending on context, genre, and function (Buccino, Karanastasi). An elitist canon, a *Bilder- und Bildungskanon*, starts to form, in the course of which the distribution of *opera nobilia* reaches a fever pitch, but the intentions behind such commissions cannot be reduced to a simple matter of art collecting⁶⁷. The most renowned artworks keep their status until late antiquity (Karanastasi), but the classical concept of the statue body gradually forfeit their normative power in the course of the 3rd cent. AD.

Last but not least, we hope that this tour through the Roman provinces in Strabo's footsteps can demonstrate that to reconsider the image-world (*Bilderwelt*) of the Roman Empire remains a worthwhile enterprise, and that the questions we raise will be fruitful. One of the premises for such an exploration is that any approach that puts only few centers of art production at its core needs to be challenged and replaced by a more dynamic model, in which communication through and with images not only works on different levels, but also proceeds in different directions. This endeavor calls for a new cartography of the Roman world that presents its respective ›art worlds‹⁶⁸ like Google Maps on different zoom levels. These networks could be constructed at city level or below. The notion of an ›art landscape‹ (*Kunstlandschaft*) may remain, but only if we conceive of it as an artificial construct. A focus on the artificial borders of the provinces, or on trends that ignore them and create new ones, would be equally intriguing. In every case, individual ›finger prints‹ are to be expected that can further enrich our understanding of the social and cultural structures of the Roman Empire.

66 Gasparri 1994, 271 f.; Anguissola 2015, 245; Kunze 2015, 59 f.

67 Cf. Di Napoli 2016.

68 Becker 1982.

Bibliography

- Adornato et al. 2018 G. Adornato – I. Bald Romano – G. Cirucci – A. Poggio (eds.), *Restaging Greek Artworks in Roman Times* (Milano 2018)
- Anguissola 2015 A. Anguissola, »Idealplastik« and the Relationship between Greek and Roman Sculpture, in: E. A. Friedland – M. Grunow Sobocinski – E. K. Gazda (eds.), *The Oxford Handbook of Roman Sculpture* (Oxford 2015) 240–259
- Anguissola 2018 A. Anguissola, *Supports in Roman Marble Sculpture. Workshop, Practice and Modes of Viewing* (New York 2018)
- Baratte – de Chaisemartin 2015 F. Baratte – N. de Chaisemartin, North Africa, in: E. A. Friedland – M. Grunow Sobocinski – E. K. Gazda (eds.), *The Oxford Handbook of Roman Sculpture* (Oxford 2015) 504–521
- Barbanera 2008 M. Barbanera, Original und Kopie. Aufstieg und Niedergang eines intellektuellen Begriffspaares seit dem 18. Jahrhundert in der Klassischen Archäologie, in: Junker – Stähli 2008, 35–61
- Barbanera 2011 M. Barbanera, Originale e copia nell'arte antica. Origine, sviluppo e prospettive di un paradigma interpretativo (Mantova 2011)
- Becker 1982 H. S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley 1982)
- Bergmann 2005 M. Bergmann, La rittrattistica privata di età constantiniana. L'abbandono del prototipo imperiale, in: A. Donati (ed.), *Constantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente et Oriente* (Cinsello Balsamo 2005) 157–165
- Bieber 1977 M. Bieber, *Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art* (New York 1977)
- Böhm 1997 S. Böhm, *Die Münzen der römischen Republik und ihre Bildquellen* (Mainz 1997)
- Boehm 2007 G. Boehm (ed.), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen* (Paderborn 2007)
- Boschung 2003 D. Boschung, Die stadtrömischen Monumente des Augustus und ihre Rezeption im Reich, in: P. Noelke (ed.), *Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften des Imperium Romanum* (Mainz 2003) 1–12
- Boschung 2014 D. Boschung, Kontextwechsel und Neuinterpretation. Das Beispiel der Skulpturen vom Augustusforum, in: D. Boschung – L. Jäger (eds.), *Formkonstanz und Bedeutung, Morphomata 19* (Paderborn 2014)
- Boschung 2017 D. Boschung, Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien, *Morphomata 36* (Paderborn 2017)
- Bravi 2014 A. Bravi, *Griechische Kunstwerke im politischen Leben Roms und Konstantinopels* (Berlin 2014)
- Bronfen 2009 E. Bronfen (ed.), *Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur* (Zurich 2009)
- Busch 2003 A. W. Busch, Von der Provinz ins Zentrum – Bilder auf den Grabdenkmälern einer Elite-Einheit, in: P. Noelke (ed.), *Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum. Neue Funde und Forschungen* (Mainz 2003) 679–694
- Cassibry 2015 K. Cassibry, Northern Gaul, Germany, and Britain, in: E. A. Friedland – M. Grunow Sobocinski – E. K. Gazda (eds.), *The Oxford Handbook of Roman Sculpture* (Oxford 2015) 471–486
- Catoni 2008 M. L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita* (Turin 2008)
- Catoni et al. 2013 M. L. Catoni – C. Ginzburg – L. Giuliani – S. Settis, *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo* (Mailand 2013)
- Celentano 2004 M. S. Celentano, *Skhèma – figura. Formes et figures chez les anciens. Rhétorique, philosophie, littérature* (Paris 2004)
- Coarelli 1999 F. Coarelli, *La Colonna Traiana* (Rom 1999)
- D'Agostino 2016 B. D'Agostino, *Potters and Painters in Archaic Corinth. Schemata and Images*, in: G. Colesanti – L. Lulli (eds.), *Submerged Literature in Ancient Greek Culture. Case studies* (Berlin 2016) 243–257
- Dardenay 2012 A. Dardenay, *Images des Fondateurs. D'Énée à Romulus* (Paris 2012)
- Despinis 2008 G. I. Despinis, *Klassische Skulpturen von der Athener Akropolis*, *AM 123*, 2008, 301–317
- Dietrich in press N. Dietrich, *Narrative, Experience and the Image. Incomplete Copies in Roman Sculpture*, in: J. Grethlein (ed.), *Narrative and Experience in Greco-Roman Antiquity* (Oxford in press)
- Di Napoli 2016 V. Di Napoli, *Looking at the Classical Past. Tradition, Identity, and Copies of Nobilia Opera in Roman Greece*, in: S. E. Alcock – M. Egri – J. F. D. Frakes (eds.), *Beyond Boundaries. Connecting Visual Cultures in the Provinces of Ancient Rome* (Los Angeles 2016) 307–325
- Fittschen 2010 K. Fittschen, *The Portraits of Roman Emperors and their Families. Controversial Positions and Unsolved Problems*, in: B. Ch. Ewald – C. F. Norena (eds.), *The Emperor and Rome. Space, Representation, and Ritual*, *YaleClSt 35* (Cambridge 2010) 221–246

- Fittschen 2015 K. Fittschen, Methodological Approaches to the Dating and Identification of Roman Portraits, in: B. E. Borg (ed.), *A Companion to Roman Art* (Oxford 2015) 52–70
- Flecker 2021 M. Flecker, Glück, Fruchtbarkeit und Wohlstand. Weihesteine für Mercur, in: J. Lipps – S. Ardeleanu – J. Osnabrügge – Ch. Witschel (eds.), *Die römischen Steindenkmäler in den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim*, *Mannheimer Geschichtsblätter, Sonderschriften* 14 (forthcoming Mannheim 2021) 472–511
- Fröhlich 1991 T. Fröhlich, Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten, *RM Erg. H.* 32 (Mainz 1991)
- Fuchs 1987 M. Fuchs, Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum (Mainz 1987)
- Fullerton 1997 M. D. Fullerton, Imitation and Intertextuality in Roman Art, Review of: M. Fuchs, *Glyptothek München. Katalog der Skulpturen 6. Römische Idealplastik* (München 1992), *JRA* 10, 1997, 427–440
- Furtwängler 1893 A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik* (Berlin 1893)
- Gagliano 2014/2015 E. Gagliano, Difendere l'ordine con ogni arma. Uso e «abuso» dello schema iconografico dell'Aristogitone di «Kritios» e «Nesiotes», *AnnASorAnt* 21/22, 2014/2015, 65–83
- Gaifman 2006 M. Gaifman, Statue, Cult, and Reproduction, *Art History* 29, 2006, 258–279
- Gasparri 1994 C. Gasparri, Copie e Copisti, in: *Enciclopedia dell'Arte Antica, Suppl. II* 2 (Rom 1994) 267–280
- Gazda 2002 E. K. Gazda (ed.), *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, *MemAmAc Suppl.* 1 (Ann Arbor 2002)
- Geominy 1998 W. Geominy, Zwischen Kenner-schaft und Cliché. Römische Kopien und die Geschichte ihrer Bewertung, in: G. Vogt-Spira – B. Rommel – I. Musäus (eds.), *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma* (Stuttgart 1998) 38–59
- Ghedini – Colpo 2007 F. Ghedini – I. Colpo, Schema e schema iconografico. Il caso di Ciparisso nel repertorio pompeiano, *Eidola* 4, 2007, 49–71
- Gödde 2001 S. Gödde, Schémata. Körperbilder in der griechischen Tragödie, in: R. von den Hoff – S. Schmidt (eds.), *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Stuttgart 2001) 241–259
- Goldbeck 2015 V. Goldbeck, *Fora Augusta. Zur Rezeption des Augustusforums im Westen des Imperium Romanum* (Regensburg 2015)
- Goodman 1998 N. Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* (Frankfurt a. M. 1998)
- Grassinger 1991 D. Grassinger, *Römische Marmor-kratere* (Mainz 1991)
- Griesbach 2013 J. Griesbach (ed.), *Griechisch-Ägyptisch. Tonfiguren vom Nil* (Regensburg 2013)
- Habetzeder 2012 J. Habetzeder, *Evading Greek Models. Three Studies in Roman Visual Culture* (Stockholm 2012)
- Hallett 2005a C. H. Hallett, *The Roman Nude. Heroic Portrait Statuary 200 BC – AD 300* (Oxford 2005)
- Hallett 2005b Ch. H. Hallett, Emulation versus Replication. Redefining Roman Copying, *JRA* 18, 2005, 419–435
- Hallett 2017 Ch. H. Hallett, The Greek and Roman »statue habit«. The Last Hurrah, *JRA* 30, 2017, 875–890
- Hallett 2018 Ch. H. Hallett, Afterword, in: Adornato et al. 2018, 275–287
- Haug 2020 A. Haug, *Décor-Räume in pompejanischen Stadthäusern. Ausstattungsstrategien und Rezeptionsformen* (Berlin 2020)
- Hijmans 2016 S. Hijmans, Material Matters. Object, Authorship, and Audience in the Arts of Rome's Empire, in: S. Alcock – M. Egri – J. F. D. Frakes (eds.), *Beyond Boundaries. Connecting Visual Cultures in the Provinces of Ancient Rome* (Los Angeles 2016) 84–101
- Hölscher 2012 T. Hölscher, »Präsentativer Stilk« im System der römischen Kunst, in: F. de Angelis – J. A. Dickmann – F. Pirson – R. von den Hoff (eds.), *Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der »arte plebea« bis heute. Internationales Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstages von Paul Zanker* (Wiesbaden 2012) 27–58
- Hölscher 2018 T. Hölscher, *Visual Power in Ancient Greece and Rome. Between Art and Social Reality* (Oakland 2018)
- von den Hoff 2019 R. von den Hoff, *Einführung in die Klassische Archäologie* (Munich 2019)
- Hofter 2005 M. R. Hofter, Der Zeugniswert der antiken Kopien. Zur Kontroverse zwischen Adolf Furtwängler und Reinhard Kekulé, in: V. M. Strocka (ed.), *Meisterwerke. Internationales Symposium anlässlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler* (Munich 2005) 73–81
- Horn-Oncken 1967 A. Horn-Oncken, *Über das Schickliche. Studien zur Geschichte der Architekturtheorie I* (Göttingen 1967)
- Junker – Stähli 2008 K. Junker – A. Stähli, Einleitung, in: K. Junker – A. Stähli (eds.), *Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachah-*

- mung in der antiken Kunst (Wiesbaden 2008) 1–14
- Kockel 2005 V. Kockel, Altes und Neues vom Forum und vom Gebäude der Eumachia in Pompeji, in: R. Neudecker – P. Zanker (eds.), *Lebenswelten. Bilder und Räume in der römischen Stadt der Kaiserzeit*, Palilia 16 (Wiesbaden 2005) 51–72
- Koortbojian 2002 M. Koortbojian, Forms of Attention. Four Notes on Replication and Variation, in: E. K. Gazda (ed.), *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity* (Ann Arbor 2002) 173–204
- Kousser 2008 R. M. Kousser, *Hellenistic and Roman Ideal Sculpture. The Allure of the Classical* (Cambridge 2008)
- Kraus 1960 T. Kraus, Review of: W. Fuchs, *Die Vorbilder neuattischer Reliefs*, JdI Erg. 20 (Berlin 1959), *Gnomon* 32, 1960, 468
- Kunze 2008 Ch. Kunze, Zwischen Griechenland und Rom. Das »antike Rokoko« und die veränderte Funktion von Skulptur in späthellenistischer Zeit, in: Junker – Stähli 2008, 77–108
- Kunze 2015 Ch. Kunze, Kontextwechsel. Zur Interpretation antiker Skulpturen in unterschiedlichen Aufstellungssituationen, in: D. Boschung – C. Vorster (eds.), *Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität* (Paderborn 2015) 55–91
- Lachmann 2000 T. Lachmann, Vergleichen und Erkennen. Vorgänge im Gedächtnis der visuellen Relationserkennung (Berlin 2000)
- Landwehr 1985 Ch. Landwehr, *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae. Griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit* (Berlin 1985)
- Landwehr 1998 Ch. Landwehr, Konzeptfiguren. Ein neuer Zugang zur römischen Idealplastik, JdI 113, 1998, 139–194
- Landwehr 2010 Ch. Landwehr, The Baiae Casts and the Uniqueness of Roman Copies, in: R. Frederiksen – E. Marchand (eds.), *Plaster Casts. Making, Collecting, and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, *Transformationen der Antike* 18 (Berlin 2010) 35–46
- La Rocca 1996 E. La Rocca, »Graeci artifices« nella Roma repubblicana: lineamenti di storia della scultura, in: G. Pugliese Crratelli (ed.), *I Greci in Occidente. Exhibition Catalogue Venice* (Venice 1996) 605–626
- La Rocca 2001 E. La Rocca, La nuova immagine die fori Imperiali. Appunti in margine agli scavi, RM 108, 2001, 171–213
- Lauter 1966 H. Lauter, *Zur Chronologie römischer Kopien nach Originalen des V. Jahrhunderts* (Bonn 1966)
- Lembke – Martin 2017 K. Lembke – B. Martin, Am Rande der Gesellschaft. Armut, Einsamkeit und Krankheit als negative Bilder des Alters, in: K. Lembke (ed.), *Silberglanz. Von der Kunst des Alterns. Ausstellungskatalog Hannover* (Hannover 2017) 197–235
- Linfert 1985 A. Linfert, Review of: B. S. Ridgway, *Roman Copies of Greek Sculpture. The Problems of the Originals* (Ann Arbor 1984), *Gnomon* 57, 1985, 580–582
- Lippold 1923 G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen* (Munich 1923)
- Lipps 2021 J. Lipps, Skulptur, in: S. Krmnicek – D. Maschek (eds.), *Alte Steine, neue Wege. Neue Methoden zur Römischen Archäologie* (forthcoming Heidelberg 2021)
- Lochman 2019 T. Lochman, »Normierte Identität«. Büsten und Gestalten in voller Grösse auf phrygischen Grabreliefs aus der Kaiserzeit, in: D. Boschung – F. Queyrel (eds.), *Das Porträt als Massenphänomen* (Leiden 2019) 377–405
- Ma 2006 J. Ma, The Two Cultures. Connoisseurship and Civic Honours, *Art History* 29, 2006, 325–338
- Maischberger 2012 M. Maischberger, Der Dornauszieher von Priene – Parodie eines Meisterwerks, in: A. Schwarzmeier – A. Scholl – M. Maischberger (eds.), *Die Antikensammlung. Altes Museum, Neues Museum, Pergamonmuseum* (Darmstadt 2012) 176–177
- Manderscheid 1981 H. Manderscheid, *Die Skulpturenrenaussstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen* (Berlin 1981)
- Marvin 2008 M. Marvin, *The Language of the Muses. The Dialogue between Roman and Greek Sculpture* (Los Angeles, CA 2008)
- Marx 1898 F. Marx, Der Bildhauer C. Avianius Enander und Ciceros Briefe, in: K. Masner (ed.), *Festschrift Otto Benndorf* (Wien 1898) 37–48
- Meinecke 2016 K. Meinecke, Antike Dornausziehergruppen, *BABesch* 91, 2016, 129–160
- Nick 2002 G. Nick, Die Athena Parthenos. Studien zum griechischen Kultbild und seiner Rezeption, *AM Beih.* 19 (Mainz 2002) 113–205
- Neudecker 1988 R. Neudecker, *Die Skulpturenrenaussstattung römischer Villen in Italien* (Mainz 1988)
- Noelke 1976 P. Noelke, Aeneasdarstellungen in der römischen Plastik der Rheinzone, *Germania* 54, 1976, 409–439
- Noelke 2021 P. Noelke, Jupitersäulen aus der Germania superior, in: J. Lipps – S. Ardeleanu – J. Osnabrügge – Ch. Witschel (eds.), *Die römischen Steindenkmäler in den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim*, *Mannheimer Geschichtsblätter, Sonderschriften* 14 (forthcoming Mannheim 2021) 352–439
- Pandermalis 1999 D. Pandermalis, *Dion* (Athen 1999)

- Papini 2010 M. Papini, Statua nello schema dell'Apollon Liceo, in: Musei Capitolini. Le sculture del Palazzo Nuovo 1 (Mailand 2010) 508–515
- Perry 2005 E. Perry, The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome (Cambridge 2005)
- Pfanner 1989 M. Pfanner, Über das Herstellen von Porträts. Ein Beitrag zu Rationalisierungsmaßnahmen und Produktionsmechanismen von Massenware im späten Hellenismus und in der frühen Kaiserzeit, *JdI* 104, 1989, 157–257
- Preißhofen – Zanker 1970/1971 F. Preißhofen – P. Zanker, Reflex einer eklektischen Kunstanschauung bei Auctor ad Herennium, *DialArch* 4, 1970/1971, 100–119
- Raeder 1983 J. Raeder, Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli (Frankfurt a. M. 1983)
- Reinhardt 2019 A. Reinhardt, Reproduktion und Bild. Zur Wiederholung und Vervielfältigung von Reliefs in römischer Zeit (Wiesbaden 2019)
- Richardson 1728 J. Richardson, *Traité de la peinture et de la sculpture III. Description de divers fameux tableaux, desseins, statues, bustes, bas-reliefs etc. qui se trouvent en Italie* (Amsterdam 1728)
- Ridgway 1984 B. S. Ridgway, Roman Copies of Greek Sculpture. The Problem of the Originals (Ann Arbor 1984)
- Roscino 2006 C. Roscino, Σχήματα. L'abbigliamento nella ceramica italiota e siceliota a soggetto tragico (Neapel 2006)
- Rumscheid 2006 F. Rumscheid, Die figürlichen Terrakotten von Priene (Wiesbaden 2006)
- Rushton Fairclough 1970 H. Rushton Fairclough, Horace. Satires, Epistles, *Ars Poetica* (Cambridge, Mass. 1970)
- Schmidt 1996 S. Schmidt, Über den Umgang mit Vorbildern. Bildhauerarbeit im 4. Jh. v. Chr., *AM* 111, 1996, 191–223
- Schneider 1994 R. M. Schneider, Statue des Merkur mit Torso im Schema des sog. Diksophoros des Polyklet und Kopf im Typus des Hermes Ludovisi (Inv.-Nr. 596), in: Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke 4. Bildwerke im Kaffeehaus (Berlin 1994) 36–47
- Schröder 1986 S. F. Schröder, Der Apollon Lykeios und die attische Ephebie des 4. Jhs., *AM* 101, 1986, 167–184
- Smith 2007 R. R. R. Smith, Pindar, Aathletes, and the Early Greek Statue Habit, in: S. Hornblower (ed.), *Pindar's Poetry, Patrons, and Festivals. From Archaic Greece to the Roman Empire* (Oxford 2007) 83–139
- Smith – Ward-Perkins 2016 R. R. R. Smith – B. Ward-Perkins (eds.), *The Last Statues of Antiquity* (Oxford 2016)
- Stähli 2008 A. Stähli, Die Kopie. Überlegungen zu einem methodischen Leitkonzept der Plastikforschung, in: Junker – Stähli 2008, 15–34
- Stewart 1977 A. F. Stewart, *Skopas of Paros* (Park Ridge, NJ 1977)
- Stewart 2003 P. Stewart, *Statues in Roman Society. Representation and Response* (Oxford 2003)
- Stewart 2008 P. Stewart, *The Social History of Roman Art* (Cambridge 2008)
- Stewart 2010 P. Stewart, Geographies of Provincialism in Roman Sculpture, *RIHA Journal* 2010, Artikel Nr. 5; <<https://www.riha-journal.org/articles/2010/stewart-geographies-of-provincialism>> (9.11.2020)
- Strocka 1979 V. M. Strocka, Variante, Wiederholung und Serie in der griechischen Bildhauerei, *JdI* 94, 1979, 143–173
- Trautmüller 2021 S. Trautmüller, Die römischen Steindenkmäler aus Godramstein – der Versuch einer Rekonstruktion des archäologischen Fundkontextes, in: J. Lipps – S. Ardeleanu – J. Osna-brügge – Ch. Witschel (eds.), *Die römischen Steindenkmäler in den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, Mannheimer Geschichtsblätter, Sonderschriften 14* (forthcoming Mannheim 2021) 121–149
- Trillmich 1979 W. Trillmich, Eine Jünglingsstatue in Cartagena und Überlegungen zur Kopienkritik, *MM* 20, 1979, 339–360
- Trimble 2011 J. Trimble, *Replicating Women in the Roman Empire* (Cambridge 2011)
- Trimble – Elsner 2006 J. Trimble – J. Elsner, Introduction: »If You Need and Actual Statue...«, *Art History* 29, 2006, 201–212
- Van Voorhis 2018 J. Van Voorhis, *The Sculptor's Workshop, Aphrodisias X* (Wiesbaden 2018)
- Varner 2006 E. R. Varner, Reading Replications. Roman Rhetoric and Greek Quotations, *Art History* 29, 2006, 280–303
- Verdon 2009 O. Verdon, Visages et anatomies. Schémas, portraits, caricatures dans l'art grec, *Ktema* 34, 2009, 257–274
- Vorster 1993 Cn. Vorster, *Vatikanische Museen. Museo Gregorio Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen II. Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit 1. Werke nach Vorlagen und Bildformeln des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Mainz 1993)
- Vorster 1998 Ch. Vorster, *Die Skulpturen von Fianello Sabino. Zum Beginn der Skulpturenausstattung römischer Villen, Palilia 5* (Wiesbaden 1998)

- Vorster 2011 K. Knoll – Ch. Vorster – M. Woelk (eds.), Staatliche Kunstsammlung Dresden. Skulpturensammlung. Katalog der antiken Bildwerke 2. Idealskulptur der römischen Kaiserzeit (Munich 2011) 210–214. 296–301. 610–614. 886–890 (Ch. Vorster)
- Waelkens et al. 2011 M. Waelkens – J. Poblome – P. De Rynck (eds.), Sagalassos. Eine römische Stadt in der Südwesttürkei. Ausstellungskatalog Tongeren (Cologne 2011)
- Winckelmann 1755 J. J. Winckelmann, Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst (Friedrichstadt 1755)
- Wünsche 1972 R. Wünsche, Der Jüngling vom Magdalensberg. Studie zur römischen Idealplastik, in: J. A. Schmoll gen. Eisenwerth – M. Restle – H. Weiermann (eds.), Festschrift Luitpold Dussler. 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte (Munich 1972) 45–80
- Zanker 1974 P. Zanker, Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit (Mainz 1974)
- Zanker 1989 P. Zanker, Die Trunkene Alte. Das Lachen der Verhöhnnten (Frankfurt a. M. 1989)
- Zanker 1992 P. Zanker, Nachahmung als kulturelles Schicksal, in: Bayerische Staatsgemäldesammlungen (ed.), Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jh. (Munich 1992) 9–24
- Zanker 1995 P. Zanker, Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst (Munich 1995)
- Zanker 2009 P. Zanker, Die Macht der Bilder ⁵(Munich 2009)
- Zanker 2010 P. Zanker, Roman Art (Los Angeles 2010)
- Zimmer 2014 K. Zimmer, Klassische Kunst in hellenistischer Zeit. Form, Funktion und Stellenwert klassischer Skulpturen im Hellenismus (Rahden 2014)

Credits

- Fig. 1 ©Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke, München (photo: Roy Hessing)
- Fig. 2 ©Nathalie de Chaisemartin
- Fig. 3 ©photo Marburg 180478
- Fig. 4 ©Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim (photo: C. Breckle, L. Kaluza)
- Fig. 5 ©Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim (photo: C. Breckle, L. Kaluza)
- Fig. 6 ©Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig (photo: D. Widmer)
- Fig. 7 ©Rijksmuseum van Oudheden, Leiden
- Fig. 8 a. b ©Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim (photo: C. Breckle, L. Kaluza)
- Fig. 9 ©Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg (photo: P. Neckermann)
- Fig. 10 ©GDKE_Landesmuseum Mainz (photo: U. Rudischer; editing: C. Kiefer)
- Fig. 11 Reproduction by permission of Lancaster City Museums (photo: Kimberly Cassibry; editing: C. Kiefer)
- Fig. 12 ©Semra Mägele (Sagalassos-Project)
- Fig. 13 ©Semra Mägele (Sagalassos-Project)

Adressen

Dr. Martin Dorka Moreno
martin.dorka-moreno@uni-tuebingen.de

Prof. Dr. Jochen Griesbach
jochen.griesbach@uni-wuerzburg.de

Prof. Dr. Johannes Lipps
jlipps@uni-mainz.de

Schemata greci a Roma in età repubblicana e augustea

Annalisa Lo Monaco

Abstract: The present text focuses on the success of Greek *Bildschemata* in Republican and Augustan Rome. The text is organized into sections, in order to try to offer a varied, though not exhaustive, overview of how the Greek *schemata* were adopted in a variety of workshops, active both in the public and private sectors. What are their repertoires? How did the workshops active in Rome select the models and through which channels? The first section deals with the great masterpieces that arrived in Rome in the first half of the second century BC and why they did not immediately become iconographic and formal models. Then we move on to the analysis of mythological themes as reproduced on the Campana slabs and on motifs related to the funerary world. The last section discusses the formal interdependence of the korai from the attics of the porticoes from the forum of Augustus with the korai of the Erechtheion in Athens.

Il termine *schema* non ha nella lingua greca significato univoco. In italiano, tradurrei con *>schema figurativo<* riunendo i due concetti di *schema* interno alla figura e di *schema* esterno, perimetro e forma. Insieme *schema* iconografico e *schema* compositivo, per usare un lessico tipico del mondo storico-artistico. Maria Luisa Catoni qualche anno fa parlava al riguardo di «attitudine generale del corpo guardato da fuori, come linea di contorno, e include vesti, gesti e portamento»¹. Dunque, somma di iconografia e composizione.

Le pagine che seguono, articolate in due sezioni, tentano di rispondere alla medesima domanda. Cosa crea la fortuna di uno *schema* e quali sono i canali di diffusione? La prima parla di un'assenza piuttosto curiosa. La seconda è invece dedicata, per *exempla*, ad analisi di attestazioni in positivo, in modo da valutare, se possibile, canali di trasmissione e risemantizzazione di alcuni *schemata* greci a Roma tra età tardo-repubblicana e primo-imperiale. Stante lo stato di una generalizzata carenza di documentazione, non si

intende con ciò fornire un quadro di riferimento complessivo sul tema capace di risposte esaustive², quanto presentare alcuni degli *schemata* adoperati da botteghe molto differenziate tra loro nella realizzazione di opere di natura, committenti, fruitori e contesti fortemente variati.

1 Opere dai bottini di guerra

In 182 anni, dall'*ovatio* di Marco Claudio Marcello nel 211³ al triplice trionfo di Augusto nel 29 a.C.⁴, giunsero a Roma come bottino di guerra migliaia di opere greche, da Siracusa, Taranto e dalle città della Grecia propria (cf. tab. 1). Il numero preciso è pressoché impossibile da calcolare: nonostante l'esatta rendicontazione del totale delle opere per ogni trionfo dovesse essere registrata negli *Acta triumphalia*, tale dato ci è noto solo per un esiguo numero di casi⁵. Nel caso del trionfo di M. Fulvio Nobilior del 187 tra opere in marmo e bron-

1 Catoni 2004, 93.

2 Non si affronteranno affatto, a esempio, gli *schemata* delle statue di culto, così come la documentazione relativa alle membrature e terracotte architettoniche o ai votivi.

3 Sull'*ovatio* di Marcello dopo la presa di Siracusa, si veda Bastien 2007, 273–275; sul bottino che arrivò in città da ultimi Cadario 2005, in part. 149–154 e Lange 2014, 70–72 con bibl. e fonti rel.

4 Il trionfo, celebrato *ex Illyrico, ex Actiaca victoria e de Cleopatra*, si svolse nelle giornate del 13–14 e 15 Agosto del 29 a.C. Cf. Liv. per. 133; Cass. Dio. 51, 21, 9; di recente sul tema Vervaeke 2011, con bibl. prec.

5 A es. a proposito del bottino di Marcello da Siracusa, Plutarco si limita a un dato quantitativo molto generico, asserendo che il console portò a Roma la maggior parte delle più belle statue di Siracusa (τὰ πλεῖστα καὶ κάλλιστα: Plut. Marc. 21, 1). Il grande quantitativo di opere d'arte prelevate a Siracusa fu uguagliato dopo appena qualche anno dall'arrivo in città dello strabiliante bottino di Taranto, *signa et tabulae prope ut Syracusarum ornamenta aequaverint* (così Liv. 27, 16, 6–7, purtroppo senza dati numerici). «Multae» sono semplicemente le statue prelevate dai Luculli in Grecia (Plin. nat. 34, 36).

zo furono immesse a Roma oltre 1000 statue (1017 per la precisione: 787 statue in bronzo e 230 in marmo)⁶. Non molto dissimile, se non addirittura superiore, doveva essere il totale delle statue fatto sfilare nel corso del primo giorno del trionfo di Emilio Paolo: in questo caso, a essere registrato è il totale dei carri atti alla sfilata del bottino: ben 250⁷! Già questi esempi bastano a

renderci consapevoli dell'enorme quantità di opere che si trovarono ad affollare, letteralmente, la città di Roma in neanche due secoli. Ἀνδριάντες, ἀγάλματα, statue colossali, *nobilis opera* di grandi maestri soprattutto di V e IV secolo a.C.⁸ (Calamide⁹, Mirone¹⁰, Fidia¹¹, Policleto¹², Pitagora di Samos¹³, Strongylion¹⁴, Euphranor¹⁵, Prassitele¹⁶, Papylos¹⁷, Skopas¹⁸, Naukydes¹⁹, Lisippo²⁰,

- 6 Il trionfo, ottenuto *de Aetolia* ma molto contrastato per l'opposizione violenta di M. Emilio Lepido, fu celebrato il 23 dicembre del 187 (Bastien 2007, 290s.). Il numero preciso delle statue che entrarono in città è trasmesso da Liv. 39, 5, 15 (sul passo Fabbrini 2001, 35 e da ultimo Fantasia 2017, 171 s. con bibl. prec.). Il testo di Polibio, meno preciso sul dato numerico, con la sola menzione generica dell'abbondante presenza delle opere ad Ambracia (ὄντα καὶ πλείω διὰ τὸ γεγονέναι βασιλεῖον Πύρρου τὴν Ἀμβρακίαν), è utile per la differenziazione delle opere tra ἀγάλματα, ἀνδριάντας e γραφαῖς (Pol. 21, 30, 9, ripresa anche in Liv. 39, 9, 13 *signa aenea marmoreaque et tabulae pictae*). Enorme il contrasto con il numero delle statue ideali (solo 134!) che due anni prima, nel 189 a.C., avevano fatto il loro ingresso in città in occasione del trionfo di L. Cornelio Scipione Asiageno su Antioco III: Ridgway 1984, 17.
- 7 Dato in Plut. Aem. 32, 4 (τοῖς αἰχμαλώτοις ἀνδριάσι καὶ γραφαῖς καὶ κολοσσοῖς ἐπὶ ζευγῶν πεντήκοντα καὶ διακοσίων). Sulla natura del bottino cf. anche Liv. 45, 33, 5–6 e 39, 5; Vell. 1, 9, 6. Interessante la notazione di Plutarco, secondo il quale Emilio Paolo non trattenne per sé alcun oggetto del ricco bottino, limitandosi a regalare una pesante coppa d'argento al genero Tubero (Plut. mor. 198 c [*regum et imp. apophth.*]).
- 8 Le opere di VI sec. a.C. trasferite a Roma sono esigue, limitate alle statue di Athenis e Boupalos (Plin. nat. 36, 13) e l'Athena Alea di Endoios (Paus. 8, 46, 1 e 46, 4–5), cui si può aggiungere la minuscola quadriga di Theodoros di Samos, trasferita a Praeneste (Plin. nat. 34, 83).
- 9 Cf. tab. 1, 22 per l'arrivo del suo Apollo colossale ai tempi di M. Terenzio Varrone Lucullo.
- 10 Un suo Eracle era nel tempio di Ercole Pompeiano (tab. 1, 27), mentre per il suo Zeus, già di Antonio, Augusto fece edificare un *naiskos in Capitolio* (tab. 1, 45); in città si ammiravano anche gli *armenta nell'area Apollinis* sul Palatino (Prop. 2, 31, 7–8).
- 11 Oltre alla sua Athena giunta con Emilio Paolo (tab. 1, 6) e a due statue palliate nel tempio della *Fortuna Huiusce Diei* giunte con Lucullo (tab. 1, 18) era in città anche una Afrodite detta di Fidia, grandemente ammirata e ospitata all'interno della *porticus* di Octavia, ove la ricorda ancora Plinio (Plin. nat. 36, 15: *in Octaviae operibus*).
- 12 I giocatori di astragalo erano ai tempi di Plinio *in Titi imperatoris atrio* (Plin. nat. 34, 55); non nota la localizzazione del suo Ercole (tab. 1, 15; Plin. nat. 34, 56).
- 13 Sette statue nude e una di vecchio furono collocate nell'area del tempio della *Fortuna Huiusce Diei (ad aedem)*: Plin. nat. 34, 60.
- 14 Un suo *puer* di piccole dimensioni fu molto amato da Bruto: Mart. 2, 77; 9, 50; 14, 171; Plin. nat. 34, 82; una sua Amazzone, detta dalle belle gambe, fu prediletta in seguito da Nerone (Plin. nat. 34, 82).
- 15 Oltre alla sua Minerva bronzea, detta Catuliana, dedicata *infra Capitolium* (tab. 1, 20; Palagia 1980, 34s.), Plinio ricorda a Roma una statua in bronzo di *Bonus Eventus* (localizzazione ignota, Palagia 1980, 35s.) e una Leto puerpera in bronzo, con Apollo e Diana, *in aede Concordiae* (Plin. nat. 34, 77; Palagia 1980, 36s.).
- 16 Numerose le opere di Prassitele ricordate a Roma: *Bona Fortuna* e *Bonus Eventus in Capitolio* (Plin. nat. 36, 23), Flora, Trittolemo e Cerere *in hortis Servilianis* (Plin. nat. 36, 23); statue *ante Felicitatis aedem* (Strab. 8, 6, 23; Plin. nat. 34, 69), una Afrodite, poi bruciata nell'incendio del tempio della *Felicitas* (Plin. nat. 34, 69) e infine Menadi, Tiadi, Cariatidi, Sileni *in Pollionis Asini monumentis* (Plin. nat. 36, 23).
- 17 Un suo *Juppiter hospitalis* si trovava nella collezione di Asinio Pollione (Plin. nat. 36, 33).
- 18 Numerose anche le opere di *Skopas* a Roma: oltre al Marte colossale assiso e una Venere nuda in Circo Flaminio, *in templo Bruto Callaeci* (Plin. nat. 36, 26), un Apollo *Palatinum* (Plin. nat. 36, 25), una Vesta assisa *in Servilianis hortis* (Plin. nat. 36, 25), una canefora (Plin. nat. 36, 25), Nettuno, Teti, Achille, Nereidi su delfini, cetacei e ippocampi, Tritoni e corteggio di Forco, pistrici ed esseri marini in circo Flaminio, *in delubro Cn. Domitii* (tab. 1, 36; Plin. nat. 36, 26).
- 19 Paus. 6, 9, 3.
- 20 Oltre alla *turma Alexandri* e all'Eracle tarantino (tab. 1, 8 e 1, 2), erano a Roma un suo Alessandro *puer* (Plin. nat. 34, 63), le fatiche di Eracle, prelevate dal santuario vicino Alyzia, in Acarnania (tab. 1, 7; Strab. 10, 2, 21), un leone morente prelevato da Agrippa dal territorio di Lampsaco ed esposto nell'area boschiva tra lo *stagnum* e l'*euripus* (tab. 1, 41; Strab. 13, 1, 19) e l'*Apoxyomenos* (tab. 1, 42).

Sthennis²¹, Leochares²²), straordinari non solo per la loro intrinseca qualità formale, di un livello mai visto a Roma, ma anche per l'uso di materiali pregiati (marmo e bronzo, talvolta dorato), e in alcuni casi per le dimensioni. A ciò si possono aggiungere alcune tavole dei più pregiati maestri della pittura greca (Parrasio²³, Timanthes²⁴, Polignoto²⁵, Zeusi²⁶, Kydias²⁷, Nikomachos²⁸, Pausias²⁹, Antiphilos³⁰, Apelle³¹, Protogenes³², Nikias³³, Aristide di Tebe³⁴). Tutto ciò provocò molto velocemente un cambio di gusto, di mentalità, e persino di aspetto della città di Roma. Su questi aspetti molto si è scritto, e non vale la pena insistere³⁵. Mi preme però osservare che a fronte dell'arrivo di svariate migliaia di statue e qualche decina di dipinti dalla Grecia a Roma, solo pochissimi, per quanto ne sappiamo, crearono una moda, e lanciarono la diffusione di *schemata* da essi

direttamente tratti³⁶. Il dato merita qualche riflessione approfondita. Iniziamo a ragionare sui motivi.

1.1. Dimensioni

Alcune di queste statue erano colossali: lo erano l'Eracle tarantino di Lisippo, il Marte di Skopas, la statua nuda di Fidia³⁷, l'Apollo di Calamide e altre (tab. 1)³⁸. La statura colossale può influire sulla difficoltà di riprodurre il modello iconografico? Forse sì, perché diviene pressoché impossibile la presa di punti, come pure, nel caso delle opere in bronzo, il calco a singoli pezzi smontati. Eppure, l'Athena del Varvakeion dimostra egregiamente che le dimensioni non bastano a ostacolare da sole la riproposizione del modello, fatta

- 21 Un gruppo di Zeus, Athena e Demetra si trovava in *Concordiae templo* (Plin. nat. 34, 90); un *Autolykos* fu prelevato da Lucullo a Sinope (tab. 1, 24).
- 22 Uno *Juppiter tonans* era in *Capitolio*, nell'*aedis Jovis Tonantis*: Plin. nat. 34, 79 e cf. 34, 10.
- 23 Oltre al suo Teseo, giunto a Roma forse con Silla (tab. 1, 19), erano nell'Urbe anche un suo archigallo (molto amato da Tiberio ed esposto in *cubiculo suo* (Plin. nat. 35, 70) e un Meleagro ed Atalanta (Suet. Tib. 44).
- 24 L'Eroe di Timanthes si poteva ammirare ai tempi di Plinio in *templo Pacis* (Plin. nat. 35, 74).
- 25 Nella *porticus Pompei* si trovava il suo guerriero in movimento con scudo (tab. 1, 30; Plin. nat. 35, 59).
- 26 Furono portati a Roma le Muse e l'Elena in *Philippi porticibus* (Plin. nat. 35, 66) e il Marsia incatenato in *Concordiae delubro* (ibid.).
- 27 Il suo quadro con Argonauti fu comprato per 144.000 sesterzi da Ortensio, ed esposto in *aede Tusculano suo*, per essere poi forse trasferito nella *porticus Argonautarum* di Agrippa (Plin. nat. 35, 130).
- 28 Il ratto di Kore era in *Capitolio*, in *Minervae delubro supra aediculam Iuventatis* (Plin. nat. 35, 108); la Scilla fu poi trasferita in *templo Pacis* (Plin. nat. 35, 109). La *Nike* alla guida di una quadriga era in *Capitolio* (tab. 1, 35).
- 29 Oltre alle sue *tabulae* provenienti da Sicione (tab. 1, 28) e alla copia della *stephaneplokos*, pagata ad Atene due talenti da L. Lucullo (Plin. nat. 35, 125), era a Roma, nella *porticus Pompei*, il suo sacrificio di buoi (tab. 1, 29; Plin. nat. 35, 126).
- 30 Il dipinto con Alessandro e Filippo con Minerva era in *schola in Octaviae porticibus* (Plin. nat. 35, 114); il Bacco, Alessandro fanciullo, Ippolito e toro nella *porticus* di Filippo (Plin. nat. 35, 114); Cadmo ed Europa in *Pompeia* (tab. 1, 32).
- 31 L'Ercole visto di spalle era in *Antoniae templo* (Plin. nat. 35, 94), due tavole con figlio e padre nella Curia (Plin. nat. 35, 27). Per le opere nel foro di Augusto e nel tempio del Divo Giulio cf. tab. 1, 50. 51 e 1, 40.
- 32 La tavola »delle linee sottili« della gara con Apelle giunse in *Palatio, Caesaris domus* (Plin. nat. 35, 81); il suo Ialysos fu più tardi spostato in *templo Pacis* (Plin. nat. 35, 102).
- 33 Il suo Giacinto, da Alessandria, amato da Augusto, fu in seguito dedicato da Tiberio in *templo eius*, insieme a una Danae (Plin. nat. 36, 131); un suo *Liber Pater* si trovava invece in *templo Concordiae* (ibid.). Il suo Alessandro si trovava invece in *Pompei porticibus* (tab. 1, 31) e la Nemea giunta con M. Iunius Silanus nella Curia (tab. 1, 21).
- 34 Oltre ai suoi dipinti giunti con Mummio dal sacco di Corinto (tab. 1, 9. 10), era nell'*aedes Fidei* un suo quadro con vecchio con lira e fanciullo (Plin. nat. 35, 100).
- 35 Essendo la bibliografia in materia sterminata, si rimanda per semplicità ai soli lavori di base, da cui inferire la bibl. relativa. Sull'arrivo dei bottini, ancora fondamentale: Pape 1975; sulla città di Roma e le sue trasformazioni tardo-repubblicane: Palombi 2010; sull'arrivo degli artisti greci a Roma: La Rocca 1996, in part. 615–626.
- 36 Cf. al riguardo la posizione di Ridgway 1984, 23. Un tentativo di riconoscere modelli lisippeï nell'arte tardo-repubblicana e primo-imperiale si deve a Moreno 1981.
- 37 Il testo pliniano non è sufficiente a mio avviso a chiarire se la statua colossale nuda di Fidia sia stata trasportata a Roma o meno (Plin. nat. 34, 54).
- 38 Era di dimensioni colossali anche la statua di *Juppiter* dedicata da Spurio Carvilio in *Capitolio* (Plin. nat. 34, 43).

salva qualche riduzione e semplificazione³⁹. La mancata riproposizione dello schema non deriva neanche da un problema di notorietà delle sculture, se è vero che l'Eracle era ancora molto ammirato in età bizantina⁴⁰.

1.2 Visibilità

Nella quasi totalità dei casi i luoghi di esposizione di statue e gruppi erano pubblici⁴¹. Alcune di queste statue erano esposte all'aperto: molte di esse nella piazza Capitolina, altre *ad aedem*, dunque nelle immediate vicinanze dei templi, alcune pitture nel Foro⁴². Tali soluzioni non comportano evidentemente problemi di accessibilità e visibilità a nessuna delle ore del giorno. Ma questo non è valido per tutte le opere. Non lo è, a esempio, per quelle ospitate all'interno dei templi, che presuppongono un accesso contingentato, regolamentato e limitato ad alcune ore della giornata. I templi erano naturalmente aperti nel giorno del *dies natalis* e in occasioni festive. In altri casi, l'accesso doveva essere richiesto al personale cultuale, fornito di chiave. Anche questo però non pare un ostacolo insormontabile. Sappiamo infatti che dal tempio di *Honos et Virtus* furono trafugate, forse ai tempi della guerra civile, molte delle opere del bottino di Siracusa⁴³; già ai tempi di Augusto ne erano rimaste ben poche, e si provvide a un loro inventario⁴⁴.

Altro luogo pubblico prescelto è ovviamente l'esposizione all'interno delle *porticus*, erette in Circo nel nome dei magistrati vincitori.

Appena giunte a Roma e in attesa della processione trionfale le statue erano ammassate al Circo Flaminio⁴⁵, immagino ancora affastellate alla rinfusa su carri e non allestite con cura museale. In questa fase non doveva essere dunque possibile ammirarne lo *schema*. Non sappiamo ove fossero sistemate nell'intervallo che separa la processione trionfale dalla dedica effettiva delle *porticus*: ma anche in questi casi non è difficile immaginare che non ci fosse alcuna soluzione espositiva degna di questo nome.

Recenti indagini di scavo e restauro forniscono al riguardo dati interessanti che possono aiutarci a ragionare sulla visibilità delle opere all'interno delle *porticus*.

Nessun dato utile della prima di esse, eretta da Ottavio *ad circum* al momento del suo *triumphus navalis* del 166 a.C. In assenza di qualsiasi evidenza archeologica, ci dobbiamo limitare all'indicazione pliniana che essa fosse *duplex* e che avesse capitelli bronzei⁴⁶: troppo poco per dedurre allestimento e visibilità delle opere esposte⁴⁷.

La *porticus Metelli* invece, che ospitava la celebre *turma Alexandri* lisippea, pare che nella sua fase di impianto si presentasse con un perimetro esterno chiuso a muro continuo⁴⁸ (fig. 1). L'accesso doveva

39 La copia, in scala 1:12 e datata alla prima metà del III sec. d.C., è la più fedele copia della *Parthenos* fidiaca (Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 129: Kaltsas 2002, 104 n. 187). Sulle semplificazioni nella copia in scala ridotta cf. Ridgway 1984, 41, 51.

40 Per la fama della statua Costantino Manasse, *ecfrasi*, Sternbach 83 e Nicet. Choniat. *de signis Constant.* 5. La statua, trasferita a Constantinopoli e collocata nell'Ippodromo, fu poi distrutta dai Crociati nel 1204. Si veda al riguardo il bel passo di Niceta Coniata (*Nicetae Choniatae historia*, a cura di J. van Dieten [Berlin 1975] 649–654), ora anche in Ronchey – Braccini 2010, 123 s.).

41 Poche le eccezioni: un planetario meccanico di Archimede rimase nella proprietà privata di Claudio Marcello per essere poi ereditato dal nipote, Marco Marcello, cos. 166 a.C., che lo custodiva nella sua *domus*, ove lo ammirò Sulpicio Gallo, suo collega di consolato e grande appassionato di astronomia (notizia in Cic. rep. 1, 14, 21–22; cf. anche Cic. Tusc. 1, 63). Non rientrano nella stessa logica le collocazioni private di opere acquisite senza diritto di guerra (si vedano i casi di Ortensio: quadro di Cidia con Argonauti comprato per 144.000 sesterzi ed esposto in un apposito tempietto edificato nella sua villa a Tusculum, Plin. nat. 35, 130; L. Crasso: coppe di Mentore, pagate 100.000 sester-

zi, e vasi comprati a 6.000 sesterzi la libbra: Plin. nat. 33, 147: Verre: appropriazione privata delle *manubiae* di Lucio Metello, cos. 119: Cic. Verr. 2, 1, 59).

42 Per le pitture nel foro Plin. nat. 35, 24. Per la distribuzione delle opere a Roma, si vedano Pape 1975, 143–193 e le tabelle riassuntive di Ridgway 1984, 109–111; Gualandi 1982 (in part. appendice A e D, ma limitatamente alle sole opere citate da Plinio).

43 Liv. 25, 40, 3.

44 Pape 1975, 103 n. 6; Celani 1998, 44.

45 Ne è testimone Tito Livio, che, a proposito della processione trionfale di Emilio Paolo, riferisce di prigionieri e spoglie della Macedonia abbandonati al Circo Flaminio (Liv. 45, 39, 14).

46 Plin. nat. 34, 13. Sulla *porticus Octavia*, cf. A. Viscogliosi, in: LTUR IV (1999) 139–141 s.v. Porticus Octavia (con bibl. prec.).

47 Difficile persino determinarne con certezza la restituzione planimetrica, nell'impossibilità di sapere se si trattasse di un quadriportico, o, più semplicemente, di un portico lineare a doppia navata (Gros 1996, 98; Coarelli 1997, 522).

48 Sulla *porticus Metelli*, cf. A. Viscogliosi, in: LTUR IV (1999) 130–132 s.v. Porticus Metelli, e da ultimo Ciancio Rossetto 2017, con restituzione planimetrica della fase metellina.

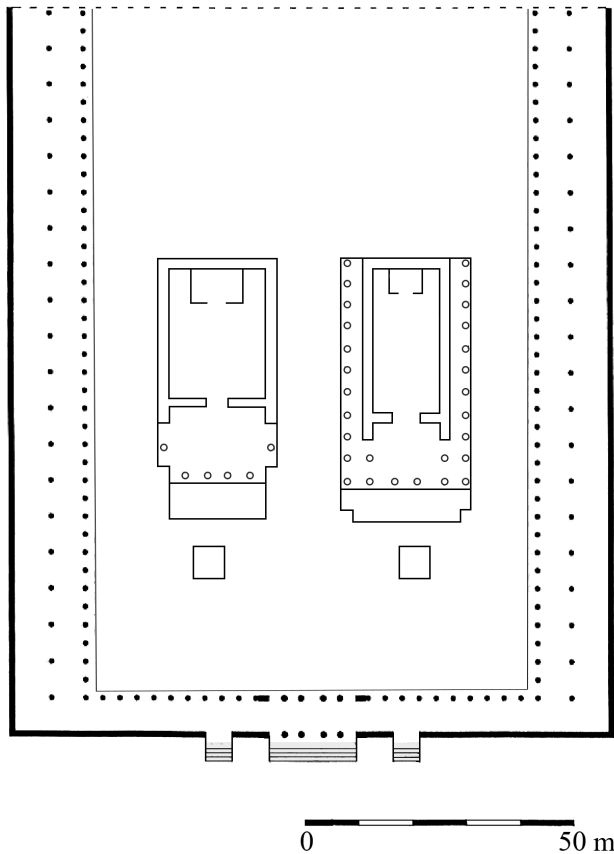


Fig. 1 La *porticus* di Metello in età repubblicana

essere quindi consentito per il solo tramite di porte verosimilmente chiuse a chiave: era dunque un'entrata regolamentata, possibile solo in alcune fasce orarie, immagino con esclusione delle ore notturne. Ne deduciamo un dato utile: dall'esterno le opere d'arte non si vedevano⁴⁹. La *κατήχησις* (studio intensivo) e la *συντροφία* (familiarità) con le opere d'arte invocata da Dionigi di Alicarnasso qui non dovevano essere così immediate⁵⁰.

49 Profonde ristrutturazioni interessano l'edificio in età augustea, in occasione della sua trasformazione architettonica e nuova dedica nel nome della sorella di Ottaviano, *Octavia*. Sulla *porticus Octaviae* nella sua ristrutturazione primo-augustea, cf. A. Viscogliosi, in: *LTUR IV* (1999) 141–145 s. v. *Porticus Octaviae* e da ultimo Ciancio Rossetto 2018, 50 s. L'idea della visibilità interna dei templi (e di conseguenza dei giardini e delle opere ivi custodite) attraverso i porticati di età augustea della zona del Circo Flaminio si deve, ormai molti decenni fa, a Gros 1976, 82.

50 Dion. Hal. *Dein.* 7; Touchette 2000, 346.

51 Liv. 60, 51, 4. Sulla *porticus Philippi* si vedano da ultimo i lavori di F. De Stefano (De Stefano 2014 e De Stefano 2019), con riesame di tutta la documentazione

Non troppo dissimile doveva essere il caso della *porticus Philippi*: il monumento, inaugurato nel nome del fratellastro di Augusto, si inserì tra la *porticus Octaviae* e la *porticus Metelli* (di lì a poco *Octaviae*). Recenti indagini archeologiche sembrerebbero supportare l'idea che il porticato, lungi dall'essere inserito *ex abrupto* in uno spazio vuoto, si sia impiantato su un omologo edificio già di età repubblicana, forse la *porticus ad fanum Herculis* ricordata da Livio come dedica di Nobiliore⁵¹. Come che sia, le Muse in bronzo di Ambracia, dedicate dal console in occasione del suo trionfo, furono verosimilmente collocate nell'area interna racchiusa dai portici, non lungi dal tempio⁵². Non conoscendo la natura del porticato nella sua fase repubblicana, non sappiamo se le statue si potessero ammirare anche dall'esterno. Certamente non era questo il caso al momento della ristrutturazione augustea dell'impianto, occasione che vide l'erezione (o il rifacimento) di un muro continuo, per di più innalzato su un'altissima sostruzione che doveva fungere da isolante nel caso delle frequenti piene del vicino Tevere⁵³.

Pare dunque che alcuni tra i più belli dei *nobilis opera*, giunti a Roma come bottino di guerra, avessero una visibilità tutto sommato limitata e attentamente contingentata. Eppure, tale constatazione non sembrerebbe tuttavia di per sé un ostacolo insormontabile alla creazione di *schemata* a loro ispirati. Si è ormai accertato infatti come l'inagibilità degli originali non sia di ostacolo alla creazione di copie, e che le differenze tra le repliche romane e gli originali siano differenze di mentalità e contenuti e non direttamente imputabili a una visibilità ridotta⁵⁴.

1.3 Esperienza

Nei primi decenni è probabile che la mancata diffusione degli *schemata* fosse dovuta anche a problemi

archeologica e bibliografica precedente, ben organizzati per fase edilizia.

52 La questione della collocazione delle Muse in bronzo prelevate ad Ambracia è lungi dall'essere risolta. Diverse le proposte avanzate sinora: in cima ai risalti esterni (Lundström 1929, 106), nell'emiciclo alle spalle del tempio (Marabini Moevs 1981, 46), contro la parete settentrionale di fondo del porticato (Coarelli 1997, 452–484. in part. 482 s.; all'interno del parco in un mutuo dialogo con i giochi d'acqua (La Rocca 2006, 112), interne all'*aedes* condivisa con Eracle (Bravi 2012, 38 s.).

53 La sostruzione su cui si impostava la *porticus*, alta almeno 4.70 m, doveva di certo impedire la visione diretta dall'esterno (De Stefano 2014, 423).

54 Touchette 1998, 321.

di inesperienza nella lavorazione del marmo e nella realizzazione di copie. Ciò è vero almeno fino al trionfo di Cornelio Scipione Asiageno, con il quale fanno ingresso a Roma, nel 189, artisti provenienti dall'Asia Minore, ben usi alla lavorazione del marmo⁵⁵. Ma è un dato di fatto che, per tutto il corso del II secolo, non si registri a Roma l'avvio di botteghe intente alla produzione su scala industriale di statue e, ovviamente, di copie. Ciò può avere a che fare con ragioni legate a domanda e offerta, non ancora così elevata come quella che caratterizzerà il I secolo a.C. con l'avvio delle produzioni destinate all'arredo delle ville di lusso⁵⁶.

1.4 Valori e funzioni

Alla base della domanda, e dunque della necessità degli *schemata*, c'è la scelta di comunicare attraverso le immagini un determinato sistema di valori, che sia di decodifica immediata da parte dello spettatore, o forse meglio degli spettatori, supponendo diversi livelli di consapevolezza culturale. È possibile dunque che nei primi decenni del loro arrivo a Roma la necessità di riprodurre e comunicare i valori trasmessi dai loro *schemata* non fosse poi così impellente. Sebbene sia arduo stabilire quanto dipendano da un punto di vista compositivo dalla *turma Alexandri* lisippea esposta nella *porticus Metelli*, sia la *turma* di Lanuvio⁵⁷ sia la *turma* equestre del Campidoglio dedicata da un altro Metello (Q. Cecilio Metello Pio Scipione⁵⁸) sono opere della prima metà del I secolo a.C.

È proprio a partire dai decenni successivi alla guerra sociale che i valori insiti negli *schemata* delle opere d'arte greche conoscono una nuova domanda, diventano un bacino di riferimento per quanti vogliono ammantarsi, con esse, di *decor*. D'altra parte, il loro nuovo allestimento in contesti eminentemente privati e la loro stessa collocazione accanto a una selezione mirata - talvolta tematica - di altre opere ne modificherà rapidamente senso e valore comunicativo. È proprio la diversa funzione a spiegare a mio avviso la mancanza di copie o imitazioni dirette delle sculture arrivate a Roma con i bottini di guerra. Sebbene la loro imita-

zione, anche in scala reale, sarebbe forse stata tecnicamente possibile, l'alto costo insito nella copia di statue colossali in marmo o bronzo sarebbe stato motivato solo con una collocazione e una funzione degna. Ma non è facile rispondere a queste esigenze. Dove collocare una copia di una statua colossale ideale e con che funzione⁵⁹? A chi avrebbe dato lustro? Nella Roma del II secolo evidentemente non ve ne era bisogno. Il lustro arrivava di pari passo con la sfilata in pubblico degli originali, se possibile di dimensioni, materiali e aspetto sempre più stupefacenti⁶⁰. In ogni caso, la sfilata delle opere d'arte invariabilmente nel corso del primo giorno del corteo trionfale garantisce che l'accento primario fosse puntato sull'aspetto bellico della parata, grandemente enfatizzato nei giorni successivi, e non certo sulla qualità artistica delle opere prelevate.

Facciamo passare qualche anno e trasferiamoci alla Roma cesariana prima e augustea poi.

2 La produzione artigianale seriale: le lastre Campana a soggetto mitologico

Da qualche decennio siamo ormai consapevoli del potenziale informativo delle lastre Campana sul tema della formazione del linguaggio figurativo in età cesariana-augustea e le tradizioni cui esso attinse⁶¹. I soggetti del repertorio decorativo delle lastre attingono con una netta preponderanza al patrimonio mitologico greco. A fronte di un unico caso di soggetto squisitamente romano⁶², la stragrande maggioranza dei casi attinge al patrimonio mitologico greco. Prevalgono numericamente, con una grande varietà di soluzioni, scene legate al mondo dionisiaco (satiri ebbri, cortei dionisiaci, Dioniso e Menadi, Dioniso bambino e altre ancora), cui si affiancano veri e propri cicli, con la raffigurazione delle imprese di Eracle e di Teseo. In queste lastre a soggetto mitologico è rarissima l'indicazione dell'officina produttrice⁶³, che appare con maggiore frequenza nelle scene di vita romana. Stefano Tortorella, ormai quasi quarant'anni fa, faceva notare al riguardo come non esista una specializzazione

55 La Rocca 1996, 615.

56 Da ultimo, al riguardo cf. La Rocca 2017, 887.

57 Da ultimo, sulla *turma* vd. M. Cadario, in: La Rocca – Parisi Presicce 2010, 288 s. cat. II.21.

58 La dedica della *turma* di Metello in *Capitolio* risale probabilmente al 52 a.C.: interessante l'effetto propagandistico ottenuto con la presenza dei ritratti degli antenati (Cic. Att. 6, 1, 17).

59 Simili interrogativi in Bartman 1992, 46.

60 Sull'organizzazione e messa in scena delle processioni trionfali, via via sempre più scenografiche, La Rocca 2008.

61 Strazzulla 1991 e 1999 con bibl. prec.

62 La lastra di Faustolo e la lupa con i gemelli, ora a Berlino: von Rohden 1911, 97 tav. 127, 1.

63 L'unica eccezione è in una lastra frammentaria, prodotta da *Valens*, con scena di corteo bacchico (Ostia, *Antiquarium*: vd. Tortorella 1981, 68 n. 32 fig. 8).

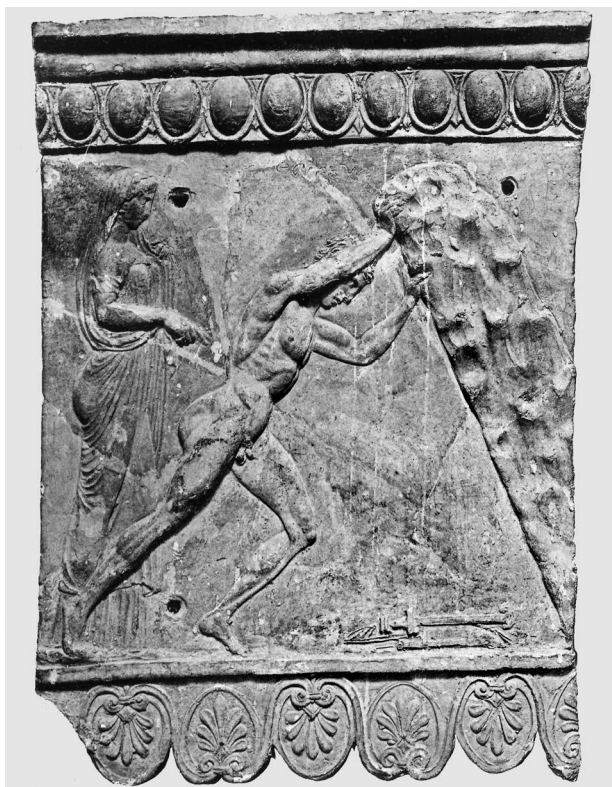


Fig. 2 Lastra Campana con scena di Teseo e il rinvenimento delle armi, Londra, British Museum



Fig. 3 Lastra Campana con scena di Teseo in lotta con il brigante Sinis, Parigi, Louvre

delle officine legate ai temi raffigurati: *M. Antonius Felix, Octavius* e *Valens* firmano lastre decorate da temi diversi⁶⁴. Spingendo oltre il discorso, si potrebbe dire che esse sono dunque in grado di utilizzare, e rielaborare, soggetti tratti dal repertorio squisitamente greco (come fa *Valens* con il corteo bacchico) come pure temi legati al patrimonio romano, quali trofei d'armi, scene con prigionieri ai lati di un trofeo, ecc. Non mi pare verosimile che tali botteghe ›inventassero‹ *tout court* i tipi iconografici: ritengo invece più verosimile che esse attingessero (tramite cartoni?) ad album di immagini, forse a calchi e copie, e che riuscissero poi a riadattarle in nuove e sempre più fresche composizioni.

Il loro *modus* compositivo è particolarmente evidente nel caso della rielaborazione dei soggetti legati al ciclo di Teseo⁶⁵.

1. Teseo e il rinvenimento delle armi al di sotto della roccia (fig. 2)⁶⁶. Il soggetto, già raffigurato nella ceramica a figure rosse di tardo V secolo, non pare trarre da questa il proprio modello iconografico⁶⁷. La composizione sembra più vicina alla raffigurazione su una moneta in bronzo coniata ad Atene nella prima metà del II secolo d.C.⁶⁸, che potrebbe riecheggiare il gruppo statuario bronzeo visto da Pausania sull'Acropoli⁶⁹, forse ripreso anche nella decorazione frontonale di una stele con decreto onorario, databile al III sec. a.C., dalle pendici sud dell'Acropoli⁷⁰. Rispetto a quello, l'officina della lastra Campana accentua una composizione per diagonali, e aggiunge la figura della madre a sinistra, nello *schema* classico della *peplophoros*. Uno *schema* analogo pare ricorrere, a quel che possiamo giudicare, in una incisione su corniola di età imperiale, ora molto frammentaria⁷¹.

64 Tortorella 1981, 68.

65 Strazzulla 1991, 246–248; più in dettaglio Strazzulla 1999, in part. 561–590.

66 von Rohden 1911, 98 tav. XII; Strazzulla 1999, 561 n. 17 (con bibl. prec.) e 562, fig. 1.

67 Vd. uno *skyphos* a Ferrara da Spina del 420 a.C.: LIMC VII (1994) n. 18 s. v. Theseus (P. Linant de Bellefonds); una *kylix* dall'Etruria e ora al Louvre, databile tra il 425 e il 400 a.C.: LIMC VII (1994) n. 19 s. v. Theseus (P. Linant de Bellefonds).

68 BMC Greek Coins (Attica), 105 n. 760 fig. 18, 8; LIMC VII (1994) n. 29 s. v. Theseus (P. Linant de Bellefonds).

69 Paus. 1, 27, 8.

70 Decreto onorario in favore di Telesias, Athens, Ep. Mus. 8043–8045: LIMC VII (1994) n. 20 s. v. Theseus (P. Linant de Bellefonds).

71 Paris, Cab. Méd. inv. Pauvert 98: Richter 1968–1971, 69 cat. 325.



Fig. 4 Lastra Campana con riconoscimento di Teseo da parte del padre, Copenhagen, Nationalmuseet

2. Teseo in lotta con il brigante Sinis (fig. 3)⁷². Il soggetto, già presente nella produzione vascolare attica a partire dalla fine del V secolo a.C., conosce anche in questo caso una rielaborazione compositiva e iconografica: le più mosse raffigurazioni vascolari⁷³ non sono certamente alla base del repertorio dell'officina della lastra, che qui, nel contrapposto per diagonali incrociate, aggiunge il dettaglio sinora inedito delle braccia legate al tronco dell'albero, forse derivato da un modello in verità non molto diffuso, ma attestato per Marsia, negli stucchi della Basilica Sotterranea di Porta Maggiore⁷⁴, e più tardi utilizzato per pitture parietali a Pompei ed Ercolano, sebbene con differente postura delle gambe⁷⁵.
3. Teseo e il brigante Periphetes⁷⁶. Del tutto variato rispetto alle raffigurazioni sulla ceramica attica⁷⁷ è lo



Fig. 5 Coppa di Hoby: scena con Priamo e Achille, Copenhagen, Nationalmuseet

schema dell'attacco con spada sguainata al brigante Periphetes, disteso a terra e preso per la caviglia del piede destro sollevato, per il quale non sono noti modelli diretti.

4. Riconoscimento da parte del padre (fig. 4)⁷⁸. Soggetto rarissimo, anche in questo caso privo di schemi figurativi diretti nel mondo classico. Al riguardo, ha ben visto Maria José Strazzulla come le officine abbiano risolto il problema riutilizzando uno schema generico di un re anziano alla presenza di un giovane eroe, influenzato certamente dalla scena di Achille e Priamo (fig. 5), ma variata nella posa meno prona del vecchio re⁷⁹.
5. La raffigurazione dell'abbandono di Arianna⁸⁰ (fig. 6) è priva, in questo schema, di precedenti iconografici diretti: la giovane donna non è semisdraiata, come di consueto, ma assisa su roccia alla presenza dell'eroe, mentre, con atteggiamento dolente, si porta la mano destra con un lembo del pannello al mento. La figura dell'eroina in questa posa viene desunta dallo *schema* ben diffuso della figura assisa con capo velato nell'atteggiamento dell'afflitta,

72 von Rohden 1911, 98 tav. 13; Strazzulla 1999, 561 n. 18 (con bibl. prec.) e 562 fig. 2.

73 Cf. a es. la decorazione interna della bella coppa ora a Monaco, Antikensammlung inv. 8771, del 490 a.C.: LIMC VII (1994) n. 64 s. v. Theseus (P. Linant de Bellefonds).

74 È il cd. motivo del Marsia *adligatus*. Sullo stucco dalla Basilica di Porta Maggiore, cf. LIMC VI (1992) 373 s. n. 53 s. v. Marsyas I (A. Weis).

75 Pompei, Casa di *T. Dentatus Panthera* IX 2, 16: Rawson 1987, 46. 133 s. cat. 33 fig. 32; LIMC VI (1992) 373 s. n. 53 a s. v. Marsyas I (A. Weis). – Ercolano, ora a Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9539, età neroniana: Rawson 1987, 46. 135 cat. 34 a fig. 34;

LIMC VI (1992) 373 s. n. 53 b s. v. Marsyas I (A. Weis).

76 von Rohden 1911, 105, n. 10; Strazzulla 1999, 566 n. 25 (con bibl. prec.) e 567, fig. 7.

77 Il soggetto, rarissimo, si trova a es. in una *pelike* attica a figure nere, ora a Laon, databile intorno al 500 a.C., Musée d'Art et d'Archéologie, inv. 37.978: LIMC VII (1994) n. 61 s. v. Theseus (P. Linant de Bellefonds).

78 von Rohden 1911, 100–102 n. 6 tav. 52, 3, CIX; Strazzulla 1999, 568–572 (con bibl. prec.) fig. 9.

79 Strazzulla 1999, 571 s.

80 von Rohden 1911, 102–104 n. 7; Strazzulla 1999, 575 s. (con bibl. prec.); 577 fig. 14.



Fig. 6 Lastra Campana con raffigurazione di Teseo e Arianna (Collezione Antiquarium Comunale, inv. AntCom 3276 – Archivio Fotografico dei Musei Capitolini)

adoperato anche (ma non solo) per Penelope⁸¹. Lo stesso schema è peraltro utilizzato in un'altra lastra di coronamento, in cui Penelope è fiancheggiata da una schiava e da Eurykleia: le due figure derivano da tipi iconici femminili di età ellenistica l'una e della seconda metà del V secolo l'altra⁸². Anche in questo caso, la composizione in sé è priva di precedenti iconografici. L'officina lavora dunque combinando elementi tratti da repertori vari e cronologicamente lontani. Tale *modus operandi*, eclettico e capace di attingere a tradizioni disparate, mi pare caratterizzare l'attività delle migliori di queste botteghe, di altissimo livello qualitativo, senza bisogno di sostenere, con Florian Stilp, una derivazione compositiva da un originale di età ellenistica, plastico o pittorico che fosse⁸³.

Questa libertà compositiva, capace di attingere a soluzioni disparate, è ancora più evidente qualora si com-

parino le lastre di Teseo con quelle in cui ricorrono temi legati al ciclo delle fatiche di Eracle. Non un vero *dodekaethlos*, in verità, perché a essere attestate sono le sole lotte con animali possenti quali leone⁸⁴ (fatica I), idra⁸⁵ (fatica II) e toro⁸⁶ (fatica VII). Si è molto discusso sulla possibilità che lo *schema* della lotta con il leone dipenda da un'opera di Lisippo, concepita per un santuario di Ercole presso il porto di Alyzia in Acarnania e poi trasferita a Roma per interessamento di un pretore (verosimilmente nella seconda metà del II secolo a.C.⁸⁷), forse riecheggiata anche nella composizione della raffigurazione che appare sul denario di *C. Publicius*⁸⁸ e adoperato più tardi anche per la realizzazione di rilievi marmorei⁸⁹. Minime varianti nelle tre raffigurazioni permettono di vedere che non si trattò, anche in questi casi, del semplice reimpiego di modelli, quanto di una loro selezione e di una variazione a seconda delle necessità compositive. A differenza della lastra del leone, il soggetto della lotta con l'Idra pare non dipendere da un famoso originale scultoreo, quanto essere frutto di una originale e consapevole creazione da parte dell'officina, che rielabora il motivo del «ginocchio piegato» derivandolo da altre fatiche di Eracle e inserendolo senza apparente motivo narrativo nella storia ambientata a Lerna. Dipende da *schemata* già correnti nel VI secolo a.C. la scena dell'eroe in lotta con il toro di Creta: in secondo piano e in posizione rampante sulle zampe posteriori, afferrato per le corna dal muscoloso eroe. La variante riguarda in questo caso proprio la posa di lotta: il toro è afferrato per entrambe le corna da Eracle.

La variegata scelta degli *schemata* di Eracle, capace di attingere a modelli in voga dall'età arcaica all'ellenistica, pare dipendere da una visione della concezione compositiva complessiva. Le tre lastre infatti, identiche per dimensioni e moduli decorativi, furono rinvenute nello stesso posto, al VI miglio della via Latina: erano dunque molto verosimilmente parte di un medesimo ciclo decorativo, ricostruito già da Adolf Borbein nel 1968⁹⁰. La scelta dei modelli dipende qui verosimilmente dagli schemi compositivi che si volevano ottenere nell'effetto complessivo: lo *schema* appare dunque subordinato in questo caso alla *fun-*

81 Sui multipli impieghi di questo schema cf. Gauer 1990, in part. 32–37; Parisi Presicce 1996, 386–388.

82 Berger 1968, 67–70; Siebert 2011, 40–42. 79 cat. n. 5 figg. 21. 39.

83 Stilp 2005, 372.

84 von Rohden 1911, 93 s. tav. 94; Strazzulla 1999, 563 s. fig. 4.

85 von Rohden 1911, 94 s. tav. 96; Strazzulla 1999, 563–565 fig. 5.

86 von Rohden 1911, 95 s. tav. 97; Strazzulla 1999, 563–565 fig. 6.

87 Forse Quinto Cecilio Metello, tra il 148 e il 146 a.C. Cf. tab. 1, 7.

88 Roma, 80 a.C.; RRC 380/1 fig. 48.

89 Cagiano de Azavedo 1951, 65 s. scheda n. 49 tav. 26, 38 (schema per lui derivato da una composizione del tardo-ellenismo dall'ambiente artistico del Laocoonte).

90 Una sintetica presentazione, con i dati di rinvenimento e buone immagini fotografiche, alla pagina web: <<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-gregoriano-etrusco/>>

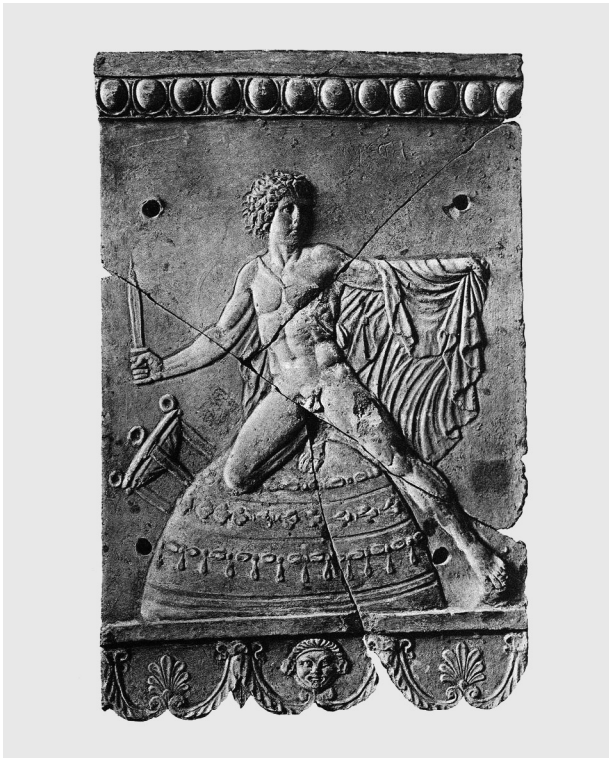


Fig. 7 Lastra Campana con raffigurazione di Oreste, Roma, Museo Nazionale Romano

zione (adesso decorativa) e alla differente superficie (a sviluppo orizzontale) cui le lastre erano destinate. Mi sembra un passaggio fondamentale: non solo lo schema trasmette un contenuto, ma è esso stesso dipendente dalla nuova *funzione* e dalla nuova soluzione allestitiva delle opere.

Rarissima è la raffigurazione di Oreste a Delfi⁹¹: il giovane eroe è inginocchiato sull'*omphalos*, con gamba destra piegata e sinistra del tutto allungata (fig. 7). La soluzione figurativa si era già vista nella decorazione di alcuni crateri apuli, ove la figura nello schema della gamba piegata ricorreva in associazione al piano superiore di un piccolo altare a guance o all'*omphalos*⁹². Le due botteghe, distanti tra loro per formazione e cronologia, devono aver attinto indipendentemente l'una dall'altra a modelli che circolavano. Anche in questo caso non si tratta però di mera trasposizione:

sala-xv--antiquarium-romanum--terrecotte--vetri-
avori/lastre-architettoniche-on-fatiche-di-ercole.
html> (20.09.2019). Per un esame approfondito delle
lastre architettoniche, relativi modelli iconografici e
proposta di loro seriazione a parete, si rimanda a Bor-
bein 1968, 157–176 tavv. 31. 32.

91 von Rohden 1911, 117 tav. 99; Borbein 1968, 181–183 tav. 38.

92 Cf. a es. cratere a volute apulo, ora a San Pietroburgo, Ermitage, inv. St. 523, 360–350 a.C.: LIMC VII (1994) n. 16 s. v. Orestes (V. Machaira); cratere a vo-



Fig. 8 Lastra Campana con Nike tauroctona, Roma, Museo Nazionale Romano

nella lastra Campana il ginocchio piegato dell'eroe si appoggia, con soluzione del tutto non naturalistica, sull'*omphalos*, ingrandito in modo non coerente con la sua forma fino a divenire una mezza cupola.

Chiudo questa rapida disamina con le lastre con Vittoria tauroctona, note in un numero elevato di repliche, attestato sia in ambito pubblico che privato. Faccio qui ancora riferimento all'ottima analisi di Borbein, che individuò due tipi, uno con Nike stante e in chitone (fig. 8), l'altro con Nike inginocchiata e quasi del tutto discinta⁹³. Lo schema del primo sembrerebbe derivare dal fregio della balaustrata del tempio di Athena Nike: non ne sarebbe una copia esatta, quanto una rielaborazione, con una variante che riguarda soprattutto il movimento meno aperto ed energico della figura femminile. Lo schema del secondo tipo sembra attingere invece a un repertorio corrente in età tardo-ellenistica, visto soprattutto nella decorazione di gutti e gemme.

Per quanto riguarda la circolazione degli *schemata* testé enucleati, occorre sottolineare come curiosamente essi non appaiono condivisi dalla contemporanea produzione plastica, sebbene essa faccia ricorso in parte al medesimo repertorio mitologico⁹⁴. Una delle raris-

lute apulo, Ruvo, Museo Jatta, inv. J 1494, metà del IV sec. a.C.: LIMC VII (1994) n. 17 s. v. Orestes (V. Machaira); cratere a volute apulo, da Ruvo, ora a Berlino, Staatliche Museen F 3256, inv. 1004, 360–350 a.C.: LIMC VII (1994) n. 18 s. v. Orestes (V. Machaira).

93 Borbein 1968, 43–124.

94 Si veda a es. il caso del rilievo marmoreo con scena di Oreste a Delfi, da Ercolano e ora a Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6689, del tutto differente riguardo a schema e ideazione della scena, forse de-

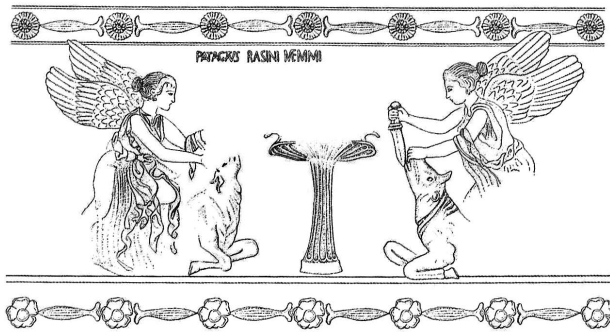


Fig. 9 Decorazione con Nike tauroctona dall'atelier Rasini Memmi

sime tangenze può essere il ricorso al medesimo schema della figura femminile assisa su roccia con braccio sinistro di appoggio, utilizzato per la raffigurazione di Arianna sulle lastre Campana e forse, con una variazione nella posa del braccio destro che apre il mantello, nel rilievo di Telephos da Ercolano a Napoli⁹⁵. Un medesimo schema, piuttosto generico, può dunque essere variato a piacere e adattato a varie narrazioni⁹⁶.

Per quanto riguarda invece la produzione di ceramica aretina, l'unico schema in comune alle lastre è quello che riguarda la selezione del motivo della Nike tauroctona nel tipo 1 (fig. 9), impiegato nell'atelier Rasini Memmi, secondo la più recente classificazione di Francesca P. Porten Palange⁹⁷, attivo intorno al 10 a.C.

3 Il mondo funerario: l'urna ottagonale Cesi-Albani

Una rapidissima incursione nel mondo funerario, il cui repertorio è parecchio più conservativo e non offre che rarissime immissioni derivate dal patrimonio figurativo greco⁹⁸.

Vale la pena, perciò, richiamare il caso del cinerario ottagonale di Musei Capitolini, di *D. Lucilius Felix* e *Canuleia Saturnina* (fig. 10), la cui superficie principale è occupata a rilievo molto alto da singole figure di eroti alati e paffuti⁹⁹. L'estrema varietà delle loro figure e della loro gestualità deriva dalla nutrita serie di modelli cui gli scultori potevano attingere, parzial-



Fig. 10 Urna ottagonale di D. Lucilius Felix e Canuleia Saturnina, Roma, Musei Capitolini

mente riadattati in maniera da occupare in modo organico la superficie a disposizione. Al di sopra delle loro figure, quale elemento unificatore, è inserito un tralcio che intreccia edera, pampini d'uva e rametti di alloro. Al centro, sono inserite barbute protomi maschili, dall'espressione corruciata e dall'afflato genericamente patetico, verosimilmente da identificare come Sileni. Il motivo di eroti intenti alla musica e alla danza al di sotto di un tralcio di pampini ed edera, lungi dall'essere di repertorio, è in verità piuttosto inusuale e non trova confronti precisi e diretti in urne coeve a destinazione funeraria di produzione urbana. Il repertorio pare attingere a soluzioni già circolanti in ateliers di età ellenistica, qui fuse in una composizione del tutto nuova. I modelli figurativi attingono a repertori già sperimentati in toreutica nella prima età ellenistica: lo mostra la decorazione con eroti musicisti

rivata dall'*imagerie* di Diomede: Froning 1981, 72–74 tavv. 20. 22; Sgarlata 1995, 291.

95 Sul rilievo di Telephos, cf. Froning 1981, 100–111 tavv. 33. 34, 1.

96 Cf. Gauer 1990, 31–65.

97 Porten Palange 2009, 297–312; sul motivo della Nike tauroctona in part.: Porten Palange 2009, 302.

98 Cf. a es. altare di *M. Coelius Superstes* con Afrodite di Doidalsas, ora al British Museum: Altmann 1905, 161 s. cat. 103.

99 Roma, Musei Capitolini, inv. S 297. Sul cinerario, da ultima Lo Monaco 2019; cfr. anche la scheda, sempre a firma di A. Lo Monaco, nel III volume del Catalogo dei Musei Capitolini, di prossima pubblicazione (La Rocca – Parisi Presicce c.s.).



Fig. 11 Bande in oro con decorazione di eroti musicisti e danzanti da Demetrias, Atene, Museo Archeologico Nazionale



Fig. 12 Alabastron in argento da Palaiokastro, Atene, Museo Archeologico Nazionale

di bande in oro del tesoro di Demetrias¹⁰⁰ (fig. 11) e di un *alabastron* in argento rinvenuto a Palaiokastro, il cui registro superiore presenta un fregio di cinque eroti musicisti e danzanti¹⁰¹ (fig. 12). Tali schemi, veicolati a scala maggiore grazie a una più ampia circolazione della ceramica figurata a rilievo e della coroplastica furono poi capaci di influenzare anche le arti plastiche, finendo con il divenire di repertorio nella decorazione dei più tardi sarcofagi a cassa monumentale di età imperiale, di produzione urbana, attica e microasiatica. Anche l'inclusione delle maschere barbute legate ai tralci richiama il gusto eminentemente decorativo di coppe fittili da mensa di età ellenistica e primo-imperiale, derivato con ogni evidenza da soluzioni già ideate in età tardo-ellenistica per produzioni raffinate quali preziosi vasellami da mensa in sardonica o argento. Più o meno contemporaneamente, tale elemento viene altresì adoperato quale *marker* di scene bucoliche e campestri ad ambientazione dionisiaca: si vedano a

100 Athens, Archaeological Museum, Statathos Collection: Amandry 1953, 86–89 tav. 34, 230 (con datazione alla fine del IV sec. a.C.); Pfrommer 1990, 214 s. cat. FK 20 (con datazione alla metà del III sec. a.C.).

101 Athens, Archaeological Museum inv. 13713: Arvanitopullos 1912, 76–87 figg. 2. 3. – *L'alabastron*, realizzato verosimilmente nel III sec. a.C., è stato ricondotto a officina alessandrina: Arvanitopullos 1912, 81; Segall 1966, 21–23; ma non sono mancate proposte di datazioni più basse, che si spingono fino al I sec. a.C.: Burr Thompson 1964; Rhomiopoulou 1978, 35 cat. 20 fig. 4.



Fig. 13 Ricomposizione dell'attico dei porticati del foro di Augusto, Museo dei Fori Imperiali – Mercati di Traiano

esempio le soluzioni, figurativamente molto vicine, su alcune lastre Campana che presentano le protomi in connessione a festoni di ghirlande. L'urna ottagonale, prodotta come scultura decorativa intorno agli anni 40 del I sec. a.C. e solo più tardi riutilizzata in funzione di cinerario¹⁰², è prodotta di una bottega urbana di buona qualità, con artigiani capaci di rielaborare spunti e modelli tratti da generi compositivi di altra matrice.

4 L'edilizia pubblica: il foro di Augusto

Trattando dell'immissione di *schemata* greci a Roma in età augustea, vorrei chiudere trattando il caso delle *korai* che ornano l'attico superiore dei portici laterali del foro di Augusto (fig. 13). Il tema gode di una bibliografia specifica sterminata, che mi esime dall'introdurre analiticamente contesto e assetto archit-

102 L'impiego in qualità di cinerario sembrerebbe da riferire all'inizio del II sec. d.C., a giudicare dalla data-

zione delle epigrafi incise su uno dei lati dell'ottagono (cf. Lo Monaco 2009, 227 con bibl. prec.).



Fig. 14 Frammento inferiore di Cariatide, con firma sul piano superiore della base, Museo dei Fori Imperiali – Mercati di Traiano



Fig. 15 Frammento di busto di Cariatide, Museo dei Fori Imperiali – Mercati di Traiano

tonico, come pure dall'esaminarne i, pur dibattuti, significati ideologici¹⁰³.

Ciò che mi preme in questa sede è discuterne da un punto di vista formale e compositivo la dipendenza dalle *korai* dell'Eretteo¹⁰⁴.

Inizio da una considerazione. Sul plinto di una di esse, nel poco spazio residuo, è la dicitura *C(ai) Vibi Ruf(---)*, al genitivo¹⁰⁵ (fig. 14). Sebbene priva della specifica indicazione *ex officina*, altrove ricorrente¹⁰⁶, credo che si tratti del riferimento all'officina marmoraria di produzione romana¹⁰⁷. Se così fosse, avremmo officina romana e *schemata* greci, destinati a un complesso ufficiale di altissima committenza.

Per un caso sfortunato, delle *korai* del foro si sono conservate soprattutto le braccia, l'attacco del polso e le mani, nelle *korai* dell'Eretteo invece andati del tutto perduti (il tratto conservato si limita all'avam-

braccio). Fa eccezione il solo busto, purtroppo acefalo, limitato nella porzione dal collo all'attacco delle cosce e completo del braccio sinistro, conservato alla Casa dei Cavalieri di Malta. Una certa varietà nelle armille che le *korai* del foro indossano al braccio (a triplice fila di perline, a spirale e a serpente) e la variegata morfologia dei sandali ai piedi evidenzia come, pur nella reiterazione di un medesimo soggetto, si sia cercata una qualche differenziazione. È convinzione comune che non sia qui replicata l'intera sequenza delle *korai* dell'Eretteo, quanto le sole *korai* C e D, inserite a coppia a causa della loro ponderazione invertita che le rendeva complementari e speculari. Tale assunto domina nella letteratura specialistica¹⁰⁸. Mi preme però mostrare come sussistano talune differenze iconografiche, soprattutto nelle acconciature, tra il modello ateniese e le loro versioni augustee, al

103 In particolare, sulla sistemazione dell'attico e il suo significato ideologico: La Rocca 1995 e 2011; Hölscher 2007 e, da ultima, Monaco 2017, tutti con ampia bibl. prec.

104 Interventi specifici al riguardo: Giglioli 1955, 155–159; Schmidt 1973; Lauter 1976 e da ultimo Queyrel 2011. Le riflessioni qui presentate costituiscono un estratto di un più ampio lavoro sul tema a firma di chi scrive, in preparazione.

105 La Rocca – Ungaro – Meneghini 1995, 34 s.

106 Si veda il caso dell'esplicita indicazione *ex officina C. Auli* sulle statue di togati a Mérida: Pfanner 2015, 300 (il testo in italiano, nello stesso volume, alle pp. 298–300).

107 Cf. Picard 1955, 277 n. 15 (»atelier de marbrier«). Diversa è l'opinione di Caterina Mascolo, secondo la quale il cattivo impaginato delle lettere, la loro stessa

collocazione atipica e le caratteristiche paleografiche indurrebbero a ritenere che la firma sia un'indicazione di possesso apposta al momento dello smantellamento del pezzo in occasione della dismissione dell'apparato scultoreo del Foro di Augusto: Parisi Presicce *et al.* 2016, 124 scheda 7, 1.

108 Giglioli 1955, 158 (a proposito della ponderazione invertita delle figure); Schmidt 1973, 16 (appartenenza dei frammenti rinvenuti al foro di Augusto ai tipi delle *korai* C, D e in un solo caso alla *kore* B; Celani 1998, 230 n. 1244 (»le ›cariatidi‹ del foro di Augusto sono liberamente ispirate ai ›tipi‹ della seconda, terza e quarta *kore* dell'Eretteo«); La Rocca 2011, 1000 (»repliche delle due *korai* centrali dell'Eretteo«); Queyrel 2011, 386. 388 (copiate le due *korai* centrali); Monaco 2017, 342 (calchi delle *korai* C e D).



Fig. 16 Le *koraï* dell'Eretteo, Atene, Acropoli

netto delle ovvie sensibili differenze nella resa stilistica. 1. Se le trecce delle *koraï* del foro sul retro sono piuttosto fedeli all'originale, sulla porzione anteriore del busto sono adagiate senza eccezioni tre file di lunghi boccoli calamistrati (fig. 15) laddove tutte le *koraï* ateniesi presentano solo una coppia di boccoli su entrambe le spalle¹⁰⁹. È una variazione di certo intenzionale, additiva e non semplificativa rispetto al modello originario¹¹⁰. Nelle *koraï* del foro è citata persino la resa grafica delle singole ciocche inanellate, con una sequenza di tre incisioni superficiali seguita da un incavo più profondo, capace di regalare ombra e corposità al boccolo: ebbene, tale soluzione è già nelle *koraï* dell'Eretteo, evidentemente citate fin nel dettaglio della resa. Dunque, l'aggiunta del terzo boccolo è una rielaborazione intenzionale del modello, di certo non dovuta all'inventiva della singola officina ma concertata in fase di elaborazione iniziale del programma figurativo complessivo. 2. differente è anche la scriminatura centrale nelle *koraï* augustee rispetto alle *koraï*

ateniesi: nelle *koraï* del foro le ciocche sono spartite invariabilmente con una scriminatura centrale morbida, a onde appiattite, laddove nella *kore* C il centro della fronte è dominato dalla voluminosa massa sormontante della treccia e nella D i capelli sono spartiti con scriminatura centrale, priva però delle ciocche ondulate e appiattite.

In tutto il resto, persino nella riproposizione degli sbuffi dei panneggi, le *koraï* del foro ripropongono lo *schema* delle *koraï* dell'Eretteo. Le varianti interessano dunque in particolare dettagli relativi all'acconciatura. La triplice serie di boccoli su entrambe le spalle potrebbe essere una citazione in chiave arcaizzante della pettinatura di alcune delle più belle *koraï* della seconda metà del VI secolo a.C.¹¹¹. Difficile dire se tale soluzione nasconda anche un preciso intento comunicativo. In verità, credo che la variazione dipenda sensibilmente anche dalla funzione eminentemente decorativa delle sculture romane: l'inserimento del terzo boccolo calamistrato mi pare che sia uno dei pochi

109 Per le acconciature delle *koraï*: Lauter 1976, 20 tavv. 19. 20 b (*kore* B); 22 tavv. 30. 31 (*kore* C); 25 tavv. 38. 39 (*kore* D).

110 Per altro la semplificazione, con una riduzione del modello, non avrebbe stupito considerata l'esposizione a 12 m dal livello del suolo. Sul *modus operandi* delle botteghe romane e la loro capacità di variare rispetto ai prototipi originali, cf. ora le osservazioni di Anguissola 2015, 78s. (a p. 287 nella versione italiana).

111 Solo a mo' di es. si vedano la *kore* di Lione, Atene, Museo dell'Acropoli, inv. 269, 540 a.C.: da ultimo in Pandermalis *et al.* 2017, 129 fig. 137; la *kore* col peplo, Atene, Museo dell'Acropoli, inv. 679, 530 a.C.: Pandermalis *et al.* 2017, 130 fig. 138; la *kore* con il chitone, Atene, Museo dell'Acropoli, inv. 671, 520 a.C.: Pandermalis *et al.* 2017, 134 fig. 141; la *kore* di Eleusi, Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 26, fine del VI sec. – inizi del V sec. a.C.: Kaltsas 2002, 72 n. 104.

elementi percepibili anche a distanza e con una visione dal basso, capace di regalare alla figura un diverso gioco di luce e ombra sul peplo. Ho l'impressione che i boccoli sulle *korai* ateniesi finiscano con il fondersi in un tutto organico con il corpo delle fanciulle, andando a confondere con gli avvallati del panneggio dei loro pepi (fig. 16). Nelle *korai* del foro, invece, l'aggiunta del terzo boccolo dà più movimento e corpo all'acconciatura, ma al tempo stesso la *congela*, in un effetto più statico e ieratico.

Come che sia, la soluzione finale fu un modello destinato al successo: il dettaglio del triplice boccolo ritorna infatti a distanza di oltre un secolo in alcune delle Cariatidi del Canopo di Villa Adriana, che mostrano di dipendere equanimente non solo dalle originali ateniesi ma anche dalle più vicine omologhe del foro di Augusto¹¹².

A livello complessivo, occorre infine notare come, pur avendo le *korai* augustee esattamente la stessa altezza delle *korai* ateniesi (2.22 m), il loro inserimento in alto sull'attico del portico ne modifichi sensibilmente vista e percezione. Tale collocazione richiamava forse, sebbene in forme decisamente più monumentali, la soluzione allestitiva delle Cariatidi di Diogenes¹¹³ nel Pantheon, inserite a detta di Plinio *in columnis*¹¹⁴: è possibile che le statue, ancora grandemente ammirate a distanza di decenni, si trovassero nell'attico interno¹¹⁵. Delle Cariatidi di Diogenes non ci rimane nulla¹¹⁶: logica vorrebbe tuttavia che, essendo egli scultore neoattico, esse fossero scolpite in uno stile arcaistico e che fossero dunque sensibilmente differenti dalle *korai* del

foro, sia da un punto di vista stilistico che compositivo¹¹⁷. È ormai invalsa l'idea che le *korai* del foro siano state eseguite a Roma sulla base di calchi effettuati sulle *korai* ateniesi intorno al 19 a.C., verosimilmente in occasione dei lavori di restauro all'Eretteo¹¹⁸. Sia o no questo il caso, mi preme sottolineare il consistente intervento degli artisti a Roma, che, pur nella ripresa del modello, adeguarono le variare acconciature delle *korai* ateniesi a un programma unitario e aggiornato secondo un gusto differente. Tanto più interessante questa variazione se pensiamo alla loro collocazione che, a un'altezza di 12 metri dal piano di calpestio del foro, ne doveva rendere pressoché invisibili i dettagli. A dominare è piuttosto una sorta di ripetitività quasi ossessiva che, sullo sfondo del cielo, pare replicarsi all'infinito, moltiplicandone i gesti ieratici fin dove lo sguardo si possa spingere (fig. 17). Peraltro, non si tratta del solo schema ripetitivo nel foro di Augusto, come mostra il fregio con fanciulle in veste di *peplophorai* intente a reggere serti di ghirlande¹¹⁹.

Mi pare che questa iterazione modulare del medesimo soggetto affondi le sue radici nel gusto che, almeno alla metà del I secolo a.C. (forse anche qualche decennio prima) aveva informato la decorazione parietale delle grandi sale da ricevimento e dei criptoportici delle più belle delle residenze aristocratiche: penso alla Casa del Criptoportico a Pompei¹²⁰, alla *domus* di via Graziosa sull'Esquilino¹²¹, con una scansione della parete a elementi ripetitivi e paratattici modulari. Persino più vicino il caso della villa della Farnesina¹²² (fig. 18), alle cui pareti, su omologo fon-

112 La seconda e la terza delle Cariatidi del Canopo hanno tre file di boccoli, secondo il modello delle Cariatidi del foro di Augusto (vd. ora C. Mascolo, in: La Rocca – Parisi Presicce 2012, 307s. cat. III.11 e 12), laddove la prima e la quarta citano direttamente il modello ateniese, con una doppia fila di boccoli: Aurigemma 1961, 113–115 figg. 95–99; in generale vd. ora scheda di B. Adembri in: Calandra – Adembri 2014, 27 cat. 10.

113 RE V 1 (1903) 777 s.v. Diogenes 53 (C. Robert); Künstlerlexikon der Antike 1 (2001) 172 s.v. Diogenes (I).

114 Plin. nat. 36, 38.

115 La questione della precisa localizzazione nell'edificio delle Cariatidi di Diogenes è lungi dall'essere risolta: sul tema, si veda già Piale 1834. Oltre all'attico interno, con soluzioni differenti: R. Borrmann in: AA 1921, 250s. fig. 1; Carandini 2012, vol. 2, tav. 242 (P. Carafa); La Rocca 2015, 40; si è pensato anche a una collocazione al posto delle colonne esterne: King 1998, 277; o nella parte sommitale del fusto delle colonne medesime: Schmidt-Colinet 1977, 39s.; Bacchielli 1980, 22.

116 È possibile che siano andate distrutte o in occasione dell'incendio dell'80 d.C. (Cass. Dio. 66, 24, 2) o della nuova distruzione dell'edificio in età traianea (Oros. hist. 7, 12, 5; Hier. chron. a. Abr. 2126). Concorde mente respinta è ormai la possibilità di riconoscere nelle *korai* di Diogenes una *kore* ora ai Musei Vaticani (inv. 2296: Schmidt 1973, 32–35 fig. 47 tavv. 42–45) e una *kore* ora a Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek (inv. 1291: Schmidt 1973, 27–30 tavv. 33–35).

117 Si vedano a esempio le Cariatidi della tomba trace di Svestari, in Bulgaria.

118 Da ultima, Monaco 2017, 342 con bibl. prec.

119 La Rocca – Ungaro – Meneghini 1995, 82–91 cat. 29–38 e disegno ricostruttivo a p. 82.

120 Cf. da ultimo M. Papini, in: La Rocca *et al.* 2009, 266s. cat. I.4 con bibl. rel.

121 Cf. da ultimo M. Papini, in: La Rocca *et al.* 2009, 268s. cat. I.6 con bibl. rel.

122 Cf. da ultimo E. La Rocca, in: La Rocca *et al.* 2009, 272–274 cat. I.11. 12 con bibl. rel.



Fig. 17 Veduta ricostruttiva del Foro di Augusto



Fig. 18 Decorazione pittorica dell'esedra della Villa della Farnesina

do bianco, si stagliavano su esili candelabri figurine di Cariatidi, assai ripetitive al primo sguardo, eppure piuttosto variate nella gestualità e persino nella resa cromatica a una vista più attenta e ravvicinata. Gli esempi si potrebbero moltiplicare. È verosimilmente lo stesso gusto che porta alla decorazione nelle lastre Campana a soggetti iterati su intere pareti: l'occhio e lo sguardo non ricercavano l'originalità, quanto serialità e sequenze, capace di riproporre, fino a sfinire, lo stesso contenuto più e più volte. Non lontani da queste, dovettero essere le ragioni della ›serialità‹ che portarono alle creazioni multiple della scuola di Pasiteles, con impieghi sempre variati di una medesima figura¹²³. In ambito pubblico, e in plastica, l'introduzione dell'elemento iterativo su questa scala mi pare rappresenti una novità di qualche rilievo.

Per concludere riprenderei un'osservazione di Salvatore Settis di qualche anno fa: »l'arte classica ha questo di supremamente originale: per generazioni, per secoli ha concentrato ogni energia nella creazione di modelli *ripetibili* e capaci di incarnare valori *collettivi*¹²⁴«. È esattamente quanto succede nel processo di elaborazione del linguaggio figurativo di età augustea: la ripetizione e la riproposizione seriale, ma al tempo stesso variata, di alcuni soggetti e *schemata* figurativi dell'arte classica e tardo-classica informa di sé ogni sfera del vivere, dal pubblico al privato, fortemente influenzata dagli intenti comunicativi del *princeps* alle prese con la costruzione del suo nuovo regime.

Tab. 1. Nobilia opera, oggetti preziosi e *mirabilia* giunti a Roma e ivi dedicati dai magistrati tra età tardo-repubblicana e augustea¹²⁵

	Dedicante	Autore	Opera	Occasione del trasferimento	Collocazione a Roma	Fonti
1	M. Claudio Marcello	Archimede	globo celeste	presa di Siracusa (212) e relativa ova-zione (211)	tempio della Virtus	Cic. rep. 1, 21
2	Q. Fabio Massimo	Lisippo	Eracle colossale da Taranto	presa di Taranto (209) e trionfo (209)	<i>in Capitolio</i>	Strab. 6, 3, 1; Plin. nat. 34, 40; Plut. Fab. 22, 8
3	T. Quinzio Flaminio		<i>Juppiter imperator</i>	vittoria su Filippo V a Cinoscefale (197) e trionfo (194)	<i>in Capitolio in suo templo</i>	Cic. Verr. 2, 4, 58
4	M. Acilio Glabrone		<i>Nixi di</i>	trionfo su Etolia e Antioco III (190)	<i>in Capitolio ante cellam Minervae</i>	Fest. p. 182L.
5	M. Fulvio Nobiliore		Muse	presa di Ambracia (189) e trionfo (187)	<i>Romam</i> (area del tempio di Hercules Musarum)	Plin. nat. 35, 66
6	L. Emilio Paolo	Fidia	Athena, dalla Grecia (da Triteia?)	vittoria su Perseo a Pidna (168) e conseguente trionfo (167)	area del più tardo tempio della <i>Fortuna Huiusce Diei (ad aedem)</i>	Plin. nat. 34, 54; Procop. goth. 1, 15, 11

123 La Rocca 2017, in part. 884–889.

124 Settis 2015, la citazione (in italiano) è tratta da p. 273.

125 La tabella integra, in sequenza cronologica, quelle già presentate da M. Pape (1975, 213–215), G. Gualandi, ma limitatamente a Plinio (Gualandi 1982, tabelle A–D e le osservazioni, con bibl. prec., a p. 275)

e A. Celani (1998, tab. 1). Non si intende come elenco di tutte le opere greche giunte nella Roma tardo-repubblicana e primo-imperiale, quanto delle opere di cui sia noto (o almeno altamente probabile) il preciso momento di arrivo in città e la contestuale offerta di dedica.

	Dedicante	Autore	Opera	Occasione del trasferimento	Collocazione a Roma	Fonti
7	pretore (Q. Cecilio Metello Macedonico?)	Lisippo	fatiche di Ercole, dal santuario di Eracle presso Alyzia in Acarnania	durante il mandato della pretura; se il personaggio è Q. Cecilio Metello tra il 148 e il 146		Strab. 10, 2, 21
8	Q. Cecilio Metello Macedonico	Lisippo	<i>turma Alexandri</i> , da Dion	trionfo sulla Macedonia (146)	Romam (nella porticus Metelli)	Vell. 1, 11, 3–4; Plin. nat. 34, 64
9	Lucio Mummio	Aristide di Tebe	Dioniso e Arianna, da Corinto	presa di Corinto (146) e trionfo sull'Achaia e Corinto (145)	<i>in aede Cereris</i>	Pol. 38 e 39 Strab. 8, 6, 23; Plin. nat. 7, 126; 35, 24; 35, 99
10	Lucio Mummio	Aristide di Tebe	Eracle avvolto nel chitone di Deianira	presa di Corinto (146) e trionfo sull'Achaia e Corinto (145)	tempio di Ercole Victor?	Pol. 38 e 39 Strab. 8, 6, 23; LTUR III (1996) 23–25, s. v. Hercules Victor, aedes et signum (D. Palombi)
11	Lucio Mummio		Muse da Tespie	presa di Corinto (146) e trionfo sull'Achaia e Corinto (145); prestate a Lucullo a ornamento del tempio della <i>Felicitas</i>	<i>ad aedem Felicitatis</i>	Cic., Verr., 2, 4, 4; Plin. nat. 36, 39
12	Lucio Mummio (?)	Prassitele	Venere	presa di Corinto (146) e trionfo sull'Achaia e Corinto (145); prestate a Lucullo a ornamento del tempio della <i>Felicitas</i>	all'interno del tempio, bruciata nell'incendio del tempio della <i>Felicitas</i>	Plin. nat. 36, 69
13	Lucio Mummio		Vasi in bronzo	dal teatro di Corinto, trionfo (145)	tempio della Luna	Vitr. 5, 5, 8
14	Lucio Mummio		<i>signum</i> di <i>Hercules Victor</i>	presa di Corinto (146) e trionfo sull'Achaia e Corinto (145)		CIL I 2, 626 e VI 331; LTUR III (1996) 23–25, s. v. Hercules Victor, aedes et signum (D. Palombi)
15	Lucio Mummio?	Policleto	Ercole	ipotetica l'identificazione con il <i>signum Herculis</i> ricordato nella iscrizione (v. numero prec.)		Plin. nat. 34, 56
16	P. Cornelio Scipione Emiliano (?)	?	Apollo da Cartagine		in circo Massimo	Plut. Flam. 1, 1

	Dedicante	Autore	Opera	Occasione del trasferimento	Collocazione a Roma	Fonti
17	P. Cornelio Scipione Emiliano (?)	?	Ercole-Melqart da Cartagine	forse arrivata in occasione del trionfo su Cartagine (146), poi dedicata da Augusto	<i>ante aditum porticus ad nationes</i>	Plin. nat. 36, 39
18	Quinto Lutatizio Catulo	Fidia	due statue palliate	trionfo sui Cimbri (101)	tempio della <i>Fortuna Huiusce Diei (in aede)</i>	Plin. nat. 34, 54
19	(Silla?)	Parrasio	Teseo	87/86 (da Atene?)	<i>quae Romae in Capitolio fuit</i>	Plin. nat. 35, 69
20	Quinto Lutatizio Catulo	Euphranor	Minerva detta Catuliana	contestuale alla dedica del tempio Capitolino del 78 a.C. (?)	<i>infra Capitolium</i>	Plin. nat. 34, 77
21	M. Giunio Silano	Nikias	Nemea seduta su un leone (dall'Asia)	giunto a Roma forse nel 76, quando Silano era proconsole d'Asia; poi allestito nella Curia da Augusto	<i>in Curia quoque, quam in Comitio consecrabat, duas tabulas impressit parieti</i>	Plin. nat. 35, 27 e 131
22	M. Terenzio Varrone Lucullo	Calamide	statua colossale di Apollo, alto 30 cubiti, da Apollonia pontica	trionfo (71)	<i>in Capitolio</i>	Strab. 7, 6, 1; Plin. nat. 4, 92; 34, 39
23	G. Visellio Varrone e G. Licinio Murena	?	dipinto staccato da una parete a Sparta	68 a.C. durante l'edilità	<i>ad comitium</i>	Plin. nat. XXXV,173
24	L. Licinio Lucullo	Sthennis	Autolykos	presa di Sinope (70) e trionfo (63)		Strab. 12, 3, 11; Plut. Luc. 23, 4-5
25	L. Licinio Lucullo	Billaros	globo celeste (σφαῖρα)	presa di Sinope (70) e trionfo (63)		Strab. 12, 3, 11
26	L. Licinio Lucullo	?	Hercules tunicatus	trionfo (63)	<i>iuxta rostra</i>	Plin. nat. 34, 93
27	Pompeo	Mirone	Eracle	dedicato prob. in occasione del restauro del tempio nel 61	presso il Circo Massimo, nel tempio di Ercole Pompeiano (<i>in aede</i>)	Plin. nat. 34, 57; LTUR III (1996) 20 s. s. v. Hercules Pompeianus, aedes (F. Coarelli)
28	L. Aemilius Scaurus	Pausias	<i>tabulae</i>	acquistate a Sicione in occasione della sua edilità nel 58		Plin. nat. 21, 4; 35, 127
29	L. Aemilius Scaurus?	Pausias	sacrificio dei buoi	forse insieme alle <i>tabulae</i> acquistate nel 58	più tardi spostata <i>in Pompei porticu</i>	Plin. nat. 35, 126
30	Pompeo?	Polignoto	guerriero in movimento con scudo	55? sistemato da Pompeo nel portico, ma di ignota provenienza	<i>in porticu Pompei, quae ante curiam eius fuerat</i>	Plin. nat. 35, 59

	Dedicante	Autore	Opera	Occasione del trasferimento	Collocazione a Roma	Fonti
31	Pompeo?	Nikias	Alessandro	55? sistemato da Pompeo nel portico, ma di ignota provenienza	<i>in Pompei porticibus</i>	Plin. nat. 35, 132
32	Pompeo?	Antiphilos	Cadmo ed Europa	55? sistemato da Pompeo nel suo complesso	<i>in Pompeia</i>	Plin. nat. 35, 114
33	Cesare	Timomachos	Medea	acquistato per 80 talenti insieme all'Aiace	<i>in templo Veneris Genitricis dicaturus</i> (Plin. nat. 7, 126) o <i>ante Veneris Genitricis aede</i> (35, 26)	Plin. nat. 7, 126; 35, 26
34	Cesare	Timomachos	Aiace	acquistato per 80 talenti insieme alla Medea	<i>in templo Veneris Genitricis dicaturus</i> (Plin. nat. 7, 126) o <i>ante Veneris Genitricis aede</i> (35, 26)	Plin. nat. 7, 126; 35, 26
35	L. Munazio Planco	Nikomachos	Nike che guida una quadriga	trionfo sulla Gallia (43)	<i>in Capitolio</i>	Plin. nat. 35, 108
36	Cn. Domitius Ahenobarbus (?)	Skopas	Nettuno, Teti, Achille, Nereidi su delfini, cetacei e ippocampi, Tritoni e corteggio di Forco, pistrici ed esseri marini	forse in relazione alla sua carica di governatore della Bitinia nel 40	<i>delubro Cn. Domitii in circo Flaminio</i>	Plin. nat. 36, 26
37	Antonio	Myron di Eleutherai	Eraclè in bronzo, da Efeso	sottratta da Antonio, l'opera fu poi restituita da Augusto		Plin. nat. 34, 58
38	C. Sosius (?)		Apollo in legno di cedro da Seleucia		<i>in delubro Apollo Sosianus</i>	Plin. nat. 13, 53
39	Ottaviano	Prassitele o Skopas?	erma dorata di Janus Pater, dall'Egitto	prob. nel 30	<i>in suo templo</i> (di Giano) <i>dicatus</i>	Plin. nat. 36, 28
40	Ottaviano	Apelle	Venere Anadyomene, da Kos	29	<i>in delubro patri Caesaris</i>	Strab. 14, 2, 19; Plin. nat. 35, 91
41	Agrippa	Lisippo	leone, acquistato a Lampsaco	<i>imperium</i> tra il 23 e il 13 a.C.	<i>bosco tra stagno ed Euripo</i>	Strab. 8, 1, 19
42	Agrippa	Lisippo	Apoxyomenos	tra il 25 (inaugurazione del laconicum) e il 12 a.C. (fine dei lavori), dedicata da Agrippa, ma di ignota provenienza	<i>ante thermas suas</i>	Plin. nat. 34, 62

	Dedicante	Autore	Opera	Occasione del trasferimento	Collocazione a Roma	Fonti
43	Agrippa		quadro di Aiace, da Cizico	tra il 25 (inaugurazione del laconicum) e il 12 a.C. (fine dei lavori). Acquistato per 1.200.000 sesterzi insieme alla Afrodite	<i>thermae</i>	Plin. nat. 35, 26
44	Agrippa		Afrodite, da Cizico	tra il 25 (inaugurazione del laconicum) e il 12 a.C. (fine dei lavori). Acquistato per 1.200.000 sesterzi insieme all'Aiace	<i>thermae</i>	Plin. nat. 35, 26
45	Augusto	Mirone	Zeus già di Antonio, proveniente dall'Heraion di Samos	dedicato da Augusto	<i>in Capitolio</i> , all'interno di un <i>naiskos</i> eretto nell'occasione da Augusto	Strab. 14, 1, 14
46	Augusto	Endoios	Athena Alea, da Tegea	prelevata dopo la vittoria su Marco Antonio, dedicata nel Foro nel 2 a.C.?	nel foro di Augusto	Paus. 8, 46, 1 e 4-5
47	Augusto		denti del cinghiale calidonio, da Tegea	prelevati dopo la vittoria su Marco Antonio	santuario di Dioniso (sul Palatino?)	Paus. 8, 46, 5
48	Augusto ?		due statue (in bronzo?) a sostegno della tenda di Alessandro	2 a.C.?	<i>ante Regiam</i>	Plin. nat. 34, 48
49	Augusto?		due statue (in bronzo?) a sostegno della tenda di Alessandro	2 a.C.?	<i>ante Martis Ultoris aedem</i>	Plin. nat. 34, 48
50	Augusto	Apelle	Castore e Polluce con Vittoria e Alessandro Magno	2 a.C.?	<i>in fori sui celeberrimis partibus</i>	Plin. nat. 35, 93
51	Augusto	Apelle	Guerra con le mani legate e Alessandro in trionfo su carro	2 a.C.?	<i>in fori sui celeberrimis partibus</i>	Plin. nat. 35, 94
52	Augusto	Philocharos	Glaukion vecchio con figlio		<i>in Curia, quam in Comitio consecrabat</i>	Plin. nat. 35, 27-28
53	Augusto	?	Vittoria, da Taranto	?	dedicata nella Curia	Suet. Aug. 2; Cass. Dio. 51, 22, 1-2

Bibliografia

- Altmann 1905 W. Altmann, *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit* (Berlino 1905)
- Amandry 1953 P. Amandry, *Collection Hélène Stathatos. Les Bijoux Antiques* (Strasburgo 1953)
- Anguissola 2015 A. Anguissola, *Masterpieces and their Copies. The Greek Canon and the Roman Beholders*, in: S. Settis – A. Anguissola – D. Gasparotto (edd.), *Serial Classic. Multiplying Art in Greece and Rome. Catalogo della mostra Milano* (Milano 2015) 73–79
- Arvanitopulos 1912 A. S. Arvanitopulos, *Ein thessalischer Gold- und Silberfund*, *AM* 37, 1912, 73–118
- Aurigemma 1961 S. Aurigemma, *Villa Adriana* (Roma 1961)
- Bacchielli 1980 L. Bacchielli, *La tomba delle »Cariatidi« ed il decorativismo nell'architettura tardo-ellenistica di Cirene*, *QuadALib* 11 1980, 11–34
- Bartman 1992 E. Bartman, *Ancient Sculptural Copies in Miniature* (Leiden 1992)
- Bastien 2007 J.-L. Bastien, *Le triomphe romain et son utilisation politique à Rome aux trois derniers siècles de la République* (Roma 2007)
- Berger 1968 E. Berger, *Die Hauptwerke des Basler Antikenmuseums zwischen 460 und 430 v. Chr.*, *AntK* 11 1968, 62–87
- Borbein 1968 A. H. Borbein, *Campanareliefs. Typologische und stilkritische Untersuchungen* (Heidelberg 1968)
- Bravi 2012 A. Bravi, *Ornamenta Urbis. Opere d'arte greche negli spazi romani* (Bari 2012)
- Burr Thompson 1964 D. Burr Thompson, *Glauke and the Goose*, in: L. Freeman Sandler (ed.), *Essays in Memory of Karl Lehmann* (New York 1964) 316 s.
- Cadario 2005 M. Cadario, *I Claudii Marcelli. Strategie di propaganda in monumenti onorari e dediche votive tra III e I sec. a.C.*, *Ostraka* 14, 2, 2005, 147–177
- Cagiano de Azavedo 1951 M. Cagiano de Azavedo, *Le antichità di Villa Medici* (Roma 1951)
- Calandra – Adembri 2014 E. Calandra – B. Adembri (edd.), *Adriano e la Grecia. Catalogo della mostra Tivoli* (Milano 2014)
- Carandini 2012 A. Carandini (ed.), *Atlante di Roma antica* (Milano 2012)
- Catoni 2004 M. L. Catoni, *Schema e valori, vita e immagini*, in: M. S. Celentano – P. Chiron – M.-P. Noël (edd.), *Skhèma/Figura. Formes et figures chez les Anciens. Rhétorique, philosophie, littérature* (Paris 2004) 89–112
- Celani 1998 A. Celani, *Opere d'arte greche nella Roma di Augusto* (Perugia 1998)
- Ciancio Rossetto 2017 P. Ciancio Rossetto, *Porticus Metelli. Riflessioni*, in: *Atlante tematico di topografia antica* 27, 2017, 7–24
- Ciancio Rossetto 2018 P. Ciancio Rossetto, *Porticus Octaviae: fase augustea*, in: *Atlante tematico di topografia antica* 28, 2018, 25–51
- Coarelli 1997 F. Coarelli, *Il Campo Marzio. Dalle origini alla fine della Repubblica* (Roma 1997)
- De Stefano 2014 F. De Stefano, *Hercules Musarum in Circo Flaminio. Dalla dedica di Fulvio Nobiliore alla Porticus Philippi*, *ArchCl* 65, 2014, 401–431
- De Stefano 2019 F. De Stefano, *Aedes Herculis Musarum in circo Flaminio. Connotati culturali, ideologici e architettonici del monumentum di M. Fulvio Nobiliore*, in: F. G. Cavallero – F. De Stefano (edd.), *Marco Fulvio Nobiliore e il suo tempo. Atti della Giornata di Studi, Roma, Museo dell'Ara Pacis, 22 novembre 2017*, *BCom* 120, 2019, 141–157
- Fabbrini 2001 F. Fabbrini, *La ricerca di opere d'arte nel III e nel II secolo a.C. come momento per una definizione di classicità*, in: *Il collezionismo nel mondo romano. Dall'età degli Scipioni a Cicerone, Maecenas I* (Arezzo 2001) 13–46
- Fantasia 2017 U. Fantasia, *Ambracia dai Cipselidi ad Augusto. Contributo alla storia della Grecia nord-occidentale fino alla prima età imperiale* (Pisa 2017)
- Froning 1981 H. Froning, *Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v. Chr. Untersuchungen zu Chronologie und Funktion* (Mainz 1981)
- Gauer 1990 W. Gauer, *Penelope, Hellas und der Perserkönig. Ein hermeneutisches Problem*, *JdI* 105, 1990, 31–65
- Giglioli 1955 G. Q. Giglioli, *Le copie romane delle »Cariatidi« dell'Eretteo nelle »porticus« del Foro di Augusto*, *RM* 62 1955, 155–159
- Gros 1976 P. Gros, *Aurea templa. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste* (Roma 1976)
- Gros 1996 P. Gros, *L'Architecture romaine du début du III^e siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire I. Les monuments publics* (Parigi 1996)
- Gualandi 1982 G. Gualandi, *Plinio e il collezionismo d'arte*, in: *Plinio il Vecchio sotto il profilo storico e letterario. Atti del Convegno di Como, 5–7 Ottobre 1979 – Atti della tavola rotonda nella ricorrenza centenaria della morte di Plinio*

- il Vecchio, Bologna 16 Dicembre 1979 (Como 1982) 259–298
- Hölscher 2007 T. Hölscher, Fromme Frauen um Augustus. Konvergenzen und Divergenzen zwischen Bilderwelt und Lebenswelt, in: F. Hölscher – T. Hölscher (edd.), Römische Bilderwelten. Von der Wirklichkeit zum Bild und zurück. Kolloquium der Gerda Henkel Stiftung am Deutschen Archäologischen Institut Rom, 15.–17.3.2004 (Heidelberg 2007) 111–131
- Kaltsas 2002 N. Kaltsas, Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens (Atene 2002)
- King 1998 D. King, Figured Supports. Vitruvius' Caryatids and Atlantes, *NumAntCl* 27 1998, 275–305
- Lange 2014 C. H. Lange, The Triumph Outside the City. Voices of Protest in the Middle Republic, in: C. H. Lange – F. J. Vervaeke (edd.), The Roman Republican Triumph Beyond the Spectacle (Roma 2014) 67–81
- La Rocca 1995 E. La Rocca, Il programma figurativo del Foro di Augusto, in: La Rocca – Ungaro – Meneghini 1995, 74–87
- La Rocca 1996 E. La Rocca, Graeci artifices nella Roma repubblicana. Lineamenti di storia della scultura, in: G. Pugliese Carratelli (ed.), I Greci in Occidente. Catalogo della mostra Venezia (Milano 1996) 607–626
- La Rocca 2006 E. La Rocca, Dalle Camene alle Muse. Il canto come strumento di trionfo, in: A. Bottini (ed.), Musa pensosa. L'immagine dell'intellettuale nell'antichità. Catalogo della mostra Roma (Roma 2006) 99–133
- La Rocca 2008 E. La Rocca, La processione trionfale come spettacolo per il popolo romano, in: E. La Rocca – S. Tortorella (edd.), Trionfi romani. Catalogo della mostra Roma (Milano 2008) 34–55
- La Rocca 2011 E. La Rocca, Il foro di Augusto e le province dell'Impero, in: T. Nogales – I. Rodà (edd.), Roma y las provincias. Modelo y difusión II (Roma 2011) 991–1010
- La Rocca 2015 E. La Rocca, Il Pantheon di Agrippa (Roma 2015)
- La Rocca 2017 E. La Rocca, Sulla bottega di Pasiteles e di Stephanos I. Il gruppo di Oreste e Elettra da Pozzuoli e il concetto di serialità, in: L. Cicala – B. Ferrara (edd.), Kython Lydios. Studi di storia e archeologia con Giovanna Greco (Napoli 2017) 875–895
- La Rocca – Parisi Presicce 2010 E. La Rocca – C. Parisi Presicce (edd.), I Giorni di Roma. L'età della Conquista. Catalogo della mostra Roma (Milano 2010)
- La Rocca – Parisi Presicce 2012 E. La Rocca – C. Parisi Presicce (edd.), I Giorni di Roma. L'età dell'Equilibrio. Catalogo della mostra Roma (Milano 2012)
- La Rocca – Parisi Presicce c.s. E. La Rocca – C. Parisi Presicce (edd.), Musei Capitolini. Le Sculture del Palazzo Nuovo/3 (Roma c.s.)
- La Rocca – Ungaro – Meneghini 1995 E. La Rocca – L. Ungaro – R. Meneghini (edd.), I luoghi del consenso imperiale. Il foro di Augusto. Il foro di Traiano. Introduzione storico-topografica (Roma 1995)
- La Rocca *et al.* 2009 E. La Rocca – S. Ensoli – S. Tortorella (edd.), Roma, la pittura di un Impero. Catalogo della mostra Roma (Milano 2009)
- La Rocca *et al.* 2013 E. La Rocca – C. Parisi Presicce – A. Lo Monaco – C. Giroire – D. Roger (eds.), Augusto. Catalogo della mostra Roma (Milano 2013)
- Lauter 1976 H. Lauter, Die Koren des Erechtheion (Berlino 1976)
- Lo Monaco 2019 A. Lo Monaco, Il cinerario di D. Lucilius Felix e Canuleia Saturnina ai Musei Capitolini, in: H. R. Goette – I. Leventi (edd.), Αριστεία. Μελέτες προς τιμήν της Όλγας Παλαγιά/Excellence. Studies in Honour of Olga Palagia (Rahden/Westf. 2019) 221–231
- Lundström 1929 V. Lundström, Undersökningar i Roms topografi (Göteborg 1929)
- Marabini Moevs 1981 M. T. Marabini Moevs, Le Muse di Ambracia (Roma 1981)
- Meneghini – Santangeli Valenzani 2007 R. Meneghini – R. Santangeli Valenzani, I Fori Imperiali. Gli scavi del Comune di Roma (1991–2007) (Roma 2007)
- Monaco 2017 M. C. Monaco, Korai, imagines clipeatae, statuae ducum triumphali effigie nel foro di Augusto. Nuove ipotesi, *ASAtene* 95, 2017, 335–354
- Moreno 1981 P. Moreno, Modelli lisippei nell'arte decorativa di età repubblicana e augustea, in: J.-M. Dentzer (ed.), L'art décoratif à Rome à la fin de la république et au début du Principat. Table ronde organisée par l'École française de Rome (Roma 1981) 173–227
- Palagia 1980 O. Palagia, Euphranor (Leiden 1980)
- Palombi 2010 D. Palombi, Roma tardo-repubblicana. Verso la città ellenistica, in: La Rocca – Parisi Presicce 2010, 65–82
- Pandermalis *et al.* 2017 D. Pandermalis – S. Eleftheratou – Ch. Vlassopoulou, Acropolis Museum (Atene 2017)
- Pape 1975 M. Pape, Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom (Diss. Amburgo 1975)
- Parisi Presicce 1996 C. Parisi Presicce, Penelope e il riconoscimento di Ulisse, in: B. Andreae – C. Parisi Presicce (edd.), Ulisse. Il mito e la me-

- moria. Catalogo della mostra Roma (Roma 1996) 378–395
- Parisi Presicce *et al.* 2016 C. Parisi Presicce – M. Milella – S. Pastor – L. Ungaro (edd.), *Made in Roma. Marchi di produzione e di possesso nella società antica*. Catalogo della mostra Roma (Roma 2016)
- Pfanner 2015 M. Pfanner, *The Limits of Ingenuity. Ancient Copyist at Work*, in: S. Settis – A. Anguissola – D. Gasparotto (edd.), *Serial Classic. Multiplying Art in Greece and Rome*. Catalogo della mostra Milano (Milano 2015) 101–104
- Pfrommer 1990 M. Pfrommer, *Untersuchungen zur Chronologie früh- und hochhellenistischen Goldschmucks* (Tubinga 1990)
- Piale 1834 S. Piale, *Delle cariatidi di Diogene Ateneiese indicate da Plinio nel Pantheon, loro sito e destino, con un'apologia in fine aggiunta* (Roma 1834)
- Picard 1955 Ch. Picard, *Les Caryatides du Theatre de Vienne (Isère) et le Caryatides monumentales des Theatres occidentaux*, in: Anthemon. *Scritti di Archeologia e di Antichità Classica in onore di Carlo Anti* (Firenze 1955) 273–280
- Porten Palange 2009 F. P. Porten Palange, *Die Werkstätten der arretinischen Reliefkeramik* (Mainz 2009)
- Queyrel 2011 F. Queyrel, *Les Caryatides de l'Érechtheion dans le Forum d'Auguste*, in: A. Heil – M. Korn – J. Sauer (edd.), *Noctes Sinenses. Festschrift für Fritz-Heiner Mutschler zum 65. Geburtstag* (Heidelberg 2011) 386–393
- Rawson 1987 P. B. Rawson, *The Myth of Marsyas in the Roman Visual Arts. An Iconographic Study* (Oxford 1987)
- Richter 1968–1971 G. M. A. Richter, *The Engraved Gems of the Greeks, Etruscans, and Romans* (Londra 1968–1971)
- Ridgway 1984 B. S. Ridgway, *Roman Copies of Greek Sculpture. The Problem of the Originals* (Ann Arbor 1984)
- Rhomiopoulou 1978 K. Rhomiopoulou, in: K. Ninou (ed.), *Treasures of Ancient Macedonia*, Archaeological Museum of Thessalonike (Atene 1978)
- von Rohden 1911 H. von Rohden, *Die antiken Terrakotten IV. Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit* (Berlino 1911)
- Ronchey – Braccini 2010 S. Ronchey – T. Braccini, *Il romanzo di Costantinopoli. Guida letteraria alla Roma d'Oriente* (Torino 2010)
- Schmidt 1973 E. Schmidt, *Die Kopien der Erechtheionkoren* (Berlino 1973)
- Schmidt-Colinet 1977 A. Schmidt-Colinet, *Antike Stützfiguren. Untersuchungen zu Typus und Bedeutung der menschengestaltigen Architekturstütze in der griechischen und römischen Kunst* (Francoforte sul Meno 1977)
- Segall 1966 B. Segall, *Tradition und Neuschöpfung in der frühalexandrinischen Kleinkunst* (Berlino 1966)
- Settis 2015 S. Settis, *Supremely Original. Classical Art as Serial, Iterative, Portable*, in: S. Settis – A. Anguissola – D. Gasparotto (edd.), *Serial Classic. Multiplying Art in Greece and Rome*. Catalogo della mostra Milano (Milano 2015) 51–72
- Sgarlata 1995 M. Sgarlata, *Da Cassibile a Ercolano. La storia del rilievo di Oreste e Delfi nel Museo Nazionale di Napoli*, *NumAntCl* 24, 1995, 277–301
- Siebert 2011 A. V. Siebert, *Geschichte(n) in Ton. Römische Architekturterrakotten* (Ratisbona 2011)
- Stilp 2005 F. Stilp, *Odysseus und Penelope. Zwei wiederentdeckte Campanareliefs im Cabinet des Médailles*, in: Th. Ganschow – M. Steinhart (edd.), *Otium. Festschrift für Volker Michael Strocka* (Remshalden 2005) 367–374
- Strazzulla 1991 M. J. Strazzulla, *Iconografia e propaganda imperiale in età augustea. Le lastre Campana*, in: E. Herring – R. Whitehouse – J. Wilkins (edd.), *Papers of the Fourth Conference of Italian Archaeology 1. The Archaeology of Power 1* (Londra 1991) 241–252
- Strazzulla 1999 M. J. Strazzulla, *Il mito greco in età augustea. Le lastre Campana e il caso di Teseo*, in: F.-H. Massa-Pairrault (ed.), *Le myth grec dans l'Italie antique. Fonction et Image. Actes du colloque international organisé par l'École française de Rome, l'Istituto Italiano per gli studi filosofici (Naples) et l'UMR 126 du CNRS (Archéologies d'Orient et d'Occident)*, Rome 14–16 Novembre 1996 (Roma 1999) 555–591
- Tortorella 1981 S. Tortorella, *Le lastre Campana. Problemi di produzione e di iconografia*, in: *L'art décoratif à Rome à la fin de la république et au début du Principat. Table ronde organisée par l'École française de Rome* (Roma 1981) 61–100
- Touchette 1998 L.-A. Touchette, *Two Nikai with a Trophy – two Woman with a Herm. Public and Private in Roman Copies of the Nike Parapet*, in: M. Cima – E. La Rocca (edd.), *Horti romani. Atti del Convegno Internazionale, Roma 4–6 maggio 1995* (Roma 1998), 315–331
- Touchette 2000 L.-A. Touchette, *The Mechanics of Roman Copy Production?* in: G. R. Tsatskheladze – A. J. N. W. Prag – A. M. Snodgrass (edd.), *Periplous. Papers on Classical Art and Archaeology Presented to Sir John Boardman* (Londra 2000) 344–352
- Vervaeet 2011 F. J. Vervaeet, *On the Order of Appearance in Emperor Caesar's Third Triumph (15 August 29 BCE)*, *Latomus* 70, 1, 2011, 96–102

Crediti fotografici

- Fig. 1: da Ciancio Rossetto 2017, 23 fig. 16
Fig. 2: da von Rohden 1911, tav. 12
Fig. 3: da von Rohden 1911, tav. 13
Fig. 4: da von Rohden 1911, tav. 109
Fig. 5: da La Rocca et. al. 2013, 264 fig. 14
Fig. 6: © Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali
Fig. 7: da von Rohden 1911, tav. 19
Fig. 8: da Borbein 1968, tav. 12,1.
Fig. 9: da Porten Palange 2009, Taf. 140
Fig. 10: © Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali
Fig. 11. 12: foto Autore
Fig. 13–15: Sovrintendenza Capitolina, Archivio del Museo dei Fori Imperiali – Mercati di Traiano
Fig. 16: de.wikipedia.org[File:AthenErechtheion BW 2017-10-09 13-58-34.jpg|thumb|Die Karyatiden], con rielaborazioni Autore
Fig. 17: Meneghini – Santangeli Valenzani 2007, 47 fig. 36
Fig. 18: da La Rocca *et al.* 2009, 168 fig. 1

Indirizzo

Prof.ssa Annalisa Lo Monaco
annalisa.lomonaco@uniroma1.it

Ricezione e adattamento dei modelli Urbani in Cisalpina

Osservazioni sui tipi statuari usati nella ritrattistica virile

Matteo Cadario

Abstract: This paper focuses on the question of how the Urban *schemata* influenced the statuary types used in Roman male portraiture in Northern Italy. The impact of the metropolitan models is traced by analyzing in sequence togate, cuirassed and ›heroic‹ or hip-mantle marble statues. A large group of togate statues from Aquileia shows the artistic freedom of the local workshops in reproducing the late-Republican Pallium-Typus drapery. On the contrary, the comparison between a statue dressed in the new imperial toga with umbo from Milano and the Augustus from via Labicana shows a more faithful replica of the same series of folds that characterized the new type of togate statue. As for the cuirassed statues, the closer connection with the imperial power led to a more faithful reproduction of the Urban *schemata*: during the Julio-Claudian age across Italy circulated the same decorated breastplates. The same phenomenon occurred in the Julio-Claudian hip-mantel statues that usually replicated the metropolitan repertoire more carefully. Only older statues, as the so-called Navarca from Aquileia, interpreted more freely the Urban *schemata*. Therefore, from the late Augustan age the statues set up in public spaces in Cisalpina differed little from their urban models, suggesting that Rome tried to control not only the faces but also the bodies of the imperial portraits as much as possible, accelerating the circulation of the new statuary types, and imposing on them also a high rate of standardization.

In un momento imprecisato, Augusto visitò Milano e in un luogo pubblico vide una statua in bronzo di Marco Bruto. Finse quindi di lamentarsene con i magistrati locali, finendo per elogiare la lealtà verso lo stesso Bruto, che aveva ben operato come legato propretore in Cisalpina tra 46 e 45 a.C. Tra il 15 e il 14 a.C. la statua era sempre al suo posto e a lei si rivolse il retore C. Albucio Silo mentre perorava una causa davanti al proconsole L. Calpurnio Pisone. Molti anni più tardi Plutarco fece invece le sue considerazioni sulla corrispondenza tra il carattere di Gaio Mario e una sua immagine in marmo (!) che vide a Ravenna¹. Non sappiamo come fossero raffigurati Mario e Bruto, ma questi aneddoti ci ricordano il peso che ebbe fin dall'età repubblicana la presenza nelle città della Cisalpina dei monumenti in onore dei membri dell'élite urbana², anche perché essi non dovevano essere così tanti, almeno prima dell'esplosione del fenomeno dei ›cicli‹ statuari giulio-claudi. Se un imperatore e uno storico di passaggio li osservavano con attenzione, a maggior ragione dovevano colpire gli abitanti e in-

fluenzarne anche le immagini. Questo contributo è quindi dedicato alla ricezione del linguaggio dei corpi impiegato nella ritrattistica virile in contesti pubblici e funerari in Italia settentrionale, considerando sia il territorio dell'antica Cisalpina sia le province alpine create in età augustea allo scopo di migliorare le comunicazioni e di proteggere la pianura Padana. Non si intende presentare un elenco completo delle statue e dei tipi statuari attestati, ma seguire un approccio più articolato, cercando di costruire un discorso generale, alternandolo con affondi su specifici contesti di particolare interesse. Lo scopo sarà ricostruire nel dettaglio le forme di ricezione degli *schemata* e riflettere sulle modalità del processo di trasmissione dei modelli. L'analisi si concentrerà sulla statuaria, escludendo quindi le testimonianze, peraltro ridotte, di statue in bronzo.

Un buon punto di partenza per ogni discorso sulla ricezione dei tipi statuari è la statua togata, di per sé un simbolo di *romanitas* e importante indicatore di status³, che offre anche l'opportunità di seguire in che modo l'evoluzione del pannello della veste nell'Urbe sia

1 Sulla statua di Bruto: Plut. Brut. 58 (*andrias*); Suet. Rhet. 30.6 e cfr. Faoro 2014, 100 s. Sulla statua di Mario: Plut. Mar. 2 (*eikon*).

2 Oltre alle testimonianze letterarie, ci sono naturalmente quelle epigrafiche, che riguardano soprattutto

Luni (CIL XI 1339 per la base di M. Claudio Marcello del 155 a.C.) e Aquileia, vedi De Maria 2005 sulle basi di L. Manlio Acidino e T. Annio.

3 Sulla storia delle statue togate è sempre fondamentale Goette 1990.



Fig. 1 Statua togata seduta su sella castrense, Aquileia, Museo Archeologico Nazionale

stato recepito nelle diverse regioni dell'impero⁴. In Italia settentrionale la statua togata è documentata infatti con certezza almeno dai decenni centrali del I sec. a.C. in corrispondenza verosimilmente con i cambiamenti innestati dall'attivismo di Cesare nell'area e culminati nel 49 a.C. con la *lex Iulia municipalis*⁵. Furono introdotte due tipologie, corrispondenti alla più rara statua *residens*, che fu probabilmente uno *schema* recepito soprattutto dalle élites locali, sensibili all'opportunità di alludere così al ruolo del magistrato che agisce pub-

blicamente proprio da seduto⁶, e la più diffusa statua stante, che in Cisalpina appare raramente panneggiata in *toga exigua* con il balteo diagonale e più spesso nel cosiddetto *Pallium-Typus*⁷. Il costume togato è dunque documentato in statue, stele e rilievi in tutta la regione, ma la presenza specifica delle statue a tutto tondo e in particolare di quelle togate »palliate« è attestata soprattutto nella zona orientale e ha un picco ad Aquileia, alla cui area è possibile attribuire almeno una decina di statue inquadrabili nel *Pallium-Typus*⁸. Si tratta di un dato fuori scala rispetto al resto della Cisalpina, che non può essere solo il frutto casuale della migliore conservazione delle statue provenienti dalle necropoli locali, ma va interpretato come una ulteriore prova della grande vitalità dell'antica colonia latina, già sede dell'*Aquileiense portorium* nel terzo quarto del I sec. a.C., quando era appena divenuta *municipium civium romanorum*⁹. I suoi cittadini si dimostrarono dunque interessati a investire molte risorse nell'adozione di tipologie di monumenti (per esempio quelli a edicola) e forme di rappresentazione influenzate direttamente dalle scelte dei membri delle classi dirigenti Urbane, che peraltro frequentavano la città, come fece lo stesso Cesare, il quale verosimilmente la visitò spesso nel periodo del suo proconsolato¹⁰. L'esistenza di una committenza interessata favorì la nascita di botteghe locali che usarono perlopiù il vicino calcare di Aurisina.

Va in primo luogo sottolineata la provenienza aquileiese di un importante frammento di statua togata seduta su una *sella castrensis* (fig. 1)¹¹. L'associazione tra questa sedia portatile militare e l'*habitus civilis* testimonia infatti l'adozione ad Aquileia di un attributo che fu selezionato nel corso del I sec. a.C. dai (pro)magistrati romani per mostrare la propria autorità esercitata sul campo in ambito provinciale¹² e fu

4 Si veda per esempio Claveria 2018 su *Barcino*.

5 Vedi da ultimo Giorelli Bersani 2019, 43–45.

6 Sulle statue sedute elenchi recenti sono in A. Facchini, in: CSIR 2003, 44 s.; Sperti 2017, 74–78. Si vedano anche Frova 1956; Compostella 1996, 34 s. 264 s.; Sena Chiesa 2014, 414. Sul tipo cfr. Goette 1990, 75–78; Kuttner 1995, 37–44.

7 Sulla diffusione della statua togata in Cisalpina, vedi da ultimo Sperti 2017. La presenza di una eccezionale statua togata in *Pallium-Typus* in marmo a Bergamo (Goette 1990, 112 n. A b 117) forse una delle più antiche in assoluto panneggiate in questo modo, è da attribuire alla dispersione della collezione Gonzaga e quindi non può essere considerata di provenienza locale/cisalpina, cfr. Caldarini Mazzucchelli 2007 e Cadario 2008b, 307.

8 Sui togati aquileiesi, vedi Scrinari 1972, 32 s. nn. 88–92a; 93–99; Borda 1974/1975; Denti 1991b, 95–97; Legrottoglie 2005, 136. 138–140; Ciliberto 2011; Sperti 2017, 75. Ad Aquileia possono essere riferiti i

seguenti togati panneggiati secondo diverse versioni del *Pallium-Typus*: cinque statue al Museo Nazionale di Aquileia, tre a Palazzo Mangilli, una a Buttrio, una al Castello di Udine (vedi *infra* per la bibliografia specifica).

9 Cic. Font. 1. 2. Vedi Zaccaria 2010, 53–55. Da Aquileia provengono anche due statue in *toga exigua* con balteo diagonale: Scrinari 1972, 32 s. nn. 89. 90 e Ciliberto 2011, 104. Anche una statua da San Canzian d'Isonzo indossa la toga nello stesso modo.

10 Vedi Šašel Kos 2000, 290.

11 Sulla statua, dalla discussa cronologia: Scrinari 1972, 32 n. 88; Ciliberto 2011, 103 (prima metà del I sec. a.C.) e Sperti 2017, 75 s. (seconda metà del I sec. a.C.).

12 Augusto è raffigurato togato e seduto su una *sella castrensis* nella tazza di Boscoreale in cui riceve la *submissio* dei *primores Gallorum*, cfr. Kuttner 1995, 94 s. La *sella* poteva servire per alludere a promagistrature, come si vede nelle monete coniate tra il 33 e il 24 a.C. in Cirenaica per il *propraetor* A. Pupius Rufus

quindi trasferito in un tipo statuariao *ad hoc*, in alternativa alla più consueta *sella curulis*, usata in contesti rigorosamente civili e a sua volta attestata in Cisalpina da una statua tergestina¹³. Vista la probabile datazione del frammento aquileiese intorno alla metà del I sec. a.C. (cfr. la resa semplificata delle pieghe della veste), la statua appartiene verosimilmente al sepolcro di un magistrato locale appropriatosi di un importante simbolo di autorità, ma non si può escludere un monumento pubblico in onore di un promagistrato che deteneva effettivamente l'*imperium* e fu rappresentato mentre lo esercitava¹⁴. Proprio la presenza di una statua di Bruto a Milano (vedi *supra*), dimostra che nelle città cisalpine onorare i promagistrati doveva essere una prassi rispettata.

Dato che nessun altro centro offre un quadro altrettanto ricco tipologicamente quanto Aquileia¹⁵, sarà opportuno aprire un focus proprio sulla città adriatica concentrandosi sulle statue togate in *Pallium-Typus* per capire quali schemi vi furono adottati e confrontarli con il repertorio Urbano¹⁶. In primo luogo si deve osservare che tutti i togati aquileiesi »palliatii«¹⁷ condividono, con un'eccezione di cui si dirà, l'uso di pietre locali, segno della loro realizzazione *in loco*; una grande semplificazione delle forme; la frontalità e dimensioni spesso di poco superiori al vero, ossia caratteristiche verosimilmente imposte dalla frequente collocazione in monumenti funerari a edicola, nei quali essi servivano da elemento qualificante, accompagnando le informazioni fornite da iscrizioni ed eventuali fregi¹⁷. Non è invece possibile riconoscere in queste statue uno *schema* comune, ma una varietà di formule, che in parte è una conseguenza della libertà con cui il *Pallium-Typus* fu interpretato in Roma stessa¹⁸ e

in parte deriva dal normale processo di adattamento dei modelli al gusto locale. Per esempio nelle statue aquileiesi la mano sinistra è spesso avvolta nel mantello invece di stringere il più consueto *volumen*, un dettaglio che impediva la raffigurazione per esempio di un importante simbolo di status come l'*anulus*, ma certo semplificava la resa dell'anatomia e potrebbe anche essere stato influenzato dalla tradizione ellenistica della statua palliata¹⁹, offrendo così un prezioso segnale dell'orizzonte culturale in cui si muovevano le maestranze locali altoadriatiche.

Due statue conservate a Udine in Palazzo Mangilli, recentemente valorizzate da Luigi Sperti, rivestono un interesse particolare per la storia dell'introduzione del *Pallium-Typus* ad Aquileia perché, essendo riconducibili al primo e più antico gruppo di questi togati riconosciuto dai Kleiner²⁰, possono essere datate intorno alla metà del I sec. a.C.²¹. Essendo inoltre accomunate dal calcare d'Aurisina, dalle dimensioni e dal linguaggio formale, è probabile che facessero *pendant* in un importante monumento funerario locale²². Il togato A (fig. 2 a) riproduce quasi nel dettaglio le caratteristiche del gruppo citato e in particolare la lunga piega rettilinea che scende dalla mano destra fino all'orlo inferiore della toga²³. Anche le pieghe formate intorno al braccio destro e alla parte inferiore della gamba sinistra possono essere confrontate con le omologhe Urbane²⁴. A tal proposito è significativo che nella statua aquileiese si notino due protuberanze interpretabili come »punti«²⁵ impiegati dagli scultori per riprodurre un modello²⁵. In effetti, proprio per questa tipologia di togato è stata ipotizzata la derivazione da uno specifico archetipo Urbano, che fu creato nella prima metà del I sec. a.C. e avrebbe spinto verso la codificazione

(RPC I 920), per il proconsole *Scato* (RPC I 943) e per il pretore *Palikanus* (RPC I 940), cfr. Schäfer 1989, 101–104; o comunque a un potere militare, come sul monumento di Philopappos ad Atene, cfr. Schäfer 1989, 59 s. 380 s. n. B 13. Il riconoscimento della *sella castrensis* (per una *sella curulis*, cfr. però Lamoine 2009, 257–267) nell'altare del *quattuorvir* avignonese *C. Otacilius Oppianus* suggerisce comunque che almeno nel corso del I sec. d. C. la sedia fosse usata anche dai magistrati municipali: Schäfer 1989, 346 s. n. 68. Quando alla *sella castrensis* è associato l'*habitus militaris* si allude invece a ruoli di comando sul campo attribuiti all'imperatore stesso o a un legato, cfr. Schäfer 1989, 195; Töpfer 2011, 375 n. Sd52 (Tunisi). Il suo uso durante l'*adlocutio* alle truppe è confermato da Suet. Galba 18.

13 A. Facchini in: CSIR 2003, 43–45 n. ST1.

14 L'ipotesi di una provenienza forense è avanzata in Verzár Bass 2009, 200. In ogni caso la statua doveva essere appoggiata a un muro di fondo, visto che il panneggio si interrompe sui fianchi.

15 Cfr. Sperti 2017, 75. In generale sulla scultura aquileiese si veda Verzár Bass 2009.

16 In generale su questo tipo di togato: Goette 1990, 24–26. 107–112.

17 Sul tema in ambito cispadano si veda Montevecchi 2013, 194–196.

18 Sull'assenza di un chiaro archetipo per molti dei togati romani e quindi sulla conseguente varietà dei panneggi, cfr. Kleiner – Kleiner 1980/1981, 131.

19 Vedi Sperti 2017, 82 e 87.

20 Sul gruppo: Kleiner – Kleiner 1980/1981, 128–131.

21 Vedi Sperti 2017, 74.

22 Sulle due statue vedi Sperti 2017, 78–87. Un simile calcare d'Aurisina si nota anche nella statua femminile funeraria in Ciliberto 2012, 58–60 n. 1.

23 Per esempio i togati da Corso Italia, forse dalla via Salaria e di Palazzo Caffarelli, vedi Sperti 2017, 81 s.

24 Cito come caso esemplare del modello Urbano il cosiddetto Mario, su cui da ultimo M. Cadario, in: Musei Capitolini II 2017, 440–443 n. 43.

25 Vedi Sperti 2017, 86 s.



Fig. 2 Statue togate in *Pallium-Typus* a Palazzo Mangilli (Udine)

dello schema di panneggio a Roma, favorendo così la sua circolazione anche lontano dall'Urbe²⁶. Il togato B (fig. 2 b) condivide con il precedente la lunga piega centrale caratteristica del gruppo e il braccio piegato, ma non il disegno della zona del bacino in cui, inaspettatamente, lo scarso numero di pieghe realizzate fa emergere il corpo sottostante, una soluzione priva di confronti in altre statue togate²⁷, così come è inconsueto il trattamento del panneggio sulla spalla sinistra, dove la toga risulta disposta in modo simile alle falde

di un mantello. Anche la ricaduta del panneggio lungo la gamba sinistra è particolare, ma in questo caso è imposta dal gesto della mano sinistra che stringe la toga in cui è avvolta, come si nota anche in una statua oggi a Buttrio (vedi *infra*). Se è corretta l'ipotesi che i due togati facessero pendant, le differenze potrebbero derivare dalla ricerca di *variatio*, che consentì solo in una statua di replicare il più fedelmente possibile un modello Urbano noto, mentre nell'altra il cambio di ponderazione produsse uno schema ibrido, facendo ri-

26 Kleiner – Kleiner 1980/1981, 131.

27 Cfr. Sperti 2017, 84.



Fig. 3 Statue togate in *Pallium-Typus*. a. Statua a Buttrio. – b. Statua con ritratto di anziano al Museo Archeologico Nazionale di Aquileia. – c. Statua acefala al Museo Archeologico Nazionale di Aquileia. – d. Statua C a Palazzo Mangilli (Udine)

affiorare la tradizione della statua palliata greca, come suggerisce proprio il dettaglio della mano sinistra avvolta nella veste.

Altri togati aquileiesi vanno invece inseriti nel cosiddetto secondo gruppo individuato dai Kleiner, più tardo e caratterizzato dalle pieghe oblique che scendono ad avvolgere la gamba sinistra²⁸. Ciascuno di essi mostra soluzioni anche molto differenti per la posizione del braccio destro e di conseguenza per la lunghezza della piega adibita *ad cohibendum brachium* ma sono comunque riferibili allo stesso modello. Si tratta della già citata statua oggi a Buttrio, trovata lungo la strada da Aquileia a Grado e arricchita dalla presenza di un importante simbolo di status come i calcei dotati di *corrigiae* conservati nella parte superiore della cavaglia sinistra (fig. 3 a); della statua con ritratto di

anziano proveniente dalla Necropoli di Ponente e caratterizzata da uno scollo della toga molto profondo (fig. 3 b) e della bella statua n. 95 Scrinari, che conserva anche la *capsa* impiegata come sostegno ed era predisposta per l'inserimento a parte del ritratto (fig. 3 c)²⁹. I confronti, sebbene mai puntuali, fanno pensare per tutte a una datazione nel corso dei decenni finali del I sec. a.C.³⁰. È vicina al gruppo citato anche una delle statue oggi conservate a Palazzo Mangilli a Udine (il togato C), che presenta però un diverso movimento, quasi curvilineo, delle pieghe sull'addome, corrispondente a sua volta a una variante del tipo attestata anche a Roma (fig. 3 d)³¹.

Vi è infine un terzo gruppo di togati nei quali il gesto di stringere con la mano destra un lembo della toga sul petto e spostarlo leggermente, riconoscibile in alcune

28 Vedi Kleiner – Kleiner 1980/1981 e cfr. Goette 1990, 25; Sperti 2017, 81 nota 47. Questo gruppo non ha un archetipo evidente.

29 Per la statua con ritratto vedi Scrinari 1972, 33 n. 91; Goette 1990, 109 n. A b 48; Denti 1991b, 96 s.; Legrottaglie 2005, 138; per la statua acefala in calcare vedi Scrinari 1972, 35 n. 95; Goette 1990, 111 n. A b 99; Ciliberto 2011, 105 s.; per il togato conservato a Buttrio, caratterizzato anche da una particolare ricaduta delle pieghe lungo il braccio sinistro, vedi Borda 1974/1975; Goette 1990, 109 n. 49; A. Facchini in: CSIR 2007, 49–51 n. ST1. La parte conservata non

consente di distinguere il tipo specifico di calceo perché non è possibile contarne le *corrigiae*.

30 Confronti generici si riconoscono nelle statue da Chiusi (Goette 1990, 110 n. A b 87. 88) e in quella da Villa Doria Pamphilj (Kleiner – Kleiner 1980/1981, 132 n. 2). Per la statua di Buttrio si veda quella da Porta San Sebastiano (Kleiner – Kleiner 1980/1981, 132 n. 5).

31 Vedi Sperti 2017, 87–89. Per la statua romana: Kleiner – Kleiner 1980/1981, 132 n. 7; Goette 1990, 109 n. A b 44.



Fig. 4 Statue togate in *Pallium-Typus*. a. Statua al Museo Archeologico Nazionale di Aquileia. – b. Statua al Museo del Castello di Udine. – c. Statua esposta nel Mausoleo Candia ad Aquileia

statue togate Urbane e laziali appartenenti al cosiddetto *Pallium-Typus* con *sinus* attestato tra la tarda età augustea e tiberiana³², evolve fino a trasformarsi in un disegno esuberante, quasi astratto, come se il modello fosse stato inteso in senso soprattutto decorativo³³. Lo si vede bene nella statua proveniente dalla necropoli di Levante che indossa la toga atteggiata proprio nel *Pallium-Typus* con *sinus* ed è accompagnata dal sostegno in forma di *capsa* (fig. 4 a)³⁴. Lo stesso dettaglio compare anche nella monumentale statua oggi esposta nei Musei Civici di Udine e proveniente dall'Isola di Sant'Andrea nella laguna di Marano (fig. 4 b) e in

un'altra statua in calcare, di cui resta solo il busto e si trova oggi al Museo Nazionale di Aquileia³⁵. In questo gruppo spicca però la statua posta in origine nel mausoleo Candia, eretto nella fase finale dell'età augustea in località Roncolon, lungo la strada per Trieste, e oggi ricostruito ad Aquileia (fig. 4 c). Si tratta di un togato in marmo bianco, l'unico conservato nel *Pallium-Typus*³⁶, ma eseguito chiaramente da un atelier locale che applicò lo stesso gusto ornamentale appena descritto allo scollo della toga³⁷. La statua, superiore al vero, alterna in effetti una maggiore fedeltà al modello Urbano, visibile nella resa della *capsa* e in un simbolo

32 Vedi per esempio Goette 1990, 112 nn. A c 12. 14, che data i due togati in età tiberiana.

33 Cfr. Denti 1991b, 97 s.

34 Sulla statua, vedi Scrinari 1972, 33 n. 92 a; Goette 1990, 112 n. A c 6; Denti 1991b, 25; Legrottaglie 2005, 139.

35 Vedi Sperti 2017, 75 e Scrinari 1972, 34 n. 93.

36 L'uso del marmo nella ritrattistica aquileiese è attestato solo in una fase avanzata dell'età augustea, cfr. Rebaudo 2007, 113 s.

37 Sul Mausoleo vedi da ultimo Tesi 2010. Vedi Scrinari 1972, 34 n. 94; Denti 1991b, 97 s.; Tesi 2010, 29, dove si ipotizza un riuso della statua. La non rifinitura del retro è tuttavia la norma nei togati.

di status come i calcei (sono quelli con due *corrigiae* attribuiti di norma ai senatori), all'incomprensione del panneggio del modello, come si deduce non solo dal decorativismo spinto, ma anche dalla grande piega a U visibile sul bacino, che ricorda il disegno di un *umbo*, qui abbinato però al *Pallium-Typus*. È verosimile che lo scultore fosse quindi a conoscenza del nuovo tipo di togato augusteo, il che conferma una datazione della statua nella fase finale del regno del *princeps*. L'inserimento di un ritratto in marmo importato in un monumento eseguito in calcare locale, come nel più celebre »Navarca«, dimostra che l'ambizione del committente, visibile nella grandiosità stessa dell'edificio e nel suo programma decorativo, in cui i fasci e il *bisellium* ricordavano il ruolo civico del defunto, poteva sposarsi con la fedeltà a un'immagine togata fortemente connotata come locale e forse percepita ormai come identitaria dai notabili aquileiesi³⁸. L'acquisto di un blocco di marmo da affidare a un'officina basata in città costituì dunque un investimento simbolico ed economico importante per chi lo commissionò.

Riassumendo, a partire all'incirca dai decenni centrali del I sec. a.C. e almeno fino alla fine dell'età augustea, il *Pallium-Typus* fu adottato stabilmente nell'autorappresentazione funeraria ad Aquileia. Gli artigiani, verosimilmente locali come suggerisce la predilezione per il calcare della regione, seguirono con una certa libertà l'evoluzione stessa del tipo statuaria, visto che è possibile riconoscere statue ispirate alle differenti varianti del panneggio della toga elaborate nel corso del tempo a Roma. In particolare la statua A di Palazzo Mangilli è un documento prezioso di una maggiore fedeltà al modello Urbano che presuppone il tramite di monumenti pubblici analoghi eretti nella stessa Aquileia³⁹. Sono altrettanto interessanti alcuni fenomeni che possiamo definire di variazione locale degli *schemata* Urbani, come la soluzione di lasciare la mano sinistra avvolta nella toga e l'affermazione di un gusto ornamentale nella resa del panneggio, visibile peraltro anche nell'unica statua in marmo del grup-

po. Nel primo caso si riconosce l'influenza sugli artigiani aquileiesi della tradizione della statua palliata di tradizione ellenistica, che traspare anche nel togato B Mangilli⁴⁰; nel secondo si osserva invece un'evoluzione specificamente locale del linguaggio formale che arricchì in modo esuberante il disegno delle falde della toga⁴¹.

Anche allargando il campo alle altre statue togate »palliate« attestata nei centri della Cisalpina si riconoscono analogie nella libertà di ricezione dello *schema* e quindi nella molteplicità di risultati: le due statue in pietra di Vicenza dal Seminario di Mantova, caratterizzate dai solchi grezzi e pesanti delle pieghe, appaiono le più vicine a quelle aquileiesi anche nel disegno del panneggio che ricorda il *Pallium-Typus* con *sinus*⁴², mentre la bella statua in calcare da Maccaretolo e quella da Brescello in pietra di Vicenza riprendono più chiaramente modelli Urbani, come del resto fanno i togati, questa volta realizzati in marmo, della tomba di *Aefionius Rufus* a Sarsina, un centro appartenente alla VI regio, ma molto legato all'*Aemilia*⁴³. Gli unici altri togati marmorei in *Pallium-Typus* sono quelli trovati a Luni, dove però il marmo era ovviamente di casa. In particolare, la statua oggi all'Accademia di Carrara testimonia l'attività di una bottega di grande qualità ed esperienza, libera nel riproporre lo schema a pieghe oblique, infittendole rispetto alle statue metropolitane⁴⁴. La pluralità di soluzioni incontrate nella regione e in un singolo centro, pur importante come Aquileia, sottolinea quindi la complessità del fenomeno di ricezione municipale della statua togata, un fenomeno che vide impegnate officine diverse ingaggiate da una committenza »medio-alta« in un momento in cui nell'Urbe stessa i modelli erano più diversificati e non si era ancora affermata pienamente la volontà politica di diffondere un nuovo *schema*, come accadrà invece a partire dalla fine del I sec. a.C. con il nuovo tipo di toga con *umbo* (vedi *infra*). Non ci sono inoltre elementi che suggeriscano il trasferimento da Roma di nuove officine ad Aquileia, ma piuttosto si notano da

38 Si noti che la stessa distorsione ornamentale delle falde della toga si riscontra anche in alcune stele, dove è un elemento ancora più caratterizzante, visto il limitato spazio disponibile: Scrinari 1972, 112 n. 328. Vedi anche Sena Chiesa 2014, 348–350.

39 Cfr. Sperti 2017, 87.

40 Sul complesso rapporto tra togato romano e modello greco in un contesto particolare come Ancona, vedi Colivicchi 2000.

41 Si noti che in alcune di queste statue l'introduzione del sostegno in forma di *capsa* riproduceva invece fedelmente il modello Urbano.

42 Sulle statue vedi Tamassia 1980. Sul possibile influsso delle botteghe aquileiesi sulle statue mantovane, cfr. Sena Chiesa 2014, 412.

43 Sul togato di Maccaretolo, con *capsa*: Goette 1990, 100 n. A b 84. Sul togato di Brescello, con anello nella sinistra: Calvani 2000, 411 n. 140. Il motivo con pieghe curvilinee sull'addome è simile a un togato oggi a Copenaghen (Kleiner – Kleiner 1980/1981, 132 n. 4. Sulle statue togate di Sarsina si veda Aurigemma 1963, 37–44. Mani e teste erano lavorate a parte.

44 Vedi A. Frova in: Marmora 1983, 82 s. n. 21, con *capsa* e calcei senatori con doppia *corrigia*. A Luni sono testimoniate altre due statue in marmo in *Pallium-Typus* provenienti dalle necropoli, esposte ai Musei Civici di La Spezia e in pessimo stato di conservazione.



Fig. 5 Statua togata da via del Lauro, Milano (Milano Soprintendenza Archeologica)

un lato l'influenza di una certa maniera ellenistica, che potrebbe essere giunta per via »adriatica«, e dall'altro la capacità e la volontà di restare aggiornati sull'evoluzione del tipo, recependo sempre i nuovi schemi dei panneggi, i dettagli dei calcei o i sostegni adatti, come avvenne con la *capsa*, o ancora iniziando a scolpire anche il marmo. In questo senso il sostanziale rispetto per il linguaggio dei corpi metropolitano appare quindi come un'esigenza forte e condivisa da officine

e committenti, consapevoli del valore identitario della toga.

È il momento di lasciare da parte il focus su Aquileia per seguire l'adozione in Italia settentrionale dello *schema* concepito in una fase avanzata dell'età augustea per riprodurre il panneggio della nuova grande toga con *sinus* e *umbo*⁴⁵. L'introduzione di questo tipo statuaria si inserisce nel più generale rinnovamento del linguaggio dei corpi usato nelle statue onorarie che iniziò proprio in età augustea e la cui circolazione in Italia e nelle province fu determinata in primo luogo dalla diffusione stessa delle immagini imperiali, segnando così un salto di qualità nella fedeltà della ricezione degli *schemata* elaborati a Roma. Le testimonianze più antiche in Cisalpina riguardano statue onorarie in marmo raffiguranti membri della *domus Augusta*, come il ritratto di Augusto *velato capite* da Como, tardo-augusteo o tiberiano, e i primi cinque togati di Velleia, eretti tra il 14 e il 19 d. C. verosimilmente grazie all'interessamento del patrono L. Calpurnio Pisone⁴⁶. L'esame di queste statue consente in primo luogo di osservare che alcuni dettagli tecnici specifici, come la piega a pilastro lungo la schiena, la non rifinitura del retro del capo velato o la mancata raffigurazione delle *corrigiae* nella parte interna dei calcei del piede destro compaiono anche in molte altre statue togate prodotte nel corso dell'età giulio-claudia nel resto della penisola⁴⁷, suggerendo quindi che non solo il disegno generale del panneggio, ma anche alcuni aspetti pratici dell'esecuzione facessero parte del »modello« ripreso dalle officine chiamate a realizzare concretamente i cicli statuari eretti in gran numero nell'Italia tardo-augustea e giulio-claudia. Del resto la diffusione della nuova toga fu il frutto di una operazione di notevole importanza ideologica, che, proprio nel momento in cui Augusto obbligava i cittadini a indossare il costume civico romano nel foro e nei teatri, intese ridefinirne l'aspetto per renderlo più cerimoniale e nello stesso tempo inconfondibile dall'*himation* greco⁴⁸. Era quindi interesse del *princeps* promuoverne la diffusione non solo nella vita pubblica ma anche nelle (sue) immagini.

Una prova concreta di tale »attenzione« potrebbe venire dall'analisi di una statua togata in marmo bianco verosimilmente realizzata ancora in età augustea e proveniente da via del Lauro a Milano (fig. 5), dove era stata scaricata insieme ad altri materiali architettonici e scultorei nelle fondazioni di un rinforzo delle mura cittadine, un intervento avvenuto intorno alla

45 In proposito vedi Cadario 2010, 123. Sulle nuove toghe, vedi Goette 1990, 29–42.

46 Sul ciclo, edito in Saletti 1968, a cui si rimanda per le singole descrizioni, accetto la ricostruzione proposta in Boschung 2002, 25–35. Sul ritratto da Como: Denti

1991b, 203 (fine del I sec. a.C.); Boschung 1993, 149 n. 88 (età tiberiana).

47 Cfr. Cadario 2019, 133.

48 Cfr. Cadario 2011, 214 s.



Fig. 6 Confronto tra la parte inferiore della statua di Augusto dalla via Labicana (b) e della statua di togato da via del Lauro (a)

metà del III sec. d. C., quando la città fu interessata da diverse crisi militari⁴⁹. È quindi probabile che il togato facesse parte dell'arredo di un edificio pubblico milanese smantellato d'urgenza per fronteggiare una minaccia esterna. La statua, di cui si conserva solo la metà inferiore, si inserisce nella prima fase di diffusione del nuovo tipo e indossa una toga con *sinus* sopra il ginocchio e i calcei cosiddetti patrizi, che ne suggeriscono l'identificazione con un membro della famiglia imperiale. Due elementi vanno esaminati con più attenzione. La ricaduta a terra della *lacinia* è caratterizzata da un filamento che ne costituisce l'estremità ed è visibile sulla base (fig. 6 a), un dettaglio che compare in forma pressoché identica nell'Augusto di via Labicana (fig. 6 b). E non è il solo perché anche

49 Vedi Denti 1991b, 210 s. Insieme alla statua in toga sono stati rinvenuti un frammento di loricato, alcuni capitelli ionici di un importante edificio pubblico augusteo e alcuni frammenti di affreschi. Sul contesto, cfr. Mirabella Roberti 1963.

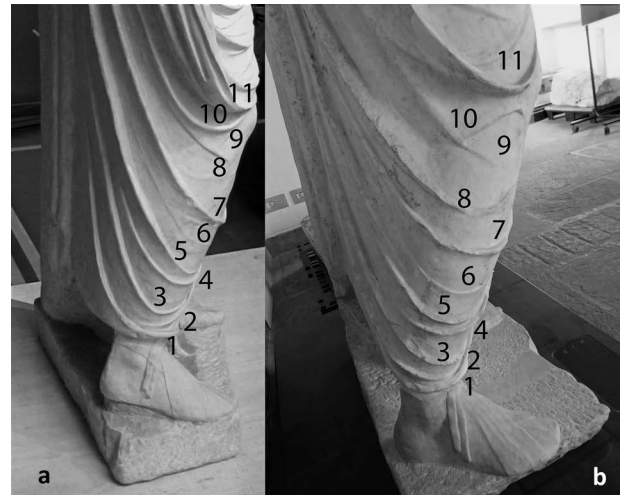


Fig. 7 Confronto tra il fianco destro della statua di Augusto dalla via Labicana (b) e della statua di togato da via del Lauro (a)

la disposizione delle *corrigiae* e, un po' più sorprendentemente, il disegno delle falde del pannello della toga nella parte inferiore del fianco destro (fig. 7 a) trovano piena corrispondenza nell'Augusto (la sequenza delle pieghe – undici – fino al ginocchio destro è quasi identica anche nel disegno, mentre variano lo spessore delle increspature, l'inclinazione della gamba e la qualità formale) (fig. 7 b).

Il confronto mostra con quanta precisione il pannello del nuovo tipo di togato fu riprodotto, anche indipendentemente dallo *schema* generale della veste: l'Augusto dalla via Labicana rivolge infatti il braccio sinistro più in basso, con una conseguente differente disposizione delle pieghe sul fianco corrispondente⁵⁰, e porta una toga con *sinus* più lungo e un *umbo* verosimilmente più grande della statua da via del Lauro. Il togato milanese testimonia dunque che la ricezione del nuovo tipo presupponeva il modello Urbano, di cui poteva ricalcare molto fedelmente alcuni particolari, mentre altri potevano essere ripresi in forma più libera, almeno se si guarda alla statua dalla via Labicana come a un caso esemplare di togato metropolitano. Non si trattava quindi di un meccanismo copistico in senso stretto, visto che non si applicava all'intera figura. Del resto anche le statue contemporanee eseguite dalla stessa officina per lo stesso edificio, come quelle veleiate di età proto-tiberiana, potevano differire in taluni dettagli (per esempio forma e posizione dell'*umbo* e la resa delle pieghe sui fianchi), pur nel rispetto

50 Per la disposizione delle pieghe sul fianco sinistro è valido il confronto con la statua veleiate identificata con Augusto (Saletti 1968, 40 s. n. 6), che ha una sequenza analoga, anche se non quanto nel caso del fianco destro del togato milanese.

molto rigoroso del disegno generale⁵¹. Questa tensione tra uniformità dello *schema* comune e disomogeneità nell'esecuzione delle singole statue è un punto chiave per la ricostruzione delle modalità di riproduzione e circolazione del nuovo tipo statuario. Una volta scartato un meccanismo di fabbricazione, stoccaggio⁵² e invio delle statue da Roma stessa⁵³, del tutto indimostrabile (si potrebbe pensare però alla circolazione di modelli in gesso o in forma di statue semilavorate⁵⁴), sembra più convincente l'idea che, una volta elaborato in area metropolitana un comune know-how tecnico e iconografico da applicare al nuovo *schema*, la sua propagazione su larga scala sia stata affidata allo spostamento delle officine incaricate della produzione degli *ornamenta* marmorei destinati ai nuovi edifici pubblici che furono realizzati a partire dall'età augustea nelle città cisalpine (e non solo in quelle cisalpine, il fenomeno è più generale). Gli artefici coinvolti dovettero essere consapevoli della novità e della volontà di diffonderla da parte del potere centrale e agirono di conseguenza.

Inoltre, come suggeriscono le differenze rilevabili nelle singole statue provenienti dallo stesso centro o contesto, la relativa libertà di certi dettagli si può spiegare come l'effetto di fattori concomitanti, come la divisione del lavoro all'interno di un atelier, con scultori meno e più fedeli al modello, e l'esigenza di *variatio* e di caratterizzazione della singola statua. Si noti che la replica di sequenze identiche di pieghe della toga è un dato frequente non solo nelle vedute laterali delle statue, ma anche nelle zone meno significative del punto di vista frontale, mentre le innovazioni si concentrano proprio dove era più efficace rompere la monotonia del tipo, ossia nella lunghezza del *sinus* e nella posizione e nella forma dell'*umbo*. In pratica, si può pensare che, fermo restando il modello generale, gli artefici in alcune parti tendessero a velocizzare il lavoro applicando schemi prefissati, mentre, laddove la statua poteva/doveva essere resa più ›individuale‹, erano pronti a

interpretare più liberamente il pannello, dimostrando così anche la propria abilità e nello stesso tempo distinguendo il singolo onorato rispetto ad altre statue togate analoghe erette negli stessi spazi.

Dal confronto tra la statua di Milano e l'Augusto dalla via Labicana emerge dunque anche la volontà di vedere circolare il nuovo tipo di togato nel resto dell'impero. Non essendo scopo di questo contributo ripercorrerne nello specifico la storia in Italia settentrionale, concludo notando che in età giulio-claudia è possibile riconoscere all'opera officine di tradizioni diverse. I cinque togati veleiati della prima fase e il Caligola/Claudio (con il piccolo Nerone) furono realizzati da due botteghe differenti, la prima più modesta/veloce e la seconda più esperta e attenta nei dettagli della parte inferiore e dei calcei (fig. 8 a). Più che a officine sempre itineranti sarebbe meglio pensare ad atelier basati in centri non lontani, come Parma (fig. 8 b)⁵⁵ o Luni, città che verosimilmente ospitava officine e da cui provengono diverse statue togate, alcune delle quali da edifici pubblici (due da area capitolina (fig. 8 c) e basilica e una dal teatro)⁵⁶. Queste statue liguri/emiliane sono comunque più vicine al linguaggio formale attestato in molti togati provenienti dall'Italia centrale e dal Lazio, un fatto che non stupisce visto che alcuni probabili committenti, come il lunense L. Titinio Glauco Lucreziano, agirono in entrambi i contesti⁵⁷. Esse sono inoltre differenti, per esempio, dalla statua giulio-claudia rilavorata come Augusto da Aquileia (fig. 8 d), caratterizzata da una maggiore composità delle pieghe che rimanda alla maniera delle botteghe attive nell'Ilirico e verosimilmente di formazione greca⁵⁸. In Cisalpina furono quindi attive officine ›colte‹ di formazione diversa e impegnate perlopiù nei grandi cicli statuari pubblici, ma la loro presenza non esclude affatto gli artigiani locali dal ›mercato‹ privato. Infatti, quando le élites municipali si appropriarono del nuovo tipo di togato, alcune lo fecero rivolgendosi ad artefici abituati a lavorare nelle pietre locali, come era

51 La statua in cui è identificato Tiberio (Saletti 1968, 41 s. n. 7) è quella dalla resa più sommaria. Il fenomeno è riconoscibile in altri gruppi sicuramente contemporanei, provenienti dallo stesso contesto e attribuiti alla stessa bottega, vedi Fejfer 2008, 186. 321–327 sull'officina di Gaio Aulo ad Augusta Emerita, dove le differenze tra le singole statue sono ancora più nette.

52 Su tale pratica, cfr. Russell 2013, 314–316.

53 In Grecia questo meccanismo viene giustamente escluso da Havé-Nikolaus 1998, 8–19.

54 Cfr. Pensabene 2014, 33 s. sulla diffusione dei togati in Spagna. Per i modelli in gesso, vedi Pensabene 2013, 334.

55 La statua togata giulio-claudia trovata in Piazza Garibaldi (Catarsi 2009, 425. 428) è molto simile alla statua veleiata di Caligola/Claudio e potrebbe essere opera della stessa officina. Vedi Saletti 1968, 128.

56 Sui togati lunensi vedi A. Frova in: Marmora 1983, 54 s. n. 6; 143 s. n. 46; Frova 1985–1987. Sulle officine attive a Velleia, vedi Legrottagnie 2016.

57 L'attività di committente di Titinio Lucreziano è attestata a Luni e a Cosa, vedi Clinton 2000.

58 Vedi Casari 2005, 213 s. e cfr. Saletti 2000 per l'attribuzione ad artefici greci. Per la profondità delle pieghe e l'effetto chiaroscuro si possono citare il Caligola di Gortyna e la statua attribuita a Nerone da Eleusi, cfr. Havé-Nikolaus 1998, 83–89 n. 6; 98–106 n. 10. Sulla statua aquileiese, cfr. anche Denti 1991a, 85–87 n. 18.



Fig. 8 Statue togate con *sinus* e *umbo*. a. Statua di Calpurnio Pisone da Velleia, Parma Museo Archeologico Nazionale. – b. Statua togata da Parma. – c. Statua togata dall'area Capitolina, Luni, Museo Archeologico Nazionali. – d. Statua togata con testa rilavorata di Augusto, Aquileia, Museo Archeologico Nazionale

già avvenuto con le più antiche statue togate »palliate«. L'uso del calcare d'Aurisina e della pietra d'Istria è attestato in statue in toga di nuovo tipo provenienti da Aquileia⁵⁹ e da Altino, dove un bel togato di età augustea, completo del ritratto, con *volumen* nella sinistra e *capsa* come sostegno, raffigurava probabilmente un magistrato locale nel suo monumento funerario a edicola. Pur nella semplificazione della resa del pannello, particolarmente evidente nell'*umbo* e nello scollo della tunica, la statua rispetta il disegno generale del modello Urbano, a cui si aggiunge l'allure imperiale dell'acconciatura, completandone così la ricezione⁶⁰.

L'affermazione del nuovo tipo di togato in Cisalpina accompagnò quindi la propagazione dell'immagine del *princeps* e dei suoi eredi, un fatto che impose probabilmente anche la maggiore omogeneità visibile rispetto alla pluralità di varianti offerte dal *Pallium-Typus*. Lo stesso meccanismo si ripeté poi nel corso del I sec. d. C., quando è possibile seguire la diffusione in Cisalpina anche della statua infantile in *toga bullata* e *praetexta*, che appare a sua volta »guidata« dall'esempio delle immagini pubbliche dei principi

imperiali giulio-claudi (Nerone a Velleia e un giovane principe dalla basilica di Luni)⁶¹. Da Milano provengono per esempio due statue infantili in marmo, entrambe accompagnate dalla *capsa*, e se la prima da via del Lauro riproduce più fedelmente il modello del giovane principe, la seconda da via Cusani ne restituisce una versione meno plastica e in un raro formato infantile⁶².

È giunto il momento di esaminare la diffusione degli *schemata* delle statue loricatae, che fu ancora più uniforme rispetto a quella dei togati: essendo in grado di evidenziare il possesso dell'*imperium*, l'immagine loricata era infatti ancora più intrinsecamente legata all'imperatore e risultava perciò di per sé meno disponibile a introdurre innovazioni rispetto ai modelli Urbani. In Cisalpina questo aspetto è particolarmente evidente perché, eccetto un frammento di torso da Pola, eseguito in pietra locale⁶³, tutte le statue rinvenute adottano tipologie (di norma il tipo »misto« studiato da Klaus Stemmer) e iconografie rigorosamente ispirate a modelli metropolitani, tanto che per molte di esse viene da pensare spesso all'intervento diretto di

59 Vedi Scrinari 1972, 35 s. nn. 96. 97 e Ciliberto 2011, 105. Un togato (con piccolo *umbo*) in pietra d'Istria è conservato a Cassacco (Ud). La sua provenienza da Aquileia è probabile: Buora 1998, 26–31.

60 Sulla statua, superiore al vero, vedi Goette 1990, 113 n. B a 1; Denti 1991b, 126 s. Anche la posizione del braccio destro attaccato al corpo e non inserito a parte segnala la lavorazione locale.

61 Sul Nerone di Velleia: Saletti 1968, 49–52 n. 11. Segnalo un simile togato infantile acefalo e inedito ad Aquileia.

62 Vedi Camporini 1979, 33–35 nn. 16. 17 e cfr. Sena Chiesa 2014, 255 s. Nel togato da via del Lauro la ricaduta della *lacinia* è simile all'altro togato adulto.

63 Vedi Denti 1991a, 24 n. 2.

officine Urbane e non necessariamente di maestranze basate in Italia settentrionale⁶⁴. Le statue riproducono infatti con precisione i programmi decorativi di ispirazione allegorica circolanti a partire dall'età augustea e li aggiornano in base alle innovazioni successive⁶⁵, replicando persino un archetipo nel caso del ritratto di un imperatore giulio-claudio proveniente dal teatro di Vicenza e modellato sulla statua di culto di Marte Ultore⁶⁶. Anche alcuni loricati a prima vista tipologicamente più originali rimandano comunque a modelli metropolitani, come quello proveniente dal Grande Tempio di Luni, che decorazioni (la palmetta e il *Gorgoneion*) e tipologia fanno collocare in età protoaugustea⁶⁷, o quello classicistico da via San Clemente a Verona, con i Grifoni affrontati a un *thymiaterion* e il mantello allacciato sulla spalla destra (cfr. la figura loricata del rilievo di Ravenna)⁶⁸, o ancora il torso di Reggio Emilia, che costituisce una variante del tipo »Butrinto« e ricorda una vittoria partica attingendo al repertorio iconografico augusteo⁶⁹. Si osservi inoltre il ciclo statuariale proveniente dalla basilica di Velleia e si paragoni il loricato raffigurante in origine Nerone con le serie precedenti di statue togate e muliebri erette nel corso dell'età giulio-claudia⁷⁰: l'immagine militare si distacca dalle altre per qualità formale, visibile nella lavorazione più accurata del retro e nell'inserimento del puntello tra la ricaduta del mantello e il fianco sinistro, nonché per la replica fedele del repertorio di iconografie elaborato nelle botteghe Urbane, visibile

fin nel dettaglio dell'uso decorativo del trapano nelle decorazioni delle *pteryges*⁷¹. Una esecuzione *in loco* sembra quindi da escludere e l'intervento di una bottega basata a Roma probabile, anche se non si può escludere che, per esempio, nella più vicina Luni in età giulio-claudia vi fossero maestranze in grado di soddisfare la richiesta di una statua simile⁷².

Vale la pena approfondire anche il caso di *Segusio*, la capitale delle *Alpes Cottiae*, per l'esemplarità che ebbe la sua monumentalizzazione nel momento dell'ingresso nell'impero e dello sviluppo del percorso viario che collegava la Gallia alla Cisalpina. Dalla città provengono tre loricati in marmo e il frammento di un quarto⁷³. Due torsioni di eccellente qualità furono eretti nella prima metà del I sec. d.C., verosimilmente con un minimo scarto cronologico⁷⁴. Entrambi appartengono comunque al tipo »misto« ed esibiscono iconografie riprese dal repertorio protoimperiale. Una statua mostra le cosiddette *Lacenae saltantes* trasformate in ierodule del *Palladium*, ossia il *pignus imperii* custodito dall'imperatore/pontefice massimo (fig. 9 a), mentre l'altra celebra una vittoria orientale, presentando in alto la quadriga solare vista di fronte e in basso due Arimaspi/Parti libanti in onore dei Grifoni, simboli del *numen terrenum* di Apollo (fig. 9 b)⁷⁵. Gli stessi *schemata* sono attestati con varianti (soprattutto nelle *pteryges*) in due loricati posteriori, una statua cerite di Nerone nel caso degli Arimaspi⁷⁶ e una statua più tarda da Minturno nel caso delle *Lacenae*⁷⁷. La

64 Le analisi dei marmi, fatte raramente, farebbero fare dei passi in avanti nel riconoscimento di interventi delle officine Urbane, soprattutto in presenza di marmi greci, come a Pola o a Vicenza.

65 La statua di Nerone con *chorus* delle Nereidi e mantello frangiato da Bologna (Cadario 2004, 335 s.), l'introduzione del sostegno in forma di palma nei loricati flavii nella statua di Tito dal teatro di Trieste (Fuchs 1987, 110 n. C I 1. 2), la presenza delle personificazioni marine e terrestri nella parte inferiore dei loricati tardoflavi da Luni (Cadario 2016c); la statua antonina nel tipo »Afrodisia« dal teatro di Pola (Cadario 2004, 359 s.; Starac 2011: marmo pentelico).

66 Vedi Fuchs 1987, 122 n. Dm I 1; Denti 1991a, 203 s. n. 3; Boschung 2002, 143 n. 79.1; Legrottigle 2008, 162 (marmo pentelico).

67 Vedi Cadario 2004, 117 s.

68 Vedi Denti 1991a, 234–236 n. 4.

69 Vedi Rambaldi 2015. La statua, databile nei primi decenni del I sec. d.C., è comunque l'unico dei loricati cisalpini ad avere una decorazione della corazza non attestata altrove.

70 Sul ciclo: Boschung 2002, 25–35 e Saletti 1968.

71 Cfr. Cadario 2019, 133. Sul loricato vedi anche Saletti 1968, 52–54; Stemmer 1978, 8–10 n. I 4; Cadario 2004, 182 s.

72 Due statue lunensi tardoflavie presentano caratteristiche comuni di lavorazione (il fianco sinistro) non riscontrabili nella produzione Urbana contemporanea, dalla quale comunque dipendono per *schemata* e decorazioni figurate. Una loro produzione locale sarebbe in questo caso plausibile, cfr. Cadario 2019, 142.

73 Il quarto è un frammento di piede destro con calzatura militare (Gallesio 1993, 302).

74 Sulle due statue vedi Cadario 2008a e adesso Riccomini 2015, 309–313. Vedi anche Stemmer 1978, 96 n. VII a1 e 76 n. VII 1; Denti 1991b, 218 s. A una datazione flavia per il torso con il *Palladium* pensa invece Rosso 2006, 501–503.

75 Vedi Cadario 2008a e, per l'identificazione di Germanico in questa statua, cfr. Rosso 2006, 495–497; Riccomini 2015, 313 anche per il frammento di fregio raffigurante lo stesso soggetto, recepito con coerenza in un monumento pubblico cittadino.

76 Il volto di Nerone sostituisce quello di *Sol* e chiarisce il riferimento alla memoria della cerimonia di incoronazione di Tiridate in cui l'imperatore apparve alla guida del carro solare nel *velarium* del teatro di Pompeo, cfr. Cadario 2004, 188–195.

77 Sulla statua: Stemmer 1978, 82 n. VII 13. Cambiano le posizioni e il tipo di *kalathos* delle due danzatrici e alcuni dettagli nell'aspetto di Minerva, forse perché divenuta ormai il *numen familiare* del *princeps*.



Fig. 9 Statue loriccate da Susa. a. Torso con venerazione del Palladio. – b. Torso con Arimaspi che libano ai Grifoni. – c. Statua di età adrianea con testa di Claudio non pertinente. Torino. Musei Reali

riproduzione puntuale delle decorazioni delle corazze e dei tipi stessi di loricato consente di riconoscere all'origine di entrambe le coppie un archetipo creato a Roma e adattato a onorati differenti da officine metropolitane che erano evidentemente in possesso dei modelli, comprensivi degli schemi iconografici. La consuetudine della famiglia di Cozio con Roma⁷⁸ e il suo evergetismo, che si estese anche ad *Augusta Taurinorum* con la dedica di una *porticus* e forse del suo arredo scultoreo (gli *ornamenta*)⁷⁹, offrono un contesto adatto alla dedica a Susa di statue di una qualità così alta. Si può forse pensare ai cambiamenti di status giuridico della valle: la nomina regia di Cozio II nel 44 d. C. da parte di Claudio avrebbe offerto per esempio un'occasione ideale per la dedica di monumenti pubblici⁸⁰. Le due statue onorarie erano quindi verosimilmente prodotti importati e di prestigio, segnando per esempio una cesura rispetto a un monumento come l'arco augusteo, nella cui realizzazione intervennero invece maestranze itineranti forse cisalpine, aggiornate nella scelta dei modelli, ma abituate a lavorare la

pietra locale e più a loro agio con la decorazione architettonica che con quella figurata⁸¹. Il terzo loricato segusino, oggi integrato con una testa non pertinente di Claudio (fig. 9 c), può invece essere attribuito all'età adrianea, visto che, con l'eccezione di quella centrale, le decorazioni delle *ptyeryges* hanno gli stessi soggetti dei loricati tipo ›Hierapytna‹ prodotti proprio per raffigurare Adriano⁸², che è quindi il principale candidato per l'identificazione anche a Susa. La statua attesta che gli *schemata* delle *ptyeryges* potevano essere riprodotti in parti diverse dell'impero e fa pensare all'intervento di maestranze di formazione differente rispetto a quelle attive in Cisalpina nella fase giulio-claudia⁸³. In ogni caso nessuna delle statue in marmo esaminate si distacca in modo evidente dal repertorio Urbano e di norma esse presuppongono l'intervento di officine con standard qualitativi molto alti.

Passando alla diffusione dei più rari tipi statuari in nudità eroica, essa presenta due momenti. Nel periodo compreso tra gli anni finali della repubblica e l'inizio del principato prevalsero le statue in nudità armata,

78 Si pensi alla carriera militare di *C. Iulius Vestalis*, un discendente di Cozio I, all'inizio del regno di Tiberio, cfr. Kantor 2017.

79 Sulla dedica torinese: AE 1899, 209 b; Cresci Marro-ne 1995.

80 Vedi Cadario 2008a, 287 s. Su Cozio e famiglia, cfr. Giorcelli Bersani 2019, 52. 55. 80–82. 89 s. Sulla presenza legionaria in età tiberiana a Susa, vedi Suet. Tib. 37, 5.

81 Vedi Pensabene 2015.

82 Stemmer 1978, 102 n. VIII 7; Rosso 2006, 503 s. (età traiana-adrianea). Sul tipo ›Hierapytna‹: Karanastasi 2012/2013. Si veda per esempio lo *ptyerygion* della statua dall'Agorà di Atene.

83 Per esempio si può pensare lo stesso della statua da Aquileia di età tardo-flavia o traiana per il tipo inusuale di marmo grigio: Scrinari 1972, 31 n. 85; Stemmer 1978, 64 n. V 15; Verzár Bass 2005, 50 s.

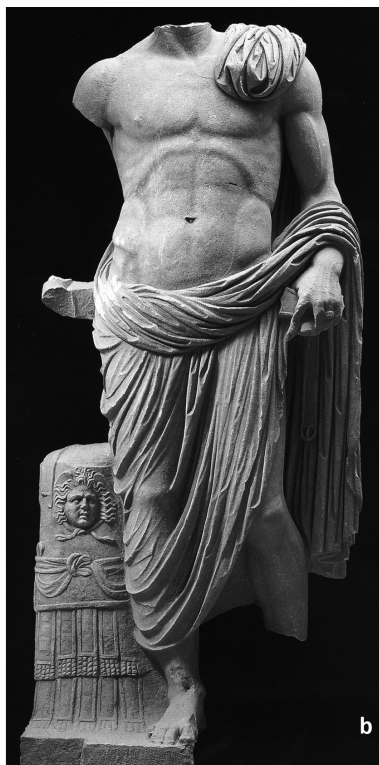


Fig. 10 (a) Statua in nudità armata dal fiume Natissa e (b) statua di Navarca da Cavenzano (Aquileia, Museo Archeologico Nazionale)

ossia una formula che a partire dall'età delle guerre civili e nel decennio seguente intercettò molto bene l'esigenza di celebrare nei ritratti il carisma militare dei capiparte e dei loro seguaci mediante l'esibizione di attributi adeguati (corazze-sostegno, mantelli frangiati, baltei e spade)⁸⁴. Nelle città della Cisalpina queste immagini furono presenti in versioni di qualità diversa, sia alta, come testimoniano le corazze-sostegno di Altino e di *Mutina*, la prima appartenente a una statua colossale verosimilmente pubblica e la seconda quasi sicuramente importata da Roma, essendo firmata da Xenon e Sogenes, due artisti di Paros⁸⁵, sia modesta, come si vede in un frammento lunense proveniente da una necropoli e sicuramente realizzato localmente⁸⁶.

In questo contesto spicca ancora una volta il caso di Aquileia perché vi è attestata la traduzione degli stessi tipi statuari nel calcare d'Aurisina, come testimonia-

no un sostegno in forma di corazza⁸⁷ e soprattutto il torso nudo con mantello frangiato trovato nel fiume Natissa (fig. 10 a)⁸⁸. Quest'ultimo rende evidente l'interesse della committenza locale per il linguaggio dei corpi metropolitano. Nel torso si riconosce infatti lo stesso *schema* attestato almeno in una statua da *Foruli* e nell'Agrippa Grimani, oltre che riprodotto nel denaro raffigurante una statua di Ottaviano su colonna rostrata⁸⁹. La riproduzione del tipo statuare in calcare costituisce dunque un significativo ampliamento del repertorio da parte di quelle officine aquileiesi che si erano già cimentate nei togati in *Pallium-Typus* e che avrebbero in seguito ripreso anche i nuovi tipi di togato, dimostrando così la propria vitalità. La resa del torso nudo e il disegno dello *Schulterbausch* appaiono però semplificati, come le frange del mantello, visibili solo sulla schiena e rese sommariamente. Anche il

84 Vedi da ultimo Cadario 2017.

85 In generale sulle corazze-sostegno, vedi Cadario 2001. Sul sostegno di Modena, firmato da Xenon e Sogenes, vedi IG XIV 2287; Lippolis 2000, 265; Museo Lapidario 2005, 109 s.; Der Neue Overbeck V (2014) 510 s. s. v. *Sogenes* (S. Kansteiner – K. Hallof). Per il ritrovamento nel 1829 a Modena, vedi Malmusi 1830, 57. La forma delle lettere rimanda alla fine del I sec. a.C. Per Altino, vedi Denti 1991a, 159 s. n. 1. Un'altra corazza-sostegno proviene da Pola, ma la decorazione della corazza con i Grifoni affrontati suggerisce una datazione pienamente imperiale, vedi Starac 2011, 138 s.

86 Vedi Cadario 2001, 115 s.

87 Vedi Cadario 2017, 171 s. Una seconda corazza-sostegno, questa volta in marmo, appartenente a una statua nuda fu trovata reimpiegata nelle Grandi Terme di Aquileia: Rebaudo 2003, 250-255.

88 Vedi Scrinari 1972, 30 n. 84; Verzár Bass 1987, 97 s.; Denti 1991a, 71-73 n. 10; Legrottoglie 2005, 131 s.; Cadario 2017, 169-171. Sul mantello frangiato, vedi anche Cadario 2016a, 309.

89 Vedi Cadario 2017, 170.

cosiddetto Navarca (fig. 10 b) ritraeva verosimilmente un membro della classe dirigente locale (*l'anulus aureus* nella sinistra poteva indicare un senatore o un cavaliere), memore forse di un ruolo di comando navale e perciò desideroso di costruirsi un'immagine di vincitore sul mare, come testimonia la collocazione in un monumento funerario comprendente anche una prua di nave da guerra⁹⁰. È inoltre verosimile che lo *schema* si ispirasse, forse abbastanza liberamente, a un modello Urbano noto, visto che ha un'eco anche nel cosiddetto Navarca di Capua⁹¹. La statua fu realizzata in un marmo bianco a grana fine da un atelier molto più esperto di quello che realizzò, qualche tempo dopo e in un linguaggio formale «locale», il togato posto nel mausoleo Candia. L'ipotesi che il Navarca sia una statua importata non è quindi affatto da scartare⁹². In ogni caso il significato della presenza di statue in marmo in monumenti funerari realizzati in calcare locale da botteghe certamente aquileiesi è comunque analogo e conferma che nella città adriatica risiedeva una élite molto ambiziosa e impaziente di emulare quella Urbana non solo nei propri mausolei monumentali ma anche negli *schemata* e nella scelta di materiali più costosi per la propria autorappresentazione⁹³.

La piena età augustea vide il rinnovamento tipologico anche delle statue in «nudità eroica», che si manifestò nella riproposizione senza armi dello *schema* in *Hüftmantel* nell'intento di costruire un'immagine più solenne spesso coincidente con l'assimilazione esplicita a Giove prevista per i *divi*⁹⁴. Anche in questo caso il processo si collega quindi alla diffusione dell'iconografia imperiale e vide la riproposizione fedele di un

limitato repertorio di panneggi dei mantelli e ponderazioni delle statue frutto verosimilmente di una previa selezione Urbana dei modelli⁹⁵. In Cisalpina gli esempi sono pochi, ma attestano che il tipo fu introdotto spesso nei grandi cicli statuari municipali in forme corrispondenti quasi perfettamente agli schemi dei panneggi metropolitani. Ricordo una statua giulio-claudia in marmo greco da Aquileia, una statua dal teatro di Vicenza e la statua di Claudio da Luni, accompagnata dall'aquila-sostegno, che chiariva il riferimento giovio⁹⁶. Allo stesso gruppo appartiene anche la statua superiore al vero di un principe giulio-claudio, forse oggetto di *damnatio memoriae* (Caligola?), proveniente da un edificio pubblico di *Civitas Camunnorum* e realizzata nel marmo di Vezza d'Oglio (fig. 11)⁹⁷. La romanizzazione significò infatti anche in val Camonica la ricerca di cave di marmi locali da usare in primo luogo nell'edilizia pubblica nell'area⁹⁸, ma in questo caso la buona qualità del materiale convinse anche delle maestranze esperte (bresciane?) coinvolte nella monumentalizzazione della cittadina a ritenerlo appropriato anche ai ritratti della famiglia imperiale⁹⁹. Pochi decenni prima, per la statua di culto del santuario di Minerva nella vicina Breno, si era invece preferita una replica in marmo pentelico dell'Atena Hope/Farnese importata da Roma stessa¹⁰⁰. In questo caso l'intervento delle maestranze presenti sul posto comportò comunque un certo, sia pur minimo, distacco dagli *schemata* selezionati a Roma, visto che la statua non aderisce con esattezza a nessuno dei modelli consueti. Affine poi allo *Hüftmantel* era il cosiddetto *Jupiter-Kostüm*, una tipologia attestata probabilmente

90 Sul Navarca di Aquileia, vedi Scrinari 1972, 28 s. n. 81; Verzár Bass 1987, 112–118; Denti 1991a, 66–71 n. 9; Post 2004, 389 s. n. I 2; Legrottaglie 2005, 128–130; Cadario 2017, 161–169.

91 Le due statue, pur differendo in dettagli di costume (mantello con frange o senza; presenza dell'anello) e armamento (balteo slacciato, inserimento del rostro nella statua), suggeriscono comunque l'influenza di una statua Urbana con un simile panneggio del mantello e la caratteristica esibizione della spada nel pugno. I dettagli potevano essere adattati al contesto (tipologia di monumento) e alla carriera (cfr. l'anello) dell'onorato.

92 La qualità comunque non equivale a quella delle migliori botteghe Urbane, vedi Cadario 2017, 168 s. Cfr. anche Pensabene – Barresi 2017, 237. La ruga incisa sul collo ricorda anche un bel ritratto di anziano in marmo lunense da una necropoli di Altino (n. inv. AL 414), cfr. Tirelli 2011.

93 La frequente presenza di Augusto e della corte ad Aquileia (cfr. Cresci Marrone 2015) non può essere stata estranea al fenomeno.

94 Vedi Cadario 2011.

95 Il repertorio, esteso anche alle figure loriccate, è individuato in Post 2004.

96 Per Aquileia, vedi Scrinari 1972, 31 n. 86; Denti 1991a, 79–81 n. 15; Post 2004, 468 s. n. IX 1; Per Vicenza: Denti 1991a, 206–209 n. 4; Post 2004, 468 n. VIII 24; Legrottaglie 2008, 162 (marmo docimeno). Per Luni: Sacchi 1998.

97 Vedi Rossi 2005. Del ritratto si conserva solamente una porzione limitata della nuca che consente comunque la datazione del pezzo in età giulio-claudia. La ponderazione della statua è comunque diversa dai confronti migliori per il drappaggio del mantello, cfr. per esempio Post 2004, 403 s. n. III 3.

98 Lo stesso avvenne anche in val di Susa: cfr. Barellero – Gomez Serito 2013.

99 Cfr. Rossi 2005, 25.

100 Sulla Minerva vedi Rossi 2010. A una datazione flavia pensa Saletti 1988. La statua appartiene più verosimilmente alla prima fase del santuario e fu poi restaurata durante il rifacimento flavio, usando proprio il marmo in Vezza d'Oglio. Per un caso simile di importazione di una statua di culto si pensi alla statua firmata dall'ateniese Kleomenes a Piacenza, cfr. Lipolis 2000, 256–262.



Fig. 11 Statua in *Hüftmantel* (Museo Archeologico Nazionale di Cividate Camuno)

te da un frammento del retro di una statua colossale proveniente dagli scavi della basilica paleocristiana di San Giusto a Trieste. Le dimensioni ricostruibili, pari a circa tre metri, ne suggeriscono l'attribuzione a un imperatore giulio-claudio, forse un divo¹⁰¹.

101 Sul tipo vedi Balty 2007. Va esclusa la pertinenza a una statua togata avanzata in CSIR 2003, 53 s. n. ST6. L'andamento diagonale delle pieghe è incompatibile



Fig. 12 Statua in costume militare di Domiziano (?), con testa di Claudio non pertinente (Aquileia, Museo Archeologico Nazionale)

Infine va esaminato un vero e proprio unicum tipologico nella ritrattistica a tutto tondo, ossia la statua proveniente da Aquileia, restaurata con una testa di Claudio e caratterizzata dal cosiddetto costume »militare« da viaggio, che consisteva in un ampio mantello

con il »pilastrino« caratterizzante il retro dei togati e la qualità della resa della parte posteriore è molto superiore alla media dei togati.

affibbiato sulla spalla destra indossato sulla tunica e completato dai calcei patrizi (fig. 12)¹⁰². L'ipotesi che il tipo statuaria intendesse mostrare il *reditus* di un imperatore da una spedizione militare vittoriosa si fonda sul confronto con i rilievi di Palazzo della Cancelleria, dove è raffigurato un ritorno a Roma di Domiziano¹⁰³. Visti alcuni dettagli, come la posizione sollevata della fibbia, simile anche al cosiddetto Pompeo di Palazzo Spada, probabilmente a sua volta un ritratto di Domiziano¹⁰⁴, e la resa del panneggio, la possibilità che la statua raffiguri l'ultimo dei Flavi è la più verosimile e in tal caso potrebbe ricordare un suo passaggio da Aquileia, molto probabile in occasione di una spedizione militare, come la guerra contro i Suebi che ebbe *Carnuntum* come base avanzata¹⁰⁵.

A conclusione di questo discorso sui tipi statuari, pur limitato a quelli virili, credo che si possa tracciare a grandi linee un quadro tipologico e diacronico della ricezione degli *schemata* Urbani. In primo luogo bisogna fare anche alcune osservazioni sul tipo di record disponibile. Di fatto le statue in pietre locali o in marmo coprono un range cronologico piuttosto limitato: l'autorappresentazione del defunto tramite sculture a tutto tondo è molto legata alla preferenza per i grandi mausolei funerari di ispirazione centro-italica nei quali il notabilato locale cisalpino investì le sue risorse soprattutto tra la metà del I sec. a.C. e l'età giulio-claudia¹⁰⁶, dopodiché la memoria del defunto fu affidata a formule diverse, diradando la produzione di statue funerarie a tutto tondo da parte delle botteghe locali. Le immagini pubbliche in marmo, raffiguranti perlopiù la famiglia imperiale, sono invece attestate soprattutto tra l'età augustea e flavia, e diminuiscono drasticamente nel II sec. d. C., come si può dedurre anche dal numero di ritratti conservati. Questo non significa affatto che in Cisalpina non si erigessero più statue agli imperatori o che non si onorassero più i notabili locali. Lo si faceva molto spesso, ma prevaleva il bronzo, come testimoniano le numerose basi di statue esistenti e i frammenti di sculture in metallo o le teste trovate a Brescia¹⁰⁷. I cicli statuari marmorei raffiguran-

ranti la *domus Augusta* occupano quindi un periodo in fondo piuttosto limitato della storia della Cisalpina, che coincise però, non casualmente, con il processo di urbanizzazione, marmorizzazione e monumentalizzazione stessa delle città, processo in cui i ritratti diventarono un indispensabile *ornamentum* degli spazi pubblici e accompagnarono l'uso del marmo nei nuovi edifici cittadini in una corsa all'*imitatio Romae*, che impegnò a fondo molte officine, che fossero Urbane, itineranti o residenti nella regione¹⁰⁸.

Non è poi una sorpresa verificare che il repertorio di *habitus* disponibili sia stato sfruttato pienamente e che sia stato inaugurato dalla statua togata nel contesto della progressiva estensione della cittadinanza romana alla Cisalpina. Una maggiore varietà e libertà di adattamento è visibile però solo nella fase iniziale, corrispondente al periodo compreso tra i decenni centrali del I sec. a.C. e la prima età augustea, quando le statue togate sedute e stanti in *Pallium-Typus* erano commissionate dalle élites municipali per i propri monumenti (spesso funerari) ed eseguite di norma da officine sviluppatesi *in loco*. Sebbene alcune statue replicano alcune pieghe caratteristiche del panneggio delle statue Urbane, a dimostrazione del fatto che circolavano già dei modelli autorevoli (il tramite potrebbero essere state le statue pubbliche in bronzo), il caso di Aquileia dimostra una certa libertà formale (cfr. il decorativismo della toga) e iconografica (cfr. la mano sinistra stretta nel panneggio), che aiuta a riconoscere le specificità delle officine locali impegnate nel processo di ricezione del modello. Queste ultime furono del resto eccezionalmente in grado di offrire ai loro committenti anche i tipi statuari in nudità armata, per i quali l'uso di materiali lapidei diversi dal marmo è di per sé un evento molto raro. L'influenza e il prestigio dei modelli Urbani si fecero dunque sentire, anche nella scelta del marmo per le statue funerarie (cfr. Aquileia e Sarsina), ma lasciarono una certa autonomia nella ricezione.

Le cose stavano però cambiando: proprio nel corso dell'età augustea il linguaggio dei corpi nel ritratto

102 Vedi Casari 2005, 209–212. A una pertinenza tra testa e corpo pensa invece Denti 1991a, 87–90 n. 19.

103 Il confronto (parziale) migliore per la tipologia è in una statua dalla galleria dei *reges Albani* del foro imperiale di Augusta Emerita e in altre due statue simili, cfr. Trillmich 1990, 285.

104 Vedi Faccenna 1956.

105 La presenza di Domiziano a *Carnuntum* si deduce da CIL II 4497.

106 In questo fenomeno si inserisce anche la bella statua realizzata non oltre i primi decenni del I sec. d.C. in pietra d'Istria e raffigurante un soldato oggi a Cassacco (UD) ma di probabile provenienza aquileiese. Essa

esibisce una uniforme legionaria realistica, come nelle stele funerarie degli *stehenden Soldaten* ben note anche in Cisalpina, ma doveva essere collocata in un grande monumento a edicola: Buora 1998, 31–36; Sperti 2010, 153 s. Questo modello di autorappresentazione militare è ben documentato nella Campania augustea, dove però aveva prevalso ancora la scelta della corazza ellenistica per segnalare il rango degli effigiati: Cadario 2004, 95–102.

107 In Cisalpina la documentazione di statue imperiali realizzate nel III sec. d.C. è, per esempio, abbastanza ricca, cfr. Cadario 2016b.

108 Cfr. Pensabene 2014, 32 s.

fu rinnovato a fondo e i nuovi tipi statuari divennero i protagonisti dei grandi cicli eretti per raffigurare la *gens Iulia* nei principali edifici pubblici¹⁰⁹. L'*auctoritas* del modello rese quindi più uniforme la ricezione dei nuovi *schemata*, sia pure con delle differenze tra i singoli *habitus*. Il nuovo pannello della toga, vista anche la sua importanza ideologica, comportò una forma di ricezione nel complesso più fedele rispetto al *Pallium-Typus*. Essa fu verosimilmente il risultato di una vera e propria pianificazione da parte del centro volta a diffondere il nuovo modello e a far sì che Augusto e i suoi familiari fossero raffigurati nel costume più adatto e omologato. Il possibile ruolo di committente esercitato per esempio da L. Calpurnio Pisone a Velleia suggerisce che questo processo di disseminazione sia stato favorito dall'élite urbana con interessi locali. In diverse statue si nota quindi la ripetizione di specifici disegni delle pieghe del pannello (cfr. Milano) e di dettagli tecnici, un fatto che fa pensare all'intervento di officine già esperte e in possesso di modelli affidabili, sebbene non si possa mai parlare di vere e proprie copie. Restava infatti un certo margine di libertà nella resa dei dettagli del pannello, come forma e lunghezza di *sinus* e *umbo*, da ascrivere forse alla sensibilità dei singoli artefici o a esigenze di *variatio* in un ciclo statuario.

Il caso dei loricati è in parte diverso, perché la più esclusiva connessione di questo *habitus* con il potere imperiale li spinse invece verso una ancora maggiore fedeltà ai modelli Urbani, con limitate eccezioni: in età giulio-claudia coincidono non solo le tipologie di

loricati, ma anche i programmi iconografici riprodotti in corazze e *pteryges* e il linguaggio formale impiegato, fino al punto che è quasi impossibile distinguere l'intervento delle (presunte) officine (itineranti?) attive in Cisalpina da quelle metropolitane in senso stretto e si ha quindi il sospetto che in questo caso abbiano circolato molto spesso anche le statue e non solo i loro artefici.

In parte lo stesso fenomeno si riscontra anche nelle statue in *Hüftmantel* ›disarmate‹, che riproducevano le stesse tipologie selezionate dalle botteghe Urbane, segno che si attingeva a un repertorio ristretto e predefinito, dal quale non a caso si distaccano sia il Navarca di Aquileia, verosimilmente più antico e quindi realizzato prima che iniziasse il processo di selezione degli schemi da parte delle botteghe Urbane, sia la statua in *Hüftmantel* da Cividate Camuno, sicuramente eseguita localmente, visto l'uso del marmo di Vezza d'Oglio, e quindi panneggiata secondo uno schema privo di confronti precisi.

Concludendo, va ribadito che il fatto stesso che le statue riconducibili agli onori pubblici e alla famiglia imperiale erette in Italia settentrionale e scolpite perlopiù in marmi di qualità si distacchino così poco dai loro modelli metropolitani, suggerisce la volontà del centro di controllare il più possibile l'aspetto non solo dei volti ma anche dei propri corpi, agevolando la circolazione dei nuovi tipi statuari e imponendone un alto tasso di standardizzazione, verosimilmente ottenuto mediante un meccanismo di supervisione delle maestranze specializzate nel riprodurli¹¹⁰.

Bibliografia

- Aurigemma 1963 S. Aurigemma, I monumenti della necropoli romana di Sarsina (Roma 1963)
- Balty 2007 J.-C. Balty, Culte impérial et image du pouvoir. Les statues d'empereur en »Hüftmantel« et en »Jupiter-Kostüm« ; de la représentation du *genius* à celle du *divus*, in: T. Nogales Basarrate – J. González Fernández (edd.), *Culto Imperial. Política y Poder*. Actas del Congreso Internacional, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano 18–20 de mayo, 2006, *Hispania* 1 (Roma 2007) 49–74
- Barello – Gomez Serito 2013 F. Barello – M. Gomez Serito, Marmi valsusini per l'edificazione della capitale delle Alpi Cozie. Nuovi dati dai

- recenti scavi, in: Actes du XIII Colloque sur les Alpes dans l'Antiquité (Brusson, 2012), *Bulletin d'Études Préhistoriques et Archéologiques Alpines* 24, 2013, 77–88
- Borda 1974/1975 M. Borda, Il togato di Buttrio, *AquilNost* 45/46, 1974/1975, 349–360
- Boschung 1993 D. Boschung, Die Bildnisse des Augustus, *Herrscherbild I 2* (Berlino 1993)
- Boschung 2002 D. Boschung, *Gens Augusta*. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses (Mainz 2002)
- Buora 1998 M. Buora, Monumenti antichi a Cassacco, in: Cassacco. Motivi di storia e di cultura (Udine 1998), 25–42

109 Sul tema si veda Boschung 2002.

110 Per il problema nella Gallia Romana, vedi Rosso 2006, 151–173.

- Cadario 2001 M. Cadario, La corazza ai piedi dell'eroe. Una statua con *Panzertrunk* da una necropoli di Luni, *QuadStLun* 7, 2001, 115–154
- Cadario 2004 M. Cadario, La corazza di Alessandro. Loricati di tipo ellenistico dal IV sec. a.C. al II d. C. (Milano 2004)
- Cadario 2008a M. Cadario, Ipotesi sulla circolazione dell'immagine loricata in età imperiale. I torsi giulio-claudi di Susa, in: S. Maggi – F. Slavazzi (edd.), *La scultura romana dell'Italia settentrionale. Quarant'anni dopo la mostra di Bologna* (Firenze 2008) 281–292
- Cadario 2008b M. Cadario, Il collezionismo di statue antiche, in: M. Cadario (ed.), *Lombardia romana. Arte e architettura* (Milano 2008) 297–315
- Cadario 2010 M. Cadario, Quando l'*habitus* faceva il romano (o il greco). Identità e costume nelle statue iconiche tra II e I sec. a.C., in: E. La Rocca – C. Parisi Presicce con A. Lo Monaco (edd.), *I giorni di Roma. L'età della conquista* (Milano 2010) 115–124
- Cadario 2011 M. Cadario, Il linguaggio dei corpi nel ritratto romano, in: E. La Rocca – C. Parisi Presicce con A. Lo Monaco (edd.), *Ritratti le tante facce del potere* (Roma 2011) 209–221
- Cadario 2016a M. Cadario, Reception and Transformation of the Greek Repertory in Roman Late-Republican Portraits. The Role of the Fringed Cloak in the Military Image, in: E. von den Hoff – F. Queyrel – É. Perrin-Saminadayar (edd.), *Eikones. Portraits en contexte. Recherches nouvelles sur les portraits grecs* (Venosa 2016) 295–315
- Cadario 2016b M. Cadario, Monumenti onorari degli imperatori nel III sec. d.C. in Italia settentrionale, in: *Dall'appennino a Luni tra età romana e medioevo. Atti della Giornata di studi, Berceeto (26 settembre 2015)*, *QuadStudLun* 10, 2016, 125–142
- Cadario 2016c M. Cadario, La statua loricata di un imperatore flavio dal teatro di Luni, in: S. Lusuardi Siena – C. Perassi – F. Sacchi (edd.), *Archeologia Classica e post-classica tra Italia e Mediterraneo. Scritti in ricordo di Maria Pia Rossignani* (Milano 2016), 37–44
- Cadario 2017 M. Cadario, Tipi statuari in nudità armata e ricezione dei modelli ellenistici nella scultura iconica di Aquileia nel I sec. a.C., in: F. Fontana (ed.), *Aquileia e l'Oriente mediterraneo. 40 anni dopo. Atti della XLVII Settimana di studi aquileiesi, Aquileia, Sala del consiglio comunale (5–7 maggio 2016)*, *Antichità Altoadriatiche* 86 (Trieste 2017) 161–175
- Cadario 2019 M. Cadario, Osservazioni sul «non-finito» e/o «non-visibile» nell'arredo scultoreo nel mondo romano. L'influenza di collocazione e tipologia sulla prassi degli scultori, in: M. Papini (ed.), *Opus Imperfectum. Monumenti e testi incompiuti del mondo greco e romano*, *ScAnt* 25, 2019, 131–147
- Caldarini Mazzucchelli 2007 S. Caldarini Mazzucchelli, Sul contributo della riflessione antichistica alla definizione dell'identità locale, in: *Storia economica e sociale di Bergamo. I primi millenni. Dalla preistoria al medioevo 2* (Bergamo 2007) 15–53
- Calvani 2000 M. Marini Calvani (ed.), *Aemilia. La cultura romhina in Emilia Romagna dal III secolo a.C. all'età costantiniana* (Venezia 2000)
- Camporini 1979 E. Camporini, *Sculture a tutto tondo del Civico Museo Archeologico di Milano provenienti dal territorio di Milano e da altri municipia, CSIR Italia Regio XI, Mediolanum Comum* (Milano 1979)
- Casari 2005 P. Casari, Ritratti imperiali ad Aquileia tra I e III sec. d. C. Qualche osservazione, in: G. Cuscito – M. Verzár Bass (edd.), *Aquileia dalle origini alla costituzione del ducato longobardo. La cultura artistica ad Aquileia in età romana (II a.C. – III d. C.)*, *Antichità Altoadriatiche* 61 (Trieste 2005) 193–226
- Catarsi 2009 M. Catarsi, Storia di Parma. Il contributo dell'archeologia, in: D. Vera (ed.), *Storia di Parma II Parma romana* (Parma 2009) 367–499
- Ciliberto 2011 F. Ciliberto, Viri togati. Forme di autorappresentazione delle élites locali ad Aquileia, in: T. Nogales – I. Rodà (edd.), *Roma y las provincias, modelo y difusión* (Roma 2011) 101–109
- Ciliberto 2012 F. Ciliberto, La statuaria iconica femminile di Aquileia, *LANX* 12, 2012, 57–79
- Claveria 2018 M. Claveria, Los togados y estatuas vestidas de Barcino, *AEspA* 91, 2018, 243–263
- Clinton 2000 J. C. Clinton, The Neronian Odeum at Cosa and Its Sculptural Program. A New Julio-Claudian Dynastic Group, *MemAmAc* 45, 2000, 99–130
- Colivicchi 2000 F. Colivicchi, Dal *pallium* alla *toga*. Ancona fra Ellenismo e romanizzazione, *Ostraka* 9/1, 2000, 135–142
- Compostella 1996 C. Compostella, *Ornata sepulcra*. Le «borghesie» municipali e la memoria di sé nell'arte funeraria del Veneto romano (Firenze 1996)
- Cresci Marrone 1995 G. Cresci Marrone, La dinastia cozia e la colonia di *Augusta Taurinorum*, *Segusium* 34, 1995, 7–17
- Cresci Marrone 2015 G. Cresci Marrone, Ottaviano/Augusto e la Venetia nelle fonti letterarie. Quale rapporto?, in: G. Cuscito (ed.), *Il bimillenario augusteo, Antichità Altoadriatiche* 81 (Trieste 2015), 49–63

- CSIR 2003 M. Verzár Bass (ed.), *Corpus Signorum Imperii Romani, Regio X. Friuli Venezia Giulia II, Trieste. Raccolte dei Civici Musei di storia e arte e rilievi del Propileo, I* (Roma 2003)
- CSIR 2007 M. Verzár Bass (ed.), *Corpus Signorum Imperii Romani, Regio X. Friuli Venezia Giulia III, Buttrio. La collezione di Francesco di Toppo a Villa Florio* (Roma 2007)
- De Maria 2005 S. De Maria, *I fora della Cisalpina romana come luoghi della celebrazione*, in: X. Lafon – G. Sauron (edd.), *Théorie et pratique de l'architecture romaine. La norme et l'expérimentation. Études offertes à Pierre Gros* (Aix-en-Provence 2005) 166–177
- Denti 1991a M. Denti, *Ellenismo e romanizzazione nella X Regio. La scultura delle élites locali dall'età repubblicana ai Giulio-Claudi* (Roma 1991)
- Denti 1991b M. Denti, *I Romani a nord del Po* (Milano 1991)
- Faccenna 1956 D. Faccenna, *Il Pompeo di Palazzo Spada*, ArchCl 8, 1956, 173–201
- Faoro 2014 D. Faoro, *M. Appuleius, Sex filius, legatus. Augusto, Tridentum e le Alpi orientali*, Aevum 88, 2014, 99–124
- Fejfer 2008 J. Fejfer, *Roman Portraits in Context* (Berlino 2008)
- Frova 1956 A. Frova, *Due statue sedute romane*, ArchCl 8, 1956, 34–39
- Frova 1985–1987 A. Frova, *La produzione di scultura a Luni*, in: *Studi Lunensi e prospettive sull'occidente romano 2*, Atti Lerici 1985, QuadStLun 10, 1985–1987, 223–250
- Fuchs 1987 M. Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum* (Mainz 1987)
- Gallesio 1993 S. Gallesio, *Il lato occidentale delle mura. Saggi di scavo*, in: L. Mercado (ed.), *La Porta del Paradiso. Un restauro a Susa* (Torino 2003) 299–305
- Giorcelli Bersani 2019 S. Giorcelli Bersani, *L'impero in quota. I Romani e le Alpi* (Torino 2019)
- Goette 1990 H. R. Goette, *Studien zu römischen Togadarstellungen*, BeitrESkAr 10 (Mainz 1990)
- Havé-Nikolaus 1998 F. Havé-Nikolaus, *Untersuchungen zu den kaiserzeitlichen Togastatuen griechischer Provenienz. Kaiserliche und private Togati der Provinzen Achaia, Creta (et Cyrene) und Teilen der Provinz Macedonia* (Mainz 1998)
- Kantor 2017 G. Kantor, *The Dates and Circumstances of *Quinctus Iulius Vestalis**, ZPE 132, 2017, 85–91
- Karanastasi 2012/2013 P. Karanastasi, *Hadrian im Panzer. Kaiserstatuen zwischen Realpolitik und Philhellenismus*, JdI 127/128, 2012/2013, 323–391
- Kleiner – Kleiner 1980/1981 D. E. E. Kleiner – F. S. Kleiner, *Early Roman Togate Statuary*, BCom 87, 1980/1981, 125–133
- Kuttner 1995 A. L. Kuttner, *Dynasty and Empire in the Age of Augustus. The Case of the Boscoreale Cups* (Berkeley, Los Angeles 1995)
- Lamoine 2009 L. Lamoine, *Le pouvoir local en Gaule romaine* (Monts 2009)
- Legrottaglie 2005 G. Legrottaglie, *L'autorappresentazione del cittadino aquileiese tra tarda Repubblica e prima età imperiale*, in: G. Cuscito – M. Verzár Bass (edd.), *Aquileia dalle origini alla costituzione del ducato longobardo. La cultura artistica ad Aquileia in età romana (II a.C. – III d. C.)*, *Antichità Altoadriatiche* 61 (Trieste 2005) 125–149
- Legrottaglie 2008 G. Legrottaglie, *Il ciclo statuario del teatro Berga di Vicenza. Qualche considerazione alla luce delle analisi dei marmi*, in: S. Maggi – F. Slavazzi (edd.), *La scultura romana dell'Italia settentrionale. Quarant'anni dopo la mostra di Bologna* (Firenze 2008) 161–168
- Legrottaglie 2016 G. Legrottaglie, *Marmo, sculture, modelli lungo i percorsi appenninici nella prima età imperiale*, QuadStudLun 10, 2016, 43–67
- Lippolis 2000 E. Lippolis, *Cultura figurativa. La scultura »colta« tra età repubblicana e dinastia antonina*, in: Calvani 2000, 250–278
- Malmusi 1830 C. Malmusi, *Museo Lapidario Estense descritto dal dottor Carlo Malmusi* (Modena 1830)
- Marmora 1983 Marmora Lunensia erratica. *Catalogo della mostra Sarzana 1983* (Sarzana 1983)
- Mirabella Roberti 1963 M. Mirabella Roberti, *Le scoperte archeologiche nell'area di via Broletto via del Lauro*, in: E. Gucciardi, *La nuova casa della Milano* (Milano 1963) 177–194
- Montevecchi 2013 G. Montevecchi, *La via sepolcrale di Sarsina e le tombe augusteo-tiberiane della Cisalpina*, in: S. Berke – T. Mattern (edd.), *Römische Gräber augusteischer und tiberischer Zeit im Westen des Imperiums, Akten der Tagung, Trier 11.–14. November 2010* (Wiesbaden 2013) 189–216
- Musei Capitolini II 2017 E. La Rocca – C. Parisi Presicce (edd.), *Musei Capitolini. Le sculture di Palazzo Nuovo 2* (Roma 2017)
- Museo Lapidario 2005 N. Giordani – G. Paolozzi Strozzi (edd.), *Il Museo Lapidario Estense. Catalogo generale* (Venezia 2005)
- Pensabene 2013 P. Pensabene, *I marmi nella Roma antica* (Roma 2013)
- Pensabene 2014 P. Pensabene, *Il marmo lunense nei programmi architettonici e statuari dell'Occidente romano*, in: V. García-Entero (ed.), *El mar-*

- mor en Hispania. Explotación, uso y difusión en época romana (Madrid 2014) 17–48
- Pensabene 2015 P. Pensabene, Arco di Susa. Forme della decorazione architettonica, *Segusium* 52, 2015, 75–100
- Pensabene – Barresi 2017 P. Pensabene – P. Barresi, Aquileia crocevia artistico e commerciale tra Oriente e Occidente. Dal mito alla diffusione dei marmi, in: F. Fontana (ed.), *Aquileia e l'Oriente mediterraneo. 40 anni dopo. Atti della XLVII settimana di studi Aquileiesi, Aquileia, Sala del consiglio Comunale (5–7 maggio 2016)*, *Antichità Altoadriatiche* 86 (Trieste 2017), 219–244
- Post 2004 A. Post, *Römische Hüftmantelstatuen. Studien zur Kopistentätigkeit um die Zeitenwende* (Münster 2004)
- Rambaldi 2015 S. Rambaldi, *Parthosque reposcere signa*. Augusto e i Parti in una statua da *Rhegium Lepidi*, in: G. Cuscito (ed.), *Il bimillenario augusteo*, *Antichità Altoadriatiche* 81 (Trieste 2015) 207–230
- Rebaudo 2003 L. Rebaudo, *Scultura*, *AquilNost* 73, 242–254
- Rebaudo 2007 L. Rebaudo, Sul ritratto di età altoimperiale da Aquileia, *AquilNost* 78, 109–146
- Riccomini 2015 A. M. Riccomini, Sul ritratto in bronzo da Susa al Metropolitan Museum (New York). Una possibile identificazione: Marco Antonio, in *Segusium* 52, 2015, 303–306
- Rossi 2005 F. Rossi, Principe ed eroe. Una statua romana da Cividate Camuno, in: F. Rossi (ed.), *Principe ed eroe. L'immagine ideale del potere* (Brescia 2005) 9–26
- Rossi 2010 F. Rossi, La statua di culto, in: F. Rossi (ed.), *Il santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana* (Milano 2010) 176–185
- Rosso 2006 E. Rosso, *L'image de l'empereur en Gaule Romaine. Portraits et inscriptions* (Paris 2006)
- Russell 2013 B. Russell, *The Economics of the Roman Stone Trade* (Oxford 2013)
- Sacchi 1998 F. Sacchi, *L'imperatore Claudio a Luni. Una breve nota*, *QuadStudLun* 3, 1998, 3–26
- Saletti 1968 C. Saletti, *Il ciclo statuario della Basilica di Velleia* (Milano 1968)
- Saletti 1988 C. Saletti, La statua di Minerva da Breno (Valcamonica), *RdA* 12, 1988, 42–53
- Saletti 2000 C. Saletti, Ritratti di Augusto in Cisalpina. Il togato *velato capite* di Aquileia, *Athenaeum* 88, 2000, 431–439
- Šašel Kos 2000 M. Šašel Kos, Caesar, *Illyricum and the hinterland of Aquileia*, in: G. Urso (ed.), *L'Ultimo Cesare. Scritti, riforme, progetti, poteri, congiure* (Roma 2000) 277–304
- Schäfer 1989 Th. Schäfer, *Imperii insignia. Sella curulis und fasces*. Ein Beitrag zur Repräsentation des römischen Magistrats, *RM ErgH.* 29 (Mainz 1989)
- Scrinarì 1972 V. S. M. Scrinarì, Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane (Roma 1972)
- Sena Chiesa 2014 G. Sena Chiesa, *Gli asparagi di Cesare. Studi sulla Cisalpina romana* (Firenze 2014)
- Sperti 2010 L. Sperti, Modalità di autorappresentazione nei monumenti funerari di Udine e provincia, *Ostraka* 19, 1/2, 2010, 147–158
- Sperti 2017 L. Sperti, Alle origini del tipo del togato in Cisalpina. Le statue di palazzo Mangilli a Udine, in: L. Sperti (ed.), *Scultura di Iulia Concordia e Aquileia*, *RdA Suppl.* 31 (Roma 2017) 73–94
- Starac 2011 A. Starac, Roman Sculpture in Pula. The First Results of Petrographical Analyses, in: T. Nogales – I. Rodà (edd.), *Roma y las provincias. Modelo y difusión I* (Roma 2011) 137–145
- Stemmer 1978 K. Stemmer, *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen* (Berlino 1978)
- Tamassia 1980 A. M. Tamassia, *Sculture romane dal Seminario Diocesano di Mantova*, in: *Archeologia e Storia a Milano e nella Lombardia Orientale. Atti del Convegno. Villa Monestiro di Varenna, Lago di Como, 5–6 giugno 1971, 10–11 giugno 1972* (Como 1980) 137–155
- Tesei 2010 F. Tesei, Il Mausoleo Candia di Aquileia. Inquadramento storico e stilistico, in: *Il Mausoleo Candia di Aquileia. Valorizzazione e restauro* (Trieste 2010) 6–35
- Tirelli 2011 M. Tirelli, Coppia di ritratti, in: C. Bertelli (ed.), *Restituzioni 2011. Tesori d'arte restaurati* (Venezia 2011) 67–71
- Töpfer 2011 K. M. Töpfer, *Signa Militaria*. Die römischen Feldzeichen in der Republik und im Prinzipat (Mainz 2011)
- Trillmich 1990 W. Trillmich, Gestalt und Ausstattung des »Marmorforums« im Mérida. Kenntnisstand und Perspektive, in: W. Trillmich – P. Zanker (edd.), *Stadtbild und Ideologie*. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit. Kolloquium in Madrid vom 19. bis 23. Oktober 1987 (Monaco 1990) 269–291
- Verzár Bass 1987 M. Verzár Bass, Le testimonianze archeologiche relative ad alcune famiglie senatoriali ad Aquileia, in: *Vita sociale, artistica e commerciale di Aquileia romana*, *Antichità Altoadriatiche* 29 (Trieste 1987) 97–118
- Verzár Bass 2005 M. Verzár Bass, *Scultura aquileiese. Riflessioni su metodi di indagine e problemi*

aperti, in: G. Cuscito – M. Verzár Bass (edd.), Aquileia dalle origini alla costituzione del ducato longobardo. La cultura artistica ad Aquileia in età romana (II a.C. – III d. C.), *Antichità Altoadriatiche* 61 (Trieste 2005) 35–69

Verzár Bass 2009 M. Verzár Bass, La scultura, in: F. Ghedini – M. Martin Bueno – M. Novello (edd.), *Moenibus et portu celeberrima. Aquileia, storia di una città* (Roma 2009) 199–220

Zaccaria 2010 C. Zaccaria, Dall'»Aquileiense *portorium* al »*publicum portorii Illyrici*. Revisione e aggiornamento della documentazione epigrafica, in: L. Zerbini (ed.), Roma e le province del Danubio. Atti del I convegno internazionale, Ferrara, Cento, 15–17 ottobre 2009 (Soveria Mannelli 2010) 53–78

Crediti fotografici

Fig. 1 da Scrinari 1972, fig. 88

Fig. 2 2 a: foto autore

Fig. 2 b: foto autore

Fig. v3 a: CSIR 2007, tav. 6 9

Fig. 3 b: da Scrinari 1972, fig. 91

Fig. 3 c: da Scrinari 1972, fig. 95

Fig. 3 d: foto autore

Fig. 4 a: da Scrinari 1972, fig. 92

Fig. 4 b: foto autore

Fig. 4 c: da Tesei 2010, fig. 11.

Fig. : foto autore.

Fig. 6 a: foto autore

Fig. 6 b: foto autore; rielaborazione autore

Fig. 7 a: foto autore

Fig. 7 b: foto autore; rielaborazione autore

Fig. 8 a: da Saletti 1968, tav. 15

Fig. 8 b: da Catarsi 2009, p. 428

Fig. 8 c: da Marmora 1983, fig. 6

Fig. 8 d: da Scrinari 1972, fig. 82 a

Fig. 9 a: da Cadario 2008a, fig. 1

Fig. 9 b: da Cadario 2008a, fig. 2

Fig. 9 c: da Stemmer 1978, tav. 70 VIII 7

Fig. 10 a: da Cadario 2017, fig. 1

Fig. 10 b: da Cadario 2017, fig. 4.

Fig. 11 da Rossi 2005, fig. 5

Fig. 12 da Scrinari 1972, fig. 83 a

Indirizzo

Prof. Matteo Cadario
matteo.cadario@uniud.it

›Wandernde Werkstatt‹, Prototyp, Maßtabelle oder Skizze?

Überlegungen zur Verbreitung monumentaler Protomentypen in der repräsentativen Architektur des Nordadriatikums

Vibeke Goldbeck

Abstract: At least seven Roman cities in the northern Adriatic region were home to architectural complexes adorned with reliefs showing heads of Medusa and Iuppiter Ammon in a profiled frame, alternating with garlands held by puttos or eagles. Some of these reliefs, most of all the Medusa heads from Aquileia, Tergeste, Pula and Celeia are linked to each other not only by size, but also by a very strong typological, although not stylistic conformity. In this paper it is argued, that a two-dimensional model (probably a sketch with measurements) existed, which was passed on from one city to another, while the actual reliefs were carved by the respective local artisans.

Einleitung

In sieben Städten des nördlichen Adriaumes – Aquileia, Concordia (Portogruaro) und Opitergium (Oderzo) im Veneto, Tergeste (Triest) im Iulischen Venetien, Celeia (Celje) in Slowenien, Pula (Pola) in Istrien und Iader (Zadar) in Dalmatien hat sich in der Architekturdékoratíon ein Schema erhalten, das aus einer Sequenz von Postamenten mit alternierenden Protomen göttlicher oder mythischer Wesen besteht. Die meisten dieser Protomen stellen Iuppiter Ammon oder Medusa dar, gelegentlich kommt aber auch Achelous vor¹. In Aquileia und Pula ist durch die Fundlage der Postamente gesichert, dass sie zum Dékor der Forumsportiken gehörten, wo sie, über den Säulen der ersten Ordnung liegend, Teil einer Attika (Aquileia)² bzw. eines Obergeschosses (Pula)³ waren. In den übrigen Städten ist eine Zugehörigkeit zum Forumsdékor zumindest

wahrscheinlich⁴. Zwischen den Postamenten waren Platten angebracht, die Girlanden tragende Erosen und Adler zeigen (Abb. 1), in Pula auch mindestens einen Tritonen⁵.

Die Protomen, die in den genannten Städten in unterschiedlich ausgeprägter typologischer Abhängigkeit voneinander stehen, eignen sich hervorragend, um die Fragestellung nach den Rezeptionsprozessen einzelner Typen im regionalen Kontext des Nordadriatikums zu beleuchten. Da das Schema der alternierenden Protomen darüber hinaus in der ikonographischen und ikonologischen Tradition der Clipei der Attiken des Augustusforums in Rom steht⁶, kann der Rezeptionsprozess erstens auch in einen überregionalen Kontext gestellt und zweitens um die Frage nach der inhaltlichen Rezeption erweitert werden⁷.

Es folgt nun zunächst eine vergleichende Beschreibung der relevanten Reliefs, wobei für Ammon und

Für Anregungen und Kritik zu meinen Überlegungen schulde ich zahlreichen Kollegen Dank, allen voran Burkhard Emme.

1 Siehe dazu allgemein Budischovsky 1973; Verzár-Bass 2001; Casari 2004; Kottsieper 2006; Verzár-Bass 2008; Casari 2011; Verzár-Bass 2011; Goldbeck 2015; Verzár-Bass 2017. Vgl. auch Marco Simón 1990; Ensoli 1997; Sauron 2006. – Neben dem Ammon-Medusa-Schema gibt es in Tergeste und Iader auch Postamente mit anderen Protomen. Diese gehören jedoch jeweils in einen eigenen architektonischen Kontext, und sollen daher hier nicht zur Sprache kommen. Siehe zu Tergeste: Casari 2004, 107; Goldbeck 2015, 135 und zu Iader: Casari 2004, 127f.; Goldbeck 2015, 138. Zu einem weiteren Postament unklarer Herkunft in Benkovac mit Mänadenprotome siehe Casari 2004, 130.

2 Siehe Bertacchi 1994, Abb. 97; Casari 2004, 45–77 Taf. 23 b; Tiussi 2011, 175 Abb. 7; Goldbeck 2015, 117–123 Abb. 194; Kreuz 2014, Abb. 2.

3 So zuerst Fischer 1996, 89f. Abb. 18. Siehe auch Casari 2004, 110–122; Goldbeck 2015, 129–133 Abb. 216.

4 Dazu Casari 2004; Goldbeck 2015, 117–140.

5 Siehe dazu allgemein Casari 2004; Goldbeck 2015, 117–140. Vgl. auch Pochmarski 2011. Speziell zum Tritonen aus Pula siehe Budischovsky 1973, Abb. 2; Fischer 1996, 89 Taf. 27 a. 28 b; Casari 2004, 118–122. 146. Taf. 54; Goldbeck 2015, 131 Abb. 215.

6 Dazu siehe Budischovsky 1973; Verzár 1977, 34–39; De Maria 1988, 46; Marco Simón 1990; Ensoli 1997; Casari 2004; Goldbeck 2015, 139; Goldbeck 2017; Verzár-Bass 2017.

7 s. u. S. 82–86.



Abb. 1 Relieffragmente von der Attika der östlichen Portikus des Forums von Aquileia

Medusa jeweils zwei ikonographische Typen definiert und in eine chronologische Relation zueinander gesetzt werden. Anschließend wird das Verhältnis des nordadriatischen Dekorschemas zu seinem Vorbild besprochen, bevor schließlich die denkbaren Möglichkeiten des Motiv- oder gar Typentransfers von der Hauptstadt ins Nordadriatikum und dort von einer Stadt zur anderen im Fokus stehen.

Medusa

Unter den Protomen aus Aquileia, Celeia, Pula und Tergeste sind mehrere Exemplare Repliken desselben Typus: Es handelt sich vor allem um die Medusen **A 9** bis **A 13** aus Aquileia (Abb. 2–6), **C 1** und **C 2** aus Celeia (Abb. 7, 8), **P 3** aus Pula (Abb. 9) und **T 2** bis **T 5** aus Tergeste (Abb. 10–13)⁸. Den besten Gesamteindruck bietet **A 13** (Abb. 6). Die Medusa hat ein ovales Gesicht. Die großen Augen sind weit geöffnet und werden von linearen Brauen überspannt, die weit nach außen gezogen sind. Unter einer langen Nase liegt ein eher kleiner Mund mit leicht geöffneten Lippen. Die langen Haare sind in gleichmäßige Strähnen gegliedert und über der Mitte der Stirn mit einer deutlichen Anastolé gescheitelt. Die oberen Partien sind auf Höhe der Ohren nach hinten zurückgenommen, während die unteren Partien in zwei breiten Strähnen

an den Seiten des Untergesichts nach vorne und bis in die Ecken des Relieffeldes geführt werden. Aus den Schläfen entspringen zwei Flügel, die in einer leichten S-Kurve zu Seiten der Anastolé nach oben und wiederum bis in die Ecken des Relieffeldes wachsen. Über dem Scheitel sind die Köpfe zweier Schlangen miteinander verknötet. Zwei weitere Schlangenköpfe winden sich jeweils an den Schläfen und auf der Mitte der Wangenpartie in das Gesicht hinein. Unter dem Kinn sind die Hinterleiber zweier Schlangen doppelt verknötet. Die Exemplare aus Aquileia, Pula und Tergeste gleichen sich untereinander im Typus in hohem Maße und die qualitätvolleren Exemplare **A 11**, **A 13**, **P 3**, **T 2** und **T 5** zeigen auch stilistisch große Gemeinsamkeiten⁹. Auffällig ist zunächst die enorme Plastizität der Protomen: Das Relief ist stellenweise bis zu 15 cm tief. In das insgesamt flächige Karnat sind die Augen tief eingeschrieben, so dass die Brauen starke Schatten werfen. Die Stirn ist glatt und gespannt, während die Wangenpartien stärker bewegt und vor allem durch die Schlangenleiber untergliedert sind. Die Protomen aus Celeia und die schwächeren Exemplare aus Aquileia hingegen sind in sehr viel flacherem Relief gearbeitet. Die maximale Tiefe beträgt in Celeia 8 cm. Auch typologisch stellen einige dieser Medusen eine Variante dar: Bei **A 9**, **A 10** und **T 3** (Abb. 2, 3, 11) ist die Frisur vereinfacht worden, während bei **C 1** und **C 2** (Abb. 7, 8) die Schlangen auf Stirn und Wan-

8 Die Benennung der Protomen folgt derjenigen in Casari 2004.

9 Für eine detaillierte Rezension der einzelnen Reliefs siehe Casari 2004 und Goldbeck 2015.



Abb. 2 Postament mit Medusenprotome **A9** vom Forum von Aquileia. Museo Archeologico Nazionale, Inv. Nr. RC 144



Abb. 3 Postament mit Medusenprotome **A10** vom Forum von Aquileia. In situ, Inv. Nr. 457992



Abb. 4 Fragment eines Postaments mit Medusenprotome **A11** vom Forum von Aquileia. Museo Archeologico Nazionale, Inv. Nr. 983



Abb. 5 Fragment eines Postaments mit Medusenprotome **A12** vom Forum von Aquileia. In situ, Inv. Nr. 457993



Abb. 6 Relief mit Medusenprotome **A 13** vom Forum von Aquileia. Udine, Civici Musei di Storia ed Arte ohne Inv. Nr.



Abb. 7 Relief mit Medusenprotome **C 1** aus Celje. Celje, Pokrajinski Muzej, Inv. Nr. L 120



Abb. 8 Relief mit Medusenprotome **C 2** aus Celje. Eingemauert im Dorf Laskov



Abb. 9 Postament mit Medusenprotome **P 3** vom Forum von Pula. Ausgestellt am ungefähren Fundort in der Nova Banca in der Via Sergia, ohne Inv. Nr.



Abb. 10 Fragment eines Postaments mit Medusenprotome **T2** aus Triest. Civici Musei di Storia ed Arte, Inv. Nr. 14374



Abb. 11 Fragment eines Postaments mit Medusenprotome **T3** aus Triest. In situ auf dem Colle S. Giusto, ohne Inv. Nr.



Abb. 12 Fragment eines Postaments mit Medusenprotome **T4** aus Triest. In situ auf dem Colle S. Giusto, ohne Inv. Nr.



Abb. 13 Fragment eines Postaments mit Medusenprotome **T5** aus Triest. Civici Musei di Storia ed Arte, Inv. Nr. 14363

gen fehlen, und diejenigen über dem Scheitel nicht verknotet sind, sondern einander aufgerichtet gegenüberstehen. Die beiden Hauptmerkmale des Typus, die aus den Schläfen hoch aufwachsenden Flügel und mit leichten Einschränkungen auch die Frisur mit den Schultersträhnen, lassen aber keinen Zweifel an der gemeinsamen Vorlage.

Diese Vorlage stammt aus dem mittleren 1. Jh. n. Chr., also aus der späten iulisch-claudischen Zeit. Der Fundkontext der Reliefs aus Aquileia legt diese Vermutung nahe¹⁰, die auch mit Typus und Stil der Pro-

tomen gut zusammenpasst: Die qualitätvollen Exemplare sind alle weitgehend ohne Einsatz eines Bohrers gearbeitet. Lediglich die Augen von **A 11** (Abb. 4) weisen Bohrpunkte auf, und diejenigen von **A 13** (Abb. 6) nierenförmige Pupillen und eine im Halbkreis umrissene Iris. Die Augen von **A 13** wurden allerdings wohl nachträglich überarbeitet und dem Zeitgeschmack einer späteren Epoche angeglichen¹¹. Auch die Frisur mit den Schultersträhnen ist bei Frauenportraits des mittleren 1. Jhs. sehr beliebt, nicht zuletzt bei den Bildnissen der verschiedenen Kaiserinnen dieser Zeit.

10 Siehe Casari 2004, 60–66; Kreuz 2014, 173; Goldbeck 2015, 117–123; Verzár-Bass 2017, 165. Zögerlich Verzár-Bass 2001, 444. Peña Jurado 2009, 579 spricht

sich hingegen für eine flavische Datierung der Reliefs aus.

11 Dazu u. S. 87f.



Abb. 14 Postament mit Medusenprotome **A 7** vom Forum von Aquileia. In situ, ohne Inv. Nr.



Abb. 15 Postament mit Medusenprotome **A 8** vom Forum von Aquileia. In situ, ohne Inv. Nr.



Abb. 16 Postament mit Medusenprotome **IC 1** aus Concordia. Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese, Inv. Nr. 8811



Abb. 17 Postament mit Medusenprotome **Z 2** vom Forum von Iader. Zadar, Archäologisches Museum, Inv. Nr. A 10562

Komplizierter wird das Bild, wenn man die übrigen Medusen und auch die Ammonprotomen mit in den Blick nimmt.

Die Medusen **A 7** und **A 8** aus Aquileia (Abb. 14, 15), **IC 1** aus Concordia (Abb. 16) und **Z 2** aus Iader (Abb. 17) schließen sich ebenfalls typologisch eng zusammen, zeigen aber einen völlig anderen Typus als die bisher beschriebenen Protomen. Sie tragen deutlich kürzere, gewellte Haare, die in Aquileia und Concordia bis zum Kinn, in Iader nur bis zu den Ohren reichen. Die einzelnen Strähnen sind bei den Exemplaren aus Aquileia und Iader mit dem Bohrer voneinander getrennt. Vor allem an den Protomen aus Aquileia und Iader ist das Gesicht kompakter und die Augenpartie stärker bewegt, was besonders an den in hellenistischer Manier kontrahierten Brauen liegt. Die Protome aus Concordia gleicht mit ihren linearen Formen in dieser Hinsicht eher denjenigen des Typus mit den Schultersträhnen¹². Das einzige Schlangenpaar des kurzhaarigen Typus ist unter dem Kinn verknottet. Die kleinen Flügel wachsen nicht aus den Schläfen, sondern aus dem Oberkopf, und sie breiten sich stärker zur Seite als in die Höhe aus. Bei den beiden Exemplaren aus Aquileia sind die Pupillen nierenförmig gebohrt, während die beiden Protomen aus Concordia und Iader keine Augenbohrung aufweisen. Der Typus ist vermutlich im späten 2. Jh. n. Chr. entstanden, worauf vor allem die auffälligen Bohrungen in Haaren und Augen hinweisen¹³.

Iuppiter Ammon

Die Ammonprotomen aus den sieben Städten lassen sich nicht so eindeutig in zwei verschiedene Typen trennen. Die Protomen **A 14** (Abb. 18), **P 1** und **P 2** (Abb. 19, 20) sowie **T 1** (Abb. 21) zeigen einen Typus, dessen Grundform der einer Traube entspricht. Die breiteste Stelle sind die kräftigen, aus dem Oberkopf herauswachsenden Hörner, die sich seitwärts in einfacher Windung um kleine Rinderohren herum einrollen. Das Gesicht wird dominiert von einem kompakten, aus gelockten Einzelsträhnen zusammengefügt Vollbart. Bereits in der Ausarbeitung dieses Bartes weisen die Protomen jedoch Unterschiede auf: Die Bärte von **A 14** und **T 1** sind Locke für Locke identisch gestaltet, wenngleich die stilistische Umsetzung verschieden ist. Der Bart von **P 1** hingegen ist zwar grundsätzlich ähnlich gestaltet, stellt aber durch die abweichende Lo-



Abb. 18 Postament mit Ammonprotome **A 14** vom Forum von Aquileia. In situ, Inv. Nr. 457994

ckenführung eine Variante dar. Auch die Gestaltung von Gesicht und Haaren ist verschieden: Das Karnat der Ammones in Aquileia und Tergeste ist glatt, während dasjenige der beiden Pulaner Protomen stark bewegt ist. Passend hierzu ist die Augenpartie von **A 14** und **T 1** geprägt von linearen Formen, während sie vor allem bei **P 1** und mit Einschränkungen bei **P 2** deutlich differenzierter und bewegter gestaltet ist. Auch die Haare sind an den beiden Pulaner Exemplaren stärker plastisch durchgebildet und von zwei über der Stirnmitte entspringenden gegenständigen Locken dominiert, während **A 14** eine vollkommen andere Frisur zeigt: In flachem Relief sind lange Haarsträhnen mit einem Mittelscheitel wiedergegeben. An allen vier Exemplaren finden sich Einzelformen, die die Reliefs als Repliken ausweisen. Hierfür spricht neben der Grundform des Typus vor allem die Anordnung der Bartlocken um den Mund herum. Die beiden Hälften des Schnurrbarts reichen bis unter die Unterlippe herab und rollen sich dort mit einer doppelten Windung nach außen ein. Zwischen ihnen liegen zwei sehr breite Bartlocken, die bei **A 14** und **T 1** an den äußeren Enden des Mundes entspringen, bei **P 1** unterhalb der Unterlippe. Von dort aus bewegen sie sich in einer S-Kurve aufeinander zu, um sich am Ort ihres Zusammentreffens mit einer großen Windung jeweils nach außen einzurollen. Abgesehen davon handelt es sich allerdings jeweils um Varianten desselben Typus.

Die Beurteilung der übrigen Ammonprotomen ist noch schwieriger. Die Reliefs **A 2** bis **A 6** in Aquileia

12 Aus diesem Grunde wird sie von manchen auch in das 1. Jh. n. Chr. datiert. So Croce Da Villa – Di Filippo Balestrazzi 2001, 162; Casari 2004, 86.

13 Für eine Datierung ins 3. Jh. n. Chr. sprechen sich Stucchi – Gasperini 1965, 6 und Bertacchi 2003, 34 aus.



Abb. 19 Postament mit Ammonprotome **P1** aus Pula. Pola, Archäologisches Museum, Inv. Nr. 391



Abb. 21 Fragment eines Postaments mit Ammonprotome **T1** aus Triest. Civici Musei di Storia ed Arte, Inv. Nr. 14373



Abb. 20 Fragment eines Postaments mit Ammonprotome **P2** aus Pula. Pola, Archäologisches Museum, Inv. Nr. 393



Abb. 22 Postament mit Ammonprotome **A2** vom Forum von Aquileia. In situ, ohne Inv. Nr.

leia (Abb. 22–26) sowie das erst in jüngerer Zeit als zugehörig erkannte Relief in Sevegliano¹⁴ (Abb. 27) zeigen einen Ammon, der im Grundtypus dem oben beschriebenen ähnelt. Allerdings sind alle Formen in ein Rechteck gepresst, das meist dem gesamten Relieffeld entspricht. Nur bei **A 2** (Abb. 22) bleiben zu Seiten der Protome nennenswerte Flächen frei. In der Ausarbeitung sind die Reliefs sehr heterogen. **A 2** lässt trotz der insgesamt nicht unbeträchtlichen Relieffhöhe eine plastische Differenzierung der Protome nahezu vollständig vermissen, so dass das Gesicht flach und ausdruckslos wirkt. **A 3** (Abb. 23) hingegen ist deutlich stärker plastisch gestaltet, was vor allem dadurch erreicht wurde, dass die Locken des Bartes nicht wie bei **A 2** mit dem Meißel flach gestrahnt, sondern die einzelnen Bartlocken mit Bohrungen voneinander getrennt und in ihrer Binnenstruktur aufgelockert wurden. **A 4** (Abb. 24) wirkt wie eine um ihre Plastizität reduzierte und in die Fläche gebreitete Variante von **A 3**, wobei die Frisur durch den für Ammonprotomen aus dem Nordadriatikum ungewöhnlichen Mittelscheitel eine Variante darstellt, die nur bei **A 14** und **P 7** (Abb. 18. 28) eine Entsprechung findet. **A 5** und **A 6** (Abb. 25. 26) sind fragmentarisch erhalten, folgen aber ebenso wie die gut erhaltene Protome aus Sevegliano soweit erkennbar demselben Typus. Mit Ausnahme von **A 2** weisen alle Protomen dieser Gruppe nierenförmige Augenbohrungen auf. Diese sprechen ebenso wie die mit dem Bohrer gestrahnten Haare für eine Entstehung der Reliefs im späten 2. Jh. n. Chr.¹⁵ Es handelt sich bei dieser zweiten Gruppe allerdings nicht um einen eigenständigen Typus. Dafür spricht, dass bei aller Verschiedenheit markante Züge des Typus, vor allem die vier oben beschriebenen Bartlocken, bei allen Aquileieser Reliefs vorhanden sind. Die Haarfrisuren zeigen jedoch bereits innerhalb der zwei bisher besprochenen Gruppen große Varianz.

Ammon **C 3** aus Celeia (Abb. 29) ist in seinen Proportionen und vor allem in seinem vergleichsweise hohen Sitz innerhalb des profilierten Rahmens sowohl mit **A 14** als auch **A 2** vergleichbar¹⁶. Über typologische Details und über den Stil seiner Ausarbeitung lässt

sich aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes jedoch keine zuverlässige Aussage machen. In Ermangelung anderer Möglichkeiten liegt es nahe, das Relief in Analogie zu den besser erhaltenen Medusenprotomen aus Celeia in das mittlere 1. Jh. n. Chr. zu datieren¹⁷.

Der Ammon **IC 2** aus Concordia (Abb. 30) ist besser erhalten, aber in seiner Ausführung von eher einfacher Qualität, was eine stilistische Beurteilung ebenfalls erschwert¹⁸. Die Protome, die ebenso wie die Medusa **IC 1** und anders als alle anderen hier besprochenen Reliefs auf einem Säulenpostament ohne profilierten Rahmen sitzt, ist insgesamt kompakt, weist jedoch nicht die nahezu rechteckigen Konturen auf, die von einigen der Aquileieser Protomen bekannt ist. Über dem Gesicht mit eher gedrungenen Formen kragen die nur einfach eingerollten Hörner deutlich hervor. Die dazwischen liegenden Stirnhaare sind, soweit erkennbar, in kurzen, kräftigen Strähnen gebildet, die sich von einem Punkt über der Mitte der Stirn ausgehend, in mindestens zwei übereinander liegenden Reihen nach oben und außen richten. Der Bart weist ähnlich proportionierte Locken auf. Er scheint sich nach unten hin kaum verjüngt zu haben. Vergleichbar ist die Protome in ihren Proportionen insgesamt am besten mit Ammon **P 1** aus Pula, wobei die Ausarbeitung deutlich weniger detailliert und handwerklich anspruchsvoll ist. Auch fehlen bei **IC 2** die Ohren. Die bisher für das Relief vorgeschlagenen Datierungen reichen von augusteischer Zeit bis in das 2. Jh. n. Chr.¹⁹ Auffällig – und möglicherweise ein Indiz für eine frühe Entstehung – ist das vollständige Fehlen von Bohrspuren²⁰. Auch die schlicht angegebenen und leicht nach außen gewölbten Augenbrauen sprechen eher für eine Datierung in das 1. Jh. n. Chr. Dem entgegen steht allerdings, dass die zugehörige Gorgo nicht dem Typus der Medusendarstellungen des Nordadriatikums aus dem 1. Jh. folgt, wie wir ihn aus Aquileia, Celeia, Pula und Tergeste kennen.

Der Ammon **O 1** aus Opitergium (Abb. 31) fällt in mehrfacher Hinsicht aus der Reihe²¹. Zunächst einmal handelt es sich um das einzige hier zu besprechende Relief aus Marmor. Die Protome sitzt zentral

14 Das Relief befindet sich in der nördlich von Aquileia gelegenen Ortschaft in Privatbesitz. Siehe dazu Tiussi 2011, 175 mit Abb. 8.

15 Zu abweichenden Meinungen s. o. Anm. 13.

16 Siehe zuletzt Verzár-Bass 2001, 440; Lazar 2003, 469; Casari 2004, 132 Nr. C 3; Goldbeck 2015, 124.

17 So auch Casari 2004, 137 f.; Goldbeck 2015, 125. Vergleiche die abweichenden Datierungen bei Mussini 1998, 266 f. (trajanisch) und Verzár-Bass 2001, 444 (2. Jh. n. Chr.).

18 Siehe zuletzt Casari 2004, 86; Goldbeck 2015, 126 f.

19 Croce Da Villa – Di Filippo Balestrazzi 2001, 162: spätaugusteisch-tiberisch; Casari 2004, 86: Mitte 1. Jh. n. Chr.; Budischovsky 1973, 208: 2. Jh. n. Chr.; Goldbeck 2015, 127: 2. Jh. n. Chr.

20 Allerdings scheint man in Concordia, soweit das im Museum ausgestellte Panorama an Skulpturen und Fragmenten von Architekturornamentik eine allgemeine Beurteilung zulässt, insgesamt relativ wenig gebohrt zu haben.

21 Siehe Rigoni 1976; Tirelli 2003, 33. 35; Casari 2004, 78–82; Goldbeck 2015, 127–129.



Abb. 23 Postament mit Ammonprotome A3 vom Forum von Aquileia. In situ, ohne Inv. Nr.



Abb. 24 Fragment eines Postaments mit Ammonprotome A4 vom Forum von Aquileia. In situ, ohne Inv. Nr.



Abb. 25 Fragment eines Postaments mit Ammonprotome A5 vom Forum von Aquileia. In situ, ohne Inv. Nr.



Abb. 26 Fragment eines Postaments mit Ammonprotome A6 vom Forum von Aquileia. In situ, ohne Inv. Nr.



Abb. 27 Fragment eines Postaments mit Ammonprotome vom Forum von Aquileia. Sevegliano, Privatbesitz



Abb. 28 Fragment eines Postaments mit Ammonprotome P 7 aus Pola. Pola, Hof des Franziskanerklosters. Archäologisches Museum, Inv. Nr. 492



Abb. 29 Postament mit Ammonprotome C 3 aus Celeia. Celje, Pokrajinski Muzej, Inv. Nr. L 357



Abb. 30 Postament mit Ammonprotome IC 2 aus Concordia. Verbaut in der Casa dal Moro in Portogruaro



Abb. 31 Relief mit Ammonprotome **O1** aus Opitergium. Oderzo, Museo Civico Archeologico, Inv. Nr. 619



Abb. 32 Postament mit Ammonprotome **Z1** vom Forum von Iader. Zadar, Archäologisches Museum, Inv. Nr. A 10561



Abb. 33 Postament mit Ammonprotome **Z3** vom Forum von Iader. Zadar, Archäologisches Museum, Inv. Nr. A 10560



Abb. 34 Medusenrelief vom jüngeren Apollontempel in Didyma. In situ

in ihrem Profilrahmen, füllt ihn aber nur in der Breite ganz aus, während oberhalb und unterhalb jeweils ca. 5 cm frei bleiben. Das linke Horn des Gottes überschneidet leicht den Profilrahmen. Die Proportionierung der Protome folgt von oben nach unten einem 1 : 1 : 1-Schema zwischen der Haarmasse, der oberen Gesichtshälfte und der vom Bart dominierten unteren Gesichtshälfte. Die Haarkappe nimmt so einen ungewöhnlich großen Raum ein und wirkt zusätzlich

durch ihre sehr kompakte Gestaltung fast wie ein Helm. Haare und Bart sind in kurzen schneckenförmigen Locken charakterisiert, die in strengen Reihen übereinander angeordnet sind. Direkt unterhalb des Mundes liegen zwei längere, gegenständige Locken, die die Mitte des Bartes bilden und die den oben beschriebenen Bartlocken an den Ammonprotomen von Aquileia, Pula und Tergeste ähneln. Die Strähnen des Schnurrbartes wachsen jedoch, anders als bei den

eben zitierten Vergleichsstücken, wie Strahlen in einem Kranz um den Mund herum. Die Lockenmitte ist jeweils punktförmig aufgebohrt, ebenso trennen tiefe Bohrrillen die einzelnen Strähnen voneinander. An den Schläfen rollen sich die aus dem Oberkopf wachsenden Hörner zu einer zweifachen Spirale ein, aus deren Mittelpunkt spitze Tierohren herausragen. An den Hörnern sind – im Gegensatz zu den Haaren – kaum Spuren von Bohreinsatz zu erkennen, ebenso verhält es sich mit dem übrigen Gesicht. Die Augen werden allerdings durch drei gezielt eingesetzte Bohrpunkte an den beiden Enden und mittig unter dem Oberlid betont. Die Iris ist mit einem großzügigen Dreiviertelkreis umrissen, die Pupille durch einen kleinen Wulst abgesetzt. Die Brauen sind durch sehr feine, leicht schräg gestellte Meißelstriche angegeben. Der stilistische Gesamteindruck ist nicht leicht zu beurteilen. Die tief aufgebohrten Haupt- und Barthaare stehen in deutlichem Gegensatz zum ruhigen und glatten Karnat. Auch die Proportionen mit der verunglückt scheinenden überdimensionierten Haarkappe sind irritierend, da das Stück ansonsten von recht guter Qualität ist. Ähnlichkeiten lassen sich mit Ammon **Z1** aus Iader aufzeigen (Abb. 32), der eine vergleichbare Haarstruktur und dieselben sehr spitzen Ohren besitzt²². Nicht allein aufgrund dieses Vergleichs, sondern auch aufgrund der intensiven Bohrungen liegt eine Datierung des Opiterginer Reliefs in das fortgeschrittene 2. Jh. n. Chr. nahe²³.

Die beiden Ammonprotomen **Z1** und **Z3** aus Iader in Dalmatien sitzen auf identischen profilierten Kalksteinsockeln und weisen dieselbe wuchtige Plastizität auf, unterscheiden sich in typologischer Hinsicht jedoch deutlich voneinander²⁴. Der Kopf von Ammon **Z1** hat durch die Form von Bart und Haarkappe einen nahezu ovalen Umriss, der nur am oberen Ende durch die beiden großen Hörner aufgebrochen wird. In dieser Grundform ähnelt er dem Ammon **O1** aus Opitergium (Abb. 31), wobei seine Gesichtsformen viel plastischer gebildet sind. Symptomatisch hierfür sind die unter weit hervortretenden, beinahe horizontalen Brauen tief verschattet liegenden Augen. Sie zeigen keine Spuren von Bohreinsatz, was aber möglicherweise an der starken Verwitterung der Reliefoberfläche liegen könnte. Haare und Bart sind in kleinen Buckellöckchen gebildet, die sich oberhalb der Stirn in geordneten Reihen übereinander schichten. Auch dies

erinnert an die Protome aus Opitergium. Der Bart hingegen ist weniger klar durchstrukturiert und weist nur im Schnurrbartbereich eine dem Opiterginer Ammon vergleichbare Lockenanlage auf. Haare und Bart sind jeweils im Zentrum der Locken mit Punkt-Bohrungen versehen. Die Hörner, die aus den Seiten des Oberkopfes herauswachsen, rollen sich hier, anders als in Opitergium, in einem weiten einfachen Bogen um kleine, spitze, steil nach oben aufgerichtete Ohren herum. Der Ammon **Z3** (Abb. 33) wirkt insgesamt organischer und weniger maskenhaft, da die Proportionen von Gesicht und Kopf besser aufeinander abgestimmt sind. Die Gestaltung des Karnats ist bewegter und wirkt dadurch natürlicher, und die Augen sind nicht so stark verschattet wie bei **Z1**. Auch die Frisur von Haar und Bart ist bei dieser Protome naturalistischer gestaltet, da sich anstelle der Buckellöckchen längere Strähnen finden. Das Haupthaar teilt sich über der Mitte der Stirn in zwei breite antithetische Strähnen, wie wir sie von den Pulaner Ammonprotomen **P1** und **P2** kennen. Wie bei **Z1** wachsen die Hörner aus den Seiten des Oberkopfes und beschreiben dieselbe einfache Eindrehung um hier allerdings etwas kürzere und dafür breitere Rinderohren herum. Es finden sich nur wenige Spuren eines Bohrers, wobei allerdings an diesem Stück die Verwitterung der Oberfläche noch weiter fortgeschritten ist als an Ammon **Z1**, so dass eine solche Aussage nur unter Vorbehalt getroffen werden kann.

Schwierigkeiten bereitet die Datierung der Reliefs. Der Ammon **Z1** wurde bereits oben mit dem Ammon **O1** aus Opitergium verglichen. Der Ammon **Z3** hingegen unterscheidet sich gerade im Hinblick auf seine Frisur deutlich von diesem Typus. Die beiden gegenständigen Mittellocken über seiner Stirn ähneln stattdessen denjenigen der frühkaiserzeitlichen Pulaner Exemplare **P1** und **P2**, die allerdings – soweit der schlechte Erhaltungszustand der Oberfläche an den Protomen aus Iader eine Beurteilung zulässt – wesentlich differenzierter gearbeitet sind. Die Reliefs aus Iader erwecken aber abgesehen von ihren typologischen Unterschieden nicht den Eindruck, verschiedenen Epochen anzugehören, sie zeigen im Gegenteil große Übereinstimmung in den Proportionen, der Positionierung der Protomen auf ihrem Trägerblock sowie ihrer stilistischen Ausarbeitung. Die zugehörige Medusa **Z2**

22 So auch Rigoni 1976, 138 und Casari 2004, 81. Eine ähnliche Bartgestaltung mit durch den Bohrer deutlich separierten Locken findet sich an zwei Masken – eine davon ein Ammon – auf einem Relief aus dem späten 2. Jh. n. Chr. in München (Inv. Nr. Gl 254). Vgl. Cain 1988, 107–221 Kat. Nr. 38 Abb. 52; Fuchs 2002, 14–17 Kat. Nr. 2 Abb. 2. 3.

23 Spätantoinisch: Casari 2004, 81 f. Severisch: Rigoni 1976, 140; Tirelli 2003, 33; Tirelli 2004, 149. Vgl. jetzt auch Casari 2011, der die Frage allgemein mit einer Datierung ins 2. oder 3. Jh. n. Chr. beantwortet.

24 Zu den Reliefs siehe Suić 1965, 107–109; Budischovsky 1973, 201–203; Giunio 1999, 59 f.; Casari 2004, 123–128; Goldbeck 2015, 135–139.

folgt in ihren Grundzügen dem späten Typus mit den kurzen Haaren und dem einzelnen Schlangenknoten. Was sie allerdings von den übrigen Medusen dieses Typus unterscheidet und zu einer Variante macht, ist der überaus pathetische Gesichtsausdruck, der durch die stark kontrahierten Brauen über tief verschatteten Augen und den weit geöffneten Mund mit ebenfalls kontrahierten Lippen hervorgerufen wird. Die einzige annähernd überzeugende Parallele für diese Medusa findet sich am geographisch und chronologisch weit entfernten jüngeren Apollontempel von Didyma²⁵ (Abb. 34). Der Einsatz der späteren Typen von Ammon und Medusa sowie die stilistischen Beobachtungen bezüglich des deutlich sichtbaren Bohrereinsatzes an den Protomen sprechen für eine Datierung der Reliefs in das fortgeschrittene 2. Jh. n. Chr.²⁶ Wie es zu der anscheinend gleichzeitigen Verwendung der unterschiedlichen Vorbilder kam, ist nicht klar²⁷.

Zusätzlich zu den bisher besprochenen Reliefs gibt es im Museum von Pola eine weitere Gruppe von Ammonprotomen²⁸. Diese fallen jedoch typologisch und vor allem stilistisch so weit aus dem Rahmen, dass sie für die Fragestellung nach dem Weg der Verbreitung der hier besprochenen Typen nicht relevant sind.

Achelous

In Celeia gibt es zwei weitere Reliefs **C 5** und **C 6**, die nach Maßen und Gesamtanlage dem Ammon und den Medusen zugehörig sind. Als Protome zeigen sie einen unbärtigen männlichen Kopf mit Stierhörnern, der gemeinhin als ein jugendlicher Achelous gedeutet wird²⁹

(Abb. 35. 36). Unter den hier zu besprechenden Reliefs des Nordadriatikums ist dieses Motiv bisher einzigartig. Es gibt jedoch Reliefs aus vergleichbaren Kontexten in Südfrankreich und der Schweiz, die ebenfalls Achelous zeigen³⁰. Von besonderer Bedeutung ist in dieser Hinsicht der Befund aus dem schweizerischen Avenches, wo Ammon und Achelous als Protomen großer Reliefclipei auftreten, die vom Architekturdekor eines gallorömischen Umgangstempels stammen³¹ (Abb. 37. 38). Die beträchtliche Größe der Clipei, die einen Durchmesser von weit über einem Meter haben, verrät das Vorbild für dieses ungewöhnliche Motiv: Es sind, wie eingangs bereits gesagt, die Clipei der Attiken des Augustusforums, die in der frühkaiserzeitlichen Architektur der Westprovinzen an zahlreichen Orten rezipiert wurden³².

Original und Rezeption

Das an den Attiken des Augustusforums erstmalig verwendete Dekorschema aus alternierenden Reliefclipei und Kopien von Erechtheionkoren gehört zu den markantesten Motiven der römischen Architekturdekoration. Es ist vielfach rezipiert worden, wobei die prominentesten Beispiele hierfür wohl die Attiken des benachbarten Trajansforums und diejenigen des sog. Marmorforums im südspanischen Augusta Emerita (Mérida) sind³³. Auf den ersten Blick scheint die Verbindung der nordadriatischen Protomen mit diesem berühmten Dekorschema im wahrsten Sinne des Wortes weit hergeholt, weisen sie doch keinen mit Kymatia geschmückten Clipeuskörper auf und alternieren auch nicht mit Stützfiguren. Wenn man aber die zahlreichen

25 Voigtländer 1975, Taf. 27; Paoletti 1988; Barattolo 1982, Taf. 67–69. Dieser sehr weit hergeholte Vergleich ist in typologischer Hinsicht tatsächlich der einzig passende. Die scheinbar isolierte Stellung der Medusenprotome im Vergleich zu denen der Nachbarstädte wird durch die Tatsache gemildert, dass sich hinsichtlich anderer Motive auch in anderen Städten des Nordadriatikums Bezüge zur Skulptur und Architektur Kleinasiens nachweisen lassen. Vgl. dazu z. B. Verzár-Bass 1995; Sperti 2004; Fontana 2017.

26 So auch Casari 2004, 126. 148–156; Casari, 2011; Goldbeck 2015, 137. Giunio 1999, 60 votiert für eine severische Datierung; Cambi 2003, 114 generell für das 3. Jh. n. Chr.

27 Vgl. u. S. 84–86.

28 Siehe Budischovsky 1973, 206 mit Abb. 5; Fischer 1996, 91 f. Taf. 28 c–e; Casari 2004, 110–122 Taf. 51. 52; Goldbeck 2015, 131 Abb. 217–221.

29 Siehe z. B. Verzár-Bass 2001; Lazar 2003; Casari 2004, 132–139; Verzár-Bass 2011; Goldbeck 2015, 124 f.

30 Dazu allgemein Verzár-Bass 2001; Verzár-Bass 2008; Goldbeck 2015, bes. 101–104. 113 f. 155 f.; Verzár-Bass 2011.

31 Verzár 1977, Abb. 7. 8 hatte sie dem Podium zugewiesen, während Philippe Bridel und Pierre André sie an der Attika des Umgangs verorten. Siehe dazu Bossert 1998, 51. 48 mit Abb. 8 und das Resümee von Ph. Bridel in: Bossert 1998, 57 f.; Faccani – Bridel 2004, 52. 54 Abb. 61; Bridel 2011. Siehe zusammenfassend Goldbeck 2015, 102 Abb. 150. 151. Der neuen Rekonstruktion zustimmend jetzt Verzár-Bass 2017, 164.

32 Dazu zusammenfassend Goldbeck 2015. Speziell zum Befund im Nordadriatikum siehe Goldbeck 2015, 117–140 und zur Deutung desselben Goldbeck 2015, 139 f. Unter der umfangreichen Literatur zu diesem Thema sei besonders auf Verzár 1977; Ensoli 1997; Casari 2004 und jetzt Verzár-Bass 2017 verwiesen.

33 Siehe zusammenfassend Goldbeck 2015 mit der älteren Literatur; Verzár-Bass 2017.



Abb. 35 Postament mit Achelousprotome C 5 aus Celeia. Celje, Pokrajinski Muzej, Inv. Nr. L 177



Abb. 36 Postament mit Achelousprotome C 6 aus Celeia. Celje, Pokrajinski Muzej, Inv. Nr. L 358



Abb. 37 Fragment eines Clipeusreliefs mit Ammon-protome vom Grange-des-Dîmes-Tempel in Aventicum. Avenches, Musée Romain, Inv. Nr. SA 2114



Abb. 38 Fragmente eines Clipeusreliefs mit Achelous-protome vom Grange-des-Dîmes-Tempel in Aventicum. Avenches, Musée Romain, Inv. Nr. 1906/4367

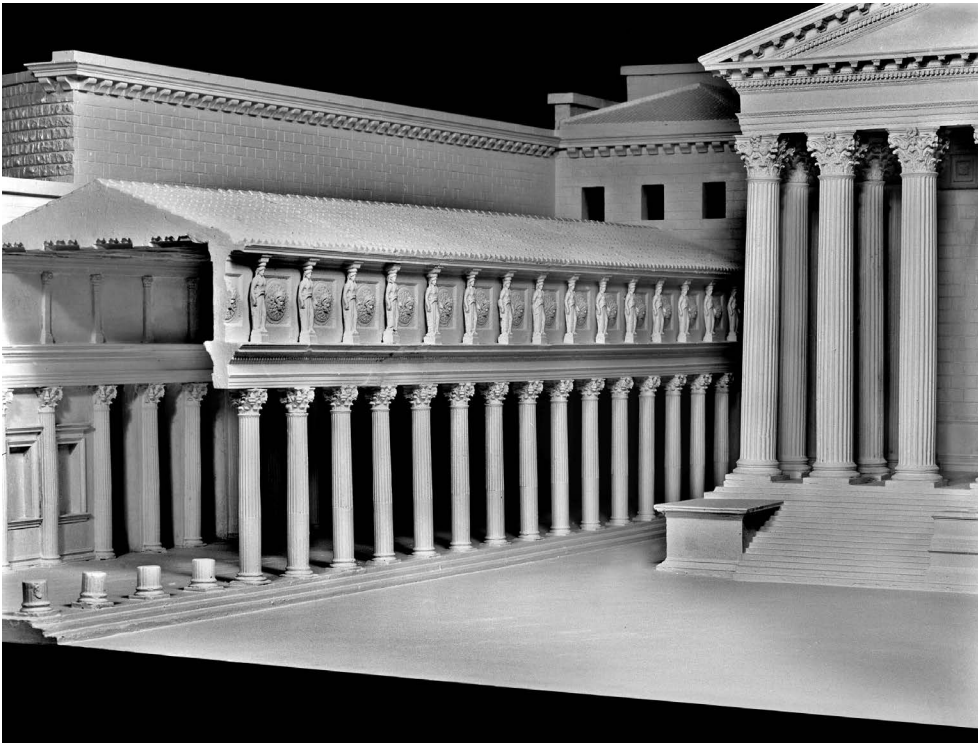


Abb. 39 Modell des Augustusforums von Italo Gismondi

Beispiele in Spanien und Gallien betrachtet, bei denen das Clipeusmotiv – und teilweise auch dasjenige der Stützfiguren – rezipiert wird, dann verändert sich der Blick. In fast allen diesen Fällen – und anders als am Augustusforum selbst – finden sich als Clipeusprotomen alternierend Ammon und Medusa, gelegentlich auch Oceanus und Achelous. Wo keine Stützfiguren vorkommen, treten vegetabile Elemente wie Kandelaber oder Ranken an ihre Stelle. So schließt sich der Kreis zu den nordadriatischen Protomen mit Girlanden hin.

Interessant ist, dass sich die Positionierung des Dekorschemas im Verhältnis zur Architektur der betreffenden Porticus unterschiedlich gestalten kann³⁴. Am Augustusforum waren die Kopien der Erechtheionkoren in tragender Funktion oberhalb der Säulen der Porticus positioniert, während die Platten mit den Clipei die Intercolumnnien überspannten (Abb. 39). In Emerita ist erwiesen, dass man dieses Gestaltungs-

prinzip beibehielt (Abb. 40), in anderen Fällen ist es zumindest denkbar. In Tarraco hingegen traten vegetabile Kandelaber an die Stelle der Stützfiguren, während jeweils zwei Clipei über einem Intercolumnium saßen³⁵ (Abb. 41). Im Nordadriatum sind die Protomen als reduzierende Umbildung der Clipei auf den Postamenten oberhalb der Säulen angebracht, während die Girlanden haltenden Eroten und Adler über dem Intercolumnium liegen (Abb. 42).

Bei aller Umbildung der Bestandteile des Motivs, die letztlich zur Auflösung des ursprünglichen Schemas führt, hat man dennoch zumindest eine der Bedeutungsebenen des Vorbildes beibehalten: Am Augustusforum war das Motiv der alternierenden Mädchenfiguren im Opfergestus und der Prunkschilde dazu gedacht, die für die Römer im Allgemeinen und für Augustus im Besonderen so wichtigen Tugenden Pietas und Virtus zu symbolisieren. Bei der reduzierenden Umbildung des Motivs im Zuge seiner

34 Vgl. dazu Goldbeck 2015, passim, bes. 139.

35 Die Clipei sind hier sowie im südgallischen Raum auch hinsichtlich ihrer Form verändert worden: Der Clipeuskörper ist nicht konvex, sondern in der Form einer Patera gestaltet. Aus diesem Grund kann die für das Augustusforum wahrscheinliche Deutung des Attikadekors im Hinblick auf Pietas und Virtus (dazu Goldbeck 2015, 26–33 bes. 33) hier nicht zutreffen. Die Bedeutung verschiebt sich vollständig in den Bereich der Pietas. Siehe Goldbeck 2015, 92. 154 f.; Verzár-Bass 2017, 165 f. Diese Veränderung der Clipeusform zur Patera hin ist keineswegs erst

nach der Errichtung des Templum Divi Vespasiani zu denken (so z. B. bei Peña Jurado 2009, 615. 619 f.). Hätte man das besagte Templum bzw. konkret seinen Kultgerätefries zitieren wollen, so hätte man einen ebensolchen Kultgerätefries eingesetzt. Die Clipei in Pateraform stehen hingegen in der lokalen Tradition der sog. Blattkranzmasken. Vgl. dazu Goldbeck 2015, 91. 98 f. 154 f. Auch Verzár-Bass 2017, 158–160 betont die ikonographische Nähe der Motive, leitet daraus aber keine Schlussfolgerung für ihr chronologisches Verhältnis ab.



Abb. 40 Rekonstruktion der Porticus des sog. Marmorforums von Mérida

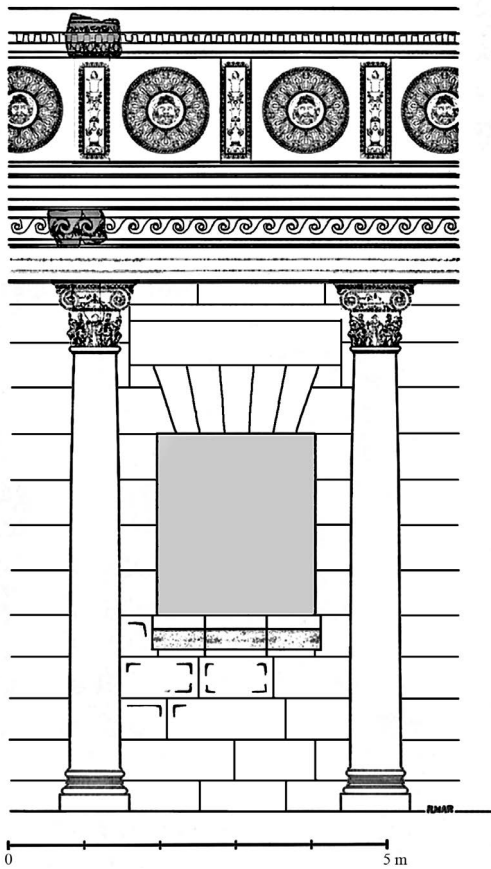


Abb. 41 Porticus der oberen Terrasse des sog. Provinzialforums von Tarraco. Rekonstruktion Patrizio Pensabene und Ricardo Mar (M. 1 : 500)

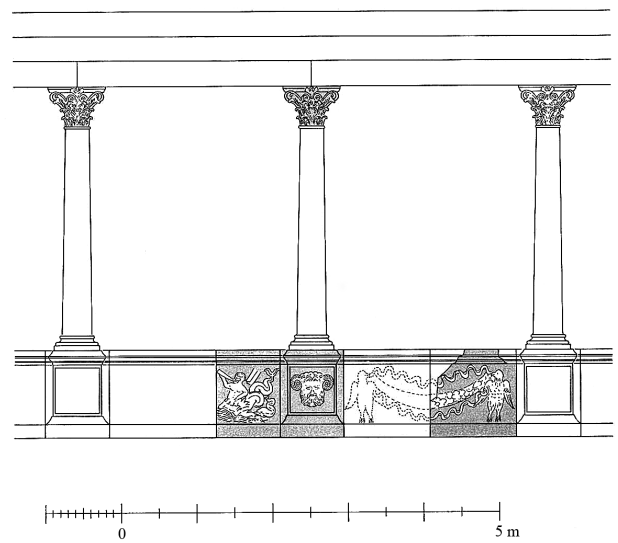


Abb. 42 Obergeschoss der Porticus des Forums von Pula. Rekonstruktion Günter Fischer (M. 1 : 500)

Rezeption hat man offenbar nach einem alternativen Pietas-Motiv gesucht, um sich die aufwendig herzustellenden Korenkopien zu ersparen. An ihre Stelle treten die Fruchtgirlanden, so dass das Motiv in seiner Gesamtheit immer noch auf Pietas und Virtus gedeutet werden kann³⁶.

Schwierig zu entscheiden ist die Frage, ob man auch die zweite Bedeutungsebene des ursprünglichen Motivs rezipiert hat, deren Träger die Schildprotomen waren. Erschwerend kommt hinzu, dass auch die Deutung des Motivs am Augustusforum nicht unumstritten ist³⁷. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass der fragmentarische Befund in Rom ebenso wie derjenige in den anderen betreffenden Städten keine zuverlässige Aussage darüber zulässt, welche Protomen jeweils auf den Clipei oder Postamenten vorkamen. In Emerita und Aquileia spricht die große Zahl der erhaltenen Protomen (mehr als 20 in Emerita und 14 in Aquileia) dafür, dass nur Ammon und Medusa vorkamen. In allen anderen Fällen sind die Stückzahlen ungleich geringer, und der Befund in Celje, der unter fünf erhaltenen Protomen drei verschiedene Motive überliefert, muss in dieser Hinsicht zur Vorsicht mahnen. Iuppiter Ammon, der im Nordadriatum regelmäßig und auch in Spanien und Gallien nicht selten als Protome erscheint, ist auch am Urbild in Rom ein Teil des Motivs. Inwieweit dies auch für die beiden anderen im Nordadriatum vertretenen Protomen gilt, ist im Fall der Medusa umstritten³⁸, im Fall des Achelous reine Hypothese³⁹. Im Gegenzug ist ungeklärt, ob unter den zahlreichen nicht erhaltenen Protomen des Nordadriatiks einige auch den am Augustusforum belegten Torquatus darstellten oder einen Oceanus wie auf dem Clipeus aus Arles⁴⁰.

Für die Diskussion der Deutung des Motivs in seinem regionalen Kontext und auch im Verhältnis zu seinem Vorbild ist natürlich die Frage relevant, inwieweit der Bezug auf das berühmte, aber weit entfernte Vorbild überhaupt vor Ort wahrgenommen werden konnte bzw. wurde. Generell ist das natürlich schwer zu beantworten. Aber es ist auch gar nicht entscheidend, wie viele der Besucher des Forums in Tergeste oder Iader einen solchen Rückbezug tatsächlich gesehen und darüber nachgedacht haben. Entscheidend ist,

dass die Wahrscheinlichkeit besteht, dass die mit Entwurf und Umsetzung betraute Werkstatt sich dessen bewusst war und das jeweils entscheidende Gremium bzw. ggf. auch nur einen einzelnen Auftraggeber davon überzeugen konnte. Allein dadurch gewinnt die Frage schon Bedeutung. Bei der Interpretation des Befundes kann es nützlich sein zu bedenken, was mögliche Alternativen gewesen wären. Im Vergleich zu mit dorischen Triglyphen, rein ornamental oder gar nicht plastisch ausgestalteten Frieszonen handelt es sich bei dem hier besprochenen Schema um eines mit vergleichsweise großem gestalterischen Anspruch. Man darf also davon ausgehen, dass hier mit Bedacht die Motive ausgewählt wurden. Nicht immer muss dabei allerdings ein berühmtes stadtrömisches Vorbild Pate gestanden haben. Dies kommt zwar vor⁴¹, ist aber nicht zwingend. Die betreffenden Ammonen und Medusen kopieren weder auf den Clipei in Spanien und Gallien noch als isolierte Protomen die vom Augustusforum bekannten Typen. Die Rezeption bezog sich also mehr auf das Motiv als auf den Typus. Es wurde allerdings nicht für jede Stadt ein eigener Typus entworfen, die Typen erfuhren vielmehr jeweils eine gewisse regionale Verbreitung⁴². Offenbar orientierte man sich ebenso wie an hauptstädtischen Vorbildern auch an dem, was die mehr oder weniger prominente Nachbarstadt an Vorbildern bot. Wie der Prozess der Verbreitung der einzelnen Typen im Detail vonstatten ging, soll im abschließenden Kapitel erörtert werden.

Die Wege des Typentransfers

Das Motiv aus alternierenden Ammon- und Medusenprotomen wurde in allen hier besprochenen Städten um die Mitte des 1. Jhs. n. Chr. erstmalig eingesetzt⁴³. Dafür wurde es jedoch nicht für jede Architektur, die damit geschmückt werden sollte, neu und eigenständig entworfen. Man griff vielmehr mehrfach auf einen bewährten Entwurf zurück, wie sich am deutlichsten an der typologischen Nähe der Medusenprotomen aus Aquileia, Celeia, Pula und Tergeste ablesen lässt (Abb. 6. 7. 9. 13). Für welche dieser Städte der Typus ursprünglich entwickelt wurde, ist unklar. Die Wahrscheinlichkeit spricht immerhin für Aquileia, da der

36 Dazu Goldbeck 2015, 122. 139.

37 Siehe dazu zusammenfassend Goldbeck 2015, 26–33. Vgl. jetzt auch Verzár-Bass 2017.

38 Für eine Medusa am Augustusforum: Capecchi 1984; Ensoli 1997; Gasparri 1998; Cisneros Cunchillos 2002, 88; Ungaro 2004, 21 f.; Cresci Marone 1993, 183; Gros 2006, 123; Goldbeck 2015, 30–33; Goldbeck 2017, 127. Dagegen: Casari 1998; Ungaro 2007, 159; Ungaro 2011, 48. Skeptisch Verzár-Bass 2017, 153 f.

39 Unter Vorbehalt vorgeschlagen in Goldbeck 2015, 33.

40 Zum Clipeus aus Arles siehe Espérandieu IX Nr. 6731; Verzár 1977, 38 f.; Gros 1987; Kleinwächter 2001, 159 und zusammenfassend Goldbeck 2015, 95–99.

41 Vgl. Goldbeck 2020; Goldbeck 2021.

42 dazu Goldbeck 2015, passim mit der älteren Literatur (bes. 154. 160 f.).

43 Siehe dazu Casari 2004; Goldbeck 2015; Verzár-Bass 2017. Vgl. zu abweichenden Datierungsvorschlägen die hier in Anm. 10 genannten Beiträge von Peña Jurado und Verzár-Bass.

Stadt generell eine Führungsrolle in der Gegend zukommt⁴⁴.

Wie der Entwurf von einer Stadt zur nächsten gelangen konnte, lässt sich auf vier verschiedene Arten erklären⁴⁵: Erstens könnte es sich um eine fest zusammengesetzte Werkstatt gehandelt haben, die in verschiedenen Städten der Region Aufträge annahm. Zweites könnte es für die verschiedenen Protomentypen jeweils einen oder mehrere Prototypen gegeben haben, die verschickt wurden, und mit denen als Vorbild der Typus kopiert oder variiert wurde. Drittens wäre es denkbar, dass es eine Skizze des Typus gab, die leicht weiterzugeben oder zu vervielfältigen gewesen wäre. Viertens ist auch eine reine Beschreibung des Typus denkbar, eventuell ergänzt durch Maßangaben. Die Möglichkeiten zwei bis vier gehen davon aus, dass es jeweils vor Ort Steinmetzen oder ganze Werkstätten gab, die die Reliefs nach der jeweiligen Vorlage fertigen konnten.

Die teilweise beträchtlichen Unterschiede bei der Umsetzung des Typus in den verschiedenen Städten, die sowohl den Stil als auch typologische Details betreffen, weisen zunächst darauf hin, dass es nicht dieselben Hände waren, die alle diese Reliefs gefertigt haben. Es existierte also eine transportable Vorlage, die die Grundform des Gorgoneions sowie seine Abmessungen in Höhe und Breite festlegte, die Relieftiefe und den Stil aber nicht verbindlich vorgab. Aus diesem Grunde ist davon auszugehen, dass es sich nicht um einen rundplastischen Prototypen gehandelt hat, sondern eher um eine zweidimensionale Vorlage. Da unter den Reliefs die ikonographischen Ähnlichkeiten noch stärker ausgeprägt sind als die ebenfalls sehr deutlichen Gemeinsamkeiten in den Maßen, wird es sich wohl um eine bildliche Vorlage gehandelt haben, vermutlich eine Skizze mit Maßangaben. Eine reine Maßtabelle hätte sicher zu größerer typologischer Varianz geführt. Die Ausgestaltung im Detail blieb offenbar jeweils den ausführenden Steinmetzen vor Ort überlassen.

Auffällig ist, dass die typologische und stilistische Nähe zwischen den Reliefs aus Aquileia und Tergeste

besonders groß ist, so dass es denkbar erscheint, dass die Protomen von denselben Steinmetzen gemacht worden sein könnten⁴⁶. Die Reliefs aus Pula hingegen weisen bei großer typologischer Nähe stilistisch deutlich erkennbare Unterschiede auf, stammen also sicher von anderen Händen. Noch deutlicher sind die Abweichungen an den Reliefs aus Celeia. Zwar ist der Typus eindeutig derselbe, er wurde aber gegenüber der aus Aquileia, Tergeste und Pula überlieferten Fassung leicht vereinfacht. Ob diese Variante allein für Celeia entwickelt wurde oder ob sie auch andernorts vorkam, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Stilistisch sind die Reliefs aus Celeia von denen der Küstenstädte weit entfernt. Die Reduzierung der Plastizität der Protome sowie der durch die vereinfachte Linienführung hervorgerufene holzschnittartige Charakter des Reliefs erweisen dieses als Produkt einer norischen Werkstatt, die zwar italische Bildtypen verwendete, diese aber in einer eigenen Stiltradition umsetzte.

Bei der Wiederaufnahme des Motivs im späten 2. Jh. n. Chr. wurden für Ammon und Medusa – und ggf. sicher auch für andere Protomen wie Achelous – neue Typen verwendet. Für Ammon ist dies der oben beschriebene Typus mit dem rechteckigen Umriss (Abb. 15. 23), für Medusa der mit den kürzeren Haaren und einem einzelnen Schlangenpaar⁴⁷. Paolo Casari hat überzeugend argumentiert, dass der Anlass für die Herstellung dieser späteren Protomen wohl in den Zerstörungen zu sehen ist, die einige Städte der Region bei den Einfällen der Markomannen und Quaden in den Jahren 167 bis 171 n. Chr. erlitten hatten⁴⁸. Die allgemein zügige Restaurierung der betroffenen Städte wurde großzügig vom Kaiserhaus unterstützt, was das erneut etwa gleichzeitige Auftreten der späten Protomentypen in Aquileia, Opitergium, Concordia und Iader erklären würde. Offenbar wurden bei dieser Gelegenheit auch einige der älteren Protomen überarbeitet und mit zeitgemäßen Details wie nierenförmigen Augenbohrungen und durch Ritzung umrissenen Pupillen versehen. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Medusa **A 13** aus Aquileia (Abb. 6), die typologisch

44 Einen guten Vergleich für die allgemeinen Gestaltungsprinzipien der Frisur der Medusa und für ihre im Kontrast zu den zeitgenössischen Frauenportraits schlicht ausgeführten Schulterlocken hat Casari in dem als Apollo gedeuteten Hermenkopf aus den Beständen des Museums von Aquileia (Santa Maria Scrinari 1972, Nr. 269) gefunden. Siehe Casari 2004, 75 Taf. 36 a. Ein zwingender Beweis für die Herkunft des Medusentypus aus Aquileia ist dies jedoch nicht. Vgl. Verzár-Bass 2009, die aufzeigt, dass Aquileia in ikonographischer Hinsicht keineswegs eine Sonder- oder gar Führungsrolle im Nordadriatikum zukommt.

45 Zu Möglichkeiten der Verbreitung von Schemata, Mustern, Typen etc. in der römischen Architektur siehe z. B. Plattner 2014; Toma 2014; Lipps 2017; Maschek 2017.

46 Vgl. Casari 2004, 105–107. Zu Werkstattzusammenhängen im Nordadriatikum vgl. auch Mian 2009; Starac 2009.

47 Zum Befund in Aquileia siehe zusammenfassend Casari 2004, 45–77; Goldbeck 2015, 117–123.

48 Casari 2004, 148–156.

und auch in ihrer stilistischen Ausführung der frühen Gruppe nordadriatischer Protomen angehört, deren Augen aber in der Manier der spätantoinischen-severischen Zeit gebohrt sind.

Problematisch ist allerdings, dass für einige Reliefs eine Zuweisung an die frühe oder spätere Protomengruppe Schwierigkeiten bereitet. Ammon **A 2**, der mitten zwischen eindeutig späten Protomen an der Ostseite des Forums seinen Platz hatte, weist keinerlei Spuren von Bohrereinsatz auf – weder an den Augen noch an den Haaren, die mit dem Meißel flach gestrahnt sind (Abb. 22). Auch die Medusen **A 9** und **A 11** zeigen keine bzw. nur punktförmige Bohrung an den Augen (Abb. 2. 4). Bei diesen beiden Exemplaren ist jedoch der Fundort nicht bekannt, so dass über die unmittelbar benachbarten Reliefs keine Aussage gemacht werden kann. Die Reliefs aus Concordia bereiten dieselben Probleme, da die Medusa zwar dem späten Typus mit den kurzen Haaren angehört, aber ebenso wie der Ammon keine Bohrspuren aufweist (Abb. 16. 30).

Fazit

Anhand der engen typologischen Zusammenhänge innerhalb der nordadriatischen Protomenserien bei gleichzeitig deutlichen stilistischen Unterschieden zwischen den Reliefs der einzelnen Städte konnte wahrscheinlich gemacht werden, dass die Typen mithilfe einer zweidimensionalen zeichnerischen Vorlage von Stadt zu Stadt weitergegeben wurden. Die Ausgestaltung der Reliefs im Detail ebenso wie ihre Einbindung in einen architektonischen und dekorativen Kontext konnte von Stadt zu Stadt variieren.

Am umfangreichen Befund in Aquileia wird deutlich, dass es zwei verschiedene Phasen gab, in denen

die betreffenden Ammon- und Medusenprotomen gefertigt wurden. Die frühen Reliefs stammen aus der Mitte des 1. Jhs. n. Chr., die späteren aus dem fortgeschrittenen 2. Jh. Diese zweite Phase bezeugt wahrscheinlich Restaurierungsarbeiten nach den Zerstörungen durch die Markomanneneinfälle. Bei diesen Restaurierungsarbeiten hat man neue Typen für Ammon und Medusa verwendet und einige der älteren Reliefs durch das Hinzufügen von Augenbohrungen modernisiert. In Tergeste und Pula ist nur die frühe Phase nachweisbar, in Concordia und Opitergium nur die zweite. Die Reliefs in Celeia lassen aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes der Ammonprotome keine sichere Aussage zu. Die Medusen folgen dem frühen Typus, während der Ammon auch dem späten angehören könnte. Der Befund in Iader ist ebenfalls nicht leicht zu deuten, da die zwei verschiedene Ammontypen hier anscheinend zeitgleich – in der späteren Phase – verwendet wurden.

Probleme bereitet, eine Erklärung dafür zu finden, dass manche Reliefs aus verschiedenen Städten sehr deutliche typologische Verbindungen aufweisen, während diese bei anderen weitaus weniger oder gar nicht zu erkennen sind. Die Medusenreliefs aus Aquileia, Tergeste, Pola und Iader schließen sich zu einer engen typologischen Gruppe zusammen, während die zugehörigen Ammonprotomen viel weniger Gemeinsamkeiten aufweisen. Möglicherweise sind diese Auffälligkeiten dem teilweise sehr fragmentarischen Erhaltungszustand der Dekorprogramme geschuldet und würden sich relativieren, wenn man aus jeder Stadt mehr Reliefs erhalten hätte⁴⁹. Dass die handwerkliche Qualität der Ausführung der Reliefs auch innerhalb desselben architektonischen Kontextes stark variieren konnte, belegen zum Beispiel die Medusen **A 9** und **A 13** aus Aquileia (Abb. 2. 6) und **T 2** und **T 3** aus Tergeste (Abb. 10. 11).

49 Es wäre sicher nützlich, die an den Protomen gemachten Beobachtungen mit einer eingehenden Studie der zugehörigen Plutei mit Girlanden und vor allem auch an den zugehörigen Architekturgliedern zu vergleichen. Dies konnte aber in diesem Rahmen nicht geleistet werden. Casari 2004, 65. 105 weist z. B. darauf

hin, dass auch Besonderheiten in der Ausgestaltung einzelner Architekturglieder in mehreren Städten, namentlich Aquileia und Tergeste, gleichermaßen vorkommen können. Zu den Plutei siehe zuletzt Pochmarsi 2011.

Bibliographie

- Barattolo 1982 A. Barattolo, *Afrodizia e Roma*, RM 89, 1982, 133–151
- Bertacchi 1994 L. Bertacchi, *Basilica, Museo e Scavi – Aquileia* (Rom 1994)
- Bertacchi 2003 L. Bertacchi, *Nuova pianta archeologica di Aquileia* (Udine 2003)
- Bossert 1998 M. Bossert, *Die figürlichen Reliefs von Aventicum*, *Aventicum* 7, *Cahiers d'archéologie romande* 69, CSIR Schweiz I 1 (Lausanne 1998)
- Bridel 2011 Ph. Bridel, *Le sanctuaire de la Grange des Dîmes. Témoin de l'évolution de l'architecture religieuse d'Aventicum, du 1^{er} au début du 2^{ème} siècle*, in: M. Reddé – P. Barral (Hrsg.), *Aspects de la romanisation dans l'Est de la Gaule* (Glux-en-Glenne 2011) 287–298
- Budischovsky 1973 M. C. Budischovsky, *Jupiter-Ammon et Meduse dans les forums du nord de l'Adriatique*, *Aquileia Nostra* 44, 1973, 201–220
- Cain 1988 H.-U. Cain, *Chronologie, Ikonographie und Bedeutung der römischen Maskenreliefs*, *BJb* 188, 1988, 107–221
- Cambi 2003 N. Cambi, *Mitrički Aion iz Jadera (Mithraic Lion Headed God from Jader)*, *Diadora* 21, 2003, 101–119
- Capecchi 1984 G. Capecchi, *Protome di divinità dal Foro di Augusto a Roma nel Museo archeologico di Firenze*, in: M. G. Marzi Costagli (Hrsg.), *Studi di antichità in onore di Guglielmo Maetzke* (Rom 1984) 499–502
- Casari 1998 P. Casari, *Sui clipei del foro di Augusto*, *ArchCl* 50, 1998, 391–407
- Casari 2004 P. Casari, *Iuppiter Ammon e Medusa nell'Adriatico nordorientale. Simbologia imperiale nella decorazione architettonica forense* (Rom 2004)
- Casari 2011 P. Casari, *Iuppiter Ammon e Medusa nella decorazione architettonica forense dell'Adriatico nordorientale*, in: T. Nogales Basarrate – I. Rodà (Hrsg.), *Roma y las provincias. Modelo y difusión. II. International Colloquium on Roman Provincial Art, Merida 2009* (Rom 2011) 93–99
- Cisneros Cunchillos 2002 M. Cisneros Cunchillos, *El mármol y la propaganda ideológica. El modelo del foro de Augusto*, in: M. Cisneros Cunchillos – F. Pina Polo – J. Remesal Rodríguez (Hrsg.), *Religión y propaganda política en el mundo romano* (Barcelona 2002) 83–104
- Cresci Marrone 1993 G. Cresci Marrone, *Ecumene Augustea* (Rom 1993)
- Croce Da Villa – Di Filippo Balestrazzi 2001 P. Croce Da Villa – E. Di Filippo Balestrazzi (Hrsg.), *Concordia Sagittaria. Tremila anni di storia* (Padua 2001)
- De Maria 1988 S. De Maria, *Iscrizioni e monumenti nei fori della Cisalpina romana. Brixia, Aquileia, Veleia, Iulium Carnicum*, *MEFRA* 100, 1988, 27–62
- Ensoli 1997 S. Ensoli, *Clípeos figurativos de los foros de edad imperial en Roma y en las provincias occidentales*, in: J. Arce – S. Ensoli – E. La Rocca (Hrsg.), *Hispania Romana. Da terra di conquista a provincia del impero* (Mailand 1997) 161–169
- Faccani – Bridel 2004 G. Faccani – Ph. Bridel, *Tempel, Kirche, Friedhof und Holzgebäude – bauliche Kontinuität zwischen dem 1. und dem 16./17. Jahrhundert bei Grange-des-Dîmes in Avenches*, *BProAvent* 46, 2004, 7–65
- Fischer 1996 G. Fischer, *Das römische Pola. Eine archäologische Stadtgeschichte* (München 1996)
- Fontana 2017 F. Fontana (Hrsg.), *Aquileia e l'oriente mediterraneo. 40 anni dopo. Atti della XLVII settimana di studi Aquileiesi, Aquileia, Sala del Consiglio Comunale, 5.–7. Mai 2016*, *Antichità Altoadriatiche* 86 (Triest 2017)
- Fuchs 2002 M. Fuchs, *Glyptothek München. Katalog der Skulpturen VII. Römische Reliefwerke* (München 2002)
- Gasparri 1998 C. Gasparri, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke* 5 (Berlin 1998) 650
- Giunio 1999 K. A. Giunio, *Neke bilješke o Zadarskom Forumu i Kapitoliju* (Notes on the Forum and the Capitolium at Zadar), *HistriaAnt* 5, 1999, 55–66
- Goldbeck 2015 V. Goldbeck, *Fora augusta. Das Augustusforum und seine Rezeption im Westen des Imperium Romanum*, *Eikoniká* 5 (Regensburg 2015)
- Goldbeck 2017 V. Goldbeck, *Architekturkopien? Terminologische Überlegungen zur Rezeption von Bauwerken und ihrer Ausstattung bei den Römern. Untersucht am Beispiel des Forum Augustum und der Porticus ad Nationes*, in: M. Flecker – S. Krmnicek – J. Lipps – R. Posamentir – Th. Schäfer (Hrsg.), *Augustus ist tot. Lang lebe der Kaiser!. Internationales Kolloquium anlässlich des 2000. Todesjahres des römischen Kaisers, 20.–22. November 2014 in Tübingen*, *TAF* 24 (Rahden 2017) 121–139
- Goldbeck 2020 V. Goldbeck, *Die Rezeption der stadtrömischen Monumente des Augustus im Imperium Romanum*, in: J. Bartz – M. Müller – R. Sporleder (Hrsg.), *Augustus Immortalis. Aktuelle Forschungen zum Prinzeips im interdisziplinären Diskurs, Interdisziplinäres Symposium an der HU Berlin, 25.–27. Oktober 2019* (Online-Publikation 2020 in Vorbereitung)

- Goldbeck 2021 V. Goldbeck, Monuments Abroad. Zur Rezeption kaiserlicher Monumente im Imperium Romanum, in: J. Lipps (Hrsg.), *People Abroad, Proceedings of the 16th international colloquium on Roman Provincial Art* (Rhaden Westf. 2021; in Druckvorbereitung)
- Gros 1987 P. Gros, Un programme augustéen. Le centre monumental de la colonie d'Arles, *JdI* 102, 1987, 339–363
- Gros 2006 P. Gros, Le modèle du Forum d'Auguste et ses applications italiennes ou provinciales. État de la question après les dernières découvertes, in: M. Navarro Caballero – J. M. Roddaz (Hrsg.), *La transmission de l'idéologie impériale dans l'Occident romain* (Bordeaux 2006) 115–127
- Kleinwächter 2001 C. Kleinwächter, Tiberius in Arles?, in: J. Bergemann (Hrsg.), *Wissenschaft mit Enthusiasmus. Beiträge zu antiken Bildnissen und zur historischen Landeskunde. Klaus Fittschen gewidmet* (Rhaden/Westf. 2001) 145–166
- Kottsieper 2006 V. Kottsieper, La Medusa di Udine – testimonianza della *imitatio urbis* nelle città alto adriatiche della prima età imperiale, *QuadFriulA* 16, 2006, 185–194
- Kreuz 2014 P.-A. Kreuz, Architekturdekor und Stadtbild. Eine norditalienische Perspektive auf die Handhabung regionaler Eigenheiten, in: J. Lipps – D. Maschek (Hrsg.), *Antike Bauornamentik. Grenzen und Möglichkeiten ihrer Erforschung, Studien zur antiken Stadt 12* (Wiesbaden 2014) 169–180
- Lazar 2003 I. Lazar, New Finds from Celje and a Problem of the Celeian Forum, in: P. Noelke (Hrsg.), *Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum. Neue Funde und Forschungen. Akten des VII. Internationalen Kolloquiums über Probleme des provinziäl-römischen Kunstschaffens, Köln 2.–6. Mai 2001* (Mainz 2003) 469–474
- Lipps 2017 J. Lipps, Transfer und Transformation römischer Architektur in den Nordwestprovinzen, in: J. Lipps – K. Kortüm – C. S. Sommer (Hrsg.), *Transfer und Transformation römischer Architektur in den Nordwestprovinzen. Kolloquium in Tübingen, 6.–7. November 2015, TAF 22* (Rhaden 2017) 13–31
- Marco Simón 1990 F. Marco Simón, Iconografía y propaganda ideológica. Jupiter Amón y Medusa en los foros imperiales, in: J. M. Croisille (Hrsg.), *Alejandro Magno, modelo de los emperadores romanos. Actes du IV^e colloque international de la Sien* (Brüssel 1990) 143–162
- Maschek 2017 D. Maschek, Transfer, Rezeption, Adaption. Archäologische Erklärungsmodelle zur Verbreitung römischer Steinarchitektur zwischen Struktur und Prozess, in: J. Lipps – K. Kortüm – C. S. Sommer (Hrsg.), *Transfer und Transformation römischer Architektur in den Nordwestprovinzen. Kolloquium in Tübingen, 6.–7. November 2015, TAF 22* (Rhaden 2017) 35–46
- Mian 2009 G. Mian, »Cicli« imperiali giulio-claudi ad Aquileia e lungo la costa adriatica orientale, in: V. Gaggadis-Robin – A. Hermary – M. Reddè – C. Sintès (Hrsg.), *Les ateliers de sculpture régionaux. Techniques, styles et iconographie. Akten des 10. Internationalen Kolloquiums für Provinziäl-römisches Kunstschaffen, Arles und Aix-en-Provence, 21.–23. Mai 2007* (Arles 2009) 179–187
- Mussini 1998 E. Mussini, La rappresentazione del dio fluviale Acheloo in area Slovena, *AVes* 49, 1998, 261–270
- Paoletti 1988 O. Paoletti in: *LIMC IV* (1988) 349 Nr. 45 s. v. Gorgones Romanae
- Peña Jurado 2009 A. Peña Jurado, in: R. Ayerbe Vélez – T. Barrientos Vera – F. Palma García (Hrsg.), *El foro de Augusta Emerita. Génesis y evolución de sus recintos monumentales, Anejos de 3* (Mérida 2009)
- Pensabene – Mar 2010 P. Pensabene – R. Mar, Il tempio di Augusto a Tarraco. Gigantismo e marmo lunense nei luoghi di culto imperiale in *Hispania e Gallia, ArchCl* 61, 2010, 243–307
- Plattner 2014 G. Plattner, Werkstatt und Muster. Zur Methode der Scheidung von Arbeitsprozessen und Stilelementen, in: J. Lipps – D. Maschek (Hrsg.), *Antike Bauornamentik. Grenzen und Möglichkeiten ihrer Erforschung, Studien zur antiken Stadt 12* (Wiesbaden 2014) 53–68
- Pochmarski 2011 E. Pochmarski, Die girlandentragenden Erosen vom Forum in Aquileia. Reliefs zwischen der stadtrömischen und der provinziäl-römischen Kunst, in: T. Nogales Basarrate – I. Rodà (Hrsg.), *Roma y las provincias. Modelo y difusión. 11. International Colloquium on Roman Provincial Art, Merida 2009* (Rom 2011) 111–119
- Rigoni 1976 M. Rigoni, Rilievo con testa di Giove Ammone, in: E. Baggio – M. De Min – F. Ghedini u. a., *Sculture e mosaici romani nel Museo civico di Oderzo* (Treviso 1976) 137–140 Nr. 37
- Santa Maria Scrinari 1972 V. Santa Maria Scrinari, *Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane* (Rom 1972)
- Sauron 2006 G. Sauron, Jupiter Ammon dans le décor officiel des provinces occidentales, in: M. Navarro Caballero – J.-M. Roddaz (Hrsg.), *La*

- transmission de l'idéologie impériale dans l'Occident Romain. Kolloquium CTHS Bastia 2003, Ausonius Editions, Études 13 (Bordeaux 2006) 205–218
- Sperti 2004 L. Sperti, Scultura microasiatica nella Cisalpina tardoantica. I tondi aquileiesi con busti di divinità, *Eidola* 1, 2004, 151–193
- Starac 2009 A. Starac, Stone-mason's Workshops in Istria. Records of Funerary Monuments, in: V. Gaggadis-Robin – A. Hermary – M. Reddé – C. Sintès (Hrsg.), *Les ateliers de sculpture régionaux. Techniques, styles et iconographie. Akten des 10. Internationalen Kolloquiums für Provinzialrömisches Kunstschaffen, Arles und Aix-en-Provence, 21.–23. Mai 2007 (Arles 2009)* 199–206
- Stucchi – Gasperini 1965 S. Stucchi – L. Gasperini, Considerazioni architettoniche ed epigrafiche sui monumenti del Foro aquileiese, *AquilNost* 36, 1965, 1–20
- Suić 1965 M. Suić, Orijentlni kultovi u antickom Zadru, *Diadora* 3, 1965, 91–128
- Tirelli 2003 M. Tirelli, Itinerari archeologici di Oderzo (Treviso 2003)
- Tirelli 2004 M. Tirelli in: A. Ruta Serafini – M. Tirelli – J. Bishop, *Dalle origini all'alto medioevo. Uno spaccato urbano di Oderzo dallo scavo dell'ex stadio, QuadAVen* 20, 2004, 135–152
- Tiussi 2011 C. Tiussi, Il foro di Aquileia. Acquisizioni recenti e problematiche aperte, in: S. Maggi (Hrsg.), *I complessi forensi della Cisalpina romana. Nuovi dati. Atti del convegno di studi, Pavia, 12–13. März 2009 (Florenz 2011)* 167–184
- Toma 2014 N. Toma, Von Marmorblock über Halbfabrikat zu korinthischem Kapitell. Zur Kapitellproduktion in der Kaiserzeit, in: J. Lipps – D. Maschek (Hrsg.), *Antike Bauornamentik. Grenzen und Möglichkeiten ihrer Erforschung, Studien zur antiken Stadt* 12 (Wiesbaden 2014) 83–98
- Ungaro 2004 L. Ungaro, La decorazione architettonica del Foro di Augusto, in: S. F. Ramallo Asensio (Hrsg.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Cartagena entre los días 8 y 10 de octubre de 2003 (Murcia 2004)* 17–36
- Ungaro 2007 L. Ungaro (Hrsg.), *Il Museo dei Fori Imperiali nei Mercati di Traiano (Mailand 2007)*
- Ungaro 2011 L. Ungaro, Il cantiere del Foro di Augusto, luogo di sperimentazione e modello formale, in: T. Nogales Basarrate – I. Rodà (Hrsg.), *Roma y las provincias. Modelo y difusión. Akten des 11. Internationalen Kolloquiums über Probleme des Provinzialrömischen Kunstschaffens, Mérida 2009 (Rom 2011)* 43–61
- Verzár 1977 M. Verzár, *Aventicum II. Un temple de culte impérial, Cahiers d'Archéologie romande* 12 (Avenches 1977)
- Verzár-Bass 1995 M. Verzár-Bass, La cultura artistica della X Regio, in: P. Croce Da Villa – A. Mastrocinque (Hrsg.), *Concordia e la X Regio (Padua 1995)* 127–148
- Verzár-Bass 2001 M. Verzár-Bass, Acheloos in öffentlichen Bildprogrammen römischer Zeit, in: S. Buzzi – D. Käch – E. Mango – M. Palaczyk – O. Stefani (Hrsg.), *Zona Archeologica. Festschrift für Hans Peter Isler zum 60. Geburtstag (Bonn 2001)* 439–455
- Verzár-Bass 2008 M. Verzár-Bass, Ancora su Acheloos nei programmi edilizi ufficiali. Dalla Gallia all'area balcanica, *AttiMemIstria* 56, 2008, 9–31
- Verzár-Bass 2009 La produzione di scultura calcarea di Aquileia e il rapporto con le provincie limitrofe. L'esempio delle stele in: V. Gaggadis-Robin – A. Hermary – M. Reddé – C. Sintès (Hrsg.), *Les ateliers de sculpture régionaux. Techniques, styles et iconographie, Akten des 10. Internationalen Kolloquiums für Provinzialrömisches Kunstschaffen, Arles und Aix-en-Provence, 21.–23. Mai 2007 (Arles 2009)* 169–178
- Verzár-Bass 2011 M. Verzár-Bass, Acheloos associato a Juppiter Ammon nell'edilizia pubblica romana, in: T. Nogales Basarrate – I. Rodà (Hrsg.), *Roma y las provincias. Modelo y difusión. 11. International Colloquium on Roman Provincial Art, Merida 2009 (Rom 2011)* 567–574
- Verzár-Bass 2017 M. Verzár-Bass, Modell und Wandel einer Bildpropaganda. Zu Clipeusdekoration des Augustusforums und ihrer Übertragung in die Westprovinzen, in: J. Lipps – K. Kortüm – C. S. Sommer (Hrsg.), *Transfer und Transformation römischer Architektur in den Nordwestprovinzen. Kolloquium in Tübingen, 6.–7. November 2015, TAF* 22 (Rahden 2017) 149–174
- Voigtländer 1975 W. Voigtländer, *Der jüngste Apollontempel in Didyma (Tübingen 1975)*

Abbildungsnachweis

Alle Fotos von der Autorin außer:

- Abb. 8: Foto Ortolf Harl mit freundlicher Genehmigung
- Abb. 10: Foto Civici Musei di Storia ed Arte mit freundlicher Genehmigung
- Abb. 13: Foto Civici Musei di Storia ed Arte mit freundlicher Genehmigung
- Abb. 17: Foto Archäologisches Museum Zadar mit freundlicher Genehmigung
- Abb. 27: nach Tiussi 2011, 175 mit Abb. 8
- Abb. 28: nach Fischer 1996, Taf. 27 d
- Abb. 32. 33: Foto Archäologisches Museum Zadar mit freundlicher Genehmigung
- Abb. 37. 38: Fotos Andreas Schneider. Aventicum – Sites et Musée romain d'Avenches mit freundlicher Genehmigung
- Abb. 39: www.arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/638306 (Foto Gisela Fittschen-Badura)
- Abb. 41: nach Pensabene – Mar 2010, Abb. 13
- Abb. 42: nach Fischer 1996, 89 Abb. 18

Adresse

Dr. Vibeke Goldbeck
vibeke.goldbeck@fu-berlin.de

Fischer, Landleute und andere Genrefiguren in den Provinzen der iberischen Halbinsel

Janine Lehmann – Henner von Hesberg

Abstract: In the western provinces of the Roman Empire statues of genre are rather rare and usually controversial in their interpretation. Some sculptural examples, mainly from Baetica, are presented in this paper. Noteworthy are for instance the head of a fisherman in the well-known type Louvre-Vatican from Seville and the statue of a ›drunken old woman‹ from the area of Córdoba. They testify a local production of such figures, the fisherman because of the marble, the ›drunken old woman‹ due to the style. Furthermore they are paradigmatic for the differences, which could exist in the reception of famous sculptures and range from a detailed copy to a transformed version. Based on a passage by Apuleius we discuss how far the provenience of such sculpture was a crucial factor for their differential design.

In den westlichen Provinzen des römischen Reiches bleiben Statuen des ländlichen Genres eher selten und vielfach auch in ihrer Interpretation umstritten¹. Der vorliegende Beitrag stellt einige Beispiele vor allem aus der Baetica vor und greift dabei vereinzelt auf Darstellungen des ländlichen Genres in anderen

Bildmedien zurück, auch wenn diese eher in den Konventionen der jeweiligen Gattung verbleiben². Im Zentrum der Überlegungen steht aber die Frage, welche Vorstellungen die Skulpturen bedienten. So erscheint es dennoch lohnend, den Blick auch auf die übrigen Bilder und Inszenierungen ländlicher Umgebung in-

Für Hinweise, Vermittlung der Photos und Diskussion sind wir Ferran Arasa i Gil, Dennis Mario Beck, Michael Blech, Burkhard Emme, José Antonio Garriguet Mata, Pilar León Alonso, Johannes Lipps, Carlos Márquez Moreno, José Miguel Noguera Celdrán, Eugenio Monti, Antonio Peña Jurado, Hannah Schnorbusch, Elisabetta Segala, Ángel Ventura Villanueva und dem Tübinger Auditorium zu Dank verpflichtet. Ebenso danken wir Fernando Amores, dass er uns großzügig die Photos des Kopfes in Sevilla überlassen hat, und den Mitarbeitern des Museo Histórico Municipal in Santaella für die Möglichkeit, die Statuette der ›Trunkenen Alten‹ vor Ort studieren zu dürfen. Philipp Groß half dankenswerter Weise bei der Bildbearbeitung. Die Rekonstruktionszeichnungen zur Fischertstatuette aus Volubilis erstellte Irmgard Kemper, wozu auch Bernd Lehmann wichtige Hinweise gab. Beiden gilt ebenfalls unser Dank.

1 Ein Marmorkopf aus Köln mit veristischen Zügen wurde zunächst als ein Beispiel aus der Genrekunst und in einem Abhängigkeitsverhältnis zur Statue der ›Trunkenen Alten‹ gesehen: Laubscher 1982, 8. 118. 120 Nr. A 2 Taf. 28; Thomas 1994, schlug hingegen eine Interpretation als Gigantenkopf einer Jupiterssäule vor. Hierzu äußerten sich kritisch von Hesberg 2003, 183 Anm. 38 und jüngst Noelke 2010/2011, 190 mit Anm. 113. Für Hispanien vergleichbar ist ein Marmorkopf einer Greisin aus dem antiken Baetulo (Museu de Badalona, MB Inv. 3297). Bei ihm handelt es sich ebenso um keine direkte Replik der ›Trunke-

nen Alten‹. Dennoch darf er dem Genre zugeordnet werden: Guitart 1976, 169 f. Nr. 1 Taf. 45, 2.

2 Vgl. etwa bukolische Bilder auf Münzen: Portillo 2016 (angelnder Fischer auf Felsen, Prägung Carteia). – Glaspasten und geschnittenen Steinen: Casal 1990, 362 Nr. 360–363. – Lampen: Fletcher 1974, 191 f. mit Abb. (Ampurias, idyllisch-bukolische Hafendarstellung mit Fischern); López 1981, 109 Nr. 68 Taf. 7; Carretero 1989, 152 Nr. 9 Abb. 1, 9 (Italica?, Hirte mit Viehherde); Azuar 2007, 99 Nr. 8; (Santa Pola, Hirte mit Viehherde); Hita – Álvarez 2008, 85 f. Abb. 1. 5 (Ziege am Baum). – Terrakotten: Ruiz – Molina 1982, 324 Nr. 5 Abb. 6 Taf. 50 (›guter Hirte‹). – Kuchenformen und Stempel: Ramos 1953, 143 f. Abb. (ohne Nr.); Bustamante – Salido – Gijón 2014, 341–345 Abb. 10–12; Salido – Bustamante 2014, 61 Nr. 56 Abb. 43; 63 Nr. 67 Abb. 45 (Cartagena, Murcia und Valencia, Hassen); 82 Nr. 2 Abb. 49 (Elche, Schafherde mit Hirte und Hund); Vizcaino – Noguera – Madrid Balanza 2019, 143–145 Abb. 9. 10. – Mosaiken: Stern 1965, 41–43 Abb. 5–8; Blázquez 1982, 33–36 Nr. 25 Taf. 16. 19. 46 (Toledo, Mosaik mit Hafenszenen); Blázquez u. a. 1989, 50 Taf. 19. 34. 35; Durán 1993, 199–205 Taf. 27; bes. 201 (Hellín, Albacete, verschiedene Embleme mit ländlichen Szenen); Vargas – López – García-Dils 2017, 62–65 Abb. 45–47 (Écija, dionysischer Themenkreis mit Hirten). – Bauernrelief aus der Villa El Ruedo (Almedinilla): Vaquerizo – Noguera 1997, 196–199 Nr. 27 Abb. 26.



1 a



1 b

Abb. 1 Hase aus der Domus Aurea, Rom, Magazin der Domus Aurea, Ansicht und Untersicht

nerhalb der Wohnkultur städtischer Eliten in der Provinz allgemein und auf der iberischen Halbinsel im Besonderen zu lenken. Auf diese Weise ergeben sich vielleicht Anhaltspunkte, wieweit möglicherweise die Rezeption der plastischen Ausgestaltungen des Themas von lokalbedingten Vorstellungen und Traditionen aus anderen Bildmedien beeinflusst wurde.

Innerhalb der Häuser und Gärten wurden mit Bildern und Arrangements von Räumlichkeiten, Pflanzen und Wasser bestimmte Sujets der Natur aufgerufen. Dabei können Skulpturen sich in grundsätzlich zwei Muster fügen. In dem einen bleiben sie Teil eines solchen Ensembles und damit ihm untergeordnet. In dem anderen bildeten sie so etwas wie das zentrale Schaustück.

Für die Domus Aurea des Nero beschreibt Sueton (Nero 31) etwa Ländereien mit Kornfeldern, Viehweiden und Wäldern belebt von unterschiedlichen Tieren³. Hier könnte man sich auch gut Skulpturen von Tieren vorstellen, wie sie in einzelnen Ausprägungen von der Domus Aurea tatsächlich bekannt sind – etwa in der kleinen Figur eines in Marmor gearbeiteten Hasen (Abb. 1)⁴ –, ohne dass ihre Aufstellung im antiken Kontext näher zu bestimmen ist.

Apuleius hingegen beschreibt in seinen *Metamorphosen* (2, 4) für das Peristyl im Hause der Byrrhena eine Landschaft, in deren Zentrum ein strahlendes

Bildwerk aus parischem Marmor der Artemis steht. Es handelt sich insgesamt aber um einen mythologischen Kontext inmitten der Natur, denn an einer Stelle in der ausführlich beschriebenen, kunstvoll aus Steinen gefügten Landschaft entdeckt der Besucher Aktaion. Natürlich ist die Schilderung durch die Rhetorik ekphrastischer Beschreibungen geprägt⁵, aber derartige Kompositionen hat es offenbar auch in der Realität gegeben⁶.

In der *ars topiaria* werden auf unterschiedliche Weise Aspekte thematisiert, denen Dispositionen von Pflanzen, Wasseranlagen, Bildwerken und Verweilräumen entsprachen⁷. Einige Arrangements in den Gärten der Häuser Pompejis und Herculaneums haben sich soweit erhalten, dass sie einen Eindruck der unterschiedlichen Kategorien sowohl mit der Streuung kleiner Figuren wie auch der großformatigen Statuen im Zentrum einer Komposition vermitteln. In der Casa di Octavius Quartio an der Via dell' Abbondanza in Pompeji sind am Euripus in der Sichtachse eines Tricliniums unterschiedliche Marmorstatuetten versammelt, Tierkampfgruppen mit Hund oder Löwe, Kinder, ein Flussgott, Maskenreliefs oder auch Musen⁸. Für Einzelfiguren wird gerne die Villa der Pisonen in Herculaneum als Beispiel angeführt. Dort handelt es sich um großformatige Bilder und darunter einige *opera nobilia* wie die Büste des Doryphoros⁹. Für an-

3 Blaison 1998 betont die Rhetorik des Textes und ekphrastische Traditionen. Dennoch ist eine Reihe von Details auch archäologisch nachweisbar, etwa das Vestibül mit dem Koloss und dem Teich.

4 Magazin der Domus Aurea. Inv.Nr. R 45. L 25; H 18; B 13 cm.

5 Zur Ekphrasis: Graf 1995, 147–154.

6 Neudecker 1988, 41–44. 117–120; Schade 2007, 175–181; Filser 2013.

7 Neudecker 1988, 67–69. 81.

8 Spinazzola 1953, 391–412. 416–418 Abb. 446–470. 478. 481. Taf. aggiunta 5. 6; Zanker 1979, 470–481 Abb. 3–11; Seiler 1992, 122–135 Abb. 205–209. 529–631, behandelt neben Aufstellung und Wirkung auch Chronologie und Qualität der Bilder; Dickmann 1999, 353 f. Taf. 7 g.

9 Panderimalis 1971, 175–197 Taf. 82–89 Beil. 9; Wójcik 1986, 259–270; Neudecker 1988, 147–157. 248.

dere Städte Italiens bleiben entsprechend komplexe Befunde rar, und das gilt auch für die Provinzen¹⁰.

Jenseits der Kategorisierung in ›Prunkstück‹ und ›Gartenzweig‹ bietet sich die Möglichkeit, die Rezeption von Seiten der Auftraggeber zu unterscheiden. Paul Zanker hatte seinerzeit dargelegt, in welcher Weise die ›kleinbürgerlichen‹ Hausbesitzer in Pompeji, also vor allem Liberti, den Geschmack der Aristokratie in Rom und Italien imitieren, aber zugleich auch transformieren¹¹. Dabei haben gewiss ökonomische Gründe eine Rolle gespielt, aber auch Fragen des Verständnisses und der Rezeption.

Bei den genannten Häusern in Pompeji hat man den Eindruck, dass bestimmte Inhalte mit den Figuren ziemlich bunt aufgerufen werden. Allerdings sind die ästhetischen Kategorien nicht einfach mit den sozialen gleich zu setzen, denn in dem genannten Haus in Pompeji gibt es auch Einzelbilder wie eine Artemis im Garten. In der Villa in Herculaneum hingegen traf man jenseits der *opera nobilia* auf die bekannte Bronzestatue eines Schweins, das mit Epikur in Verbindung gebracht wurde¹². Die Referenz auf die Natur gewinnt also – sollte die Interpretation richtig sein – sogleich eine metaphorische Qualität.

Die Grenzen zwischen den verschiedenen Kategorien sind nicht immer einfach zu ziehen. Der kleinbürgerliche Geschmack reduziert sich nicht auf ›Gartenzweig‹, sondern evoziert mit den Bildern der Musen auch *opera nobilia* oder im Haus des C. Arrio Crecens den Kult an die Göttin Diana¹³. Daran wird deutlich, wie die *opera nobilia* auf unterschiedliche Weise in die kunstvoll inszenierte Natur einbezogen werden. Das Spektrum reicht mit vielen Varianten von einer reinen Einfügung in den Garten über eine Präsentation in der Art einer Galerie bis hin zu einem Ort des Kultes¹⁴. Gerade diese Aspekte sind uns in der Regel durch den mangelnden Erhalt der Befunde verloren gegangen.

Engt man die Betrachtung nun auf die Baetica ein, stellt sich die Frage zunächst wiederum unter den beiden genannten Aspekten. Gab es auf der einen Seite Auftraggeber, die den Wunsch hatten, solche Ausstat-

tungen zu schaffen, und auf der anderen Seite Handwerker, die diesen Interessen entsprechen konnten?

Immerhin bezeugen einzelne Funde an Skulpturen vergleichbare, für Italien skizzierte Konstellationen auch in den Domus und Villen der Baetica. Figuren eher in Richtung ›Gartenzweig‹ kommen ebenso in den Beständen der römischen Skulpturen in der Baetica vor. Hasen etwa sind aus Cádiz¹⁵ und ein kleines Nilpferdchen¹⁶ aus der Villa de Estación de Antequera bekannt. Daran reihen sich ein kleinformatiger, aus schwarzem Marmor gearbeiteter Flussgott¹⁷ oder eine Gruppe mit Faun und Bacchantin aus Italica¹⁸. Beide könnten zum Schmuck von Häusern gehört haben. Vom Theater in Italica stammt wohl die lebensgroße Statue einer Venus Anadyomene möglicherweise aus parischem Marmor¹⁹, aber kleinere Figuren dieser Art wären ebenso in einem Privathaus denkbar²⁰. Der Habitus der Hausbesitzer entsprach also in vieler Hinsicht denen in Italien, was sich nicht zuletzt durch eine Fülle von Wiedergaben ländlich bukolischer Themen in der Kleinkunst oder verschiedenen Bildmedien belegen lässt²¹, aber es bleiben in der Zuordnung der Skulpturen viele Unsicherheiten, da es nur wenige, wirklich belastbare und aussagekräftige Befunde gibt.

Die Produktionszentren der genannten ›Gartenzweige‹ sind nicht immer leicht zu bestimmen, besonders wenn sie aus Importmarmor bestehen. So sind die ›Gartenhasen‹ aus Cádiz wohl in lunensischem Marmor gearbeitet. Folglich könnte es sich entweder um seriell hergestellte Produkte aus Italien handeln, die in die Baetica verschifft wurden, oder sie wurden vor Ort von lokalen Handwerkern aus dem angelieferten Material gefertigt. Für eine Gruppe von Hermen mit dionysischem Thema aus Giallo antico plädiert Antonio Peña aufgrund der Menge und teilweise der minderen Qualität zumindest für eine lokale Herstellung²², aber auf der iberischen Halbinsel wurde ebenfalls gelber Marmor gebrochen²³.

Unter der Ausgangsfrage des Kolloquiums ist jedoch eher von Interesse, ob es eine lokale Produktion von Prunkstücken für die privaten Ambiente der Häuser und Villen in den Provinzen des Reiches gab.

10 Bekannte Ausnahmen bilden die Villen von Luku: Spyropoulos 2003, Abb. 4–16; Calandra – Adembri 2014, 65–70, und Chiragan: Bergmann 1999, 40–43; für Spanien und Portugal s. Anm. 70.

11 Zanker 1979, 518–523.

12 Pandermalis 1971, 180. 202 Nr. 27; Wójcik 1986, 119 Nr. D 10 Taf. 63.

13 Spinazzola 1953, 757–760 Abb. 737–741.

14 Neudecker 1988, 67–69; Seiler 1992, 131–133.

15 García y Bellido 1963, 91 Abb. 17; Peña 2009a, 352 Abb. 480.

16 Peña 2009a, 350 f. Abb. 477.

17 León 1995, 162 f. Nr. 54. Vgl. auch die Brunnenfigur eines Eros mit Krug auf der Schulter aus Ibiza: García y Bellido 1949, 426 f. Nr. 432 Taf. 308, oder eines Pan aus Italica: García y Bellido 1949, 99 Nr. 85 Taf. 73; León 1995, 160 f. Nr. 53.

18 García y Bellido 1949, 99 Nr. 86 Taf. 74.

19 León 1995, 118–123 Nr. 38.

20 García y Bellido 1949, 140 Nr. 141 Taf. 108 (aus Elche).

21 s. o. Anm. 2.

22 Peña 2009a, 324–328 Nr. 436–444; Peña 2009b.

23 Grünhagen 1978, 304 Nr. 15 (Granada, Sierra Elvira); Gutiérrez 2012, 104 f. (Santa Tecla).



Abb. 2 Fischerkopf, Vorderseite, Antiquarium Sevilla



Abb. 3 Fischerkopf, rechte Nebenseite, Antiquarium Sevilla

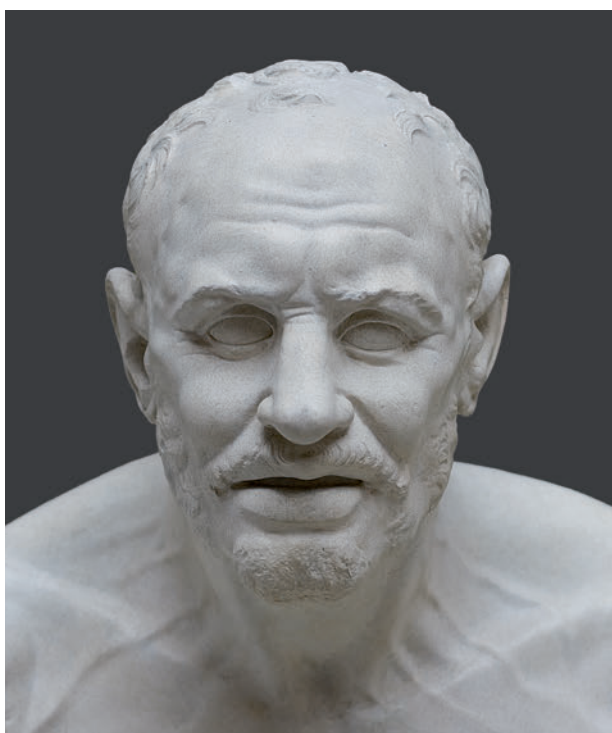


Abb. 4 Abguss Fischer Louvre, Vorderseite, München, Archäologisches Institut, Museum für Abgüsse Inv. Th 144

Hieran schließt sich die Frage an, wie weit sich darunter sogar *opera nobilia* befanden, wie sie rezipiert wurden, welche Qualität die Ausführung besaß und in welcher Weise sie aufgestellt wurden. Dies lässt sich für die Baetica zumindest in einzelnen Aspekten an

zwei Beispielen aus einer Gruppe von Genrefiguren des alltäglichen Lebens zeigen.

Der Kopf eines alten Fischers vom Typus Louvre-Vatikan stammt aus Sevilla (Abb. 2. 3). Bei einer Grabung zur Vorbereitung des Baus einer Tiefgarage stieß man in den 1990er Jahren auf die Reste eines Stadtviertels am nördlichen Rand des römischen Hispalis. Zu den Funden gehörte dieser Marmorkopf, der in seiner Oberfläche stark zerstört ist²⁴. Ursprünglich bildete er einen Teil der Verfüllung eines Raubgrabens aus dem 6.–8. Jh. n. Chr. Sein ursprünglicher Kontext ist folglich nicht mehr zu erschließen, aber er wird zur Ausstattung eines Hauses oder einer Vorstadtvilla gehört haben (s. u.).

Trotz der Beschädigungen gibt er sich bei näherem Zusehen als eine Replik des bekannten Fischers zu erkennen, dessen wichtigste Kopien neben dem Louvre (Abb. 4) und den Vatikanischen Museen im Museum von Konya aufbewahrt werden²⁵. Der Kopf in Sevilla ist stark zerstört und dadurch in seiner Wirkung beeinträchtigt.

Für eine Wiederholung des genannten Vorbildes sprechen schon allgemein Kopfhaltung und Proportionen. Die merkwürdig vorgestreckte und nach oben gerichtete Position des Kopfes ist zwar mit Porträts einiger Philosophen frühhellenistischer Zeit vergleichbar, aber in besonders markanter Weise zeichnet die

24 Amores – Beltrán – González 2009, 225 f. Abb. 4. 5.
25 Laubscher 1982, 12–16. 99 f. Nr. 1 a. b Taf. 1–7; Bayer 1984.



Abb. 5 Fischerkopf, linke Nebenseite, Antiquarium Sevilla

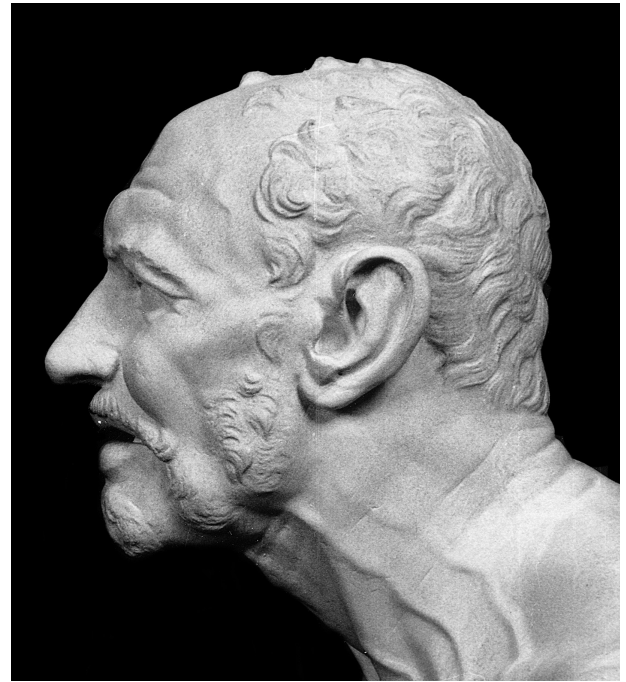


Abb. 6 Abguss Fischer Louvre, linke Nebenseite, München, Archäologisches Institut, Museum für Abgüsse Inv. Th 14



Abb. 7 Fischerkopf Rückseite, Antiquarium Sevilla

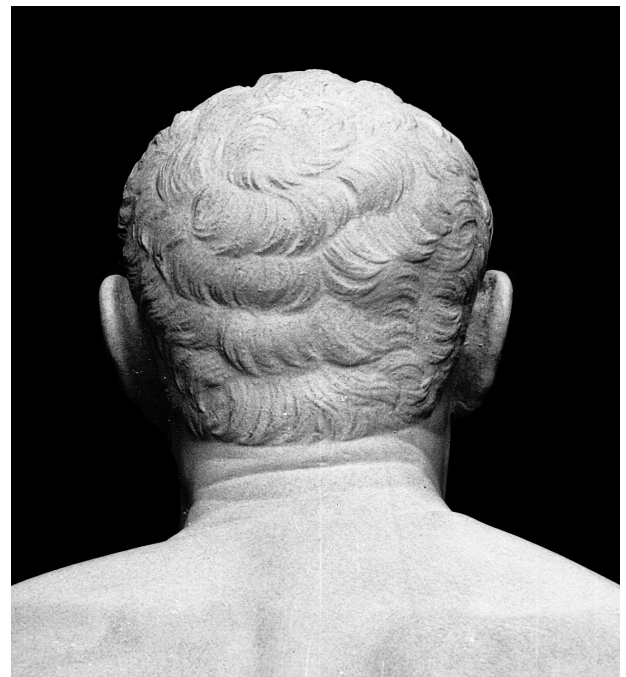


Abb. 8 Abguss Fischer Louvre, Rückseite, München, Archäologisches Institut, Museum für Abgüsse Inv. Th 144

Haltung den Kopf des ›Fischers‹ aus. Hinzu kommen die niedrige Stirnpartie und der Bart.

Einzelne Details erweisen den Kopf in Sevilla als direkte Replik des ›Fischers‹. Dabei geht man am besten von der besser erhaltenen linken Nebenseite aus (Abb. 5). Vergleicht man sie mit den Kopien in Konya oder im Louvre (Abb. 6)²⁶, stimmen die einzelnen

Abschnitte des Bartes und Haares Motiv für Motiv unmittelbar überein. Oberhalb des Ohres stoßen zwei Haarbüschel gegeneinander und bilden eine Gabel. Davon setzt sich ein weiteres Büschel im Schläfen-

26 Bayer 1984, Taf. 35, 3; 36, 3.

bereich deutlich ab. Mit einem gewissen Abstand beginnt darunter die Haarfolge des Bartes.

Die Motive werden an den Repliken unterschiedlich akzentuiert. An dem Kopf in Konya gewinnen die Einzelheiten größere Prägnanz und setzen sich gegeneinander ab, während an dem Kopf im Louvre (Abb. 8) eher eine gewisse Kohärenz vorherrscht und die Einzelmotive in ein Kontinuum der Bewegung der Strähnen eingebunden sind. In dieser Hinsicht folgt der Kopf in Sevilla mehr dem Bild in Rom. Das wird besonders an der Partie um das Ohr herum, aber auch am Hinterkopf erkennbar (Abb. 7).

Bei aller Zerstörung gibt auch die Vorderseite des Kopfes in Sevilla das Replikenverhältnis zu erkennen (Abb. 2. 4). Erkennbar sind etwa die Zähne, was bei den Bildern der Philosophen nicht begegnet. Aber auch der breite Mund lässt sich noch an dem Verlauf des Bartes ablesen. Schließlich sind die Stirnfalten bis hin zur Gestaltung oberhalb der Nasenwurzel identisch, die noch zusätzlich die übrigen Asymmetrien im Kopf – etwa in der Augenpartie oder den Wangen – hervorheben. Laubscher hatte diese Züge als eine peiorative Charakterisierung des alten Mannes verstanden, der kaum mehr fähig ist, sich den herrschenden Idealen gemäß zu bewegen²⁷. Alter und schwere Arbeit haben ihn deformiert.

Die Datierung des Kopfes in Sevilla wird zunächst von jenen der übrigen Wiederholungen ausgehen. Eva Bayer hat den Kopf in Konya in die frühe Kaiserzeit, eine weitere Wiederholung in Privatbesitz in die flavische und den im Louvre in hadrianische Zeit gesetzt²⁸, Laubscher die Wiederholung in den Vatikanischen Museen in die Jahrzehnte um die Mitte des 2. Jhs. n. Chr.²⁹ Die Wiederholung in Sevilla dürfte folglich in das letzte Drittel des 2. Jhs. n. Chr. zu setzen sein. Dafür spricht schon die Angabe der Augen mit den scharf umrahmten Lidern, der Markierung der Iris mit einer Kreislinie sowie der Pupille mit einer Eintiefung³⁰ und dazu passt auch die Gestaltung des Haares ohne Bohrungen.

Aber derartige Details sind nur unter Berücksichtigung lokaler handwerklicher Gepflogenheiten aus-

sagekräftig. Denn die Formen der Augengestaltung verbreiten sich nicht linear in den iberischen Provinzen, wie diverse Beispiele belegen³¹. Bohrungen in der Gestaltung der Augen treten häufiger an Sarkophagen etwa aus Córdoba auf, vermitteln aber keinen Datierungsanhalt³². Bilder von Philosophen sind anders gestaltet und in ihren Details stärker idealisiert³³. Die lokalen Besonderheiten dürften aber im Fall des Fischers zu vernachlässigen sein.

Der Kopf aus Sevilla wurde aus weißem Marmor von Almadén de la Plata gearbeitet, der in der Nähe des heutigen Sevilla schon seit augusteischer Zeit gebrochen wurde³⁴. Das Bild des Fischers wurde folglich in einer Stadt auf der iberischen Halbinsel – womöglich in Hispalis selbst – gefertigt. Denn der Marmor von Almadén wurde zumindest nach dem jetzigen Stand der Forschung nicht außerhalb Hispaniens exportiert³⁵. Deshalb aber muss es in den Ateliers der Baetica Vorlagen gegeben haben, entweder in Form von Abgüssen³⁶ oder – wahrscheinlicher – von anderen Kopien des bekannten Fischerbildes. Davon aber fehlt bisher jede Spur. Von dem großen Können der lokalen Bildhauer zeugen nicht zuletzt auch in der Ausstattung öffentlicher Bauten viele weitere Arbeiten³⁷. In jedem Fall stellt der Kopf des Fischers eine Wiederholung dar, die bemüht ist, das Vorbild aus frühhellenistischer Zeit möglichst genau in Erinnerung zu rufen.

Bekannte Genremotive konnten in der hispanischen Provinz aber auch übernommen werden, ohne ihre Vorbilder exakt zu kopieren. Ein gutes Beispiel dafür bietet ein Fund aus dem kleinen Ort Santaella (Abb. 9–12). Abgesehen von den zahlreichen Bestoßungen fehlen heutzutage von der Statuette ein größerer Teil der rechten Plinthe samt dem darüber gelegten Gewand, beide Füße, der linke Arm bis zur Schulter, der rechte Unterarm, der Kopf, eine größere Partie der rechten Schulter sowie der Hals des Gefäßes³⁸. Trotz des schlechten Erhaltungszustands ist das Thema eindeutig. Eine am Boden hockende Frau, deren Gewand von der rechten Schulter gerutscht ist, umklammert eine in ihrem Schoß positionierte Lagynos. Hierzu

27 Laubscher 1982, 43–45. 49 f.

28 Bayer 1984, 190–192. Nr. Ba 43; 196.

29 Laubscher 1982, 13.

30 Der Umriss der Eintiefung ist allerdings wegen der Zerstörung nicht mehr zu bestimmen. Fittschen – Zanker – Cain 2010, 99 f. Nr. 95 Taf. 115. 116.

31 Edmondson – Nogales – Trillmich 2001, 137 f. Nr. 9 Taf. 9; León 2001, 306–314; León 2009, 225–227 Abb. 315–319.

32 Beltrán 2000, 97–100 Abb. 7. 11.

33 León 2001, 115–117; Baena del Alcázar 2004, 325 Abb. 1 (Epikur aus Malaga und Unbekannter aus Morón de la Frontera). Vgl. auch ein Relief mit Phi-

losoph (?) aus der römischen Villa Estación bei Antequera: Rodríguez 2004, 53 f. Abb. 9.

34 Beltrán 2010, 103–117. Zum Steinbruch: Beltrán u. a. 2012.

35 z. B. der Import nach Segobriga: Álvarez – Cebrián – Rodà 2009, 112–114 Abb. 5–9.

36 Landwehr 1985, 183–186, zu den Gipsabgüssen und ihrer Verbreitung.

37 Vgl. etwa die Götterbilder, die der Ausstattung des Theaters von Italica zugewiesen werden können: León 1995, 118–129 Nr. 38–40.

38 Auf eine antike Reparatur weist noch der sichtbare Rest eines Eisenzapfens hin, der in der Mitte des

gesellt sich die noch erkennbare Angabe von Alterszügen beispielsweise eines ausgemergelten rechten Oberarms oder eines abgemagerten Oberkörpers. Mit diesen motivischen Details und veristischen Zügen handelt es sich ohne Zweifel um die Wiedergabe der sog. Trunkenen Alten³⁹. Die zahlreichen Wiederholungen belegen –wie bei der Statue des ›Alten Fischers‹– den hohen Bekanntheitsgrad⁴⁰. Im Unterschied zum männlichen Pendant beschränken sich die Nachweise der ›Trunkenen Alten‹ bis auf zwei maßgetreue und lebensgroße Marmorskulpturen in München und Rom auf den Bereich der Kleinkunst⁴¹.

Eine gute Vorstellung des wohl im ausgehenden 3. Jh. v. Chr. geschaffenen Originals gibt die originalgetreue Münchner Replik (Abb. 13)⁴². Stellt man die originalgetreue Kopie und das hispanische Beispiel einander gegenüber, fallen sogleich die qualitativen und formalen Unterschiede auf: Mit einer erhaltenen Höhe von 55 cm bleibt die Statue aus Santaella unterlebensgroß. Neben der verringerten Größe ist das Sitzmotiv spiegelverkehrt wiedergegeben. Während die Trunkene Alte gewöhnlich den linken über den rechten Fuß schlägt und den nach hinten geworfenen Kopf zur linken Schulter dreht, waren beim hispanischen Beispiel der rechte über den linken Fuß gelegt und der Kopf zur rechten Schulter gewandt. Auch die Lagynos ist wesentlich kleiner, und die Efeuverzierung im Relief fehlt.

Darüber hinaus entspricht weder das Gewand noch die Drapierung der Münchner Statue. Bis auf die Wiedergabe der entblößten Schulter wurde der Oberkörper fast vollständig vom Chiton und Mantel bedeckt. Die Bekleidung wirkt insgesamt weniger luxuriös und der Übergang zwischen Chiton und Mantel ist kaum sichtbar. Durch die formalen Abweichungen und die sehr summarische Wiedergabe distanziert sich das Beispiel aus Santaella somit deutlich vom einstigen Vorbild. Dies ist nicht allein aus dem Umstand einer

lokalen Produktion heraus zu erklären, wie sie für die in einem örtlichen Kalkstein hergestellte ›Trunkene Alte‹⁴³, ebenso wie für den Fischer aus Sevilla anzunehmen ist.

Vielmehr lassen sich an beiden Skulpturen eingängig die unterschiedlichen Mechanismen der Rezeption bedeutender und oft kopierter ›Statuenschemata‹ fassen, die entweder zu einer größeren Übereinstimmung oder eben zu einer deutlichen Abweichung zu ihren Vorbildern führen konnten. Ein wesentlicher Grund liegt wohl in der Beschaffenheit ihrer Vorlagen. Während bei der Produktion des ›Alten Fischers‹ das Original höchstwahrscheinlich durch getreue Kopien oder Abgüsse vor Ort zu einem sehr hohen Grad bekannt war, existierte von der einstigen Skulptur der ›Trunkenen Alten‹ anscheinend nur eine sehr vage Vorstellung. Aufgrund ihrer bescheidenen Größe und Ausführung ist eine einfachere Vorlage anzunehmen. Denkbar sind Beispiele aus der Kleinkunst. Impulsgebend könnten dort die vergleichsweise zahlreich belegten, plastisch modellierten Kannen in Form einer trinkfesten alten Frau gewesen sein⁴⁴.

Vor allem die vom 2. bis ins mittlere 3. Jh. n. Chr. in Nordafrika mit diesem Thema produzierten Kannen fanden eine größere Verbreitung im Westen, wozu mittlerweile auch Beispiele aus den hispanischen Hafenstädten Tarraco⁴⁵, Valencia⁴⁶ und Carthago Nova⁴⁷ zählen. Mit der Wiedergabe einer den Wein liebenden, sitzenden Alten beziehen sich die Trinkgefäße wie die Statuette aus Santaella auf die bekannte Statue der ›Trunkenen Alten‹.

Doch kommen diese vergleichsweise späten Zeugnisse nicht unmittelbar als Vorlage für das hispanische Beispiel in Frage. Hiergegen sprechen das veränderte Sitzmotiv der Terrakotten mit einem matronalen Lehnstuhl, die stärker stilisierte Wiedergabe des Faltenwurfs oder die in ihrem Gewand komplett einge-

oberen Brustkorbbereichs sitzt und offensichtlich zur Ergänzung des Kopfes diente: Beltrán 2004, 26.

39 López 1979, 107 Taf. 19, mit Erstdeutung als männliche Gewandstatue aus dem iberischen Kulturkreis; Serrano – Baena de Alcázar 1982, erkannten hierin erstmals eine Frauenstatue im Replikenverhältnis zur ›Trunkenen Alten‹; ihnen folgend: Franz 2001, Kat.-Nr. I.4.9; Beltrán 2004, 24–28 Abb. 8–11; Rodríguez 2009b, 55 Abb. 37; Cano 2012, Abb. S. 299, mit problematischer Rekonstruktion einer verschleierte Frau.

40 Zanker 1989, 5–14. 32–48; Kunze 1999, 69–80; Kunze 2002, 99–106; Kunze 2009, 116–121.

41 Zu den Figurengefäßen: Salomonson 1980, 81–98 Taf. 41–46; Kunze 1999, 69 f. Anm. 100 Abb. 12; Kunze 2002, 99 Anm. 520.

42 Laubscher 1982, 118–120 Nr. A 1; Wünsche 2005, 115 Abb. S. 114, 115. (H 92 cm); Alexandridis 2018, 74 Kat.-Nr. 5 (Text A. Bittner).

43 Als Material wird gelegentlich Marmor angegeben: Franz 2001, Kat.-Nr. I.4.9; Beltrán 2004, 24. Nach Auskunft im Museum handelt es sich aber um einen härteren lokalen Kalkstein, ebenso: Serrano – Baena de Alcázar 1982, 145. Auch wenn es im heutigen Sprachgebrauch zu den Kalksteinen geordnet wird, gehört dieses polierfähige Gestein im antiken Verständnis zu den *marmora*.

44 s. o. Anm. 41.

45 Bernal 1995, 265 Abb. 3 a, b, Kopffragment.

46 Jiménez u. a. 2007, 232 f. Abb. 12; 242–250, zur Tonanalyse und zum Gefäßinhalt.

47 Quevedo 2010; Quevedo 2013, 339–346 Abb. 240, Kopffragment, Dat. Wende 2. zum 3. Jh. n. Chr. mit Fundkontext »domus de la Fortuna« (Cartagena).



9



10



11



12

Abb. 9–12 Statuette der ›Trunkenen Alten‹, Santaella, Museo Histórico Municipal. – 9: Vorderseite. – 10: rechte Nebenseite. – 11: Rückseite. – 12: linke Nebenseite



Abb. 13 Abguss der Münchener ›Trunkenen Alten‹, München, Archäologisches Institut, Museum für Abgüsse Inv. Th 51

kleideten Figuren. Demgegenüber lassen die Vorläufer solcher Kannen aus dem hellenistischen Osten, wie die um 100 v. Chr. produzierte Kanne aus Skyros⁴⁸, eine größere Nähe zu ihrem Vorbild aus der Großplastik und auch zur Statuette aus Santaella erkennen. Gemein sind ihnen die Darstellung einer am Boden sitzenden Alten, die größere Plastizität oder die Wie-

dergabe der Lagynos mit scharf abgeknickter Schulter. Unterschiedlich bleibt das abgewandelte Motiv mit gespreizten Beinen statt übereinandergeschlagenen Füßen, was u. a. auf die Darstellungsmöglichkeiten solcher Trinkgefäße zurückzuführen ist⁴⁹.

Die künstlerische Freiheit bei der Umsetzung und letztlich die Loslösung vom einstigen Vorbild verdeutlicht bei der Statuette aus Santaella die ungewöhnliche Drapierung des Gewandes. Kennzeichnend ist ein über die linke Schulter geführter und um die Hüften gelegter, vorne verknöteter Mantel (Abb. 9–12). Der typische Knoten wird bei der hispanischen Figur durch das Trinkgefäß verdeckt⁵⁰. Die Manteldrapierung kehrt vor allem in der Darstellung von älteren Frauen bzw. Greisinnen wieder, die verschiedene Attribute zeigen und sich in unterschiedlichen Aktionen befinden können. Gewöhnlich sind es stehende Figuren, wie eine Bronzestatuette aus Wien oder eine Marmorstatuette aus dem Thermenmuseum in Rom, ebenfalls mit einem Gefäß⁵¹. Wie bei der ›Trunkenen Alten‹ ist die Interpretation ihres gesellschaftlichen Status höchst umstritten⁵². Der Vorschlag, in ihnen Matronen des Dionysoskults zu sehen⁵³, ist naheliegend, wird aber nicht allen Darstellungen gerecht. Vielmehr bildet der auf Hüfthöhe gebundene und vorne verknötete Mantel ein sehr praktisches Kleidungsstück der arbeitenden Bevölkerung⁵⁴. Kombiniert mit den deutlichen Alterszügen ist er eine gängige Chiffre zur Kennzeichnung der unteren sozialen Schichten. Somit bot sich die spezifische Wiedergabe des Gewandes an der Skulptur in Santaella in besonderer Weise an, um den genrehaften Charakter zu betonen.

Weder die Kannen noch solche Statuetten dienten aber als unmittelbare Vorlagen für die hispanische Version. An ihr kehren zudem Details wieder, die sich zusammengenommen nur mit den beiden Beispielen aus der Großplastik verbinden lassen. Hierzu gehören die

48 Die Kanne aus Skyros datiert um 100 v. Chr. und besitzt den hellenistischen Gefäßtyp mit scharfkantig abgeknickter Schulter: Salomonson 1980, 87 f. Abb. 46 a–c; Zanker 1989, 46 Abb. 31.

49 Verwandte Kannen aus derselben Zeit und Region mit Frauenfiguren ohne Lagynos zeigen das übereinander gekreuzte Fußmotiv: Salomonson 1980, 90 Abb. 47 a. b (am Boden kauernde Afrikanerin, Getty Museum Malibu).

50 Beltrán 2004, 28, deutet die Kleidung als *pallium quadratum*. Es ist aber kein schurzartiger Mantel, sondern er bekleidete auch den Oberkörper. Zudem wird der Schurz eher von Satyrn und Silenen getragen: Wrede 1991, 178 Abb. 2.

51 Himmelmann 1980, 89 Taf. 24 (Marmorfigur, Thermenmuseum Rom Inv. 56035) Taf. 25 (Wiener Bronze, Kunsthistorisches Museum Inv. VI 3218). Zur Statue im Thermenmuseum ferner: Emme 2018, 196–198

Abb. 7 mit Anm. 18 zur problematischen Bestimmung des Gefäßtyps.

52 Zanker 1989, bes. 25–42. 48 – 62, Hetäre und mögliches Weihgeschenk für ein Dionysos-Heiligtum in Alexandria im Rahmen des Lagynophoren-Fests; Wrede 1991, 173–175 Matrone im Dionysoskult; Simon 2004, bes. 76 greise Nympe als Hebamme. Eine eindeutige Identifikation fällt schwer. Am plausibelsten erscheint daher der Vorschlag von Amedick 1995, bes. 146 f., die ›Trunkene Alte‹ mehr aus dem Kontext der genrehaften Figuren heraus zu verstehen, ohne das Dargestellte näher zu konkretisieren.

53 Himmelmann 1980, 89; Wrede 1991, bes. 176–179, selbst mit Einschränkung, da die vorne, oberhalb der Hüfte verknöteten Mäntel praktische Gründe hatten und nicht alle in den dionysischen Bereich verweisen.

54 Amedick 1995.

übereinander gekreuzten Beine, der von der Schulter gerutschte Chiton, die Lagynos mit scharfkantig abgeknickter Schulter und der einst nach hinten geworfene Kopf. Trotz der Abwandlungen von den Beispielen aus der Großplastik reichten die Informationen somit völlig aus, um die Statuette mit dem berühmten Werk der ›Trunkenen Alten‹ in Verbindung zu bringen. Dies setzt eine gewisse Kennerschaft des ›Originals‹ voraus. Ob der hispanische Steinmetz die berühmte Statue kannte, muss jedoch offen bleiben. Vielmehr dürfte sie ihm durch einfache Modelle, Zeichnungen oder mündliche Beschreibungen bekannt gewesen sein, die alle relevanten Informationen für eine Wiedererkennung der berühmten Statue enthielten. Für das hispanische Beispiel wurde bereits von anderer Seite eine Datierung in die erste Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. vorgeschlagen⁵⁵.

Dass die Rezeption von Genreplastik in Hispanien weniger der exakten und auch qualitätvollen Wiedergabe prominenter Denkmäler wie beim ›Alten Fischer‹ folgen musste, unterstreicht ferner ein stark beschädigter Kopf aus Córdoba (Abb. 14–16). Bisher wird er im Archäologischen Museum als Porträt geführt. Zahlreiche Merkmale sprechen jedoch gegen diese Interpretation. Weder sind dort unterlebensgroße Stücke bekannt, noch wurden sie in einem eher bescheidenen Kalkstein gefertigt⁵⁶. Auch haben spätrepublikanisch-frühkaiserzeitliche Porträts aus der Region stets glatte Frisuren und sind bartlos⁵⁷. Hingegen besitzt das Stück klare Bezüge zur Darstellung unterer sozialer Schichten aus der ländlichen Sphäre. Hervorzuheben sind die Überzeichnung von Alterszügen oder die Inszenierung eines besonderen Aktionismus. Eine auffällig dynamische Gestaltung bezeugen überdies die weit aufgerissenen Augen und der stark nach links gewandte Kopf. Der schräge Nackenansatz deutet zudem auf eine ehemals gebeugte Haltung hin, so dass die Statue wie beim ›Alten Fischer‹ oder der ›Trunkenen Alten‹ zum Betrachter aufblickte. Eine Betonung des Alters wurde durch die stark kontrahierte Stirn, die zusammengezogenen Augenbrauen oder die auffälli-

gen Krähenfüße erzielt. Die Buckellockenfrisur und die Angabe eines Bartes sind typische Stilisierungsmittel von Fischerbildern⁵⁸. Weitere Übereinstimmungen mit den Fischerstatuetten im British Museum in London⁵⁹ oder aus Volubilis⁶⁰ sprechen für eine analoge Deutung des Kopfes aus Córdoba.

Für die Datierung sind die Haargestaltung mit kompakten und aneinander gereihten Locken sowie der geringe Einsatz des Bohrers aufschlussreich. Vergleichbar ist ein Privatporträt aus dem benachbarten Italica, für das Pilar León eine spätantoinisch-frühseverische Datierung vertritt⁶¹.

Trotz formaler Gemeinsamkeiten kann der Fischerkopf aus Córdoba in der handwerklichen Qualität nicht mit den Beispielen aus London oder Volubilis konkurrieren. Allein das verwendete Material, ein bescheidener Kalkstein, legt wie bei der Statuette der ›Trunkenen Alten‹ das Produkt eines eher unpräzisen Bildhauers vor Ort nahe. Mit einfachen Mitteln wurde eine rundplastische Steinskulptur geschaffen. Demgegenüber korrespondiert mit der Verwendung eines höherwertigen und kostspieligeren Marmors auch eine qualitätvollere Ausführung solcher Genreskulpturen.

So besitzen die Brunnenfigur eines Fischerjüngens aus Priego bei Córdoba⁶² und eine Hirtenstatue aus der Gegend von Ronda einen höheren Anspruch in der Fertigung. Von der Brunnenfigur ist nur noch der Torso erhalten (Abb. 17). Die sitzende Haltung auf einem Felsen, die Wiedergabe mit einem Mäntelchen und die jugendliche Erscheinung führten bereits zur plausiblen Deutung eines Fischerjüngens. Für die Figur wurde wohl Marmor aus den Brüchen von Luna verwendet⁶³. Die vergleichsweise weiche Modellierung des Inkarnats und der Importmarmor sind Eigenschaften einer ansprecheren Arbeit. Dennoch wird die Fischerfigur nicht importiert, sondern wiederum lokal gearbeitet worden sein, worauf nach María Luisa Loza besonders die wenig detailreiche Ausführung spricht⁶⁴. Das Stück wurde in einem Villenkontext (sog. Villa Azores) gefunden und in das späte 1. Jh.

55 Beltrán 2004, 26; vgl. Serrano – Baena de Alcázar 1982, 147 (mittleres 2. Jh. n. Chr.).

56 Museo Arquelógico de Córdoba, Inv.-Nr. 29737; H 25; B 18; T 20 cm; lokaler Kalkstein. Bisher fand der Kopf nur kurze Erwähnung im Zusammenhang spätrepublikanischer Porträts: Baena Alcántara 2000, 226.

57 León 1980, Taf. 27–45.

58 Laubscher 1982, 49–59. bes. 51–53. 57.

59 Zur Statuette aus dem British Museum Inv. 1766: Laubscher 1982, 104 Nr. 4 Taf. 10. 11 mit Fließtextangabe; Bayer 1983, 47–60. 256 Nr. G 23 Abb. 6. 7; Kunze 2002, 87–90 Abb. 39. 40.

60 Die Statuette befindet sich heute im Museum von Rabat: Boube-Piccot 1969, 169–172 Taf. S. 103–105. 111–

113; Laubscher 1982, 27–30. 104 Nr. 5 Taf. 12; Bayer 1983, 156–159. 272 f. Nr. KP 71 mit weiterführender Literaturangabe.

61 León 2001, 132–135 Nr. 33; vgl. Bayer 1983, 51 zur kappenartigen Frisur der Statuette aus dem British Museum, die mit dem spanischen Beispiel vergleichbar ist. Die Londoner Skulptur wird in spätantoinische oder bereits severische Zeit datiert: Kunze 2002, 87 mit Anm. 440. Die Augen des hispanischen Stücks sind stark beschädigt, weshalb man über die einstige Gestaltung nichts mehr aussagen kann.

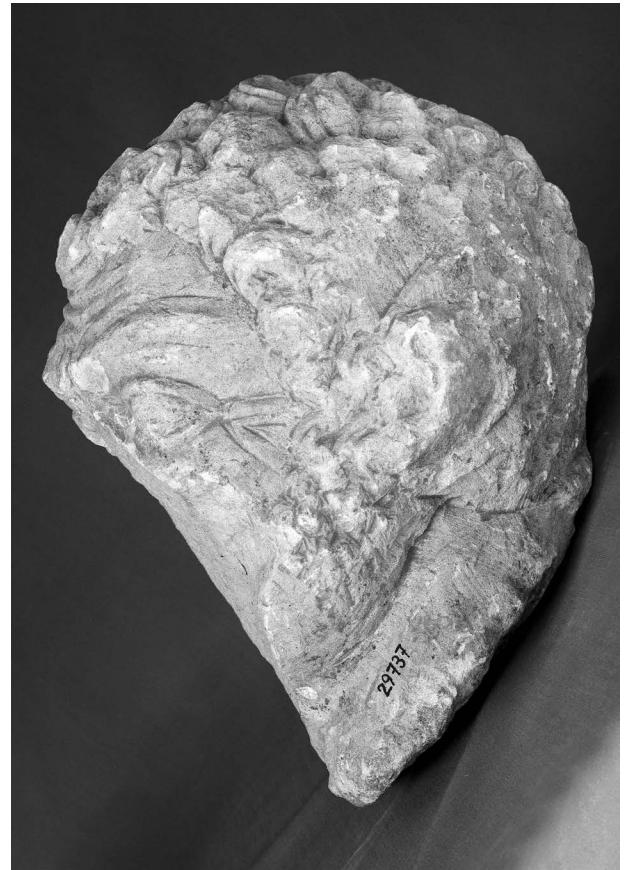
62 H 32,2 cm. Ausführliche Beschreibung und Einordnung bei Loza: 2010.

63 Loza 2010, 89 Anm. 1.

64 Loza 2010, 94 nach ihr kein Serienstück.



14



15



16

Abb. 14–16 Kopf eines Fischers, Córdoba, Museo Arqueológico y Etnológico. – 14: Vorderseite. – 15: linke Nebenseite. – 16: Rückseite



Abb. 17 Torso eines Fischerjüngens, Priego de Córdoba, Museo Histórico Municipal

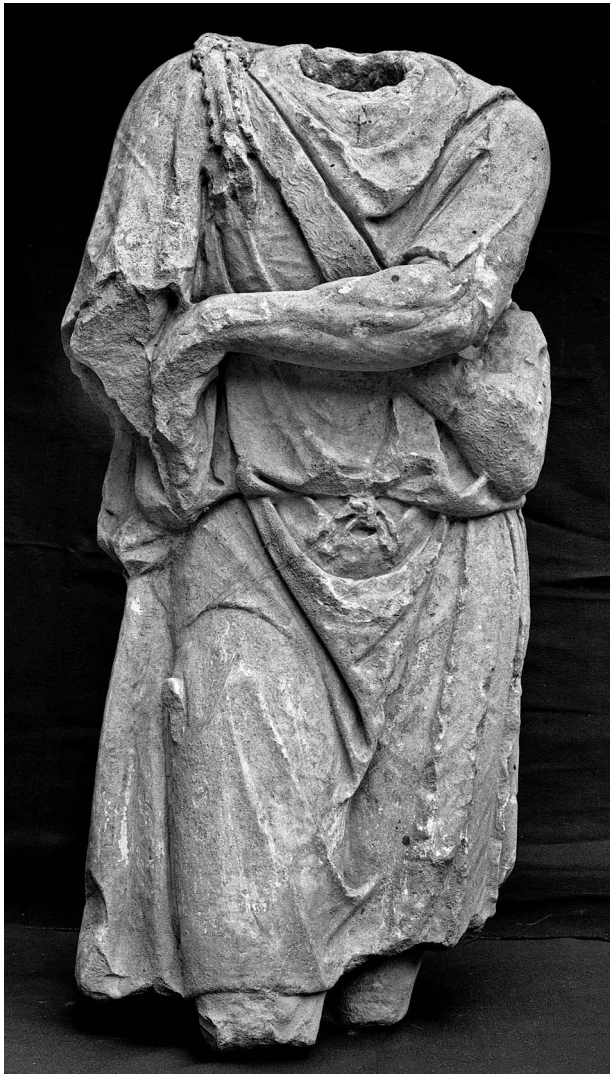


Abb. 18 Torso einer Hirtenstatue, Vorderseite, Ronda Rathaus



Abb. 19 Torso einer Hirtenstatue, linke Nebenseite, Ronda Rathaus

n. Chr. datiert. Die auf Allansicht gearbeitete Brunnenfigur diente sicherlich als Schmuck eines Wasserbeckens.

Auch eine unterlebensgroße Hirtenstatue wird aufgrund des Fundorts in La Serrato zu einer Villa gehört haben (Abb. 18. 19)⁶⁵. Als Hirte kennzeichnet die Statue die kurze, mit einem Strick gegürtete Tunika, die

Umhängetasche samt Zicklein sowie ein in der rechten Hand zu ergänzender Hirtenstab, auf dem sich die Statue lehnd aufstützte⁶⁶. Die aufgestützte Haltung und das zurückgesetzte Bein entspricht motivisch Hirtendarstellungen, wie sie auch auf Lampen oder Mosaiken in Hispanien wiederkehren (Abb. 20)⁶⁷. Weder das Abhängigkeitsverhältnis zwischen den un-

65 Die Statue wird heute im Treppenhaus des Rathauses von Ronda aufbewahrt. FO: La Serrato, Cortijo de los Villares im Jahr 1954; H 75 cm; Material weißgräulicher Marmor, Almadén de la Plata?: Fernández 1955, 113 Abb. 1–4; Rodríguez 1993, 43. 58 Abb. 3, 3; Rodríguez 2009b, 146 Abb. 176. Für die Herkunft aus einer bisher nicht näher erforschten Villa spricht ebenfalls der dort gefundene Dionysoskopf aus Bronze: Rodríguez 2009b, 72 Abb. 57; Rodríguez u. a. 2016, 470. 482 Abb. 13.

66 Am linken Oberschenkel befindet sich noch ein Puntello, welcher als Stütze für den sehr nah am Bein entlang geführten Hirtenstab diente und womöglich

auch des rechten Arms, der locker am Stab entlang herabhing. Vgl. ein Sarkophagfragment aus dem Nationalmuseum in Rom, Inv.-Nr. 67619: Gerke 1940, 256 Anm. 4 Taf. 20, 4.

67 Lampe, Inv. 4802 MARQ (Museo Arqueológico de Alicante), stammt aus Portus Ilicitanus (Santa Pola, Alicante): Azuar 2007, 99 Nr. 8. Zu demselben Motiv auf einer wesentlich schlechter erhaltenen Lampe: López 1981, 109 Nr. 68 Taf. 7. Vgl. auch das Emblem mit einem auf seinem *pedum* gestützten Hirten auf dem Mosaik von Hellín (Albacete): Blázquez u. a. 1989, 50 Abb. 35; s. auch Anm. 2 in diesem Beitrag.



Abb. 20 Lampe mit Hirtendarstellung, Portus Ilicitanus, Santa Pola (Alicante), MARQ Inv. 4802

terschiedlichen Medien noch der Rezeptionsvorgang selbst lässt sich hierüber ermitteln. Doch belegen die Beispiele das große Interesse Einzelner, solch bukolische Themen auch in der Plastik zu besitzen, wozu die Kleinkunst und andere Bildmedien mit ihrem reichen figürlichen Motivschatz möglicherweise den entscheidenden Anreiz gaben⁶⁸. Die in einem lokalen Marmor gefertigte Hirtenstatue besticht wiederum durch ihre virtuose Arbeit der ortsansässigen Handwerker. Sie zeigt sich vor allem in der differenzierten Angabe des Tierfells der Umhängetasche, den deutlich voneinander abgesetzten Muskeln des linken Unterarms oder des im Faltenwurf wieder aufgegriffenen Standmotivs. Ebenso trug der sicherlich in einem kostspieligeren Marmor gesondert gearbeitete Einsatzkopf zur imposanten Gesamterscheinung der Statue bei. Der von mehreren und teilweise sehr tiefen Bohrkanälen

68 s. o. Anm. 2.

69 Zu solchen Bohrkanälen vgl.: Niemeyer 1993, 367 Taf. 153, Vorschlag hadrianisch; León 1995, 126–129 Nr. 36, Vorschlag späthadrianisch-antoninisch. Die nächsten Vergleiche bilden wegen der Bekleidung mit einer gegürteten Tunika und des vor den Körper rechtwinklig geführten linken Arms männliche Gewandstatuen aus Córdoba und Almedinilla. Ihre Interpretation als Orientalen, Barbaren oder Attisdarstellungen ist umstritten: Peña 2009a, 338–340

begleitete Faltenwurf und die einzelnen Punktbohrungen an der Tasche deuten auf eine Herstellung in hadrianische oder bereits antoninische Zeit hin⁶⁹.

Sieht man von der zufälligen und vergleichsweise geringen Überlieferung derartiger Skulpturen mit Bildmotiven der Genrekunst ab, belegen sie doch sehr gut die eingangs beschriebene Kategorisierung in eher bescheidene oder qualitätvollere Arbeiten (Abb. 21). Alle Stücke gehen auf eine lokale Produktion zurück, weshalb sie exemplarisch für die unterschiedlichen handwerklichen Niveaus in der Baetica stehen können. Aus der Gruppe sticht zweifellos das Fischerbild aus Sevilla durch das lebensgroße Format und die qualitätvolle sowie exakte Kopie eines berühmten Werks heraus. Auch wenn andere Beispiele, wie die Hirtenstatue aus Ronda, eine vergleichbare Qualität erreichten, sind es stets unterlebensgroße Figuren. Das Kopieren in allen Details einer berühmten Statue lässt sich an ihnen nicht nachweisen, wobei der Grad einer ›freien Erfindung‹ der lokalen Handwerker auch aus Mangel an benennbaren Vorlagen oft nur schwer zu ermessen ist. Besonders eklatant sind die Diskrepanzen, wenn man die beiden *opera nobilia*, die Statue der ›Trunkenen Alten‹ und des ›Alten Fischers‹, einander gegenüberstellt.

Wie es die eingangs zitierte Passage bei Apuleius impliziert, hingen diese frappierenden Differenzen womöglich mit den verschiedenen Aufstellungsorten der Statuen im häuslichen Ambiente zusammen. Demnach müsste die höherwertige Fischer-Statue dort an einer sehr exponierten Stelle platziert worden sein. Inwieweit lässt sich aber die Textstelle auf die hispanischen Verhältnisse übertragen? Gab der Aufstellungsort tatsächlich den Rahmen für die bestellten Statuen vor, und liefert er eine Erklärung für die Unterschiede?

Auskunft hierzu könnten nur die Fundkontexte geben, und zugleich ist man mit dem grundsätzlichen Problem konfrontiert, dass diese in den seltensten Fällen bekannt sind. Ursächlich für die fragmentarische Überlieferung ist die Zerstörung und Verschleppung von Statuen, ihre sekundäre Wiederverwendung, eine fehlende Dokumentation bei der Auffindung oder ihr Verkauf im damals noch sehr florierenden Kunsthandel. Demzufolge ist nur von einem geringen Bruchteil der antiken Plastik der genauere Fundort gesichert⁷⁰.

Abb. 459. 460 (ohne Dat.-Vorschlag), der Faltenwurf an beiden Statuen ist weniger plastisch als bei der Hirtenstatue umgesetzt, was auf die serielle Herstellung zurückzuführen sein dürfte und eine Datierung erschwert: Vaquerizo – Noguera 1997, 166–169 Nr. 14, Vorschlag zweite Hälfte 1. Jh. oder frühes 2. Jh. n. Chr. (Statue aus Almedinilla).

70 Einzelstudien zum Skulpturenbestand hispanischer Städte legen die disparate Gesamtsituation offen: Koppel 1985 (*Tarraco*); Noguera 2012 (*Segobriga*);

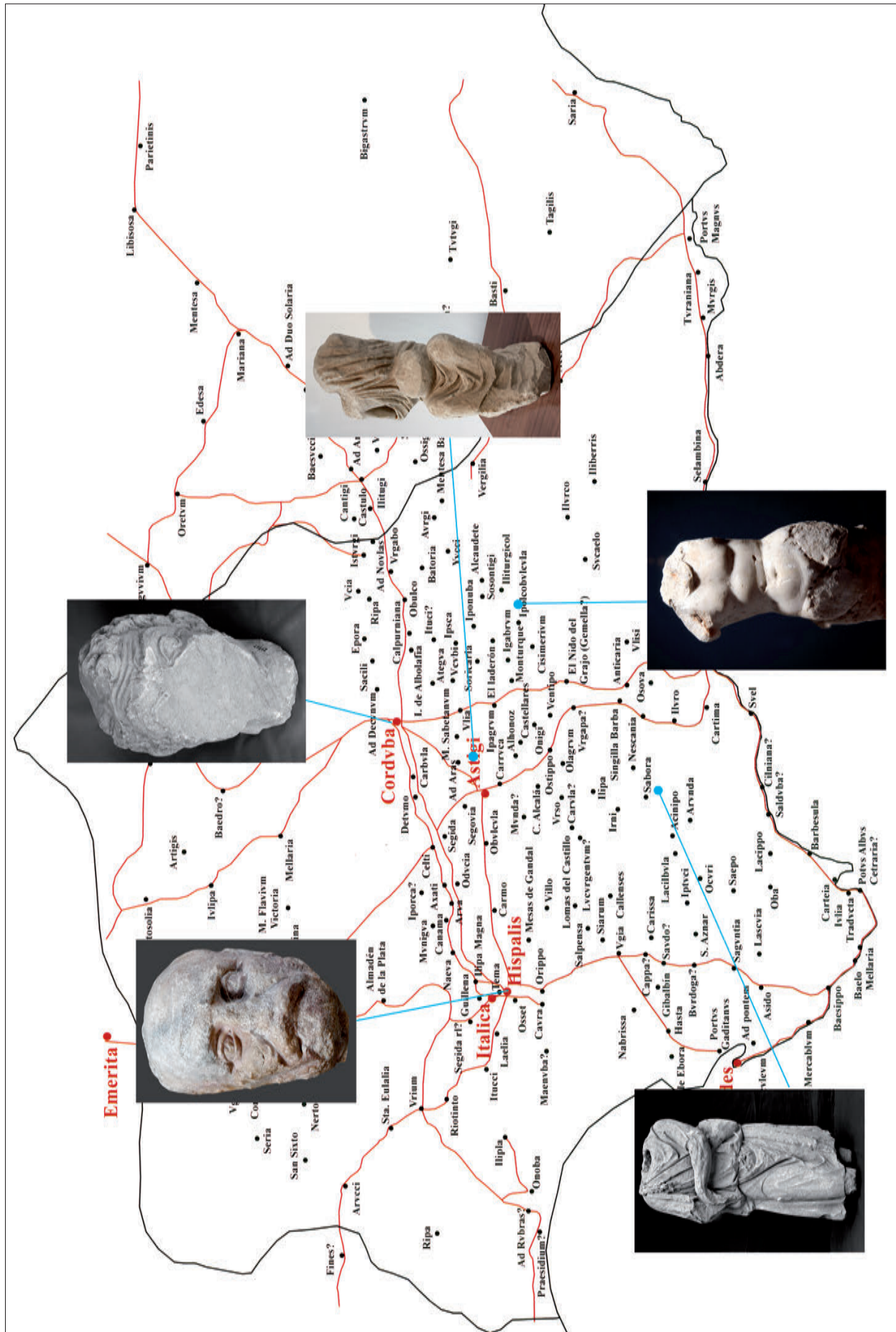


Abb. 21 Verbreitungskarte von Genrefiguren in der Provinz Baetica (Karte nach Vorlage von Ángel Ventura Villanueva)

Trotz der disparaten Befundsituation liefern die Themenwahl und die Größenverhältnisse wichtige Hinweise zur einstigen Provenienz der statuarischen Plastik. So waren Fischer, Hirten und andere Genrefiguren ohne Zweifel beliebte Themen für die private Sphäre einer Domus oder größeren Villa. Wie schon mehrfach in der Forschung festgehalten, waren die teilweise sehr veristischen Darstellungen positiv konnotiert. Im Kontrast zum urbanen Leben erweckten sie durch ein ländliches Idyll oder wie bei der ›Trunkenen Alten‹ durch einen ›ungehemmten Rausch‹ die Vorstellung von Glück⁷¹.

Vergleichbar ist der dionysische Themenkreis. Ein Hirten-Dionysos-Mosaik aus einem Haus in Écija⁷² verdeutlicht die Affinität zwischen dem bukolischen und dionysischen Bereich. Beide standen symbolisch für ein unbeschwertes Leben. Diese Atmosphäre sollte besonders in den Gärten von Villen und Häusern als Bereich des privaten Rückzugs und Müßiggangs (*otium*) hervorgerufen werden, wozu Statuen bukolischen oder dionysischen Themas beitrugen.

Die Statue des Fischerjungen aus Priego oder die Hirtenstatue aus La Serrato stützen die Annahme. In

beiden Fällen ist die Herkunft aus einem Villenkomplex im unteren Baetis-Tal einigermaßen gesichert. Wie eine Vielzahl an Skulpturen aus dem häuslichen Ambiente sind beide Statuen zudem unterlebensgroßen Formats⁷³, ebenso wie die Statue der ›Trunkenen Alten‹ aus Santaella oder der Fischerkopf aus Córdoba⁷⁴. Bei ihnen kommen kaum Zweifel auf, sie einem häuslichen Kontext zuzuordnen.

Anders verhält es sich mit dem Fischerbild aus Sevilla. Aufgrund des lebensgroßen Formats möchte man seine Herkunft aus dem öffentlichen Raum nicht völlig ausschließen. Doch kamen beispielsweise aus der hispanischen Villa ›El Vilar‹ bei Valencia lebensgroße und zudem qualitätvolle Statuen zutage (s. u.)⁷⁵.

Darüber hinaus wurden Fischerbilder im Osten wie im Westen des Römischen Reichs mehrheitlich in Villen und Häusern vorgefunden, was dafür spricht, dass sie dort ein besonders beliebtes Thema bildeten⁷⁶. Unter ihnen fanden sich auch herausragende Stücke. Allen voran ist die Fischerstatuette aus dem Haus der Venus in Volubilis zu nennen⁷⁷. Trotz des kleineren Formats ist sie immerhin noch 65 cm groß und aus Bronze.

Noguera 2017 (*Carthago Nova*); Merchán 2015 (*Asitigi*); López 2017 (*Urso*). Von den Villenausstattungen sind vor allem die spätantiken Phasen bekannt, die kaum Rückschlüsse über deren kaiserzeitlichen Sammlungen erlauben. Aufschlussreich hierzu ist der Fund einer Mithras-Statue aus dem mittleren 2. Jh. n. Chr. in der nach ihr benannten ›Casa de Mitra‹ bei Córdoba. Die Statue diente in der spätantiken Erneuerungsphase als Schmuckelement des Peristyls. Der gängigen Aufstellungspraxis der mittleren Kaiserzeit nach zu urteilen, gehörte die Statue zu dem Zeitpunkt kaum zum Skulpturenbestand der Villa. Vielmehr war sie einst die Kultstatue in einem Mithras-Heiligtum, die aufgrund spezieller Wünsche des Besitzers in die spätantike Villa gelangte: Klöckner 2010. Zu den spätantiken Villen ferner: Tarragona und Tossa de Mar: Koppel – Rodà 2008. – Els Munts: Koppel 2000. – Els Antigons: Koppel 2014. – El Ruedo (Almedinilla): Vaquerizo 1990; Vaquerizo – Noguera 1997; Noguera 2000. – Casa de Mitra (bei Cabra): Klöckner 2010. – Quinta das Longas (Elvas, Portugal): Nogales – Carvalho – Almeida 2004. – Cortijo de los Robles (Jaén): López – Buzón 2013/2014 (flavisch, zweite Phase Terminus post quem 2. Hälfte 2. Jh. n. Chr. mit einem Zerstörungshorizont am Ende des 4. Jhs. n. Chr.). – Zu Los Robles, La Estación und Cortijo Silverio (Antequera) ferner: Rodríguez u. a. 2016, 471–480; allgemein: Stirling 2007. Neben der musealen Wiederverwendung kaiserzeitlicher Statuen in spätantiken Villenkontexten gibt es Hinweise auf die partielle Ergänzung der Sammlungen noch im späten 4. Jh. n. Chr. mit Idealskulpturen aus Werkstätten Roms: Vorster 2012/2013, 420 f. mit Beispielen aus La Estación und Quinta das Longas.

- 71 von Hesberg 1986, 7–14; Kunze 1999, 61–69; von Hesberg 2014, 224–243. Zu den in hellenistischen Heiligtümern gestifteten Vorbildern, die einen Bezug zum Topos der armen gottesfürchtigen Landbevölkerung herstellen, während sich die römischen Beispiele mehr auf die bukolische Dichtung (Theokrit, Vergil) beziehen und dem Konzept eines ländlichen Idylls folgen: Emme 2018, bes. 205 f.
- 72 Das Mosaik namens ›El Don del Vino‹ wurde in einem Haus in der Calle Espíritu Santo gefunden und datiert in das 2. Jh. n. Chr. Es zeigt den jungen Dionysos als ›Tigerreiter‹ mit seinem Gefolge aus weintrinkenden oder Reben haltenden Hirten, Satyrn und einer Mänade: Vargas – López – García-Dils 2017, 62–65 Abb. 45–47.
- 73 Koppel 1993, 199; Peña 2007/2008.
- 74 Der Córdobaeser Kopf kam in der Calle Pintor Espinosa, also im *suburbium* der römischen Stadt, zutage. Mit dem Fundort könnte die Statuette als Ausstattungsobjekt einer der dort zu lokalisierenden kaiserzeitlichen Villen gedient haben: Vaquerizo – Murillo 2010, 476 f. Abb. 11. Die Umstände bei der Entdeckung der Statuette der ›Trunkenen Alten‹ sind nicht näher bekannt. Sie kam wohl während Bauarbeiten im Ortskern zum Vorschein und gelangte unmittelbar danach in Privatbesitz: Serrano – Baena de Alcázar 1982, 145.
- 75 Koppel 1993, 196. 199; Koppel 1995, 44.
- 76 Abgesehen vom ›Alten Fischer‹ aus den Thermen in Aphrodisias oder dem Nymphäum in Byblos stammen sie überwiegend aus dem häuslichen Bereich. Eine Auflistung findet sich in: Bayer 1983, 248–277.
- 77 s. o. Anm. 60.

Aus der Schilderung des Petronius zum Speisesaal des Freigelassenen Trimalchio lässt sich die große Wertschätzung herauslesen, die solchen Statuen im häuslichen Ambiente zufiel. Dort werden bronzene Fischerstatuetten (*aeneolos piscatores*) explizit genannt, während andere Skulpturen in der Beschreibung offensichtlich keinerlei Beachtung finden⁷⁸.

Demzufolge gehörten Fischerbilder, dazu noch aus Bronze, zu einem besonders erwähnenswerten Repertoire in den Häusern und Villen. Besonders eindrucksvoll macht es der Brief Plinius d. J. (3, 6) deutlich, in dem er seinen Verwalter Annius Severus bittet, für die Statuette eines alten Mannes aus korinthischer Bronze schon die Basis mit dem *Cursus Honorum* des Plinius als römischer Senator anfertigen zu lassen⁷⁹. Das Bildnis gleicht nach der ausführlichen Beschreibung eng den genannten Fischern und soll an einem belebten Ort (*celebri loco*) im Heiligtum des Jupiter in Comum, der Heimatstadt des Plinius, deren Patron er zugleich war, aufgestellt werden. Das Bild war von außergewöhnlicher Qualität, so dass Plinius zumindest kurz erwog, es zu Hause zu behalten. Dass es solche überragenden Werke wirklich in provinziellem Kontext gab, belegt nicht zuletzt die Statuette eines knienden Silens aus *Industria* bei Turin⁸⁰.

Die Größe und Qualität des Fischerbildes aus Sevilla steht somit in keinem Widerspruch zur möglichen Provenienz aus dem häuslichen Bereich. Ganz im Gegenteil könnte es sich dort als eines der eindrucksvollen Bilder dargeboten haben, wie es Apuleius beschreibt. Er verweist auch auf einzelne Merkmale eines solchen Prunkstücks, etwa die Größe oder den erlesenen Marmor, der notwendigerweise mit entsprechender Ausführung einhergehen musste. Der Wert einer Statue bemaß sich nach Material, Ausführung und – eingeschränkt, wie das Beispiel bei Plinius belegt – nach dem Format. Je besser also das Material, je angemessener das Format, je feiner die handwerkliche Bearbeitung und je exakter die Annäherung an mustergültige Vorlagen, desto mehr näherte man sich der optimalen Statue an.

Nach diesen Kriterien fällt eine Ansprache des Fischerbildes als ein »Prunkstück« besonders leicht. Ergibt es sich doch aus dem Kontrast zum übrigen Skulpturenbestand, von dem es sich in Qualität, dem

großen Format und der auffällig präzisen Kopie eines bekannten Werkes deutlich absetzte. Aufschlussreich wäre in unserem Zusammenhang, wie dabei der einheimische Marmor konnotiert wurde. Nahm ihn der antike Betrachter in dieser Eigenschaft wahr oder als gleichwertig zum parischen Marmor?

Wie das Beispiel lehrt, bedurfte es zumindest keines Imports von Marmor, sondern die lokalen Handwerker waren so versiert, dass der Gebrauch des lokalen Materials den Wert des Stücks nicht minderte. Andernfalls hätten sie wohl auf Marmor aus dem Ägäisraum zurückgegriffen. Dennoch bleiben Fragen offen. Die Verwendung von Bronze steigerte, dort wie andernorts, den Wert von Statuen. Ebenbürtig wird der Gebrauch von teurem Marmor aus dem Osten gewesen sein. Der sehr feinkristalline Marmor aus den pentelischen oder parischen Brüchen stand für einen gehobenen Anspruch der Auftraggeber⁸¹.

Beim Importmarmor aus dem Westen, *Giallo antico* oder Carrara, handelte es sich hingegen oft um seriell hergestellte Stücke, wie die eingangs erwähnten Hasen aus Cádiz oder Miniaturhermen, die eher unter die Rubrik Massenware oder eben »Gartenzwerge« fallen. Dennoch wurde nicht auf einheimisches Material zurückgegriffen⁸². Von besonders geringer Qualität dürften Stücke aus dem lokalen Kalk- oder Sandstein wie die Statuette der »Trunkenen Alten« aus Santaella (Abb. 9) oder das Fischerbild aus Córdoba (Abb. 14) gewesen sein.

Dass die äußerst kostspieligen und sehr aufwendigen Statuen eine besonders hohe Ausstrahlungskraft besaßen und damit ein größeres Publikum erreichen konnten, steht außer Frage. Wurden sie aber auch in diesem Sinne im privaten wie im öffentlichen Raum genutzt?

Eine Antwort hierauf lässt sich aufgrund der fehlenden Informationen zum Fundort des Fischerbildes oder der »Trunkenen Alten« nur über die besser bekannten Aufstellungspraktiken anderer Statuen finden. Sie scheinen die These einer exponierten Aufstellung von besonders kostbaren Statuen zu bestätigen.

Aufschlussreich für das Vorkommen äußerst repräsentativer Statuen in kaiserzeitlichen Villen ist die bereits erwähnte Befundsituation »El Vilar« in El Puig de Cebolla (Prov. Valencia). Der Villenkom-

78 Petron. 73, 6. Den Hinweis verdanken wir Burkhard Emme.

79 Laubscher 1982, 10 f.

80 Beschi 1998, 75–78 Taf. 18–24 Farbtaf. N.

81 Die Verwendung griechischen Marmors wird oft mit einer Herkunft der Bildhauer aus dem Raum gleichgesetzt, s. z. B. die Skulpturen aus Écija: Merchán 2015, 144 mit einer Zusammenfassung des Forschungsstandes. Ein Import der Stücke direkt aus Athen oder

über die Zwischenstation Rom, als mögliches Verteilungszentrum, ist eine gängige Annahme. Nicht auszuschließen ist ferner, dass die Statuen vor Ort gefertigt und nur das Material importiert wurde. Hierzu wären zumindest die lokalen Steinmetze in der Lage gewesen, wie es das Fischerbild aus Sevilla demonstriert.

82 Hier fehlen allerdings ausreichende Analysen des Materials.

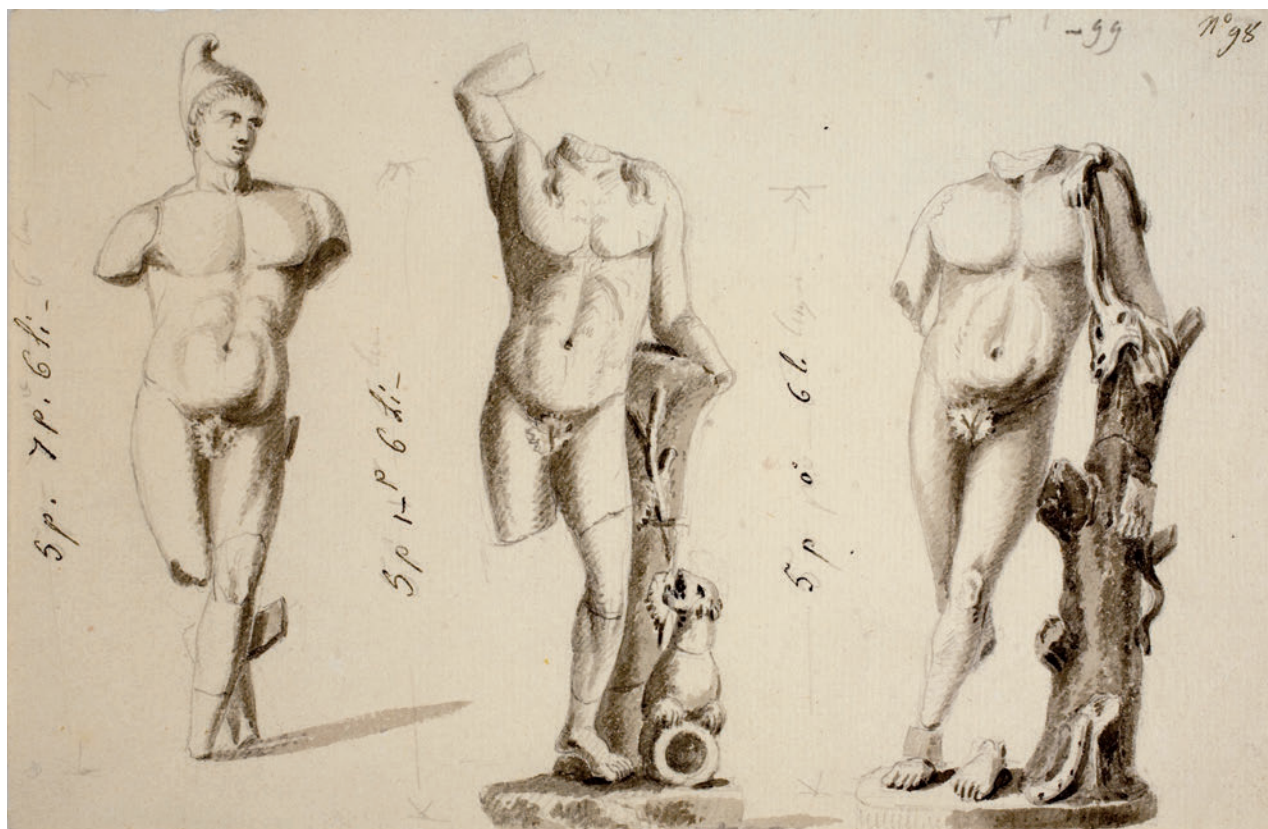


Abb. 22 Statuen aus ›El Vilar del Puig‹ nach der Zeichnung Alexandre Laborde

plex ist aufgrund der frühen Forschungsgeschichte relativ schlecht dokumentiert. Anhand von wenigen Indizien wie der dort gefundenen Mosaiken⁸³ oder einer Grabinschrift⁸⁴ wird eine Hauptnutzungsphase im 2. Jh. n. Chr. und dem beginnenden 3. Jh. n. Chr. angenommen⁸⁵. Aus dem Villenbezirk selbst stammen Statuen lebensgroßen Formats, unter denen sich einzelne *opera nobilia* fanden. Leider sind heutzutage die insgesamt zehn Statuen verschollen⁸⁶. Die überlieferten Zeichnungen von Alexandre Laborde aus dem beginnenden 19. Jahrhundert lassen aber noch die äußerst qualitätvolle Erscheinung erahnen (Abb. 22–24)⁸⁷. Es handelt sich überwiegend um unbekleidete männliche Figuren, deren Identifikation aufgrund des eingeschränkten Erhaltungszustands und der zeichnerischen Überlieferung nicht in jedem Fall möglich ist. Vergleichsweise eindeutig ist die Wiedergabe ei-

nes Dionysos mit einem Panther als Begleitfigur, ein angelehnter Satyr mit dem typischen Pantherfell, ein sitzender Silen als Brunnenfigur mit Weinschlauch oder eine nackte, knabenhafte Statue, die sich als Eros zu erkennen gibt. Bei ihr diente wohl der bekannte bogenschießende Eros des Lysipp als Vorlage, wie auch für weitere Statuen aus der Gruppe berühmte Vorbilder anzunehmen sind. In der Summe spricht die Auswahl an mehreren lebensgroßen Statuen⁸⁸ hoher Qualität für ein komplexes und sehr aufwendiges Statuenensemble der Villa. Es konnte durchaus mit der Ausstattung öffentlicher Thermen konkurrieren, was bereits zu einer Gegenüberstellung der hispanischen Beispiele mit dem Skulpturenbestand der trajanischen Thermenanlage in Kyrene führte⁸⁹. Ein Teil der Statuen wird sicherlich in den Thermen der Villa eine angemessene Aufstellung gefunden haben, während

83 Arasa 2018, 203–214 Abb. 13–19.

84 CIL II² 14, 599; Corell 2002, 532–534 Nr. 432.

85 Arasa 2004b, 320.

86 Aus den Zeichnungen von A. Laborde sind neun Statuen bekannt, bei einer weiteren Statue handelt es sich um einen Pan oder Faun: Arasa 2018, 202 Nr. 10.

87 Arasa 2004a, 234–238 mit Abb. 1; Arasa 2004b, 315–320 Abb. 9; Arasa 2011, 58–63 Abb. 4; Arasa 2018, 192–202 Abb. 9–12. Auflistung der Gesamtpublikation: Arasa 2018, 192 Anm. 11.

88 Vgl. zwei weitere Statuen lebensgroßen Formats, allerdings aus gestörten bzw. kaum erforschten Villenkomplexen: Beltrán – Loza 2003, 133 f. Nr. 53 Abb. 65 (Replik der Knidischen Aphrodite im lokalen Marmor von Mijas, Villa El Secretario); der zu einer lebensgroßen Statue gehörende bronzene Dionysoskopf aus der Villa La Serrato, s. o. Anm. 65.

89 Loza 1993a, 399–408 Abb. 29–32, zu den Brunnenfiguren der Gruppe; Manderscheid 1981, 100–103 Nr. 265–291 Taf. 34–37, zu den Thermen in Kyrene.



Abb. 23 Statuen aus ›El Vilar del Puig‹ nach der Zeichnung Alexandre Laborde

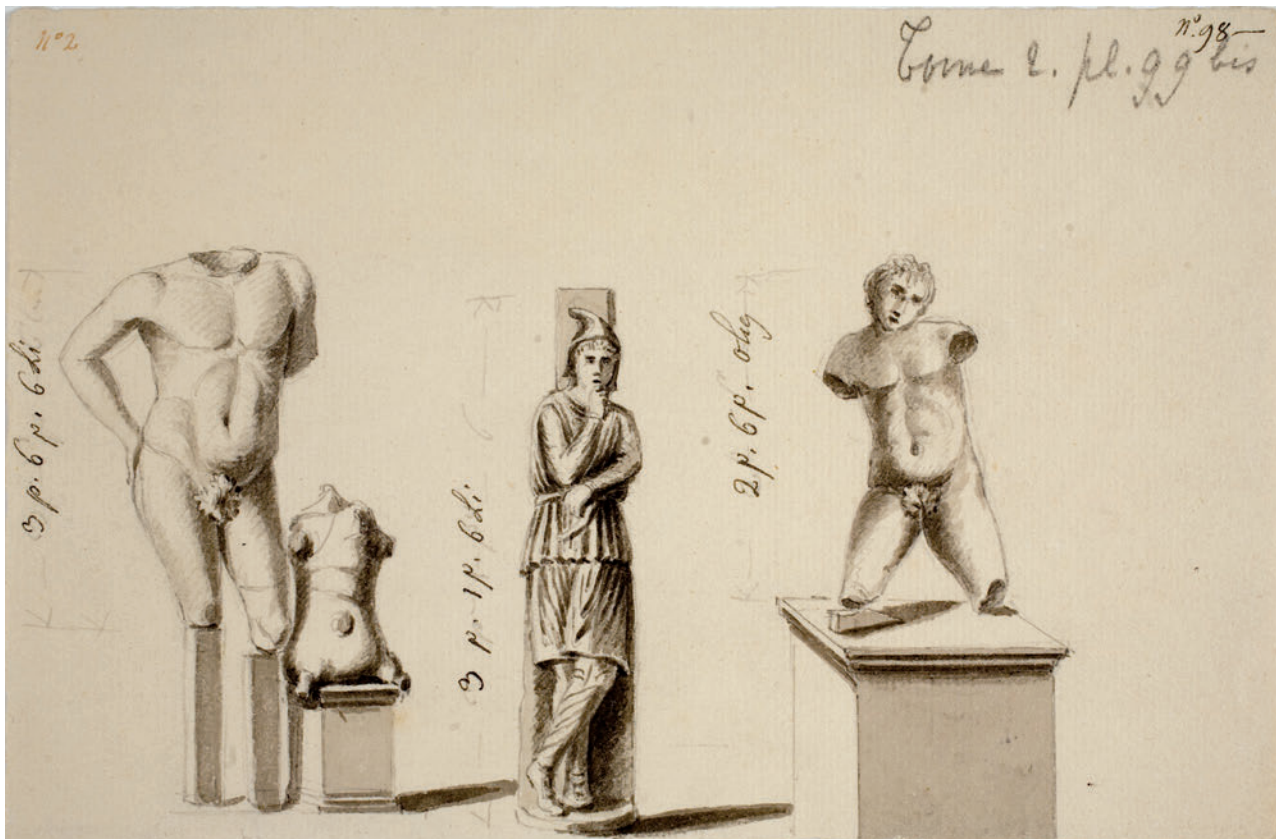


Abb. 24 Statuen aus ›El Vilar del Puig‹ nach der Zeichnung Alexandre Laborde

ein anderer Teil als Ausstattung des Parks oder des Peristyls gedient haben dürfte⁹⁰.

Eine ähnliche Fundsituation liefert der Torso einer Greifenstatue, der jüngst in der Villa ›Rabanales‹ bei Córdoba entdeckt wurde⁹¹. Dem weißen Marmor und seiner akkuraten Bearbeitung nach zu urteilen, handelte es sich ebenfalls um ein luxuriöseres Stück aus einem Villenkontext. Obwohl der Kopf heute verloren ist, lässt sich die Statue nach dem Vorschlag von José Antonio Garriguet plausibel zu einer kleinen Brunnenfigur ergänzen⁹². Aus der Öffnung des Mauls floss das Wasser in ein Becken, das aufgrund des Fundortes in der Nähe der Thermen, möglicherweise mit ihnen zu verbinden ist. Für solche Brunnenfiguren ist aber ebenso eine Herkunft aus einer Parkanlage oder aus einem Peristyl in Betracht zu ziehen⁹³.

Nach diesen Beispielen scheint die Verbindung mit Wasser für die effektvolle Inszenierung höherwertiger Statuen eine wichtige Rolle gespielt zu haben. Ihre Exklusivität betonte ihre Aufstellung an Brunnen, Wasserbecken und in Thermen. Für seine Unterhaltung bedurfte es reichlich Wasser, was zugleich symbolisch für den verschwenderischen Umgang damit stand⁹⁴. Die hohe Qualität der dort gefundenen Statuen verwundert somit nicht, unterstrichen sie doch den Wert des Baus. Der Bau gab seinerseits für ihre Inszenierung einen angemessenen Rahmen. Durch ihre Aufstellung in der Nähe des Wassers oder durch das Spiel mit dem Wasser als Brunnenfiguren nahmen die Statuen eine konkrete Funktion ein: Sie lenkten den Blick auf den ›Reichtum‹ und untermalten ihn durch ihre Präsenz.

Auch im öffentlichen Raum dürften exzeptionelle Stücke, wie beispielsweise die Replik einer ›Kauernenden Aphrodite‹ aus Córdoba, einen ähnlichen Zweck erfüllt haben⁹⁵. Die wohl aus pentelischem Marmor hergestellte Statue ist zugleich das einzige Beispiel dieses oft rezipierten Werks auf der iberischen Halbinsel⁹⁶. Auch das lebensgroße Format und die penible Wiedergabe des vermeintlichen Originals sprechen für die hohe Qualität. Obgleich sie kontextlos vorge-

funden wurde, legt der Fundort im Zentrum der antiken Stadtanlage die Herkunft aus einem öffentlichen Gebäude nahe⁹⁷. Dennoch ist ihre Aufstellung als eine Gartenskulptur in einem häuslichen Ambiente nicht völlig auszuschließen⁹⁸. Das Thema der badenden Göttin passt zu Anlagen oder Bauten, die in irgendeiner Weise mit Wasser in Verbindung standen. Im öffentlichen Raum kommen folglich Parks, Thermen oder größere Brunnenanlagen der Stadt in Frage, Bauten des Verweilens und Vergnügens also, die den Luxus einer Stadt verkörperten.

Wie die Statue der Venus waren auch Fischerbilder thematisch prädestiniert, um an solchen Orten des ›Wasservergnügens‹ aufgestellt zu werden. Ein gutes Beispiel liefert die Lokalisierung der erwähnten Bronzestatue eines alten Fischers aus der Maison de la Vénus in Volubilis, einem an Mosaiken und weiteren Bronzen reich ausgestatteten Wohnhaus⁹⁹. Überreste dieser Statue wurden in situ im sog. Kleinen Atrium bzw. in dem kleineren Innenhof gefunden. Dort dürfte sie nach der Fundlage des abgebrochenen Armes das dreigeteilte Becken geschmückt haben, das auf der Ostseite in der Blickachse des zentralen Speisesaales lag (Abb. 25)¹⁰⁰.

An dem Befund lässt sich gut zeigen, wie das Wasser zur effektvollen Inszenierung beitrug. Abgesehen von Geräuschen, die durch das Plätschern oder Eintreten des Wassers in das Becken erzeugt wurden, steigerte das Spiel mit dem Licht die effektvolle Wirkung der Statue. Ihre Aufstellung am Beckenrand im lichtdurchfluteten Innenhof führte dazu, dass das Sonnenlicht sich im Wasserflimmern reflektierte und die Statue zugleich hell beschien. Die Eigenschaften des Materials unterstützten dabei die Lichteffekte¹⁰¹. Die kostbare Bronze-Statue erforderte damit eine adäquate Präsentation im Gesamtensemble des reich ausgestatteten Hauses.

Aufgrund der vergleichbaren Qualität ist eine ähnliche Darbietung der Fischerstatue aus Sevilla in einem Haus oder einer Villa denkbar, wo sie effektiv an einem Wasserbecken inszeniert wurde. Nicht völlig

90 Arasa 2004b, 320.

91 Garriguet Mata 2010, mit einer stilistischen Datierung in die frühe Kaiserzeit.

92 Garriguet Mata 2010, 53–56 Abb. 8–10.

93 s. beispielsweise die Statuenkontexte in der Villa Poppaea von Oplontis: De Caro 1987.

94 von Hesberg – Bloch 2013, 112–116 Abb. 2–5.

95 H 89 cm; B 40 cm; Aparicio 1994; Franz 2001, Kat.-Nr. I.2.1.3 (Dat.: antoninisch); Rodríguez 2009a, 55 f. Abb. 38 (Dat.: mittleres 2. Jh. n. Chr.).

96 Kunze 2002, 108–121. Anm. 581 Replikenliste Nr. 31, mit einem Schwan als Stützfigur.

97 FO: C/Ampora Córdoba; Aparicio 1994, 188. 191 Abb. 2. Die Statue ist leicht überlebensgroß, was als weiterer Hinweis für eine Herkunft aus dem öffentlichen Bereich gewertet wird. Hierzu gesellt sich das Thema der nackten, badenden Göttin: Franz 2001, Kat.-Nr. I.2.1.3; Rodríguez 2009a, 56.

98 Farrar 1998, 108–110 mit Beispiel der Córdobaeser Statue als Gartenskulptur und dem hohen Vorkommen von Venusstatuen in Gartenanlagen.

99 Thouvenot 1958, 49–68; Etienne 1960, 77–80 Taf. 17; jüngst Walker 2019.

100 Thouvenot 1958, 51 f. Abb. 9, 12. Taf. 11. 23.

101 Bielfeldt 2014, 231 f.

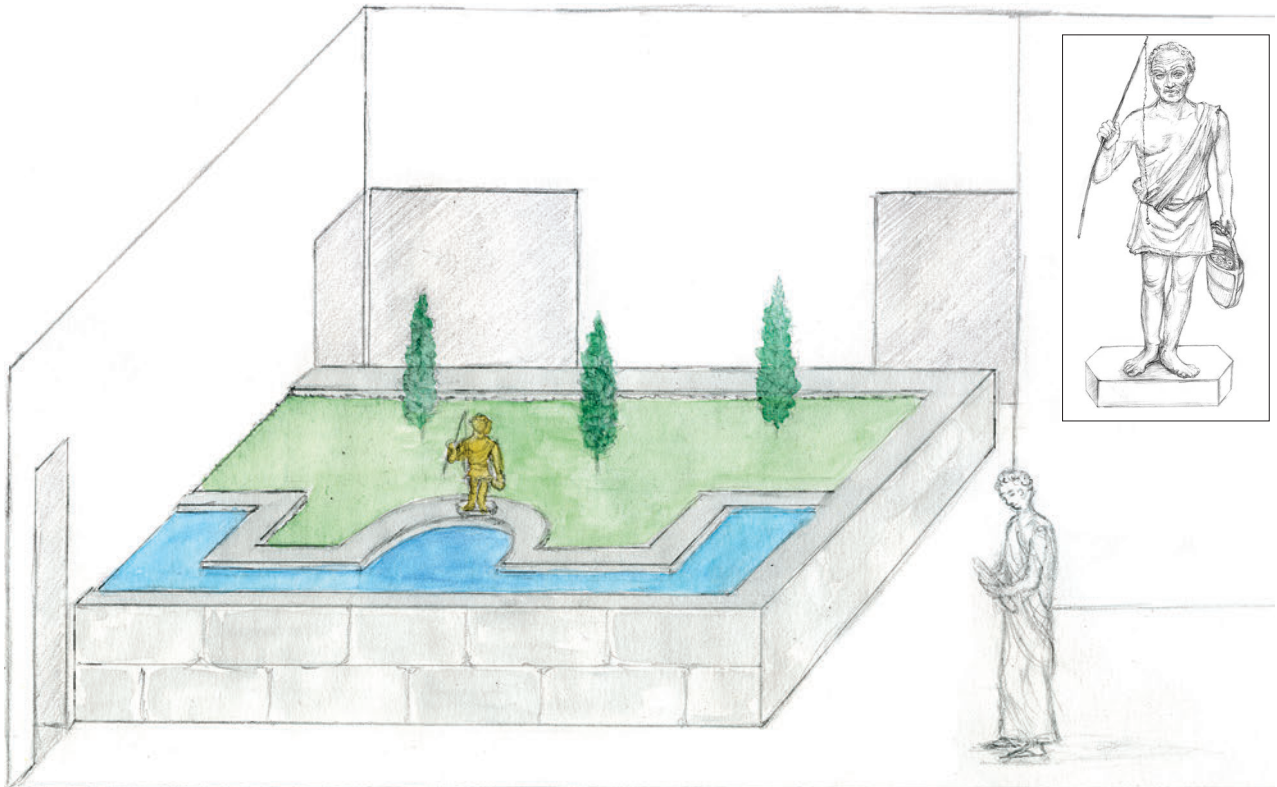


Abb. 25 Rekonstruktionszeichnung, Volubilis, Haus der Venus, »kleines Atrium« mit Fischerstatue

auszuschließen ist ebenso eine Herkunft aus Anlagen oder Bauten des öffentlichen Raums mit Brunnen oder Wasserbecken¹⁰². Nach der großen Beliebtheit des Themas im häuslichen Ambiente und der wenigen Zeugnisse für öffentliche Anlagen spricht jedoch vieles für eine Lokalisierung des Fischers im privaten Bereich. Aus öffentlichen Thermen konnte Hubertus Manderscheid im Bestand von etwa 560 Skulpturen nur ein Bild eines Fischers nachweisen und auch das ist keineswegs sicher¹⁰³.

Fasst man die Beobachtungen zusammen, so sind für die Bewertung hochwertiger Skulpturen in Hispanien einzelne Fundorte äußerst aufschlussreich. Wie es bereits die Textstelle bei Apuleius andeutete, korrespondierte ihre hohe Qualität offensichtlich mit einem gehobenen Anspruch in der Inszenierung. Demnach gründete ihr Ankauf aus dem Wunsch heraus, sie an einer exponierten Stelle zu positionieren, damit sich

ihre volle Präsenz und Wirkungskraft entfalten konnten. Vor allem die Eigenschaften von Wasser machte man sich hierfür zunutze.

Aus diesen Möglichkeiten einer Präsentation ist jedoch nicht zu schließen, dass alle Brunnenfiguren zugleich »Prunkstücke« waren. Die Statue des Fischerjüngens aus Priego, die aus der sog. Villa Azores stammt und dort ähnlich wie die Fischerstatue aus Volubilis als Figur an einem Wasserbecken gedient haben dürfte, besaß ein bescheidenes Format und war von minderer Qualität (Abb. 17)¹⁰⁴. Dasselbe trifft auf kleinformatige Brunnenfiguren des Kairos und dreier Knaben zu, die in der römischen Villa »Los Cantos« (Bullas, Murcia) entdeckt und für diese im Laufe des 2. und frühen 3. Jhs. n. Chr. angeschafft wurden. Die Statuetten fanden sich in situ und wurden bisher als Schmuckelemente einer Brunnenanlage in einem Annexraum des Peristyls interpretiert¹⁰⁵.

102 Kapossy 1969, 47, nennt allerdings nur einen Hirten vom Nymphäum neben dem Theater in Leptis und einen Fischer aus der Casa della Fontana piccola in Pompeji; Letzner 1990, 260. In Lararien kommen Figuren bukolischen Gehalts nicht vor: Kaufmann-Heinimann 1998.

103 Manderscheid 1981, 113 Nr. 383.

104 Weitere Beispiele finden sich in: Loza 1993b. Ausgenommen von einem Brunnenrelief aus Porphyrt mit dem Motiv der *lupa romana*, das aus Italica stammt, handelt es sich eher um bescheidene Beispiele.

105 Die Studien zur Villa befinden sich noch am Anfang und eine vollständige Bauaufnahme liegt noch nicht vor, s. vorab: Loza – Noguera 2018, Abb. 1 (Kairos) 2–4 (Knabenstatuen).

Somit scheint der Aufstellungskontext zwar einen großen Einfluss auf die Qualität der dort platzierten Statuen genommen zu haben, aber diese konnte je nach Kaufkraft und Intentionen der Besitzer stark variieren. Vor allem sind die hierarchischen Abstufungen von Räumen oder Raumeinheiten innerhalb einer Anlage zu bedenken, die sich uns über die Befunde nicht mehr erschließen, aber Auswirkungen auf die gewünschte Erscheinung genommen haben. Darüber hinaus wird sich die Skulpturenwahl in einem hohen Maß an den lokalen Gegebenheiten bemessen haben, wie es die geographische Verteilung zeigt. Anspruchsvolle *opera nobilia* sind ausschließlich in bedeutenden Orten wie *Corduba* (Córdoba)¹⁰⁶, *Italica* (Santiponce)¹⁰⁷ oder *Astigi* (Écija) nachgewiesen¹⁰⁸, während Zeugnisse einer vergleichbaren Idealplastik aus kleineren, unbedeutenderen Orten fehlen¹⁰⁹.

Die Überlieferungssituation verwundert nicht, saß doch in den städtischen Zentren eine potentere und wohl gebildete Bevölkerung. Sie waren vermutlich auch die Eigentümer der reich ausgestatteten ›Prunkvillen‹ im nahegelegenen Umland¹¹⁰. Diese wohlhabenden Städter scheuten weder Kosten noch Mühen, um ihre Heimorte oder Landsitze mit besonders qualitätvollen Statuen zu schmücken.

In Abstimmung mit dem gewählten Standort versetzten solche Statuen die Auftraggeber in die Lage, ihren gesellschaftlichen Status einem großen Teil der lokalen Bevölkerung im öffentlichen wie im privaten Raum vorzuführen und mit diesen Ausstattungen untereinander in Konkurrenz zu treten. Um überhaupt konkurrieren zu können, bedurfte es wiederum einer angemessenen Qualität. Gepaart mit der peniblen Wiedergabe von *opera nobilia*, wie es die Fischerstatue aus Sevilla repräsentiert (Abb. 2), erlaubte sie dem Besitzer zudem auf äußerst prägnante Weise, seine gewünschte oder bereits erreichte Zugehörigkeit zur städtischen Elite herauszustreichen und sich gesellschaftlich zu distinguieren. Denn die genaue Kopie verwies darauf, dass ihr Besitzer das ›Urbild‹ kannte, so dass der Besitzer indirekt seine Kenner-

schaft ausspielte. Wie behutsam dabei diese Kenner-schaft bisweilen ausgespielt wurde, lehrt wiederum der Brief des Plinius (3, 6, 1. 3), in dem er selbst in der typischen Manier des römischen Senators mit seiner vorgeblich geringen Kenntnis in Dingen der bildenden Kunst kokettiert. Aber er war kundig genug, ein solches Stück zu erwerben. Um ihre Ausstrahlungskraft zu entfalten, bildete eine solche Statue innerhalb einer Raumgruppe gewiss ein zentrales Schaustück.

Dieselben gesellschaftlichen Ansprüche und Zwänge werden hingegen in einer nachgeordneten Stadt wie Santaella nicht geherrscht haben. Die Rezeption der ›Trunkenen Alten‹ fiel bescheiden aus (Abb. 9). Offensichtlich besaß weder die ortsansässige Bevölkerung dieselbe Kaufkraft, noch erreichte man den Kunstgeschmack der städtischen Elite. Qualität war offenbar in hohem Maß an Statusrepräsentation der Eliten gebunden. Plinius ist mit dem in seiner Qualität isolierten Bild eines alten Fischers, das er im Heiligtum des Jupiter in Como aufstellte, ein Beispiel. Dabei ergibt sich insgesamt ein klares Bild. Denn in den Provinzen im Westen des Imperiums belegen die reichen Ausstattungen verschiedener Villen mit einzigartigen Skulpturen Reichtum und Kennerschaft ihrer Besitzer¹¹¹. Sie konnten aber auch in den Städten aktiv werden und bevorzugten dort die *loci celeberrimi*. Dort wurde überall ein großer finanzieller Aufwand betrieben, um ein erstklassiges Repertoire an Porträtstatuen des Kaiserhauses zu präsentieren. So verfügte sogar der kleine Ort *Ituci* (Torreparedones) im unteren Guadalquivirtal auf seinem Forum über eine kostspielige Galerie des julisch-claudischen Kaiserhauses¹¹².

Daneben existierte ein großes Spektrum an eher einfachen Skulpturen der Idealplastik. Sie finden sich ebenso in den großen Städten Italiens, wofür schon Rom selbst eine schier unüberschaubare Menge an Belegen bietet, aber in gleicher Weise auch in den Hauptstädten der römischen Provinzen auf der iberischen Halbinsel. Selten finden sie einmal in ihren ästhetischen Eigenarten Beachtung, obwohl sie auf eigene Weise eindrucksvoll Rezeptionsvorgänge belegen¹¹³.

106 Zur ›Kauernden Aphrodite‹ s. o. Anm. 95.

107 León 1995.

108 Merchán 2015, 29–34 Nr. 1. 2. 4. 5 (sitzende Muse, Typus Kalliope; Athletenkopf Typus Kyrene-Perinto; Athletenstatue; Amazone Typus Sciarra; zur Idealplastik allgemein Merchán 2015, 77–104; zu den exzeptionellen Fundstücken aus Écija ferner: Romo 2002, 161–173 Abb. 3–10; Rodríguez 2009a, 56–64 Abb. 39–48.

109 Gut vorgelegt sind die Skulpturen der ›untergeordneten‹ Stadt Segobriga. Dort sind bekannte Beispiele aus der Idealplastik ausschließlich für Porträtstatuen des Kaiserhauses oder lokaler Honoratioren belegt, wie z. B. weibliche Gewandstatuen Typus Kore Va-

tikan/Demeter Uffizien: Noguera 2012, 81–91 Nr. 54. 55. 57 Taf. 23–25, 1–3; 74. Lebensgroße *opera nobilia* außerhalb einer Verwendung als Ehrenstatuen sind hingegen nicht bezeugt.

110 Vgl. auch die Marmorausstattungen der Villen insgesamt, etwa die des Publius Cornelius Iunianus bei Satebis mit unterschiedlichen Marmorsorten: Albiach – García – Gallego 2012.

111 Eine Übersicht für Häuser und Villen außerhalb Spaniens fehlt. Vgl. Rey-Delque 1975, 89–95; von Hesberg 2009.

112 Márquez u. a. 2013.

113 von Hesberg 2003, 173–178 Abb. 1–4.

Um künftig solche Rezeptionsvorgänge in den hispanischen Provinzen besser nachzuvollziehen, bedarf es überhaupt erst grundlegender Arbeiten. Ihr Fokus müsste einerseits auf der Vorlage des gesamten Skulpturenbestands aus den Städten¹¹⁴ und Villen¹¹⁵ liegen und andererseits eine möglichst genaue Kontextuali-

sierung der Stücke bieten. Auf dieser Basis werden von Villa zu Villa, von Stadt zu Stadt und von Provinz zu Provinz Besonderheiten und Gemeinsamkeiten im statuarischen Formenspektrum erst sichtbar, die ihrerseits zum besseren Verständnis der unterschiedlichen Rezeptionsprozesse beitragen würden.

Bibliographie

- Albiach – García – Gallego 2012 R. Albiach – E. García Prósper – A. Gallego y Burín, The Marble Repertoire of the Roman Villa of Cornelius (Valencia, Spain), in: A. Gutiérrez García – P. Lapuente Mercadal – I. Rodà de Llanza (Hrsg.), *Study of Marble and Other Stones Used in Antiquity. Interdisciplinary Studies on Ancient Stone, Proceedings of the 9th Symposium 2009, Tarragona, Spain, ASMOSIA 9* (Tarragona 2012) 176–182
- Alexandridis 2018 A. Alexandridis, »Töchter der Wirklichkeit«? – Darstellungen alter Frauen in der griechisch-römischen Antike, in: Ch. Nowak – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), *Auf der Suche nach der Wirklichkeit. Realismen in der griechischen Plastik. Ausstellungskatalog Berlin 2018* (Rahden/Westf. 2018) 55–75
- Álvarez – Cebrián – Rodà 2009 A. Álvarez Pérez – R. Cebrián Fernández – I. Rodà de Llanza, El mármol de Almadén de la Plata y los ›marmorae‹ importados del Foro de Segobriga, in: T. Nogales Basarrate – J. Beltrán Fortes (Hrsg.), *Marmora Hispana. Explotación y uso de los materiales pétreos en la Hispania Romana, Hispania antigua, Serie Arqueològica 2* (Rom 2009) 101–120
- Amedick 1995 R. Amedick, Unwürdige Greisinnen, *RM* 102, 1995, 141–170
- Amores – Beltrán – González 2009 F. Amores Carredano – J. Beltrán Fortes – D. González Acuña, Marmora de Hispalis, estudio de los materiales pétreos recuperados en las excavaciones arqueológicas de »la Encarnación« (Sevilla), in: T. Nogales Basarrate – J. Beltrán Fortes (Hrsg.), *Marmora Hispana. Explotación y uso de los materiales pétreos en la Hispania Romana, Hispania antigua, Serie Arqueològica 2* (Rom 2009) 217–229
- Aparicio 1994 L. Aparicio Sanchez, Una replica de 'Afrodite agachada' en Córdoba, *AnCord* 5, 1994, 181–197
- Arasa 2004a F. Arasa i Gil, La decoración escultórica de las villae en el País Valenciano, in: T. Nogales Basarrate – L. J. Gonçalves (Hrsg.), *Actas de la IV Reunión sobre escultura romana en Hispania = IV Reunião sobre escultura romana na Hispânia. Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, Universidade de Lisboa 7, 8 e 9 fevereiro 2002* (Madrid 2004) 229–253
- Arasa 2004b F. Arasa i Gil, Escultures romanes desaparegudes al país Valencia, *ArchPrehistLev* 25, 2004, 301–344
- Arasa 2011 F. Arasa i Gil, El Vilar (el Puig). La villa de P. Caecilius Rufus, in: J. V. Frechina u. a., *Actes del III Congrés d'Estudis de l'Horta Nord I* (València 2011) 49–72
- Arasa 2018 F. Arasa i Gil, El Vilar del Puig (l'Horta Nord, València). Una villa romana de l'ager saguntinus excavada en el segle XVIII, *ArchPrehistLev* 32, 2018, 173–234
- Azuar 2007 R. Azuar Ruiz (Hrsg.), *Guía-catálogo del Museo Arqueológico de Alicante* (Alicante 2007)
- Baena Alcántara 2000 M^a. D. Baena Alcántara, La escultura romana en el Museo Arqueológico de Córdoba, in: P. León Alonso – T. Nogales Basarrate (Hrsg.), *Actas de la III reunión sobre escultura romana en Hispania* (Madrid 2000) 225–237
- Baena del Alcázar 2004 L. Baena del Alcázar, La escultura culta en Hispania. Planteamientos teóricos, in: N. Basarrate – L. J. Gonçalves (Hrsg.), *Actas de la IV Reunión sobre escultura romana en Hispania = IV Reunião sobre escultura romana na Hispânia. Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, Universidade de Lisboa 7,8 & 9 fevereiro 2002* (Madrid 2004) 321–338

114 Studien zu einzelnen Städten s. Anm. 70.

115 Vorbildlich ist die jüngst erschienene Monographie zu den Villen in der Baetica: Hidalgo 2016. Nach ein-

zelnen Fundorten sortiert sind Befunde und Fundstücke vorgelegt. Vgl. zu den Häusern in *Carthago Nova* (Cartagena): Noguera 2001.

- Bayer 1983 E. Bayer, Fischerbilder in der hellenistischen Plastik, *Habelts Dissertationsdrucke Klassische Archäologie* 19 (Bonn 1983)
- Bayer 1984 E. Bayer, Zwei Kopfrepliken des alten Fischers Vatikan-Louvre, *IstMitt* 34, 1984, 183–192
- Beltrán 2000 J. Beltrán Fortes, El retrato en los sarcófagos romanos. Ejemplos de la Bética, in: P. León Alonso – T. Nogales Basarrate (Hrsg.), *Actas de la III reunión sobre escultura romana en Hispania, Reunión sobre escultura romana en Hispania, Córdoba 1997 (Madrid 2000)* 93–109
- Beltrán 2004 J. Beltrán Fortes, Opera Nobilia en la escultura romana de la Bética, in: T. Nogales Basarrate – L. J. Gonçalves (Hrsg.), *Actas de la IV Reunión sobre escultura romana en Hispania = IV Reunião sobre escultura romana na Hispânia, Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, Universidade de Lisboa 7,8 & 9 fevereiro 2002 (Madrid 2004)* 17–33
- Beltrán 2010 J. Beltrán Fortes, La escultura romana de la Bética y los materiales pétreos documentados, in: J. M. Abascal Palazón – R. Cebrían Fernández (Hrsg.), *Escultura romana en Hispania VI. Homenaje a Eva Koppel, Actas de la VI Reunión internacional de escultura romana en Hispania, celebrada en el Parque Arqueológico de Segobriga los días 21 y 22 de octubre de 2008 (Murcia 2010)* 97–117
- Beltrán – Loza 2003 J. Beltrán Fortes – M. L. Loza Azuaga, El mármol de Mijas. Explotación, comercio y uso en época antigua (Mijas 2003)
- Beltrán u. a. 2012 J. Beltrán Fortes – O. Rodríguez Gutiérrez – P. López Aldana – E. Ontiveros Ortega – R. Taylor, Las canteras romanas de mármol de Almadén de la Plata (Sevilla) = The Roman Marble Quarries of Almadén de la Plata (Sevilla), in: V. García-Entero (Hrsg.), *El marmor en Hispania. Explotación, uso y difusión en época romana = Marmor in Hispania. Exploitation, Use and Diffusion in Roman Times (Madrid 2012)* 253–275
- Bergmann 1999 M. Bergmann, Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike, *Palilia* 7 (Wiesbaden 1999)
- Bernal 1995 D. Bernal Casasola, C eramicas romanas de tipo figurado en contextos tarraconenses, *BAEspA* 35, 1995, 263–268
- Beschi 1998 L. Beschi, Il Sileno inginocchiato, in: L. Mercado – E. Zanda (Hrsg.), *Bronzi da industria (Rom 1998)* 75–78
- Bielfeldt 2014 R. Bielfeldt, Lichtblicke – Sehstrahlen. Zur Präsenz römischer Figuren- und Bildlampen, in: R. Bielfeldt (Hrsg.), *Ding und Mensch in der Antike. Gegenwart und Vergew rtigung Akademiekonferenzen* 16 (Heidelberg 2014) 195–238
- Blaison 1998 M. Blaison, Su tone et l’ kphrasis de la Domus Aurea (Su t. Ner. 31), *Latomus* 57, 1998, 617–624
- Bl zquez 1982 J. M. Bl zquez, Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca, *Corpus de mosaicos de Espa a* 5 (Madrid 1982)
- Bl zquez u. a. 1989 J. M. Bl zquez – G. Lopez Monteaguda – M. L. Neira Jimenez – M. P. San Nicolas Pedraz, Mosaicos romanos de Lérida y Albacete, *Corpus de mosaicos de España* 8 (Madrid 1989)
- Boube-Piccot 1969 C. Boube-Piccot, Statuaire, Les bronzes antiques du Maroc 1, *Etudes et travaux d’arch ologie marocaine* 4 (Rabat 1969)
- Bustamante – Salido – Gijon 2014 M. Bustamante  lvarez – J. Salido Dominguez – E. Gijon, La panificación en la Hispania romana, in: M. Bustamante  lvarez – D. Bernal Casasola (Hrsg.), *Artífices idóneos. Artesanos, talleres y manufacturas en Hispania, Reunión científica en 25–26 de octubre 2012 Mérida, Anejos de AEspA* 71 (Mérida 2014) 319–353
- Calandra – Adembri 2014 E. Calandra – B. Adembri (Hrsg.), Adriano e la Grecia. Villa Adriana tra classicità ed ellenismo, la mostra 9 aprile – 2 novembre 2014 Tivoli, Villa Adriana, *Antiquarium del Canopo (Roma 2014)*
- Cano 2012 S. Cano López, Consideraciones en torno a la «Vieja Borracha» del Museo de Santaella (Córdoba), *Boletín de la Asociación Provincial de Museos Locales de Córdoba* 13, 2012, 295–299
- Carretero 1989 S. Carretero Vaquero, Lucernas romanas con paisaje de influencia alejandrina. Temas pastoriles, *BVallad* 55, 1989, 149–165
- De Caro 1987 S. de Caro, The Sculptures of the Villa of Poppaea at Oplontis. A Preliminary Report, in: E. B. MacDougall (Hrsg.), *Ancient Roman Villa Gardens, Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture* 10 (Washington D.C. 1987)
- Casal 1990 R. Casal García, Colección de Gl ptica del Museo Arqueológico Nacional. Serie de entalles romanos (Madrid 1990)
- Corell 2002 J. Corell Vicent, Inscripci ns romanes del País Valenci . Saguntum i el seu territori, *Fonts hist riques valencianes (València 2002)*
- Dickmann 1999 J.-A. Dickmann, Domus frequentata. Anspruchsvolles Wohnen im pompejanischen Stadthaus, *Studien zur antiken Stadt* 4 (München 1999)
- Durán 1993 M. Durán, Iconografía de los mosaicos romanos en la Hispania alto-imperial (Barcelona 1993)

- Edmondson – Nogales – Trillmich 2001 J. Edmondson – T. Nogales Basarrate – W. Trillmich, *Imagen y memoria. Monumentos funerarios con retratos en la colonia Augusta Emerita*, Publicaciones del Gabinete de Antigüedades, Monografías emeritenses 6, Bibliotheca archaeologica hispana 10 (Madrid 2001)
- Emme 2018 B. Emme, *Der alte Mann und das Meer. Ikonographie, Kontexte und Bedeutungsfelder hellenistischer »Genreskulpturen«*, in: Ch. Nowak – L. Winkler-Horacek (Hrsg.), *Auf der Suche nach der Wirklichkeit. Realismen in der griechischen Plastik. Ausstellungskatalog Berlin 2018* (Rahden/Westf. 2018) 193–208
- Etienne 1960 R. Etienne, *Le quartier nord-est de Volubilis* (Paris 1960)
- Farrar 1998 L. Farrar, *Ancient Roman Gardens* (Gloucestershire 1998)
- Fernández 1955 A. Fernández de Aviles, *Noticiario. Estatua romana de pastor, de Ronda*, AEspA 28, 1955, 113 Abb. 1–4
- Filser 2013 W. Filser, *In saxo simul et in fonte: eine Aktaion-Gruppe vom Lago Albano*, Siris 13, 2013, 51–70
- Fittschen – Zanker – Cain 2010 K. Fittschen – P. Zanker – P. Cain, *Die männlichen Privatporträts. Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom II*, BeitrESkAr 4 (Berlin 2010)
- Fletcher 1974 D. Fletcher Valls, *Museo de Prehistoria de la Diputación Provincial de Valencia* (Valencia 1974)
- Franz 2001 A. Franz, *Marmorplastik der römischen Kaiserzeit in der Provinz Baetica* (Diss. Hamburg 2001) <<http://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2001/527/html/index.html>> (letzter Zugriff 04.07.2019)
- García y Bellido 1949 A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal* (Madrid 1949)
- García y Bellido 1963 A. García y Bellido, *Hércules Gaditanus*, AEspA 36, 1963, 70–153
- Garriguet Mata 2010 J. A. Garriguet Mata, *Una escultura de grifo procedente de la villa romana de Rabanales (Córdoba)*, in: J. M. Abascal Palazón – R. Cebrián Fernández (Hrsg.), *Escultura romana en Hispania VI. Homenaje a Eva Koppel*, Actas de la VI Reunión internacional de escultura romana en Hispania, celebrada en el Parque Arqueológico de Segobriga los días 21 y 22 de octubre de 2008 (Murcia 2010) 45–60
- Gerke 1940 F. Gerke, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 11 (Berlin 1940)
- Graf 1995 F. Graf, *Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike*, in: G. Boehm – H. Pfo-
- tenhauer (Hrsg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart* (München 1995) 143–155
- Grünhagen 1978 W. Grünhagen, *Farbiger Marmor aus Munigua*, MM 19, 1978, 290–306
- Guitart 1976 J. Guitart Duran, *Baetulo. Topografía arqueológica, urbanismo e historia*, Monografías badalonesas 1 (Barcelona 1976)
- Gutiérrez 2012 A. Gutiérrez García-M, *Los marmora de las canteras de Tarragona. Uso y difusión*, in: V. García-Entero (Hrsg.), *El marmor en Hispania. Explotación, uso y difusión en época romana* (Madrid 2012) 97–114
- von Hesberg 1986 H. von Hesberg, *Das Münchner Bauernrelief. Bukolische Utopie oder Allegorie individuellen Glücks?*, MüJb 37, 1986, 7–32
- von Hesberg 2003 H. von Hesberg, *Eine erotische Gruppe aus Köln*, in: P. Noelke – F. Naumann-Steckner – B. Schneider (Hrsg.), *Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum; neue Funde und Forschungen. Akten des VII. Internationalen Colloquiums über Probleme des provinziäl-römischen Kunstschaffens*, Köln 2. bis 6. Mai 2001 (Mainz 2003) 173–189
- von Hesberg 2009 H. von Hesberg, *Fragment einer Marmorstatue des Nil und der ihn umgebenden Ellen*, *Empreintes* 2, 2009, 98–105
- von Hesberg 2014 H. von Hesberg, *Bukolik. Formkonstanz und Bedeutungswandel*, in: D. Borschung – L. Jäger (Hrsg.), *Formkonstanz und Bedeutungswandel*, *Morphomata* 19 (Paderborn 2014) 229–251
- von Hesberg – Bloch 2013 H. von Hesberg – F. Bloch, *Badeanlagen und die Inszenierung von Wasser in den Residenzen der griechisch-römischen Antike und der frühislamischen Zeit*, in: R. Haensch – U. Wulf-Rheidt (Hrsg.), *Dialoge über politische Räume in vormodernen Kulturen. Perspektiven und Ergebnisse der Arbeit des Forschungsclusters 3 und Beiträge seiner Abschlussstagung vom 20.–22. Juni 2012 in München*, *Menschen, Kulturen, Traditionen* 13 (Rahden 2013) 109–127
- Hidalgo 2016 R. Hidalgo Pietro (Hrsg.), *Las villas romanas de la Bética*, *Historia y Geografía* 319 (Sevilla 2016)
- Himmelmann 1980 N. Himmelmann, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst* (Opladen 1980)
- Hita – Álvarez 2008 P. Hita Hortelano – F. Á. Álvarez González, *Restauración de cuatro lucernas romanas halladas en la excavación de Carril de Caldereros de Lorca* (Murcia), *Alberca* 6, 2008, 85–94
- Jiménez u. a. 2007 J. L. Jiménez Salvador – E. Ruiz Val – J. M. Burriel Alberich, *La intervención arqueológica en el Palau de Cerveró*, in: F. Tomás

- Vert (Hrsg.), Palau de Cerveró. Instituto de Historia de la Ciencia y Documentación López Piñero (Valencia 2007) 101–242
- Kapossy 1969 B. Kapossy, Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit (Zürich 1969)
- Kaufmann-Heinimann 1998 A. Kaufmann-Heinimann, Götter und Lararien aus Augusta Raurica. Herstellung, Fundzusammenhänge und sakrale Funktion figürlicher Bronzen in einer römischen Stadt, *Forschungen in Augst* 26 (Augst 1998)
- Klößner 2010 A. Klößner, Die ›Casa del Mitra‹ bei Igabrum und ihre Skulpturenausstattung, in: D. Vaquerizo Gil (Hrsg.), *Las áreas suburbanas en la ciudad histórica. Topografía, usos, función*, *Monografías de arqueología cordobesa* 18 (Córdoba 2010) 255–266
- Koppel 1985 E. M. Koppel, Die römischen Skulpturen von Tarraco, *MF* 15 (Berlin 1985)
- Koppel 1993 E. M. Koppel Die Skulpturenausstattung römischer Villen auf der Iberischen Halbinsel, in: W. Trillmich – Th. Hauschild – M. Blech – H. G. Niemeyer – A. Nünnerich-Asmus – U. Kreilinger (Hrsg.), *Denkmäler der Römerzeit, Hispania antiqua II* (Mainz 1993) 193–203
- Koppel 1995 E. M. Koppel, La decoración escultórica de las villae romanas en Hispania, in: J. M. Noguera Celdrán (Hrsg.), *Poblamiento rural romano en el sureste de Hispania. Actas de las jornadas celebradas en Jumilla del 8 al 11 de noviembre de 1993* (Murcia 1995) 27–48
- Koppel 2000 E. M. Koppel, Informe preliminar sobre la decoración escultórica de la villa romana de Els Munts (Altafulla, Tarragona), *MM* 41, 2000, 380–393
- Koppel 2014 E. M. Koppel, La escultura, in: M. Prevosti – J. Guitart i Duran (Hrsg.), *Els Antigons, una villas enyorial del Camp de Tarragona. Els Antigons, a High Status Villa in the Camp de Tarragona, Ager Tarraconensis* 4 (Tarragona 2014) 43–53
- Koppel – Rodà 2008 E. M. Koppel – I. Rodà de Llanza, La escultura de las villae de la zona del noreste hispánico. Los ejemplos de Tarragona y Tossa de Mar, in: C. Fernández Ochoa – V. García-Entero – F. Gil Sendino (Hrsg.), *Las villae tardorromanas en el Occidente del imperio. Arquitectura y función. IV Coloquio internacional de Arqueología, celebrado en Gijón los días 26, 27 y 28 de octubre del 2006* (Gijón 2008) 99–131
- Kunze 1999 Ch. Kunze, Verkannte Götterfreunde. Zu Deutung und Funktion hellenistischer Genreskulpturen, *RM* 106, 1999, 43–82
- Kunze 2002 Ch. Kunze, Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation (München 2002)
- Kunze 2009 Ch. Kunze, Das Elend des Alters. Hellenistische Genreskulpturen von Fischern, Landleuten und alten Frauen, in: M. Nickel – H. H. von Prittwitz und Gaffron (Hrsg.), *Alter in der Antike. Die Blüte des Alters aber ist die Weisheit. Ausstellungskatalog Bonn* (Mainz 2009) 107–123
- Laborde 1806/1975 A. Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne I* (1806 Paris) = *Viatge pintoresc i històric. El País Valencià i les Illes Balears* (Montserrat 1975)
- Landwehr 1985 Ch. Landwehr, Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae. Griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit, *AF* 14 (Berlin 1985)
- Laubscher 1982 H. P. Laubscher, Fischer und Landleute. Studien zur hellenistischen Genreplastik (Mainz 1982)
- León 1980 P. León Alonso, Die Übernahme des römischen Porträts in Hispanien am Ende der Republik, *MM* 21, 1980, 165–179
- León 1995 P. León Alonso, *Esculturas de Italica* (Sevilla 1995)
- León 2001 P. León Alonso, *Retratos romanos de la Bética* (Sevilla 2001)
- León 2009 P. León Alonso, El retrato, in: P. León Alonso (Hrsg.), *Arte romano de la Bética 2, El rescate de la Bética Romana* (Sevilla 2009) 153–234
- Letzner 1990 W. Letzner, Römische Brunnen und Nymphaea in der westlichen Reichshälfte, *Charvbidis* 2 (Münster 1990)
- López 1979 L. A. López Palomo, La cultura ibérica del valle medio del Genil, *Colección Universidad Caja de Ahorros de Córdoba* 4 (Córdoba 1979)
- López 1981 J. R. López Rodríguez, La colección de lucernas de la casa de la Condesa de Lebrija (Sevilla), *BVallad* 47, 1981, 95–124
- López 2017 I. López García, Osuna (Provincia de Sevilla. Hispania Ulterior Baetica), *CSIR España* 1, 7 (Sevilla 2017)
- López – Buzón 2013/2014 A. López Marcos – M. Buzón Alarcón, La villa romana de Cortijo de los Robles (Jaén), *Romula* 12/13, 2013/2014, 379–414
- Loza 1993a M. L. Loza Azuaga, La decoración escultórica de fuentes en Hispania, *Tesis Doctorales/Microficha* 84 (Diss. Málaga 1993), <<https://repositorio.iaph.es/handle/11532/300274>> (22.04.2020)
- Loza 1993b M. L. Loza Azuaga, La escultura de fuentes en Hispania. Ejemplos de la Bética, in: T. Nogales Bassarate (Hrsg.), *Actas de la reunión sobre escultura romana en Hispania I*, Mérida 1992 (Madrid 1993) 97–112
- Loza 2010 M. L. Loza Azuaga, Una escultura decorativa de Priego (Córdoba). El pescador de la

- villa romana de Azores, *Antiquitas* 22, 2010, 89–95
- Loza – Noguera 2018 M. L. Loza Azuaga – J. M. Noguera Celadrán, Las estatuas-fuentes de la villa romana de Los Cantos (Bullas, Murcia). Informe preliminar, in: C. Márquez Moreno – D. Ojeda Nogales (Hrsg.), *Escultura Romana en Hispania VIII. Homenaje a Luis Baena del Alcázar. Actas de la VIII Reunión de Escultura Romana en Hispania, Córdoba y Baena 5–8 de octubre de 2016 (Córdoba 2018)* 253–278
- Manderscheid 1981 H. Manderscheid, Die Skulpturen- und Statuenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen, *MAR* 15 (Berlin 1981)
- Márquez u. a. 2013 C. Márquez Moreno – J. A. Moreno López – Á. Ventura Villanueva, El ciclo escultórico del foro de Torreparedones (Baena, Córdoba), in: F. Acuña Castroviejo – R. Casal – S. González (Hrsg.), *Escultura Romana en Hispania VII, homenaje al prof. Dr. Alberto Balil. Actas de la VII Reunión de Escultura Romana en Hispania, Santiago de Compostela y Lugo, 4–6 julio de 2011 (Andavira 2013)* 351–375
- Merchán 2015 M. J. Merchán García, Écija (provincia de Sevilla. Hispania Ulterior Baetica), *CSIR* 1, 5 (Sevilla 2015)
- Neudecker 1988 R. Neudecker, Die Skulpturen- und Statuenausstattung römischer Villen in Italien, *BeitrESkAr* 9 (Mainz 1988)
- Niemeyer 1993 H. G. Niemeyer, Römische Idealplastik und der Fundort Italica, in: W. Trillmich – Th. Hauschild – M. Blech – H. G. Niemeyer – A. Nünnerich-Asmus – U. Kreilinger (Hrsg.), *Denkmäler der Römerzeit, Hispania antiqua II (Mainz 1993)* 183–192
- Noelke 2010/2011 P. Noelke, Neufunde von Jupiter-säulen und -pfeilern in der Germania inferior seit 1980 nebst Nachträgen zum früheren Bestand, *BJb* 210/211, 2010/2011, 149–374
- Nogales – Carvalho – Almeida 2004 T. Nogales Basarrate – A. Carvalho – M. J. Almeida, El programa decorativo de la Quinta das Longas (Elvas, Portugal). Un modelo excepcional de las villae de la Lusitania, in: A. Carvalho – M. J. de Almeida (Hrsg.), *Actas de la IV Reunión sobre escultura romana en Hispania = IV Reunião sobre escultura romana na Hispânia. Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, Universidade de Lisboa 7, 8 & 9 fevereiro 2002 (Madrid 2004)* 103–156
- Noguera 2000 J. M. Noguera Celadrán, Una aproximación a los programas decorativos de las villae béticas. El conjunto escultórico de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba), in: T. Nogales Basarrate – P. León Alonso (Hrsg.), *Actas de la III Reunión sobre escultura romana en Hispania (Madrid 2000)* 111–147
- Noguera 2001 J. M. Noguera Celadrán, Bachus, Ariadna, musae, nymphae, peplophoroi ... in urbe. Una aproximación a la escultura de casa y jardín en la Carthago Nova altoimperial, in: E. Ruiz Valderas (Hrsg.), *La casa romana en Carthago Nova. Arquitectura privada y programas decorativos (Murcia 2001)* 141–166
- Noguera 2012 J. M. Noguera Celadrán, Segobriga (provincia de Cuenca, Hispania Citerior), *CSIR España* 1, 4 (Tarragona 2012)
- Noguera 2017 J. M. Noguera Celadrán, Die römischen Skulpturen von Carthago Nova. Material, Typologie, Kontext und Neuheiten, in: S. Panzram (Hrsg.), *Oppidum – civitas – urbs. Städteforschung auf der Iberischen Halbinsel zwischen Rom und al-Andalus, Geschichte und Kultur der Iberischen Halbinsel* 13 (Berlin 2017) 197–227
- Pandermalis 1971 D. Pandermalis, Zum Programm der Statuenausstattung in der Villa dei Papiri, *AM* 86, 1971, 173–209
- Peña 2007/2008 A. Peña Jurado, La escultura de domus en Hispania, *AnMurcia* 23/24, 2007/2008, 119–144
- Peña 2009a A. Peña Jurado, Géneros escultóricos, in: P. León (Hrsg.), *Arte romano de la Baetica. Escultura (Sevilla 2009)* 322–354
- Peña 2009b A. Peña Jurado, Materiales, talleres y cronología, in: P. León (Hrsg.), *Arte romano de la Baetica. Escultura (Sevilla 2009)* 356 f.
- Portillo 2016 J. L. Portillo Sotelo, Carteia estudio de la «moneda de pescador», *Revista Numismática Hécate* 3, 2016, 42–54
- Quevedo 2010 A. Quevedo Sánchez, La «vieja borracha». Una nueva pieza minorasiática de época medioimperial en Cartagena, *Boletín ex officina hispana* 2, 2010, 45–50
- Quevedo 2013 A. Quevedo Sánchez, Contextos cerámicos y transformaciones urbanas en Carthago Nova. De Marco Aurelio a Diocleciano (Diss. Murcia 2013)
- Ramos 1953 A. Ramos Folqués, Molde romano hallado en La Alcuñia de Elche, *Zephyrus* 4, 1953, 143–145
- Rey-Delque 1975 M. Rey-Delque, Le «Vieux Pêcheur», réplique d'un type hellénistique. Statue trouvée dans la villa de Chiragan, à Martres-Tolosane, et conservée au Musée Saint Raymond de Toulouse, *Pallas* 22, 1975, 89–95
- Rodríguez 1993 P. Rodríguez Oliva, Ciclos escultóricos en la casa y en la ciudad de la Bética, in: T. Nogales Basarrate (Hrsg.), *Actas de la I reunión sobre escultura romana en Hispania, Mérida 1992 (Madrid 1993)* 23–61
- Rodríguez 2004 P. Rodríguez Oliva, Micelánea de esculturas de la Bética, in: T. Nogales – L. J. Gonçalves (Hrsg.), *Actas de la IV Reunión sobre*

- escultura romana en Hispania = IV Reunião sobre escultura romana na Hispânia. Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, Universidade de Lisboa 7, 8 & 9 fevereiro 2002 (Madrid 2004) 35–66
- Rodríguez 2009a P. Rodríguez Oliva, Las copias de originales griegos y helenísticos, in: P. León Alonso (Hrsg.), *Arte romano de la Bética. Escultura* (Sevilla 2009) 54–75
- Rodríguez 2009b P. Rodríguez Oliva, La escultura ideal en la ornamentación de los ambientes domésticos, in: P. León Alonso (Hrsg.), *Arte romano de la Baetica. Escultura* (Sevilla 2009) 130–150
- Rodríguez u. a. 2016 P. Rodríguez Oliva – J. Beltrán Fortes – L. Baena del Alcázar, La decoración escultórica, in: Hidalgo 2016, 463–490
- Romo 2002 A. Romo, Las termas del foro de la Colonia Firma Astigi (Écija, Sevilla), *Romula* 1, 2002, 151–174
- Ruiz – Molina 1982 A. Ruiz Fernández – F. Molina Fajardo, El conjunto de terracotas de una tumba romana en Almuñécar (Granada), *MM* 23, 1982, 318–346
- Salido – Bustamente 2014 J. Salido Domínguez – M. Bustamente Álvarez, *Pistrina Hispaniae. Panaderías, molinerías y el artesanado alimentario en la Hispania Romana*, *Monographies instrumentum* 47 (Montagnac 2014)
- Salomonson 1980 J. W. Salomonson, Der Trunkenbold und die Trunkene Alte. Untersuchungen zur Herkunft, Bedeutung und Wanderung einiger plastischer Gefässtypen der römischen Kaiserzeit, *BABesch* 55/1, 1980, 65–106
- Schade 2007 K. Schade, Ein Paragone – Zur Idealplastik der Kaiserzeit, *JdI* 122, 2007, 163–200
- Seiler 1992 F. Seiler, Casa degli Amorini dorati (VI 16, 7, 38), *Häuser in Pompeji* 5 (München 1992)
- Serrano – Baena de Alcázar 1982 E. Serrano Ramos – L. Baena de Alcázar, Sobre una escultura femenina aparecida en Santaella (Córdoba), *Baetica* 5, 1982, 145–149
- Simon 2004 E. Simon, Kourotrophoi, in: S. Bergmann – S. Kästner – E. M. Mertens (Hrsg.), *Göttinnen, Gräberinnen und gelehrte Frauen, Frauen, Forschung, Archäologie* 5 (Münster 2004) 69–82
- Spinazzola 1953 V. Spinazzola, Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza, anni 1910–1923 (Rom 1953)
- Spyropoulos 2003 T. Spyropoulos, *Prächtige Villa, Refugium und Musenstätte. Die Villa des Herodes Atticus im arkadischen Eua*, *AW* 34, 2003, 463–470
- Stern 1965 H. Stern, Mosaïque de Hellín (Albacete) *MonPiot* 54, 1965, 39–59
- Stirling 2007 L. M. Stirling, Statuary Collecting and Display in the Late Antique Villas of Gaul and Spain. A Comparative Study, in: F. A. Bauer – Ch. Witschel (Hrsg.), *Statuen in der Spätantike* (Wiesbaden 2007) 307–321
- Thomas 1994 R. Thomas, Zur Rezeption griechischer und stadtrömischer Skulptur in der Provinz, *RM* 101, 1994, 149–160 Taf. 56–59
- Thouvenot 1958 R. Thouvenot, *Maisons de Volubilis. Le palais dit de Gordien et la maison à la mosaïque de Vénus*, *Publications du Service des antiquités du Maroc* 12 (Rabat 1958)
- Vaquerizo 1990 D. Vaquerizo Gil, La decoración escultórica de la villa romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba), *AnCord* 1, 1990, 125–154
- Vaquerizo – Noguera 1997 D. Vaquerizo Gil – J. M. Noguera Celadrán, La villa romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba). Decoración escultórica e interpretación (Murcia 1997)
- Vaquerizo – Murillo 2010 Vaquerizo – J. F. Murillo, Ciudad y suburbia en Corduba. Una visión diacrónica (siglos II a.C. –VII d.C.), in: D. Vaquerizo Gil (Hrsg.), *Las áreas suburbanas en la ciudad histórica. Topografía, usos, función, Monografías de arqueología cordobesa* 18 (Córdoba 2010) 455–522
- Vargas – López – García-Dils 2017 S. Vargas Vázquez – G. López Monteagudo – S. García-Dils de la Vega, Mosaicos romanos de Écija, *Corpus de mosaicos romanos de España* 14 (Sevilla 2017)
- Vizcaíno – Noguera – Madrid Balanza 2017 J. Vizcaíno Sánchez – J. M. Noguera Celadrán – M. A. Madrid Balanza, Pistores dulciarii en el barrio del foro de Carthago Nova. A propósito del hallazgo de dos moldes cerámicos bivalvos, *AnCord* 28, 2017, 127–152
- Vorster 2012/2013 Ch. Vorster, Spätantike Bildhauerwerkstätten in Rom, *JdI* 127/128, 2012/2013, 393–496
- Walker 2019 S. Walker, La Maison de Vénus. Une résidence de l'Antiquité tardive?, in: E. Fentress – H. Limane (Hrsg.), *Volubilis après Rome. Les fouilles UCL/INSAP, 2000–2005* (Leiden 2019) 38–50
- Wójcik 1986 M. R. Wójcik, La Villa dei Papiri ad Ercolano. Contributo alla ricostruzione dell'ideologia della nobilita stardo repubblicana, *Monografie* 1 (Rom 1986)
- Wrede 1991 H. Wrede, Matronen im Kult des Dionysos. Zur hellenistischen ›Genreplastik‹, *RM* 98, 1991, 163–188
- Wünsche 2005 R. Wünsche, *Glyptothek München. Meisterwerke griechischer und römischer Skulptur* (München 2005)

Zanker 1979 P. Zanker, Die Villa als Vorbild des späten pompejanischen Wohngeschmacks, JdI 94, 1979, 460–523

Zanker 1989 P. Zanker, Die Trunkene Alte. Das Lachen der Verhöhnnten, Kunststück 3960 (Frankfurt am Main 1989)

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Foto: Eu. Monti

Abb. 2. 3: Fotos: Antiquarium Sevilla

Abb. 4: Foto: R. Hessing

Abb. 5: Foto: Antiquarium Sevilla

Abb. 6: Foto: H. Gloeckler

Abb. 7: Foto: Antiquarium Sevilla

Abb. 8: Foto: H. Gloeckler

Abb. 9–12: Fotos: J. Lehmann

Abb. 13: Foto: R. Hessing

Abb. 14: Foto: D-DAI-MAD-WIT-R-101-89-13

Abb. 15: Foto: D-DAI-MAD-WIT-R-101-89-12

Abb. 16: D-DAI-MAD-WIT-R-101-89-17

Abb. 17: Fotos: Priego de Córdoba, Museo Histórico Municipal

Abb. 18: Foto: D-DAI-MAD-GRU-J-192

Abb. 19: Foto: D-DAI-MAD-GRU-J-194

Abb. 20: Foto: Museum MARQ (Museo Arqueológico de Alicante)

Abb. 21: Karte nach Vorlage von Á. Ventura Villanueva

Abb. 22–24: nach: Arasa 2018, Abb. 9. 11. 12 (Quelle: Laborde 1806/1975, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona)

Abb. 25: Zeichnung: I. Kemper

Adressen

Dr. Janine Lehmann
j.lehmann6@gmx.de

Prof. Dr. Henner von Hesberg
henner.von.hesberg@icloud.com

Statuenschemata der ›Idealplastik‹ aus *Augusta Treverorum* (Trier)

Martin Dorka Moreno

Abstract: The article presents case studies of statue schemata from *Augusta Treverorum*, the modern city of Trier in western Rhineland-Palatinate. It focuses on the complex and multilayered processes of artistic appropriation of various schemata in different urban contexts and the possibilities and limitations of their interpretation with regards to content. The chosen examples, all of which fall into the category of ›ideal sculpture‹, document rather different processes of artistic reception. Embedded in the statuary landscape of *Augusta Treverorum* were images such as an Amazon (attributed to Phidias) that adhere to Greek originals in the sense of ›exact‹ copies and that were set up in the context of the so-called Barbara Baths. Within the wider urban context those copies were combined with images in other contexts like the local sanctuaries that tend to adapt known models to local conceptions in different degrees of variation, occasionally constituting a highly complex typological network. A statue of Mars (in the schema of Mars Ultor), a statuette of the goddess Victoria, and local representations of Diana are cases in point. In each case, the original content associated with the models seems to have been ›overwritten‹ by either its functional and spatial, or its formally diversifying appropriation, in some cases to such a degree as to which it is hard to discern intentional from comparatively non-intentional or practical modi of appropriation of a given model.

I. Einleitung

Der Anspruch des vorliegenden Beitrags ist relativ bescheiden: Es sollen einige in Trier aufgegriffene Statuenschemata der ›Idealplastik‹ vorgestellt und ihre formalen, motivischen, aber auch inhaltlichen Veränderungen gegenüber mediterranen Vorlagen in unterschiedlichen materiellen, räumlichen und funktionalen Kontexten exemplarisch nachvollzogen werden. Dahinter steht die Absicht, die Komplexität und

Kreativität der hinter diesen Objekten stehenden Aneignungen ausschnitthaft zu skizzieren und gleichzeitig auf die Möglichkeiten ihrer Deutung, aber auch auf die damit verbundenen Schwierigkeiten hinzuweisen¹.

Der Begriff *Statuenschema* bezeichnet zunächst die Gesamtheit all jener Skulpturen, die auf dieselbe Vorlage bzw. ähnliche Vorlagen zurückgeführt werden können, indem sie sich mit diesen in ein qualitativ unterschiedliches, je zu bestimmendes formales Abhängigkeitsverhältnis setzen lassen². Durch die

Dem Rheinischen Landesmuseum in Trier, namentlich Frank Unruh und Thomas Zühmer, bin ich ebenso wie Piera Tabaglio vom Archivio Fotografico Civici Musei di Brescia und Daria Lanzuolo vom DAI Rom für die Überlassung und Bereitstellung von Fotos zu Dank verpflichtet. Konstruktive Hinweise verdanke ich Martin Kovacs, Maribel Dorka Moreno sowie Jochen Griesbach und Johannes Lipps, die das Manuskript gelesen und kommentiert haben. – Alle verbleibenden Ungenauigkeiten sind die meinigen.

1 Die Götter- und Weihedenkmäler aus *Augusta Treverorum* sind verzeichnet im Katalog von Binsfeld u. a. 1988, der eine solide Grundlage auch für die Auseinandersetzungen mit deren griechischen und römischen Vorlagen bereitstellt, weil diese in den einzelnen Katalogbeiträgen diskutiert werden. s. auch Hettner 1983. Vgl. überdies die zusammenfassenden Bemerkungen bei Breitner 2014, welche die großen Linien der Skulpturenausstattung Triers hervor-

gend herausarbeiten, sowie die Abbildungen bei Cüppers 1990. s. dort die vergleichende Diskussion von Kunst und Kunsthandwerk der beiden Provinzhauptstädte *Mogontiacum* (Mainz) und *Augusta Treverorum* von Künzl 1990, die sich allerdings hauptsächlich an militärischen Denkmälern bzw. Grabdenkmälern orientiert, aufgrund derer sich in Einzelfällen Werkstatt- und Herstellungszusammenhänge provinzieller Steindenkmäler besser nachvollziehen lassen. – Eine zusammenfassende und systematische Besprechung der in *Augusta Treverorum* aufgegriffenen Statuenschemata steht bisher noch aus.

2 Zu den forschungsgeschichtlichen und methodischen Prämissen s. ausführlich die einleitenden Bemerkungen zu diesem Band. s. weiterhin Lipps (im Druck) sowie: <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/2182> (5.12.2019). – Der Schema-Begriff bezeichnet demnach wie der Typus-Begriff letztlich ein formales Verhältnis zwischen griechischen und römischen

Bestimmung der Vorlagen und durch die deskriptive Erfassung des erwähnten Abhängigkeitsverhältnisses einerseits sowie das Interesse an ihren unterschiedlichen materiellen, räumlichen und funktionalen Aneignungen andererseits, geraten differenzierte Rezeptionsprozesse in den Blick, welche in der Forschung gerade in jüngerer Zeit für die Beurteilung römischer Skulpturen Konjunktur haben³. Mitunter liegt diesem Erkenntnisinteresse die Prämisse zugrunde, dass mit der schematischen Reproduktion und Neukontextualisierung statuarischer Vorbilder auch ein ganzes Spektrum sie betreffender semantischer Verschiebungen einhergeht, innerhalb dessen die Sinnzusammenhänge der Vorlagen bewusst ganz oder teilweise beibehalten, unhinterfragt übernommen und verändert, aber auch teilweise absichtlich neu ausgerichtet werden konnten⁴. In dieses Spektrum fügen sich auch die hier besprochenen Steindenkmäler ein, wenn auch nicht für alle Möglichkeiten Beispiele geliefert werden. Der Schema-Begriff wird als ein heuristischer Suchbegriff verwendet, der sowohl die (augenscheinlich) exakten Kopien als auch die Umbildungen, Varianten usw., die einem gemeinsamen Schema zuzuweisen sind, erfasst, diese typologischen Verbindungen insofern operationalisiert, als dass er sie in Richtung der erwähnten Rezeptionsprozesse ausrichtet und nicht auf die rekonstruierende Isolierung der autoritativsten Vorlage (und ihren Abstufungen) abstellt.

Vorlagen und ihren Reproduktionen, doch versucht er die Gemeinsamkeiten und Unterschiede ausschließlich für einen in der visuellen Kultur der römischen Zeit stattfindenden Aneignungsprozess fruchtbar zu machen, der in der konkreten Lebenswirklichkeit der Antike mehr Entsprechung findet als die moderne, sozusagen eher kunsthistorisch-klassifikatorisch ausgerichtete Methode der möglichst viele Bildwerke vergleichenden Kopienkritik, welche die Rekonstruktion von griechischen Originalen (aber auch römischen Vorlagen) zum Ziel hat. s. dazu die weiteren Ausführungen im Haupttext. – Für eine Diskussion des von Christa Landwehr eingeführten Begriffs der »Konzeptfigur«, mit dessen definitorischer Abgrenzung es sich allerdings noch weiter zu beschäftigen gilt, s. Vorster 2004, 11 Anm. 21.

3 s. u. a. Gazda 2002 und Perry 2005. Vgl. dazu die Rezension von Hallett 2005. Vgl. überdies Kousser 2008; Zimmer 2014; Kunze 2015; Anguissola 2015; Settis u. a. 2015. s. jetzt auch die Beiträge in Adornato u. a. 2019. – Zu den Vorbildern einheimischer Götterfiguren in den germanischen Provinzen s. jetzt Bauchhenß 2019. Für eine auf einem Globus stehenden Victoria aus Metz hat Hannelore Rose (Rose 2017) jüngst herausgearbeitet, dass den Betrachtern die stadtrömische Vorlage aus der augusteischen Curia wohl nicht bekannt war. Vielmehr war sie als Teil

II. Trier und seine skulpturale Ausstattung

Aus Trier und dem Trierer Umland stammen zahlreiche Steindenkmäler, darunter eine Vielzahl von Götterbildern und andere Darstellungen der »Idealplastik«, welche insbesondere in Heiligtümern, aber auch in den anderen öffentlichen wie auch privaten Räumen der antiken *Colonia Augusta Treverorum* aufgestellt waren⁵. Chronologisch lassen sich die Skulpturenfunde hauptsächlich dem 2. und 3. Jh. n. Chr. zuweisen⁶. Die skulpturale Ausstattung des 1. Jhs. v. Chr., d. h. der frühen Phase der Stadt, für die in den Jahren 19–13 v. Chr. erstmals römische Bautätigkeit sicher nachzuweisen ist, ist vergleichsweise schlecht zu fassen⁷. Zahlreiche Steindenkmäler, wie eine überlebensgroße Sitzstatue der Juno, aber auch Denkmäler aus dem Bereich der Grabrepräsentation lassen jedoch auch für das 1. Jh. n. Chr. der *urbs opulentissima*, wie die römische Kolonie von Pomponius Mela (*De chorographia* 3, 20) um das Jahr 44 n. Chr. bezeichnet wurde, eine beträchtliche Anzahl an z. T. aus dem italischen Raum importierten öffentlichen und statuarischen bzw. mit skulpturalem Schmuck verzierten Denkmälern vermuten⁸. Dass sich auch die lokalen Bildhauerwerkstätten im 1. Jh. n. Chr. mit Motivtraditionen und Stilformen aus dem Mittelmeerraum auseinandergesetzt haben, bezeugt eindrücklich ein dreiseitig

ler der Ausstattung eines Kaiserkultbezirks unmittelbar auf die Person des Kaisers bezogen.

4 Die z. T. »nicht zimperliche« Aneignung griechischer Bildwerke in der römischen Kunst betonend: Hallett 2019, 278 f.; s. jedoch schon u. a. Zanker 1974, der in seiner Monographie grundsätzlich ebenfalls zugrundeliegende Aneignungs-, nicht Nachahmungsprozesse betont. Vgl. auch die umfassende Untersuchung von Bravi 2014.

5 Binsfeld u. a. 1988; dort auch mit einer Übersicht aller Kultbezirke, aus denen die Skulpturenfunde stammen.

6 Binsfeld u. a. 1988, S. XV.

7 Grundsätzlich von Massow 1932; Hahl 1937; Baltzer 1983, 25–34. Zusammenfassend Binsfeld u. a. 1988, S. XV. Zur Statuenausstattung des 1. Jhs. v. Chr. s. jetzt Breitner 2014, 125. – Zur Stadtgründung s. u. a. Morscheiser-Niebergall 2009 und Heinen 1984. Vgl. auch Wightman 1970, *passim*.

8 Breitner 2014, 125. Vgl. Goethert 2002, 34. 39–46. Die überlebensgroße Sitzstatue der Juno stammt aus claudisch-neronischer Zeit. Während Kopf und Gliedmaßen aus italischem Marmor gearbeitet sind, ist der Torso aus lokalem Kalkstein gefertigt. Zur Statue u. a. Binsfeld u. a. 1988, 57 f. Kat.-Nr. 97. Vgl. Breitner 2014, 126 Abb. 1. Vgl. überdies das Trierer Liviaporträt, dazu: Boschung 2017 und Krier 2014.

reliefierter Block aus Kalkstein, der einem Bau auf der Ostseite der Trierer Moselbrücke zugewiesen wird und einem nicht näher zu bestimmenden Monument angehört haben muss. Auf dessen einer Seite ist ein Kampf zwischen Römern und Barbaren dargestellt, der motivischen und stilistischen Gestaltungsprinzipien späthellenistischer Kampfreliefs verpflichtet ist⁹.

Die Konjunktur speziell im Bestand der Steindenkmäler und Skulpturen im 2. und 3. Jh. n. Chr. ist allerdings auch nicht *allein* einer günstigen archäologischen Überlieferungslage geschuldet. Sie entspricht vielmehr einer Phase der beträchtlichen urbanen und architektonischen Erweiterung der Stadt, insbesondere seit der 2. Hälfte des 2. Jhs. n. Chr., die auch im Zusammenhang mit der Funktion der Stadt als Verwaltungssitz der Provinz *Gallia Belgica* stand und einen Produktionsschub u. a. für Kultbilder mit sich brachte; ein solcher ist in dieser Zeit in den Nord- bzw. Nordwestprovinzen grundsätzlich vielerorts zu beobachten¹⁰.

In dieser Zeit entstanden in *Augusta Treverorum* zahlreiche öffentliche Großbauten, die jeweils mit Skulpturen ausgestattet waren. Dazu gehören die ›Barbara-Thermen‹, die ›Thermen am Viehmarkt‹ und ein Amphitheater¹¹. Außerdem haben sich aus dieser Zeit die Überreste mehrerer großer römischer Kultbezirke mit monumentalen Tempelbauten erhalten, aus denen die meisten Skulpturenfunde, die einem gesicherten Kontext zugewiesen werden können, stammen. Geweiht waren diese Kultbezirke mutmaßlich z. B. Asclepius (›Tempel am Moselufer‹) und Mars (›Tempel am Herrenbrünnchen‹; Tempelbezirk vom ›Irminenwingert‹). Daneben existierten bereits in der ersten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. größere gallo-römische Kultbezirke, wie jener in Hochscheid, der Apollon und Sirona, einer keltischen Heilgöttin, geweiht war, und jener im Altbachtal, in dem eine starke Präsenz von Muttergottheiten zu verzeichnen ist¹². Wie opulent die Ausstattung mit Statuen und anderen Steindenkmälern dieses

Kultbezirks einst gewesen sein muss, belegen die über 100 größtenteils fragmentarischen Funde, die allein aus diesem Areal stammen; von dort bzw. aus der dort durchgeführten ›Diana-Grabung‹, die nach einer noch genauer zu besprechenden Diana-Statue benannt ist, stammt z. B. auch die Mehrzahl der in Trier gefundenen Skulpturenfragmente aus *Marmor*¹³. Überhaupt haben sich im Vergleich zu den übrigen gallisch-nordgermanischen Städten überdurchschnittlich viele Skulpturen aus weißem Marmor bzw. archäologische Hinweise darauf erhalten. Diesen aus dem italischen Kernland, Kleinasien, Griechenland oder aus Zentren in Südfrankreich importierten Bildwerken, standen in der statuarischen Landschaft der Stadt auch solche aus Kohlenkalk aus Belgien gegenüber¹⁴; hauptsächlich indes kam für die lokale Skulpturenproduktion der örtlich anstehende Kalk- und Sandstein (weißgrau/grünlich bzw. rot) zur Verwendung¹⁵.

III. Statuenschemata der ›Idealplastik‹ in *Augusta Treverorum*

1. *opera nobilia* als Architekturausstattung

Auffällig ist in *Augusta Treverorum* – wie dies bereits erwähnt und auch in der bisherigen Forschung regelhaft betont worden ist – die bildhauerische Qualität einiger importierter Marmorstatuen. Als einer der illustrativsten öffentlichen, quasi profanen Kontexte sind die ›Barbara-Thermen‹ zu nennen, die in der 2. Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. erbaut worden sind¹⁶. Zu den dort gefundenen Stücken gehört der mittelantoni-nische Torso einer Amazone (im ›Typus Mattei‹), der 1845 vor der nördlichen Außenfassade des Frigidariums der Thermenanlage gefunden wurde (Abb. 1)¹⁷. Aller Wahrscheinlichkeit nach war die Statue gemeinsam mit mindestens 21 weiteren Skulpturen in ebenso vielen Nischen aufgestellt, welche in die Fassade des

9 Künzl 1990, 179f. Abb. 87.

10 Künzl 1990, 180; ausführlich zur Stadtentwicklung Hupe 2014. s. auch den Überblick bei Cüppers 1990, 577–584. Vgl. die Beiträge in Trier – Augustusstadt 1984.

11 Zum Amphitheater s. Kuhnen 2017. Zu den Thermen s. im Folgenden.

12 Einen knappen Überblick über die genannten Heiligtümer mit Steindenkmälern geben Binsfeld u. a. 1988, S. XV–XIX jeweils mit Literaturangaben. Tempelbezirk im Altbachtal: Loeschke 1928; Loeschke 1938–1942; Gose 1972. Irminenwingert: Gose 1955. Hochscheid: Weisgerber 1975.

13 Binsfeld u. a. 1988, S. XV.

14 Vgl. nur den überlebensgroßen, bärtigen Kopf aus den Barbara-Thermen bei Breitner 2014, 131 Abb. 11.

15 Vgl. dazu Binsfeld u. a. 1988, S. XIV–XV. Zur Rolle geographischer sowie geologischer Voraussetzungen bzw. deren Auswirkungen auf die provinzielle Skulpturenproduktion s. Stewart 2010. Diese Voraussetzungen gilt es für Trier in Zukunft genauer zu untersuchen. Zu den verwendeten Steinsorten s. auch Breitner 2014, 128. Vgl. dazu Coquelet u. a. 2018, dort zu Trier: Rupienne – Gluhak 2018.

16 Zusammenfassend Cüppers 1990, 616–620. Vgl. Krencker – Krüger 1929, 241–246 und Krüger 1939.

17 Trier, Rheinisches Landesmuseum, Inv. Nr. G 41; ggf. zugehöriges Handfragment, Inv. Nr. G 64: Hettner 1893, 236f. Vgl. Chassot de Florencourt 1846; Manderscheid 1981, 69; Bol 1998, 209f. Kat.-Nr. III.5; jetzt auch Breitner 2004, 129–131.



Abb. 1 Torso einer Amazone, Trier, Rheinisches Landesmuseum, Inv.-Nr. G 41

Frigidariums der Thermenanlage eingetieft waren; dieser Schauffassade war eine Palästra vorgelagert¹⁸. Zu den weiteren Skulpturenfunden aus den ›Barbara-Thermen‹ gehören ein Kopffragment des Diadoumenos des Polyklet¹⁹ sowie zwei Fragmente die dem Pädagogen bzw. einem der Söhne der Niobe der Niobiden-Gruppe zugehörig sind, woraus zu schließen ist, dass diese vielfigurige, z. B. aus stadtrömischen Horti bekannte Gruppe ganz oder in Teilen zum Aus-

stattungsprogramm der Thermenanlage gehörte²⁰. Für diese und die zahlreichen weiteren Skulpturenfunde, die den ›Barbara-Thermen‹ zugeordnet werden können²¹, lassen sich z. T. ausführliche Schematabiographien nachvollziehen, in die sie sich einfügen lassen, was hier beispielhaft für den Torso der Amazone geschehen soll.

Das Schema hat sich in einigen (Teil-)kopien, Umbildungen und verkleinerten Wiederholungen erhalten²². Der originale Entwurf stammt sehr wahrscheinlich aus der Zeit um 430 v. Chr. und ist im Zusammenhang einer ›Wettbewerbsausschreibung‹ für das Artemis-Heiligtum in Ephesos entstanden, für die verwundete Amazonen-Statuen jeweils bei Polyklet, Phidias und Kresilas in Auftrag gegeben worden sind. Das in Trier überlieferte Schema wird dem Phidias zugewiesen²³. In ihrem originalen Kontext standen die verwundeten, in diesem Sinne schutzbedürftigen Amazonen ideell u. a. im Zusammenhang mit dem Asylrecht von Ephesos²⁴.

Das Statuenschema zeigte die Amazone stehend mit über den Kopf erhobenen und zur linken Körperseite hin angewinkelten rechten und seitlich des Körpers herabhängenden linken Arm. Der Kopf der Amazone war leicht nach links hingewendet. Das rechte Bein fungierte als Stand-, das linke als Spielbein, wobei letzteres nur leicht nach hinten gestellt war und sich somit prinzipiell auf derselben Höhe wie das Standbein befand. In dieses etwas kompliziert anmutende Bewegungsmotiv war eine Lanze eingefügt, die auf der linken Körperseite entlanggeführt war und deren oberes Ende von der Amazone mit ihrer rechten Hand umfasst wurde²⁵.

Die rundplastische Reproduktion des Statuenschemas hatte, der Überlieferungslage nach zu urteilen, in antoninischer Zeit, aus der auch der Trierer Torso stammt, Konjunktur. Aus dem 2. Jh. n. Chr. haben sich ein weiterer Torso aus Rom, heute in Petworth, Großbritannien²⁶, mehrere Gewandfragmente, die auf der Athener Agora gefunden wurden²⁷, sowie eine Pfeilerfigur²⁸ erhalten, die zur Ausstattung der Villa

18 Bol 1998, 167 mit Anm. 1065.

19 Breitner 2014, 129 Abb. 7.

20 Breitner 2014, 130 Abb. 9–10.

21 u. a. handelt es sich dabei um den Kopf eines Satyrs, ein weiteres Fragment einer Satyr-Statue, den Kopf einer Venus-Statuette, den Kopf einer kolossalen Dioskuren-Statue, einen Torso und weitere Fragmente, die Athleten-Statuen zugehörig sind, eine fragmentarisch erhaltene Männer-Statuette sowie den Kopf einer lebensgroßen Porträt-Statue der Vibiae Sabina, der Ehefrau Hadrians, und ein weiteres weibliches Porträt. s. dazu die Auflistung bei Manderscheid 1981, 68 f. Vgl. dazu Breitner 2014, 129–132.

22 s. die zusammenfassende Übersicht bei Bol 1998, 58–71. s. auch Bol 2004.

23 Zum Wettbewerb zwischen Polyklet, Phidias und Kresilas s. Plin. Nat. Hist. 34, 53. Zusammenfassend Bol 2004, 145. Zuschreibung an Phidias: Bol 2014, 151. Zum ›Typus Sciarra‹: Bol 1998, 35–49; zum ›Typus Sosikles‹: Bol 1998, 49–58.

24 Bol 2004, 157; ausführlich: Bol 1998, 132–143.

25 Rekonstruktion: Bol 2004, 146 Abb. 48 a.

26 Bol 1998, 208 f. Nr. III.4.

27 Bol 1998, 210 Nr. III.6.

28 Bol 1998, 211 Nr. III.8.

des Herodes Atticus in Luku gehörte. Anhand dieser Reihe lassen sich für das Statuenschema unter Einbeziehung des Trier Torsos formale und kontextuelle Aneignungen nachverfolgen. Die originale Statue, die aus Bronze gefertigt und in Ephesos aufgestellt war, wurde demnach in antoninischer Zeit in verschiedene Kontexte überführt, z. B. in den politischen Raum der Athener Agora und in eine private Villa der Kaiserzeit in Griechenland. In letzterem Fall sind umfangreiche Aneignungsprozesse, die auch die Sinnzusammenhänge und ideellen Aspekte der ephesischen Vorlage betreffen, besonders gut nachzuvollziehen. Die Amazone in Luku ist als gerade aufrechtstehende Pfeilerfigur entworfen und so in einen architektonischen Kontext eingebunden worden. Außerdem ist der linke Oberschenkel der Amazone, der bei anderen Kopien weitestgehend unbedeckt ist, damit eine Verwundung der Amazone sichtbar wird, vom Gewand verdeckt. Dies kann ggf. damit in Verbindung gebracht werden, dass das Statuenschema bei dieser Reproduktion in eine Personifikation der *Virtus* umgebildet wurde, wie es für die Umbildungen der ephesischen Amazonen (im ›Typus Mattei‹ und ›Typus Sciarra‹) in Einzelfällen, d. h. z. B. für ihre Aufstellung in der Villa Hadriana, vorgeschlagen worden ist²⁹.

Als eine Umbildung lässt sich der Trierer Torso indes nicht erkennen. Vielmehr handelt es sich um eine Kopie, bei der es darum ging, formal und inhaltlich (dies ggf. durch eine entsprechende Inschrift erläutert?) eine berühmte Vorlage zu referenzieren³⁰. Dabei wurde der originale Entwurf des Phidias, dessen einstiger Sinnzusammenhang in römischer Zeit u. a. auch durch die Umdeutung der Amazone in die Personifikation der *Virtus* überschrieben wurde, in *Augusta Treverorum* in das Ausstattungsensemble

eines öffentlichen Bauwerks integriert; dies als figurale Dekoration. Gemeinsam mit einer Vielzahl von anderen Bildwerken wurde das Schema formal getreu räumlich und funktional aufgrund von ästhetischen Kriterien angeeignet, die bei der Ausstattung von repräsentativen Großbauten zum Tragen kamen. Diese lassen sich auch anhand der Ausstattungsprogramme z. B. stadtrömischer Thermen nachvollziehen³¹. In den ›Barbarathermen‹ setzte sich die Statuenausstattung offenbar durchweg aus künstlerisch qualitativ äußerst hochwertigen Objekten (hauptsächlich mythologischer, aber auch athletischer Sujets) zusammen, die zudem einen vergleichsweise exakten wie dezidierten formalen und inhaltlichen Bezug zu berühmten Vorlagen griechischer und hellenistischer Zeit, also zu diesbezüglich autoritativen Vorlagen aufweisen³². Die Aneignung bestimmter Statuenschemata geht hier – plakativ formuliert – mit der mutmaßlich formal möglichst getreuen Reproduktion von *opera nobilia* einher. Gleichwohl ergeben sich durch die Neukontextualisierung semantische Veränderungen gegenüber den Vorlagen. So dürften die Bekanntheit des Statuenschemas bzw. dessen möglicherweise bekannte Zuschreibung an Phidias und/oder ideelle Aspekte (z. B. kampfkraftiges, weibliches Wesen), die in römischer Zeit und in ihren neuen Kontexten je mit den Amazonen assoziiert wurden³³, den Ausschlag für seine Integration in das Ausstattungsprogramm der ›Barbara-Thermen‹ gegeben haben. Der spezifische Sinnzusammenhang, mit dem die dort als schutzbedürftig gezeigten Amazonen in Ephesos in Verbindung standen und in dem sie u. a. auf das ephesische Asylrecht verwiesen, wurde dabei wohl nicht beibehalten bzw. in den Hintergrund gedrängt³⁴.

29 Bol 1998, 154, 211. Zu den Umbildungen der ephesischen Amazonen in Darstellungen der *Virtus* s. Bol 1998, 152–159. Vgl. dazu Raeder 1983, 301–312.

30 s. dazu die Ausführungen von Bol 1998, 166–170.

31 Grundlegend: Manderscheid 1981; zu den ephesischen Amazonen in Thermen: Bol 1998, 166–170.

32 Vgl. dazu die Ausführungen von Breitner 2014, 129–131 sowie die Liste hier Anm. 21.

33 Mythologische Skulpturen bzw. die Amazonen als Stimmungsträger: Bol 1998, 160–166. Vgl. dazu die Bemerkungen von Kunze 2015, 77–79, der für den Peristylhof der Villa dei Papiri aufgrund der Ausstattung mit Bildnissen von griechischen Dichtern und Denkern annimmt, dass »eine Inszenierung als griechische Bildungsstätte, als Gymnasion oder Palästra angestrebt war«, bei der indes zusätzlich auch Hermen nach bekannten griechischen Meisterwerken eine Rolle spielten. Belegt ist dies durch eine Hermenbüste des ›Doryphoros‹ des Polyklet sowie eine – als Pendant aufgestellte – Hermenbüste mit einem

weiblichen Kopf, der an die hochklassischen Amazonentypen wie den ›Typus Mattei‹ erinnert. Eine inhaltliche, mit dem gymnasialen Kontext eindeutig zu verknüpfende Deutung der letztgenannten Bildwerke ist indes spekulativ bzw. unmöglich (»Zitate nach berühmten Bildwerken«/»Idealgestalten, welche die physische Perfektion griechischer Erziehung beispielhaft vor Augen führt«).

34 s. dazu schon Bol 1998, 166–170. Eine eingehendere Untersuchung der Veränderung des originalen Sinnzusammenhangs muss dementsprechend auch die ideelle Neukonfiguration der einzelnen Bildwerke berücksichtigen, die sich aus ihrer Zusammenstellung ergibt und aus der sich weitere inhaltliche Überschreibungen ergeben. Vgl. dazu z. B. Schneider 2005 zur Aufstellung des Herakles-Farneses in den Caracallathermen; zur Statuenausstattung der Thermen insgesamt s. Schröder 2011. Zu Kontextwechsel und Neuinterpretation s. auch Kunze 2015 und Boschung 2014.



Abb. 2 Statue des Mars, Trier, Rheinisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 29 318

2. Mars, Victoria, Diana – Statuenschemata aus den Kultbezirken und anderen Kontexten

Für einen Großteil der Götterbilder bzw. der Zeugnisse statuarischer ›Idealplastik‹, die aus den Kultbezirken und anderen z. T. nicht mehr sicher zu bestimmenden Kontexten der Stadt stammen, lassen sich auf der Basis vergleichsweise mittelbarer typologischer Verbindungen bekannte griechische aber auch römische Vorlagen benennen, die z. T. ihrerseits andernorts in großer Variation vorliegen. Dementsprechend lassen sich komplexe statuarische Überschreibungsketten bilden, die kontinuierliche, die Form *und* den Inhalt der Vorlagen deutlich verändernde Rezeptionsprozesse belegen, welche dem Beispiel der Amazone aus den ›Barbara-Thermen‹ kontrastiv gegenüberstehen. Insbesondere gilt dies für die frei- bzw. rundplastisch gearbeiteten Bildwerke, doch lassen sich auch zahlreiche Reliefs anführen³⁵. Die formalen Abhängigkeitsverhältnisse, die zwischen den Skulpturenfunden und ihren überlieferten Vorlagen bestimmt werden können, umfassen Varianten, Umbildungen sowie weitere Arten differenzierter motivischer und formaler Abwandlungen, bei denen die Grenzen zwischen den genannten Kategorien verwischen. Dieses typologische Tableau und die entsprechenden komplexen Überschreibungsketten lassen sich durch die folgenden, unsystematisch ausgewählten Steindenkmäler ausschnitthaft veranschaulichen.

Aus dem Kultbezirk im Altbachtal stammt eine Statue des Mars, die aus Kalkstein gefertigt und in das frühe 3. Jh. n. Chr. zu datieren ist (Abb. 2)³⁶. Möglicherweise diente sie als Kultstatue für einen der lokalen Marskulte (Lenus, Iovantucarus, Intarbabus), welche nicht durchweg einen kriegerischen Aspekt für den Gott betonten, dies ist aber nicht sicher zu belegen³⁷. Der Gott ist im Schema des Mars Ultor wiedergegeben. Allerdings unterscheidet sich die Darstellung durch die Drapierung des umgehängten Mantels und des Kurz-

35 s. dazu die Ausführungen bei Binsfeld u. a. 1988, *passim*. Bei einer allerdings ebenfalls beträchtlichen Anzahl weiterer Bildwerke aus *Augusta Treverorum*, deren prozentualer Anteil am Gesamtbestand noch systematisch erfasst werden muss, sind aufgrund verschiedener Faktoren wie des Erhaltungszustands, aber auch ihrer typologischen Unbestimmtheit indes keine bekannten Vorlagen benennbar bzw. sind diese vergleichsweise unsicher zu bestimmen. Dadurch gerät das Problem der oftmals diskutierten Rückführung der Bildwerke auf bestimmte Vorlagen in den Blick, das entsteht, wenn man nicht mehr nur exakte Kopien und andere offensichtlich auf ein autoritatives Vorbild zurückzuführende Bildwerke, wie Umbildungen und Varianten, in die Diskussion miteinbezieht, sondern

auch solche Bildwerke, bei deren Konzeption die kreativ-verändernde Aneignung einer ggf. bereits mehrfach umgestalteten oder vergleichsweise unhinterfragt übernommenen Vorlage vorangetrieben worden ist.

36 Trier, Rheinisches Landesmuseum, Inv. Nr. 29, 318; Binsfeld u. a. 1988, 91–93 Nr. 172. Vgl. dazu u. a. Noelle 2012, 407 f. Dort auch zur Datierung der Statue anhand des Vergleichs mit den Relieffiguren des Sockels der Mainzer Jupiter-Säule und zu einer typologisch verwandten Statue des Mars vom Odenwaldlimes.

37 Gose 1972, 274. Vgl. dazu LIMC II (1984) 560 Nr. 424 s. v. Ares/Mars (G. Bauchhenß). Allgemeiner zu Angleichungen lokaler Gottheiten an Mars s. jetzt Schipp 2016, 85–90.



Abb. 3 Statuette der Victoria, Trier, Rheinisches Landesmuseum, Inv.-Nr. Reg. c 77

schwertes, aber auch durch die schlanken Körperproportionen, mit denen die Trierer Statue ausgestattet ist, von dem römischen Mars Mars-Ultor-Schema. Dieses zeigt den Gott für gewöhnlich mit hinter dem Rücken und über dem rechten und linken Arm gelegten Mantel, ohne Kurzschwert, aber mit muskulös-massigem Körper³⁸. Diese Abweichungen, die mithin als formale und motivische Ausdifferenzierungen der zugrundeliegenden Vorlage(n) und des entsprechenden Schemas zu begreifen sind, das sich in den Nordwestprovinzen in komplizierten Überschreibungsketten nachverfolgen lässt³⁹, sind damit in Verbindung gebracht worden, dass bei der Gestaltung des Trierer Kultbilds wohl in Anlehnung an die in den Nordwestprovinzen verbreiteten Ehren- bzw. Panzerstatuen römischer Feldherren *intentional* ein Bezug zu einer »realistischen Felddrüstung« hergestellt werden sollte. Dadurch wurde eine weitestgehend lokalspezifische, ggf. als realisti-

38 Zum Schema des Mars Ultor vgl. nur LIMC II (1984) 505–559 Nr. 24–50 s.v. Ares/Mars (E. Simon) und Siebler 1988. Adaptionen z.B. Hobbold 1995, 36–41. Vgl. auch Jäger 2014 und Boschung 2014, 128–143.

39 s. die Zusammenstellung bei Noelle 2012, 431–451.



Abb. 4 ›Aphrodite/Venus von Capua‹, Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv.-Nr. 6017

scher aufgefasste Vorstellung von dem Kriegsgott ins Bild gesetzt⁴⁰. Aussagekräftig sind die Ähnlichkeiten zwischen militärischen Ehrenstatuen und lokalen Kultstatuen des Gottes Mars bzw. ihre typologischen Verbindungen mit dem Mars-Ultor-Schema auch deshalb, weil sie vielleicht auch ein bezeichnendes Licht auf die Wahrnehmung römischer Feldherren werfen: Diesen konnten in der Wahrnehmung durch die Ähnlichkeiten ggf. gottähnlich-autoritative Eigenschaften zugeschrieben werden. Dies bleibt allerdings noch ausführlicher zu begründen.

Eine Statuette der Göttin Victoria (des 2. bzw. frühen 3. Jhs. n. Chr.), die in der Nähe der Porta Nigra gefunden wurde und sich keinem sicheren Kontext zuweisen lässt (Abb. 3), ist grundsätzlich im Schema der ›Aphrodite/Venus Capua‹ (Abb. 4), allerdings mit Flügeln wiedergegeben, von denen an der Statuette noch die

40 Vgl. wiederum Binsfeld u. a 1988, 92f. s. auch die Zusammenstellung im LIMC II (1984) 559–561 Nr. 421–440 s.v. Ares/Mars (G. Bauchhenß). Vgl. auch Kaufmann-Heinimann 1977, 27 Nr. 15 Taf. 10.



Abb. 5 ›Victoria von Brescia‹, Brescia, Museo di Santa Giulia, Inv.-Nr. MR 369

Ansätze zeugen⁴¹. Dieses Darstellungsschema hat sich rundplastisch in Germanien und Gallien relativ selten erhalten, wohingegen es dort häufig zur Wiedergabe der Siegesgöttin auf Viergöttersteinen verwendet wurde⁴². Es zeigt die Göttin mit erhobenem linken Bein, das auf einer nicht erhaltenen Erhöhung abgestellt gewesen ist, und mit um die Hüfte und den linken Oberschenkel geschlungenen Mantel. Der Oberkörper ist unbekleidet. Im Merkmal des nackten Oberkörpers unterscheidet sich das Statuenschema von jenem frühkaiserzeitlichen der ›Victoria von Brescia‹ (Abb. 5), welches die Siegesgöttin in gleicher Pose, aber weitestgehend bekleidet zeigt; nur die rechte Brust ist entblößt⁴³. Beide Darstellungsschemata lassen sich mit einer griechischen Vorlage in Verbindung bringen, welche die Göttin Aphrodite darstellt. Die entsprechende Statue zeigte Aphrodite, wie sie sich im spiegelnden Schild des Gottes Mars betrachtet. Aufgestellt war diese Statue in Korinth⁴⁴. Die ›Victoria von

Brescia‹ ist als eine frühkaiserzeitliche Umbildung dieser korinthischen Aphrodite bzw. des seinerseits auf diese zurückgehenden Schemas der ›Aphrodite/Venus Capua‹ erkannt worden, die sich nicht in einem spiegelnden Schild betrachtet, sondern eigenhändig einen solchen mit einer Liste von Siegen der iulischen Dynastie beschreibt, die sich genealogisch auf die Göttin zurückführten⁴⁵. Die ›Victoria von Brescia‹ wurde in ihrer Bedeutung als siegbringende Göttin in der Kaiserzeit vielfach rezipiert, z. B. in zahlreichen Staatsreliefs, so auch auf der Trajans-Säule in Rom, aber stand auch in den römischen Provinzen⁴⁶, dadurch dass der Oberkörper der Göttin wie beim Statuenschema der Aprodite/Venus Capua nackt gezeigt ist, der korinthischen Vorlage vergleichsweise näher. Aus diesen zusammenfassenden Betrachtungen wird deutlich, dass die Umbildungen, die durch die Flügel aus der Venus eine am Oberkörper unbekleidete Victoria machen und denen auch die Trierer Statuette zuzurechnen ist, mit zwei Vorlagen spielen. Flügel, Körperhaltung und die (zu rekonstruierende) Handlung des Beschreibens des Schilds sind auf das Schema der ›Victoria von Brescia‹ zurückzuführen. Diese begründete eine italische Darstellungstradition und hat ihren festen Platz in der römischen Ikonographie, u. a. jener von (Staats-)denkmälern der kaiserlichen Repräsentation. Im Detail des nackten Oberkörpers, das ganz unmissverständlich den Liebreiz bzw. einen erotischen Aspekt der Siegesgöttin vermitteln soll, wird indes – in der Brechung mit der ›Aphrodite/Venus Capua‹ – ggf. das Aphrodite-Kultbild aus Korinth referenziert. Dies allerdings, ohne dass dieses inhaltlich stark akzentuiert ist, da die Flügel anzeigen, dass es sich nicht um diese Göttin handeln kann. Hierin, d. h. in der ostentativen Zurschaustellung des Liebreizes der Siegesgöttin, besteht wohl das wesentlich sinnstiftende Element der Überschreibung. Die formale Referenzierung changiert indes – nimmt man die entsprechenden Überlieferungsketten in den Blick – zwischen einem bekannten römischen Götterbild und einer weiteren Vorlage, die durch jenes schon umgebildet wurde, so dass auch die textsprachliche Bestimmung eines zugrundeliegenden Schemas schwierig wird. Auf welche der beiden Vorlagen die Trierer Statuette abhebt, ob sie sich abwandelnd (ggf. vereinfachend) auf das des Schemas der ›Victoria von Brescia‹ bezieht, oder sie jenes der ›Aphrodite/Venus Capua‹ abwandelt, ist

41 Trier, Rheinisches Landesmuseum, Inv.-Nr. Reg. c 77: Binsfeld u. a. 1988, 168 f. Kat.-Nr. 339.

42 Binsfeld u. a. 1988, 169 mit Nachweisen. Vgl. allerdings Griesbach (im Druck).

43 Grundlegend Hölscher 1967, 122–126 und Hölscher 1970. s. auch LIMC VIII (1997) 242 f. Nr. 29 s. v. Victoria (R. Vollkommer). Vgl. auch Salcuni – Formigli 2011, 5–34.

44 Zusammenfassend Kousser 2008, 19–28.

45 Hölscher 1970. Vgl. Zanker 2003, 200.

46 Hölscher 1967, 122–126. Vgl. die Zusammenstellung bei Kousser 2008, 91–100. Zum ursprünglichen Entwurf und seiner Bedeutung s. auch Zanker 2003, 200 f.

kaum sicher zu entscheiden: Eine deutliche Reproduktion einer dieser beiden Vorlagen war offensichtlich nicht intendiert, vielmehr ging es um die grundsätzliche Wiederholung eines weitverbreiteten, ›resonierenden‹ Darstellungsschemas, wofür die formal nicht eindeutige Bezugnahme auf einzelne Vorlagen keine Relevanz besaß⁴⁷.

Interessante Beobachtungen zur Komplexität solcher Überschreibungsketten lassen sich auch anhand der Durchsicht der aus *Augusta Treverorum* erhaltenen Diana-Darstellungen machen. Im Einzelnen handelt es sich dabei um eine großformatige Statue, zwei Statuetten, drei Reliefs sowie weitere Denkmäler, die Reste figürlicher Verzierung aufweisen, wie z. B. ein Weihedenkmal, dessen Inschrift die Göttin nennt⁴⁸. Zumindest in einem Fall kann es nach der Durchsicht des relevanten Materials als gesichert gelten, dass das betreffende Stück nicht aus Trier selbst stammt, sondern auf andere Weise den Weg in die Sammlungen des Rheinischen Landesmuseums gefunden haben muss. Es handelt sich dabei um die relativ bekannte Statuette der Artemis/Diana im ›Typus Versailles-Leptis Magna‹, für die im entsprechenden CSIR-Band zwar der Fundort Trier angegeben ist⁴⁹, die aber tatsächlich aus Minturnae in Latium stammt, wo sie 1933 im Bereich des Theaters gefunden wurde⁵⁰.

Die Statue, die den Ausgangspunkt bildet (Abb. 6), wurde bei der nach ihr benannten ›Diana-Grabung‹ im Altbachtal gefunden⁵¹. Sie stammt aus hadrianischer Zeit und gehört zu einem Schema, das in mehreren Wiederholungen überliefert und nach dem Fund- bzw. Aufbewahrungsorten zweier Repliken als ›Typus Ostia-Berlin‹ benannt ist⁵². In den Nordwestprovinzen kommt das Statuenschema relativ häufig vor⁵³. Es geht zurück auf einen Entwurf des späteren 4. Jhs. v. Chr.⁵⁴.

Der Kopf der Statue inklusive des Halses fehlt ganz, ebenso wie die beiden Arme, die nur bis auf



Abb. 6 Statue der Artemis, Trier, Rheinisches Landesmuseum, Inv.-Nr. ST 13 875

47 Vgl. die Ausführungen von Griesbach (im Druck). Vgl. dazu die Anmerkungen von Kousser 2008, 91–100 zu den Victoria-Darstellungen in den Nordwestprovinzen, dort 98 mit der Schlussfolgerung: »[...] provincial patrons and artists were less concerned with the precise replication of metropolitan prototypes than with the creation of resonant images, acceptable to both Roman and local audiences. Drawing of familiar visual types and established sculptural genres, artists on the German frontier developed a hybrid artistic repertoire [...]«. Vgl. dazu die Überlegungen von Zimmer 2014, 153–157.

48 Binsfeld u. a. 1988, 34 f. Kat.-Nr. 53. Zu den anderen Darstellungen im Folgenden.

49 Trier, Rheinisches Landesmuseum, Inv. Nr. 64, 114; Binsfeld u. a. 1988, 32 Nr. 50.

50 s. dazu Adriani 1938, 165–166 Abb. 3. Die Bruchkanten/-flächen am Kopf und am rechten Bein beweisen, dass es sich um dieselbe Statuette handelt (auch wenn der Verbleib der heute fehlenden Partien erklärungsbedürftig bleibt).

51 Trier, Rheinisches Landesmuseum, Inv. Nr. ST 13 875; Binsfeld u. a. 1988, 30 f. Nr. 47 Taf. 12 (»Außerhalb der publizierten Planausschnitte, südlich des Altbachs«).

52 Grundlegend Egilmez 1980, 85. 89.

53 Überblick über einige Darstellungen aus den Nordwestprovinzen: LIMC II (1984) 849 Nr. 361–367 s. v. Artemis/Diana (G. Bauchhenß).

54 Egilmez 1980, 85. 89.



Abb. 7 Relief mit Diana-Darstellung, Trier, Rheinisches Landesmuseum, Inv.-Nr. G 37a



Abb. 8 Statuette der Diana, Trier, Rheinisches Landesmuseum, Inv.-Nr. PM 12 297

die Ansätze erhalten sind. Die Göttin ist aufrechtstehend mit zur Seite und nach hinten gesetztem linkem Spielbein gezeigt. Der rechte Arm war erhoben, der linke hing seitlich des Körpers herab, worauf jeweils die erhaltenen Armsätze hinweisen. Bekleidet ist Diana mit einem kurzen Chiton, der auf den Schultern gefiebelt ist, auf der Brust einen V-förmigen Ausschnitt aufweist, in der Taille gegürtet, im Bereich der Hüfte durch einen Überwurf gekennzeichnet ist und bis über die Knie reicht. Im Bereich der Brust ist diagonal ein Köcherband angegeben. An den Füßen trägt die Göttin geschnürte Sandalen. Durch die Gürtung, den Überwurf und den Gewandsaum ist die Figur in drei horizontale Linien untergliedert. Die vertikalen Gewandfalten bilden differenzierte Motive aus; besonders prägnant sind ein dicker Gewandbausch, der mittig des Körpers und unmittelbar unterhalb des Überwurfs seinen Ausgangspunkt nimmt und zwischen den Beinen vergleichsweise streng vertikal nach unten Richtung des Gewandsaums verläuft sowie eine breitere, durch eine tiefe Falte vom übrigen Gewand

abgetrennte Stoffpartie, die auf der rechten Seite den Abschluss des Gewands bildet.

Diesem Statuenschema lassen sich *prima vista* – in qualitativer Abstufung – aufgrund von Übereinstimmungen in der Gestaltung der Gewandpartien *unterhalb der Brust* zunächst zwei weitere aus Trier stammende Darstellungen der Göttin im Relief bzw. im Statuettenformat, die in das spätere 2. bzw. mittlere 3. Jh. n. Chr. datieren, beordnen (Abb. 7 und 8)⁵⁵. Enge typologische Entsprechungen finden sich in den erwähnten Details der vertikalen Gewandfalten zwischen den Beinen und jenen, die den rechten Abschluss des Gewands bilden. Allerdings variieren diese beiden Darstellungen das Stand- bzw. Haltungsmotiv der zuerst genannten Diana-Statue (z. B. sich überkreuzende Beine bei Abb. 7 sowie andere Armhaltungsmotive bei Abb. 7 und 8) und geben den V-förmigen Gewandausschnitt auf der Brust nicht bzw. anders wieder. Dort wird entweder nur die rechte Brust freigelassen (Abb. 7) oder der Gewandausschnitt auf der Brust wird in Form von zwei sich kreuzenden Bändern ge-

55 Trier, Rheinisches Landesmuseum, Inv. Nr. G 37a: Binsfeld u. a. 1988, 33 f. Kat. Nr. 51; Trier, Rheini-

sches Landesmuseum, Inv. Nr. PM 12 297: Binsfeld u. a. 1988, 34 Kat.-Nr. 52.

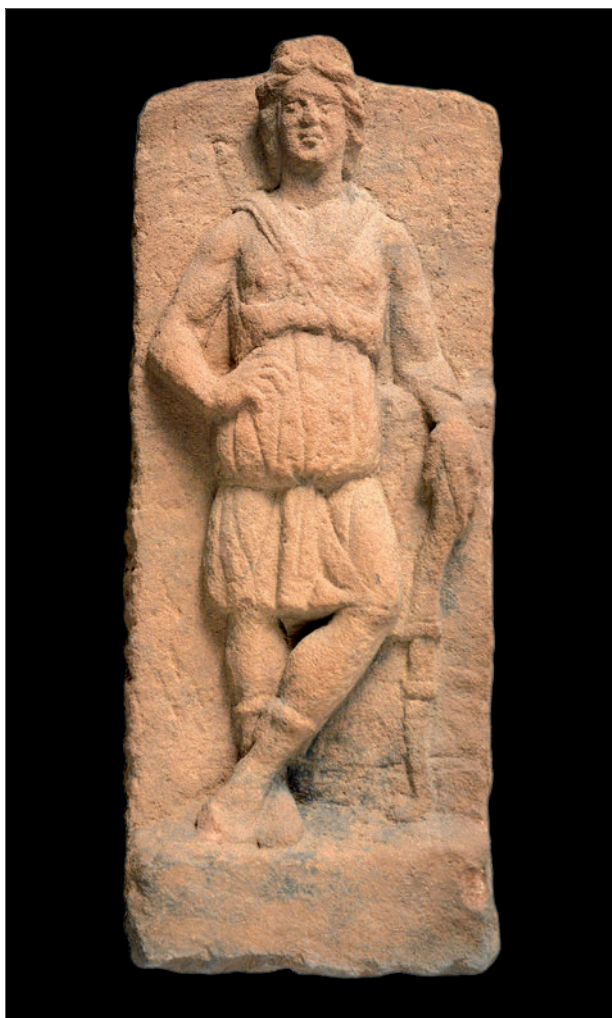


Abb. 9 Relief mit Diana-Darstellung, Trier, Rheinisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 1934, 293



Abb. 10 Statuette der Diana, Trier, Rheinisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 1913 689

staltet, durch die beide Brüste und der Schulterbereich freibleiben (Abb. 8). Durch das Motiv der sich überkreuzenden Beine lässt sich ggf. eine typologische Verbindung zu einer Artemis-Statue klassischer Zeit herstellen, deren Entwurf dem Bildhauer Timotheos zugewiesen werden kann und die in römischer Zeit im palatinischen Apollon-Tempel aufgestellt war⁵⁶. Das Motiv der sich kreuzenden Bänder, die den Oberkörper unbedeckt lassen, verbindet das Statuenschema indes, sollte es nicht einer missverständlichen Auffassung und Wiedergabe einer Vorlage durch den Bildhauer geschuldet sein, grundsätzlich mit griechischen Vorlagen klassischer, aber auch römischer Zeit; wenn das Motiv dort auch je leicht anders aufgefasst sein kann, wie es z. B. weitere Diana-Darstellungen aus Trier (s. im Folgenden) und den Nordprovinzen belegen⁵⁷. Zu



Abb. 11 Relief mit Diana-Darstellung, Trier, Rheinisches Landesmuseum, Inv.-Nr. G 101a

56 Binsfeld u. a. 1988, 33. – Vgl. LIMC II (1984) 832 Nr. 282 s. v. Artemis/Diana (E. Simon). Vgl. einen Altar (für den Augustus-Kult?) aus Sorrent, welcher die Kultbildgruppe (Apollon mit Diana und Latona) aus

dem palatinischen Apollon-Tempel im Relief zeigt, s. dazu Zanker 2003, 241 Abb. 186.

57 Binsfeld u. a. 1988, 32. Vgl. LIMC II (1984) 852 f. Nr. 395–406 s. v. Artemis/Diana (G. Bauchhenß).

faltentypologischen Übereinstimmungen in der Gewandgestaltung bei diesen drei Bildwerken gesellen sich demnach typologische Unterschiede, durch die sie z. T. mit anderen Vorlagen in Verbindung gebracht werden können. Für die Isolierung eindeutiger Überschreibungsketten ist zudem problematisch, dass sich die aus den Vergleichen oben abgeleiteten Unterschiede z. T. getrennt voneinander und kombiniert mit weiteren, abweichenden Merkmalen in weiteren Diana-Darstellungen (aus Trier) wiederfinden. So begegnen die überkreuzte Beinstellung sowie die sich kreuzenden Bänder im Brustbereich bei einer Relief-Darstellung Dianas, die ggf. noch in das 1. Jh. n. Chr. datiert (Abb. 9) und bei der zum Haltungsmotiv eine wiederum andere Armhaltung gehört: Die rechte Hand ist in die Hüfte gestemmt, die linke Hand auf einen Pfeiler abgelegt⁵⁸. Eine weitere Statuette (Abb. 10)⁵⁹ sowie ein weiteres Relief (Abb. 11)⁶⁰ zeigen Diana mit den sich überkreuzenden Bändern, welche die Brust freilassen, allerdings in einem Stand- bzw. Haltungsmotiv, bei dem nicht zwischen Stand- und Spielbein unterschieden ist und bei dem der rechte Arm in Richtung eines Köchers auf dem Rücken greift, während der linke seitlich entlang des Oberkörpers geführt ist, wodurch sich eine, wenn auch nur vergleichsweise mittelbar ähnliche Armhaltung wie bei der erstgenannten Statue ergibt (Abb. 6).

IV. Zusammenfassung

Allein die wenigen hier skizzierten Beispiele lassen die vielfältigen Möglichkeiten erahnen, die mit der Rezeption mediterraner Vorlagen in Trier und seinem Umland seit der frühen Kaiserzeit verbunden waren. Gleichzeitig werden aber auch die Grenzen deutlich, welche den Deutungsversuchen, die auf die Bestimmung gerade der inhaltlichen Aneignung möglicher Vorlagen abzielen, z. B. aufgrund der Komplexität typologischer Verbindungen, aber auch mangels ausreichend dichter Überschreibungsketten, gesetzt sind.

Letzteres kann strenggenommen auch im Falle der beschriebenen Mars-Statue nachvollzogen werden (Abb. 2). Die Statue ist grundsätzlich im Schema des Mars Ultor wiedergegeben, doch wurde die militärische Ausrüstung der Figur variiert und lokalen Traditionen angepasst. Ob das Statuenschema nun vergleichsweise unhinterfragt den eigenen Produktions- und Sehgewohnheiten angepasst wurde, oder – wahrscheinlicher – dahinter eine absichtsvolle Übersetzung und Neuschöpfung eines Götterbildes steht,

welche die Ikonographie des Kriegsgottes gängigen Vorstellungen in den Nordwestprovinzen anpasste, lässt sich nicht eindeutig entscheiden. Um in dieser Frage, bei der es dann sicherlich Produktions- von Rezeptionsdynamiken genauer zu trennen gilt, mehr Sicherheit zu erlangen, müssen die entsprechenden z. T. dichten Überschreibungsketten, die sich für das Schema des Mars Ultor (bzw. die einzelnen Statuenschemata grundsätzlich) bilden lassen und innerhalb derer die formalen und inhaltlichen Veränderungen bestenfalls in chronologischer Abfolge und in ihrer Regelmäßigkeit erkennbar werden, im Sinne von Schematobiographien systematisch erfasst werden.

Wie komplex und schwierig derartige Überschreibungsketten zu deuten sein können, ist ferner exemplarisch für die aus Trier und dem Umland stammenden Diana-Darstellungen deutlich geworden. Diese bilden lokal ggf. ausgehend von einer verfügbaren, in diesem Sinne als autoritativ zu bezeichnenden Vorlage, die wohl importiert worden ist und relativ formaltreu ein bekanntes griechisches Vorbild des späten 4. Jhs. v. Chr. aufgreift (Abb. 6), komplexe typologische Netzwerke aus (Abb. 7–11). Diese bestehen einerseits aus gewandfaltentypologischen Entsprechungen. Andererseits finden sich motivische Details, die eine abweichende (ggf. missverständliche oder absichtsvoll andere) Reproduktion der »autoritativen« Vorlage nahelegen, sowie bestimmte deutliche bis mittelbare kompositionelle und formale Bezüge zu anderen Vorlagen. Derartige typologische Netzwerke gestalten es von vornherein schwierig, intentionale Aneignungsprozesse von unhinterfragten und solchen zu trennen, denen praktische und akzidentelle Gründe anhaften. Allerdings dokumentieren gerade solche Überschreibungsketten sinnfällig die Komplexität und Kreativität der hinter diesen Objekten stehenden Aneignungen, die sich fernab der Intention entfalteten, Vorlagen getreu und eindeutig zu reproduzieren.

Dass es bei den entsprechenden Rezeptionsprozessen mitunter um eine Art der Reproduktion ging, bei der es offensichtlich nicht auf eine formal eindeutige, sondern eine eher andeutende Referenzierbarkeit mit bestimmten, mittelbar Wiederhall findenden Vorlagen ankam (auch wenn es sich dabei um seit der frühen Kaiserzeit weithin etablierte und für die kaiserliche Repräsentation vergleichsweise wichtige Vorlagen handelte), zeigt das Beispiel der Statuette der Göttin Victoria (Abb. 3–5).

Diesen Beispielen von auf formaler Ebene vergleichsweise komplexen und mitunter schwer zu handhabenden Aneignungsprozessen, standen in der statu-

58 Trier, Rheinisches Landesmuseum, Inv. Nr. 1934, 293: Binsfeld u. a. 1988, 35 f. Kat.-Nr. 54.

59 Trier, Rheinisches Landesmuseum, Inv. Nr. 1913 689: Binsfeld u. a. 1988, 31 f. Kat.-Nr. 49.

60 Trier, Rheinisches Landesmuseum, Inv. Nr. G 101 a: Binsfeld u. a. 1988, 37 f. Kat.-Nr. 56.

arischen Landschaft von *Augusta Treverorum* solche Bildwerke wie die phidiasische Amazone gegenüber (Abb. 1), die sich im Sinne formal exakter Kopien auf bekannte Vorbilder, u. a. auf *opera nobilia*, bezogen. Diese wurden im Kontext repräsentativer Bauten insbesondere funktional und räumlich, aber auch materiell angeeignet. Indes ergeben sich auch für diese formal mutmaßlich so exakten Reproduktionen, durch die genannten Bedingungen ihrer Rezeption bzw. Aneig-

nung, neue Sinnzusammenhänge, mit denen die Vorlagen in ihrem originalen Kontext nicht assoziiert waren.

Dieses ›Nebeneinander‹ von Bildwerken, die ganz unterschiedliche formale, motivische, aber auch inhaltliche Veränderungen gegenüber mediterranen Vorlagen in unterschiedlichen materiellen, räumlichen und funktionalen Kontexten dokumentieren, gilt es für die Städte der Provinzen des römischen Reichs in Zukunft systematischer in den Blick zu nehmen.

Bibliographie

- Adriani 1938 A. Adriani, Minturno. Catalogo delle sculture trovate negli anni 1931–1933, NSc 16, 1938, 159–226
- Adornato u. a. 2019 G. Adornato – I. Bald Romano – G. Cirucci – A. Poggio (Hrsg.), Restaging Greek Artworks in Roman Times, *Archeologia e Arte Antica* (Mailand 2019)
- Anguissola 2015 A. Anguissola, »Idealplastik« and the Relationship between Greek and Roman Sculpture, in: E. A. Friedland – M. G. Sobocinski – E. K. Gazda (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Roman Sculpture* (Oxford 2015) 240–259
- Bauhhenß 2019 G. Bauhhenß, Einheimische Götterfiguren in den germanischen Provinzen. Vorbilder und Abweichungen, in: Th. G. Schattner – A. Guerra (Hrsg.), *Das Antlitz der Götter – O Rosto das Divindades. Götterbilder im Westen des Römischen Reiches – Imagenes de Divindades no Ocidente do Império romano*, *Iberia Archaeologica* 20 (Wiesbaden 2019) 100–121
- Binsfeld u. a. 1988 W. Binsfeld – K. Goethert-Polaschek – L. Schwinden, Katalog der römischen Steindenkmäler des Rheinischen Landesmuseums Trier 1. Götter- und Weihedenkmäler, *CSIR Deutschland IV* 3 (Mainz 1988)
- Bol 1998 R. Bol, *Amazones Volnerate*. Untersuchungen zu den Ephesischen Amazonenstatuen (Mainz 1998)
- Bol 2004 R. Bol, Die ephesischen Amazonenstatuen, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik* (Mainz 2004) 145–158
- Boschung 2014 D. Boschung, Kontextwechsel und Neuinterpretation. Das Beispiel der Figuren vom Augustusforum, in: D. Boschung – L. Jäger (Hrsg.), *Formkonstanz und Bedeutungswandel, Morphomata* 19 (Paderborn 2014) 127–161
- Boschung 2017 D. Boschung, Ikonographische Überlegungen zum Trier Liviaporträt, *Trier Zeitschrift, Archäologie und Kunst des Trier Landes und seiner Nachbargebiete*, 78/80, 2016/2017, 31–45
- Bravi 2014 A. Bravi, Griechisches Kunstwerke im politischen Leben Roms und Konstantinopels, *Klio Beih.* 21 (Berlin 2014)
- Breitner 2014 G. Breitner, Die Skulpturenausstattung einer römischen Stadt am Beispiel von Trier, in: Rheinisches Landesmuseums Trier (Hrsg.), *Ein Traum von Rom. Stadtleben im römischen Deutschland*. Ausstellungskatalog Trier (Darmstadt 2014) 125–133
- Chassot de Florencourt 1846 W. Chassot de Florencourt, Amazonen-Torso zu Trier, *BJb* 9, 1846, 92–97
- Coquelet u. a. 2018 C. Coquelet – G. Creemers – R. Dreesen – É. Goemaere (Hrsg.), *Roman Ornamental Stones in North-Western Europe. Natural Resources, Manufacturing, Supply, Life & After-Life* (Namur 2018)
- Cüppers 1990 H. Cüppers (Hrsg.), *Die Römer in Rheinland-Pfalz* (Stuttgart 1990)
- Egilmez 1980 E. T. Egilmez, Darstellungen der Artemis als Jägerin aus Kleinasien (Diss. Johannes-Gutenberg-Universität Mainz 1980)
- Gazda 2002 E. K. Gazda (Hrsg.), *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity* (Ann Arbor 2002)
- Goethert 2002 K. Goethert, Kaiser, Prinzen, prominente Bürger. Römische Bildniskunst des 1. und 2. Jahrhunderts n. Chr. im Rheinischen Landesmuseum Trier, *Schriftenreihe Rheinisches Landesmuseum Trier* 25 (Trier 2002)
- Gose 1955 E. Gose, Der Tempelbezirk des Lenus Mars in Trier, *Trier Grabungen und Forschungen II* (Berlin 1955)
- Gose 1972 E. Gose, Der gallo-römische Tempelbezirk im Altbachtal zu Trier, *Trier Grabungen und Forschungen* 7 (Mainz 1972)
- Griesbach (im Druck) J. Griesbach, Weitere Weihedenkmäler (und ungesicherte Fragmente), in: J. Lipps – S. Ardeleanu – J. Osnabrügge – Ch. Witschel (Hrsg.), *Die römischen Steindenkmä-*

- ler in den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim. Mannheimer Geschichtsblätter. Sonderveröffentlichungen 14 (Mannheim 2020 im Druck)
- Hahl 1937 L. Hahl, Zur Stilentwicklung der provincialrömischen Plastik in Germanien und Gallien (Darmstadt 1937)
- Hallett 2005 Ch. Hallett, Emulation *versus* Replication. Redefining Roman Copying, JRA 16, 2005, 419–435
- Hallett 2019 Ch. Hallett, Afterword. The Function of Greek Artworks within Roman Visual Culture, in: Adornato u. a. 2019, 275–284
- Heinen 1984 H. Heinen, Augustus und die Anfänge des römischen Trier, in: Trier – Augustusstadt 1984, 32–47
- Hettner 1893 F. Hettner, Römische Steindenkmäler des Provinzialmuseums Trier (Trier 1893)
- Hobbold 1995 S. Hobbold, Das Bild des Mars. Untersuchungen zum römischen Kriegsgott (Diss. Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 1995)
- Hölscher 1967 T. Hölscher, Victoria Romana. Archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der römischen Siegesgöttin von den Anfängen bis zum Ende des 3. Jhs. n. Chr. (Mainz 1967)
- Hölscher 1970 T. Hölscher, Die Victoria von Brescia, Antike Plastik 10 (Berlin 1970) 78–85
- Hupe 2014 J. Hupe, Topographie und Stadtentwicklung der *colonia Augusta Treverorum*, Rheinisches Landesmuseums Trier (Hrsg.), Ein Traun von Rom. Stadtleben im römischen Deutschland, Ausstellungskatalog Trier (Darmstadt 2014) 95–111
- Jäger 2014 L. Jäger, »Statuen-Identität«. Einige zeichentheoretische Überlegungen am Beispiel der Mars Ultor-Statue, in: D. Boschung – L. Jäger (Hrsg.), Formkonstanz und Bedeutungswandel, Morphomata 19 (Paderborn 2014) 187–205
- Kaufmann-Heinimann 1977 A. Kaufmann-Heinimann, Die römischen Bronzen der Schweiz I. Augst (Mainz 1977)
- Kousser 2008 R. M. Kousser, Hellenistic and Roman Ideal Sculpture. The Allure of the Classical (Cambridge 2008)
- Krencker – Krüger 1929 D. Krencker – E. Krüger, Die Trier Kaiserthermen. Trier Grabungen und Forschungen I 1 (Augsburg 1929)
- Krier 2014 J. Krier, Livia Augusta in Trier. Die Wiederentdeckung eines kolossalen Marmorkopfs der Gattin von Kaiser Augustus, Funde und Ausgrabungen im Bezirk Trier. Aus der Arbeit des Rheinischen Landesmuseums Trier 46, 2014, 24–36
- Krüger 1939 E. Krüger, Die Barbarathermen. Führungsblätter des Landesmuseums Trier (Trier 1939)
- Kuhnen 2017 H.-P. Kuhnen, Das Amphitheater Trier I. Ausgrabungen und Forschungen 1816–1996 (Rahden/Westf. 2017)
- Künzl 1990 E. Künzl, Kunst und Kunsthandwerk, in: Cüppers 1990, 167–204
- Kunze 2015 Ch. Kunze, Kontextwechsel. Zur Interpretation antiker Skulpturen in unterschiedlichen Aufstellungskontexten, in: D. Boschung – Ch. Vorster (Hrsg.), Leibhafte Kunst. Statuen und Identität, Morphomata 24 (Paderborn 2015) 55–91
- Lipps (im Druck) J. Lipps, Skulptur, in: S. Krmnicek – D. Maschek (Hrsg.), Alte Steine, neue Wege. Neue Methoden zur Römischen Archäologie (Heidelberg 2021 im Druck)
- Loeschke 1928 S. Loeschke, Die Erforschung des Tempelbezirks im Albachtale zu Trier (Berlin 1928)
- Loeschke 1938–1942 S. Loeschke, Der Tempelbezirk im Albachtale zur Trier, 2. Bde. (Berlin 1938–1942)
- Manderscheid 1981 H. Manderscheid, Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen, MAR 15 (Berlin 1981)
- von Massow 1932 W. von Massow, Die Grabmäler von Neumagen. Römische Grabmäler des Mosellandes und der angrenzenden Gebiete 2 (Berlin 1932)
- Morscheiser-Niebergall 2009 J. Morscheiser-Niebergall, Die Anfänge Triers im Kontext augusteischer Urbanisierungspolitik nördlich der Alpen, Philippika, Marburger altertumskundliche Abhandlungen 30 (Wiesbaden 2009)
- Noelke 2012 P. Noelke, Kaiser, Mars oder Offizier? Eine Kölner Panzerstatue und die Gattung der Ehrenstatuen in den nördlichen Grenzprovinzen des Imperium Romanum, JbRGZM 59/2, 2012, 391–512
- Perry 2005 E. Perry, The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome (Cambridge 2005)
- Raeder 1983 J. Raeder, Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli, Dissertation Berlin 1989, Europäische Hochschulschriften, Reihe 38, Band 4 (Frankfurt a. M. 1983)
- Rose 2017 H. Rose, Die Statue einer Victoria aus Metz-Sablon – Ein visuelles Symbol für *urbanitas* in der Provinz Gallia Belgica, in: A. W. Busch – J. Griesbach – J. Lipps (Hrsg.), Urbanitas – urbane Qualitäten. Die antike Stadt als kulturelle Selbstverwirklichung (Mainz 2017) 231–244

- Rupienne – Gluhak 2018 V. Rupienne – T. M. Gluhak, *Granito verde a erbeta* from the Ruwer-Valley near Trier. Preliminary Results from Petrography and Major Element Compositions, in: Coquelet 2018, 51–62
- Salcuni – Formigli 2011 A. Salcuni – E. Formigli, Grandi bronzi romani dall’Italia settentrionale. Brescia, Civate Camuno e Verona, Frankfurter Archäologische Schriften 17 (Bonn 2011)
- Schipp 2016 O. Schipp, Götter in der Provinz. Eine Untersuchung der Weihinschriften in der nördlichen Germania Superior und der östlichen Gallia Belgica (Gutenberg 2016)
- Schneider 2005 R. M. Schneider, Der Hercules Farnese, in: L. Giuliani (Hrsg.), Meisterwerke der antiken Kunst (München 2005) 136–157
- Schröder 2001 N. Schröder, Ein severisches Großprojekt. Die Ausstattung der Caracallathermen in Rom, in: S. Faust – F. Leitmeir (Hrsg.), Repräsentationsformen severischer Zeit (Berlin 2011) 179–192
- Settis u. a. 2015 S. Settis – A. Anguissola – D. Gasparotto (Hrsg.), Serial/Portable Classic. The Greek Canon and its Mutations. Ausstellungskatalog Mailand/Venedig (Mailand 2015)
- Siebler 1988 M. Siebler, Studien zum Augusteischen Mars Ultor, Münchner Arbeiten zur Kunstgeschichte und Archäologie 1 (München 1988)
- Stewart 2010 P. Stewart, Geographies of Provincialism in Roman Sculpture, RIHA Journal 0005, 2010, <https://www.riha-journal.org/articles/2010/stewart-geographies-of-provincialism> (20.08.2020)
- Trier – Augustusstadt 1984 Rheinisches Landesmuseum Trier (Hrsg.), Trier, Augustusstadt der Treverer. Stadt und Land in vor- und frühromischer Zeit. Ausstellungskatalog Trier (Mainz 1984)
- Vorster 2004 Ch. Vorster, Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit. Werke nach Vorlagen und Bildformeln hellenistischer Zeit sowie Skulpturen in den Magazinen, MAR 34 (Wiesbaden 2004)
- Weisgerber 1975 G. Weisgerber, Das Pilgerheiligtum des Apollo und der Sidona von Hochscheid im Hunsrück (Bonn 1975)
- Wightman 1970 E. M. Wightman, Roman Trier and the Treveri (London 1970)
- Zanker 1974 P. Zanker, Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit (Mainz 1974)
- Zanker 2003 P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder ⁴(München 2003)
- Zimmer 2014 K. B. Zimmer, Im Zeichen der Schönheit. Form, Funktion und Stellenwert klassischer Skulpturen im Hellenismus am Beispiel der Göttin Aphrodite, Tübinger Archäologische Forschungen 9 (Rahden/Westf. 2014)

Abbildungsnachweis

Abb. 1–3, 6–11: ©Rheinisches Landesmuseum Trier, Th. Zühmer

Abb. 4: D-DAI-ROM-83.2259

Abb. 5: Civici Musei di Brescia photographic archive – Fotostudio Rapuzzi

Adresse

Dr. Martin Dorka Moreno
martin.dorka-moreno@uni-tuebingen.de

Iuppiter Capitolinus – Iuppiter Karnuntinus?

Gabrielle Kremer

Abstract: The statuary type of the enthroned Iuppiter (Iuppiter Capitolinus) has been frequently appropriated in the Roman provinces of the middle Danube region, as it is also the case in Carnuntum, the capital of Pannonia superior. A series of variants of this type has been documented and reconstructed from the sanctuary of Iuppiter on Pfaffenberg near Carnuntum. Some of these variants occur repeatedly and remain without exact parallels at other sites until now. The underlying statuary schema appears to have underwent specific creative processes generating typical provincial artefacts composed of traditional iconographic elements.

This contribution tries to challenge the possible connection between the reception of specific iconographic models, their typological variations, transformations and additions on the one side and migratory movements as well as local historical contexts on the other side. The question rises whether Iuppiter Optimus Maximus K(arnuntinus), attested by inscriptions from the sanctuary on Pfaffenberg, is reflected by pictural representations as well.

Das kulturelle Umfeld in Carnuntum, der Provinzhauptstadt Oberpannoniens am Donaulimes, wurde wesentlich durch die Präsenz der römischen Truppen geprägt¹. Mit der dauerhaften Stationierung der Legio XV Apollinaris und dem Bau des Legionslagers um die Mitte des 1. Jhs. n. Chr. beginnt auch die Produktion der Grabstelen sowie der Kult-, Weihe- und Ehrenmonumente aus lokalem und regionalem Steinmaterial, die – in unterschiedlicher Dichte – rund 250 Jahre anhält und erst im 4. Jh. n. Chr. abreißt².

Den folgenden Beispielen und Überlegungen zum Thema Rezeptionsprozesse sei zunächst ein kurzer Überblick vorangestellt, da es für die Beurteilung des kulturgeschichtlichen Hintergrundes wichtig erscheint, möglichst das gesamte Spektrum der Skulpturen aus Carnuntum zu berücksichtigen.

Die frühesten Grabstelen von Soldaten der 15. Legion in Carnuntum sind aufgrund der zwei Stationierungsphasen der Legion und der Stipendienangaben recht genau datierbar, und es wurde bereits mehrfach hervorgehoben, dass sie formal den oberitalischen Vorläufern folgen³. Die Annahme liegt nahe, dass die ersten Carnuntiner Bildhauer im Gefolge der Legion aus Oberitalien stammten, ebenso wie die Legionäre selbst in der ersten Stationierungsphase. Gleich zu

Beginn der militärischen Präsenz in Carnuntum wurden umfangreiche Steinbruchgebiete erschlossen⁴. Die petrologische Analyse von mehr als 600 Denkmälern aus Carnuntum erbrachte den Nachweis, dass das Material für die frühesten Grabstelen aus den lokalen Steinbruchgebieten von Bad Deutsch-Altenburg und Wolfsthal, aber auch aus dem etwa 30 km weiter südlich gelegenen Leithagebirge stammt⁵. Der hier gebrochene Kalksandstein eignete sich besonders gut für Skulpturen und feinere bildhauerische Arbeiten. Die für Carnuntum arbeitenden Werkstätten verwendeten also schon lokales und regionales Steinmaterial, bevor die großen Bauvorhaben wie das Legionslager oder das Auxiliarkastell gegen Ende des 1. Jhs. n. Chr. in Stein ausgebaut wurden⁶. Dieser Befund deckt sich mit Forschungsergebnissen in anderen militärischen Zentren, etwa in Vindobona⁷ oder in Südengland⁸, wo ebenfalls eine Art geologischer Survey bereits im Vorfeld der permanenten Stationierung der jeweiligen Legionen vorausgesetzt werden muss.

Für die Skulpturen bedeutet das, dass anhand des Steinmaterials die lokalen Erzeugnisse sehr gut erfasst und differenziert werden können. Schwerer nachvollziehbar sind naturgemäß die Herkunft und Überlieferung der von den antiken Bildhauern verwendeten

1 Kandler u. a. 2004; Beutler u. a. 2017.
2 Krüger 1967; Krüger 1970; Krüger 1972; Mosser 2003; Kremer 2012. Vgl. Kremer 2013 und Weber-Hiden 2017 zu eventuellen vorclaudischen Steindenkmälern aus lokaler Produktion.
3 Mosser 2003; Weber-Hiden 2014.
4 Hodits u. a. 2018; Insulander u. a. 2018; Kremer u. a. 2018.

5 Auswertung der Ergebnisse des CarVin-Projektes (FWF P-26368-G21) »Stone Monuments and Stone Quarrying in the Carnuntum – Vindobona Area«.
6 Stiglitz 1997; Kandler 1997; Kandler u. a. 2004; Gugl – Kastler 2007.
7 Hodits u. a. 2018; Insulander u. a. 2018.
8 Coombe u. a. 2015, 42 f.



1 a



1 b



1 c

Abb. 1 Porträtkopf eines unbekanntes Mannes aus Carnuntum, AMC, Inv. CAR-S-1344

Formvorlagen, und auch die Beurteilung der damit verbundenen Wertigkeit und Konnotation im neuen provinziellen Umfeld bleibt spekulativ.

Als ein singuläres Beispiel aus einer frühen lokalen Werkstatt sei der lebensgroße Porträtkopf eines unbekanntes Mannes wohl claudischer Zeitstellung angeführt⁹ (Abb. 1). Er ist aus regionalem Kalksandstein des nordöstlichen oder südwestlichen Leithagebirges¹⁰ gefertigt und von außergewöhnlich guter handwerklicher Qualität für Carnuntum. Er wird daher gemeinhin einem (ober)italischen Bildhauer zugeschrieben¹¹. Über den wohl aus der zivilen oder militärischen Carnuntiner Elite stammenden Auftraggeber und den archäologischen Kontext des Fundes sind keine Angaben vorhanden¹².

Andere Voraussetzungen gelten für die Beurteilung der Skulpturen aus Importmaterial.

Nur rund 10% aller Steindenkmäler aus Carnuntum sind aus Marmor gefertigt, der importiert werden musste¹³. Betrachtet man nur die rundplastischen

9 Diez 1960; Krüger 1967, 33 f. Nr. 93 Taf. 34; lupa 13703.

10 Corallinaceenkalkarenit I.4 Winden oder II.2 Loretto (Bestimmung A. Rohatsch – B. Moshammer, Car-Vin-Projekt).

11 Diez 1960, mit der älteren Literatur; Jobst 1992, 132 Nr. 2.

12 Auffindung 1876 in sekundärer Verwendung laut Inventarbuch AMC.

13 Djurić 1997; Kremer u. a. 2009; Kremer 2012, 421–430.

Skulpturen, so beträgt der Marmoranteil rund 50 %¹⁴. Die nächstgelegenen Marmorvorkommen befinden sich etwa 140 km westlich von Carnuntum donauaufwärts in der Wachau, wo ein gelblich-grauer kristalliner Kalkstein ansteht (sog. Hiesberger Marmor)¹⁵. In erster Linie sind aber alpine weiße Marmore aus Kärnten (Gummern) und Slowenien (Pohorjegebirge) nachgewiesen sowie Importe aus Italien, Griechenland und Kleinasien¹⁶.

Für die Frage der Rezeptions- und Transformationsprozesse ist es natürlich wesentlich zu wissen, ob Rohmaterial importiert wurde oder ob fertige bzw. halbfertige Skulpturen verhandelt wurden. Wir wüssten gerne, ob und ab wann in den lokalen Werkstätten Marmor verarbeitet werden konnte und – wenn ja – welche Bildhauer mit welchen Vorlagen dann hier am Werk waren. Bislang können diese Fragen, selbst an Orten wie diesem, wo umfangreiches und relativ gut dokumentiertes Material vorliegt, nur ansatzweise beantwortet werden¹⁷. Für die Skulpturen aus alpinem weißem Marmor wird üblicherweise ein Zusammenhang mit Südnoricum hergestellt, wo unter der Bezeichnung »Meister von Virunum« ein Produktionszentrum für Marmorskulpturen angenommen wird, das nach klassischen Vorlagen mit einheimischem Material, teilweise aber auch mit Importmarmor arbeitete¹⁸. Aus diesem Umfeld dürften einige der qualitativsten Carnuntiner Marmorskulpturen stammen, z. B. die Statuette des Dionysos aus Importmarmor¹⁹ oder die Herculesstatuette aus Gummerner Marmor²⁰. Es handelt sich um provinziiale Skulptur von relativ hoher handwerklicher Qualität, die Vorlagen aus dem Mittelmeerraum aufnimmt, diesen aber durch Zutaten und Umformungen gelegentlich einen eigenständigen Charakter verleiht. Als Beispiel sei die knapp unterlebensgroße Statue einer synkretistischen Göttin vom Typus der Artemis Dresden²¹ aus dem sog. Bäderbezirk von Virunum angeführt, die wahrscheinlich Noreia, also die Personifikation der Provinz Noricum darstellt²² (Abb. 2). Eine Angleichung an Tyche/Fortuna wird durch das Attribut des Füllhorns verdeutlicht; das in der älteren Literatur postulierte Steuerruder ist



Abb. 2 Statue der Noreia aus dem sog. Bäderbezirk von Virunum, LMK, Inv. 4926 u.a.

14 Die Bestandsaufnahme der Kult- und Weihedenkmäler im Jahr 2011 ergab 165 rundplastische Skulpturen, davon 80 aus Marmor.
 15 Djurić – Müller 2009; Traxler 2009, 249.
 16 Kremer u. a. 2009; Kremer 2012.
 17 Vgl. etwa Nolte 2006; Noelke 2006; Traxler 2009; Djurić – Müller 2009.
 18 Unter anderem Praschniker – Kenner 1947; Praschniker 1950; Piccottini 1968, 13–19; Steiner 2005, passim; Kremer 2012, 406 f.
 19 Kremer 2012, 29 Kat. 8 Taf. 3; lupa 6836.

20 Kremer 2012, 46 f. Kat. 46 Taf. 18; lupa 6826.
 21 Praschniker – Kenner 1947, 75; LIMC II (1984) 799 f. Nr. 99 s. v. Artemis/Diana (E. Simon); lupa 5871.
 22 Unter anderem Praschniker – Kenner 1947, 73–77 Abb. 64–68; Praschniker 1950, 15 f. Abb. 11 f.; Piccottini 1968, 17 f. Nr. 13 Taf. 15. 19; LIMC V 1 (1990) 790 s. v. Isis-Noreia (T. Tam Tinh); LIMC VI (1992) 932 f. Nr. 1 s. v. Noreia (M. Hauer-Prost); Steiner 2005, 52 Nr. 143 Taf. 18; Scherrer 2006, bes. 220 f.



Abb. 3 Kultstatue des Iuppiter Dolichenus aus dem Dolichenusheiligtum von Carnuntum, AMC, Inv. CAR-S-0009

jedoch im Originalbestand nicht nachweisbar, ebenso wenig wie eindeutige Charakteristika der Isis²³. Die identitätsstiftende Charakterisierung beschränkt sich bei dieser Statue auf Details des Schmucks und der Kleidung. Die Göttin hat über dem langärmeligen Untergewand und dem gegürteten Peplos mit fransenbesetztem Saum einen ebenfalls fransengesäumten langen Mantel über die Schultern gelegt, dessen Zipfel an der Vorderseite bis zur Taille herabfallen. Ein dreiteiliges, mit Zierstücken besetztes Band hängt

mittig vom Gürtel bis auf Kniehöhe herab, wie es in vergleichbarer Art bei zahlreichen Darstellungen der norisch-pannonischen Frauentracht beobachtet werden kann²⁴. Auch der Brustschmuck ist ein Element der einheimischen Frauentracht und besteht aus einem Gehänge mit drei scheibenförmigen Anhängern²⁵. Die Benennung der Göttin als Noreia stützt sich auf insgesamt zwölf bislang bekannte Weihinschriften für Noreia aus norischem Gebiet²⁶, denen zwei weitere aus Rom bzw. aus Mauretania Caesariensis zur Seite gestellt werden können²⁷.

Spätestens ab der 2. Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. glauben wir auch in Carnuntum selbst eine Marmor verarbeitende Werkstätte annehmen zu können. Zum einen legen Stil und Format von Denkmälern wie dem 1,20 m hohen Postament des Titus Flavius Probus²⁸ aus dem Jahr 178 n. Chr. diesen Schluss nahe. Zum anderen macht der einheitliche Charakter von Skulpturenausstattungen wie der des Dolichenusheiligtums in der Zivilstadt eine lokale Entstehung wahrscheinlich²⁹. Der 1891 freigelegte Kultraum enthielt unter anderem eine lebensgroße Statue des Jupiter Dolichenus in der Kleidung des Imperators mit Muskelpanzer und Feldherrenbinde³⁰, die meines Wissens in dieser verkürzten Form – nicht auf dem Stier stehend, sondern mit einer Stierprotome neben dem linken Bein – bislang ohne Parallele ist (Abb. 3). Ihre Entstehung wird aufgrund von datierten Inschriften aus dem Heiligtum in der Regierungszeit des Commodus (um 180) angenommen³¹.

Auf eine Marmor verarbeitende Carnuntiner Werkstätte schließen wir außerdem aus diversen Skulpturen mit Hinweisen auf Unfertigkeit, aus mehreren Fehlstücken sowie aus einer Reihe von kleineren Skulpturen mit übereinstimmenden stilistischen Merkmalen³². Der Erhaltungszustand dieser Statuetten ist allerdings immer fragmentarisch und erlaubt kaum eine Beurteilung der zugrunde liegenden ›Statuentypen‹ oder ›-schemata‹.

Das Skulpturenspektrum in Carnuntum weist also ganz unterschiedliche Qualitätsstufen auf, denen jeweils eigene Entstehungsbedingungen zugrunde lie-

23 Ein Anklang an Isisdarstellungen ist vielleicht durch das fransenbesetzte Gewand mit dem quer über den Oberkörper zurückgeschlagenen Zipfel gegeben, doch fehlt der charakteristische Isisknoten.
 24 Garbsch 1965, 111 Abb. 58; J. Garbsch in: ANRW II 12 (1985) 546–577; Hinker 2017.
 25 Vgl. ein erhaltenes Schmuckstück dieser Art vom Magdalensberg: Piccottini 1989, 278 f. Nr. 46.
 26 Scherrer 2006, 229–236 Kat. Nr. 1–12. In zwei Fällen ist Noreia mit Isis gleichgesetzt: CIL III 4810 und CIL III 4809.

27 Scherrer 2006, 236 Kat. Nr. 13 und 14.
 28 CIL III 4495, S. 1770. 2280 f. 2328³²; Kremer 2012, 267 f. Kat. 617 Taf. 182. 183; lupa 6681.
 29 Dell 1893; Kandler 2011, 23–33; Kremer 2012, 345 f. und Kat. 60. 183. 324–328. 702. 704. 724.
 30 Hörig – Schwertheim 1987, 149 Nr. 224 Taf. 44; Kremer 2012, 53 Kat. 60 Taf. 23; lupa 6676.
 31 CIL III 11134 und CIL III 11131=13447; Kremer 2012, 165 Kat. 324 Taf. 94; 166 f. Kat. 327 Taf. 95.
 32 Kremer u. a. 2009; Kremer 2012, 406–408.

gen. Wir müssen daher auch von unterschiedlichen Transmissions- und Rezeptionsprozessen ausgehen.

Die Jupiterdarstellungen, die im Folgenden besprochen werden sollen, stammen aus dem Tempelbezirk auf dem Pfaffenberg, einem Kultplatz mit mehreren Gebäuden, einem amphitheaterartigen Versammlungsplatz und einer Vielzahl von Fundamenten für Weihedenkmäler unterschiedlicher Form und Größe auf einer Anhöhe am östlichen Rand außerhalb des eigentlichen Siedlungsgebietes von Carnuntum³³. Die Weihinschriften weisen nahezu ausschließlich Iuppiter Optimus Maximus als Inhaber des Kultplatzes aus³⁴. Ein um die Mitte des 1. Jhs. n. Chr. datierter Weihealtar für Victoria gilt als frühestes datiertes Monument dieses Fundortes³⁵. Vor allem die Inschriften machen deutlich, dass es sich bei dem Tempelbezirk um einen offiziellen Kultplatz handelt, an dem der Jupiter- mit dem Kaiserkult verbunden war, an dem Siegesfeiern abgehalten wurden und an dem das Militär stark präsent war. Auch die Kulte orientalischer Ursprungs sind fassbar, doch ist deren Bedeutung an diesem Kultplatz noch umstritten³⁶. Eine ›orientalisierende‹ Komponente scheint jedenfalls bei einem knapp unterlebensgroßen Jupiterkopf vorzuliegen, dessen Kopfattribut in Form einer dreizinkigen Gabel aus Eisen bislang noch nicht zufriedenstellend gedeutet ist³⁷. Sie könnte als Gerüst für einen Kopfschmuck aus organischem Material (Federn?) gedient haben.

Im Heiligtum auf dem Pfaffenberg ist die Dominanz des Jupiterkultes eindeutig belegt, nicht nur durch die Inschriften, sondern auch durch die Evidenz des Skulpturenmaterials, das allerdings nur sehr fragmentarisch erhalten ist. Aus den Tausenden von Fragmenten ließen sich die Teile von insgesamt mindestens elf Sitzstatuen und -statuetten herausfiltern, die eine thronende männliche Figur in frontaler Ausrichtung, im Hüftmantel mit u-förmigem Schulterbausch, erhobenem linkem und in den Schoß geführtem rechtem Arm im Schema des Kapitolinischen Jupiter wiedergeben³⁸. Bei mindestens sieben dieser Bildwerke ist die Ansprache als Iuppiter Optimus Maximus durch die Attribute des Blitzbündels in der rechten und des Szepters in der linken erhobenen Hand bzw. durch die Ikonographie des bärtigen Kopfes mit Lockenkranz

gesichert. Sie entsprechen einem der bekanntesten Statuentypen der Antike überhaupt, dessen Rezeptionsgeschichte in der Kaiserzeit für Rom und für die Provinzen von Bernd Harald Krause³⁹ und Peter Noelle⁴⁰ ausführlich nachgezeichnet worden ist. Eine dieser Statuetten vom Pfaffenberg wurde für Ausstellungszwecke ergänzt⁴¹, von den meisten anderen sind nur einzelne, mehr oder weniger kleine und charakteristische Fragmente vorhanden wie Köpfe, Hände mit Attributen, Bein- und Fußfragmente, Falten- und Gewandteile oder ein Adlertorso. Der Befund erlaubt uns aber immerhin die Aussage, dass der Statuentypus hier quasi serienmäßig geweiht wurde, und man möchte annehmen, dass es sich dabei um regelmäßig wiederkehrende offizielle Anlässe handelte⁴². Als Dedicanten sind Truppenteile oder bestimmte Gruppen der zivilen Carnuntiner Bevölkerung sowie ab einem gewissen Zeitpunkt auch das Priesterkollegium der *magistri montis* zu erwarten⁴³. Inwieweit die im Heiligtum geweihten Jupiterstatuen einem vorgegebenen Schema entsprechen mussten und auf welchem Weg diese Vorschrift gegebenenfalls kommuniziert und übermittelt wurde, entzieht sich unserer Kenntnis.

Unterschiede lassen sich zunächst in der Größe der Bildwerke ausmachen, die zwischen ca. halblebensgroß und überlebensgroß variiert. Auch in der handwerklichen Qualität und im verwendeten Material – nur eine dieser Statuen ist aus Marmor⁴⁴ – besteht Ungleichheit. Wichtiger sind für die Frage der Typenrezeption allerdings die Unterschiede in der Drapierung des Hüftmantels. Da diese Details an den fragmentarisch erhaltenen Statuen nur unvollständig erkennbar sind, müssen sie anhand von Indizien rekonstruiert werden.

Glücklicherweise ist die Sitzstatue Nr. 4 vom Pfaffenberg nahezu vollständig erhalten geblieben und weist gleich mehrere interessante Besonderheiten auf⁴⁵ (Abb. 4). Die knapp unterlebensgroße männliche Figur thront im bekannten Sitzschema, allerdings nicht auf einem Thron, sondern auf einem Klappstuhl mit S-förmig geschwungenen Beinen und geflochtener Rückenlehne, deren Scharniere und Lederriemen detailliert dargestellt sind. Bislang ist noch keine exakte Parallele zu diesem Sitzmöbel bekannt. Wir

33 Zusammenfassend u. a. Jobst 2006; Bernát u. a. 2011; Humer u. a. 2013, 122–148.

34 Piso 2003.

35 Piso 2003, 17 Nr. 1; Kremer 2012, 313 Abb. 9.

36 Kandler 2004; Gassner 2005.

37 Kremer 2004, 25–28. 77–79 Nr. 13/1 Abb. 47 Taf. 34. 35.

38 Kremer 2004, passim.

39 Krause 1983; Krause 1989.

40 Noelle 1981; Noelle 2010/2011.

41 Kremer 2004, 45–51 Nr. 1 Abb. 23. 32–34 Taf. 1–4; Humer – Kremer 2011, 210 Nr. 173.

42 Zur Interpretation des inschriftlich überlieferten, alljährlich wiederkehrenden Festtages am 1. Juni siehe unter anderem Tóth 2003; Tóth 2011; Scherrer 2013; Piso 2017 (mit älterer Literatur).

43 Piso 2003. Zu den kollektiven Weihungen der *cives romani consistentes Carnunti intra leugam primam* siehe auch Piso 1991; Piso 2017.

44 Siehe Anm. 41.

45 Kremer 1996; Kremer 2004, 59 f. Nr. 4 Taf. 13–16; Kremer 2005; lupa 4957.



4a



4b

Abb. 4 Sitzstatue Nr. 4 auf Klappstuhl aus dem Heiligtum auf dem Pfaffenberg bei Carnuntum, AMC

haben zu argumentieren versucht, dass es sich um eine *sella curulis* oder eine *sella castrensis* handeln könnte, also den mobilen Amtssessel der Kaiser und hohen Magistrate beziehungsweise des Kaisers im Feld, der als Symbol für die konsularische Befugnis des Herrschers und die Legitimation seines Machtanspruchs verwendet wurde⁴⁶. Diese Kombination von göttlichem Statuentypus und weltlicher Machtinsignie führte zu der Überlegung, dass es sich hier um eine Kaiserdarstellung im Jupitergewand handeln könnte, ähnlich wie sie Caterina Maderna in mehreren Beispielen vorgelegt hat⁴⁷. Von der Statue Nr. 4 aus dem Heiligtum auf dem Pfaffenberg fehlen leider sowohl

der Kopf als auch die Attribute, so dass diese Interpretation nicht weiter untermauert werden kann⁴⁸. Eine Datierung in antoninische Zeit erscheint aufgrund der spärlichen stilistischen Anhaltspunkte möglich. Auffällig ist an dieser Statue nicht nur das Sitzmöbel, sondern auch die Gewanddrapierung, denn der Hüftmantel ist über die Oberschenkel gelegt und lässt beide Unterschenkel frei. Der Typologie von Krause und Noelke können wir also die Variante vom Pfaffenberg hinzufügen, da das unübliche Gewanddetail hier mindestens viermal vorkommt⁴⁹. Daneben treten auch andere Varianten mit nur einem entblößten Bein oder mit ganz verhülltem Unterkörper auf, die aber nach

46 Die Ansprache als *sella curulis* u. a. auch schon bei Jobst 1983, 187. Ausführliche Argumentation in Kremer 1996; Kremer 2005.

47 z. B. Maderna 1988, 166 f. Nr. JT 3 Taf. 6, 1, aus Lep-tis Magna.

48 Ein vergleichbares Sitzmöbel kommt in Carnuntum möglicherweise noch bei zwei weiteren Bildwerken vor, nämlich einer äußerst fragmentarischen Statuette des Jupiter vom Pfaffenberg (Kremer 2004,

72–74 Nr. 9 Abb. 30. 45 Taf. 29. 30) und einem heute verschollenen Fragment zweier Füße aus dem Nemesisheiligtum beim Amphitheater I, das Bormann 1897, 239 mit folgendem Zusatz beschreibt: »daneben rechts zwei Vogelklauen, wohl von einem Adler, und weiter rechts anscheinend ein in einen Tierkopf auslaufender Fuß eines Klappstuhls« (Kremer 2012, 87 f. Kat. 147 Taf. 45).

49 Kremer 2003; Kremer 2004, Nr. 3. 4. 7. 9.

Krause alle auf die domitianische Fassung des Kultbildes im römischen Kapitol zurückgehen⁵⁰.

Wahrscheinlich sollte man die Bedeutung dieser Drapierungsdetails im provinziellen Umfeld des 2./3. Jhs. n. Chr. nicht überbewerten. Die verschiedenen Fassungen des kapitolinischen Kultbildes in Rom können noch nachwirken, aber auch nach der flavischen Fassung ist mit weiteren und vielfältigen Überlagerungen zu rechnen. Jedenfalls kommen ab der mittleren Kaiserzeit in verschiedenen Provinzen mehrfach eigentümliche Variationen der Gewanddrapierung vor, wie etwa die Beispiele mit teilweise entblößten Genitalien aus den germanischen Provinzen⁵¹ oder aus Pannonien⁵² zeigen. Die Häufung der ansonsten unüblichen Variante mit unverhülltem Unterkörper im Heiligtum auf dem Pfaffenberg lässt vermuten, dass ein Vorbild in nächster Nähe existierte, möglicherweise eben in der singulären Jupiter- oder Kaiserstatue Nr. 4 auf zusammenklappbarer *sella*, die dann wohl zu einem besonderen Anlass geschaffen wurde.

Noch nicht völlig geklärt ist die Frage der Aufstellung dieser Bildwerke. Zumindest ein Teil der Sitzstatuen dürfte von Säulen- oder Pfeilermonumenten stammen, wie wir sie seit tiberischer Zeit⁵³ aus den germanischen und gallischen Provinzen, aus Britannien, aber auch aus Dakien und Pannonien kennen⁵⁴. Die Statue im Jupiterschema auf Klappstuhl vom Pfaffenberg wird als Bekrönung eines Säulenmonumentes rekonstruiert, dem auch ein korinthisches Kopfkapitell und ein würfelförmiges Postament zugeordnet werden⁵⁵. Weitere Fragmente, darunter solche von Reliefssockeln mit Götterdarstellungen auf mehreren Seiten und von Postamenten mit polygonalem Grundriss⁵⁶, könnten ebenfalls Elemente von Säulendenkmälern sein⁵⁷. Der Vervielfältigung rekonstruierter Jupitersäulen auf dem Pfaffenberg allein aufgrund der vorhandenen Einzelfragmente korinthischer Kapitelle⁵⁸ möchten wir jedoch mit Vorsicht begegnen.

Wie Noelke ausgeführt hat, wurde der Säulentyp mit bekrönender Jupitersitzstatue wohl in Niedergermanien entwickelt, in Obergermanien übernommen und von dort aus auch in anderen Provinzen verbreit-

et. Der Gedanke ist naheliegend, dass in Carnuntum tatsächlich ein Einfluss aus dem Rheinland zum Tragen kam, der auch in diesem Fall mit der Dislokation der Truppen zusammenhängt. Die 14. Legion Gemina Martia Victrix war in Mainz stationiert, bevor sie 97 nach Pannonien verlegt wurde und spätestens ab 114 ihr ständiges Lager in Carnuntum bezog⁵⁹. Schon vorher dürften Vexillationen dieser Truppe in Carnuntum aktiv gewesen sein, wie einer der frühesten Weihaltäre für Iuppiter Optimus Maximus vom Pfaffenberg⁶⁰ bezeugt. Parallelen zwischen römerzeitlichen Monumenten aus dem Rheinland und aus Carnuntum wurden schon mehrfach gezogen, z. B. für die Militärarchitektur von Hans Georg Frenz, der im Carnuntiner Giebelrelief aus dem Legionslager mit Victoria und Capricorn auch den Schlüssel für die Rekonstruktion des Reliefs aus dem Mainzer Lagerheiligtum sieht⁶¹. Auch anhand der frühesten Carnuntiner Grabstelen der 14. Legion, die Martin Mosser in die Zeit zwischen 97 und 101 datiert, also in einen Zeitraum noch vor der Stationierung der Legion in Vindobona⁶², kann die Verbindung mit Mainz deutlich nachvollzogen werden. Tatsächlich unterscheidet sich diese Stelengruppe klar von den späteren trajanischen Stelen der 14. Legion und weist frappante Ähnlichkeit mit den flavischen Mainzer Stelen auf⁶³. Der Transfer von Form- und Stilmerkmalen ist in dem Fall am ehesten auf direktem Weg über einzelne Werkstätten erfolgt, die ihre Bildhauer samt Vorlagen – in Form von Musterbüchern? – von Mainz nach Carnuntum »disloziert« haben.

Ein anderes Beispiel vom Pfaffenberg lässt darüber hinaus auch andere Wege der Übermittlung vermuten. Mindestens zwei weitere Statuen im Jupiterschema (Nr. 2 und Nr. 7) weisen ebenfalls ein auffälliges ikonographisches Detail auf, das wir anhand mehrerer Fragmente mit einiger Wahrscheinlichkeit rekonstruieren können⁶⁴. Bei diesen Statuen sind am Sitzmöbel jeweils Stützfiguren angebracht; in einem Fall sind die Fragmente mehrerer gegengleicher Figuren erhalten geblieben, welche die unteren Ecken des Throns zu

50 Vgl. Noelke 2010/2011, 181–188.

51 z. B. aus Jülich-Kirchberg, Köln und Bitburg: Noelke 2010/2011, 186 f. Anm. 102; 187 f. 303–305 Kat. 236, 4 Abb. 31. 77; 329 Kat. 267 Abb. 65; 268 Anhang 2 Nr. 2.

52 Statuette aus Brigetio im Museum von Tata: Noelke 2010/2011, 183 Anm. 91; RIU 2, Nr. 395; lupa 5669.

53 Panhuysen 2000; Noelke 2010/2011, 266 f. Anhang 1 (mit Literatur).

54 Siehe die Auflistung bei Noelke 1981, 502–507; Noelke 2010/2011, 240.

55 Jobst u. a. 1986, 102–110 (H. Thür).

56 Jobst – Kremer 1988.

57 Vgl. Bauchhenß – Noelke 1981.

58 Piras 2014.

59 Mosser 2014.

60 CIL III 11124; Piso 2003, 17 f. Nr. 2; lupa 8923.

61 Frenz 1992, 23 Abb. 17; Kremer 2012, 117 f. Kat. 215 Taf. 61; Kremer 2017, 100 f. Abb. 2; lupa 4924.

62 Mosser 2014, 204 Abb. 2.

63 Boppert 1992, 257–260 Nr. 152–154 Taf. 106. 107.

64 Kremer 2004, 51–55. 93 Nr. 2 (Sitzstatue) und Nr. 25 (Gigantengruppe) Abb. 20. 24. 35. 36. 52 Taf. 5–8; 51–53; 66–70. 91. 92 Nr. 7 (Sitzstatue) und Nr. 24 (Gigantentorso) Abb. 28. 42. 43. 52 Taf. 22–26; 50; Hummer – Kremer 2011, 210 f. Kat.-Nr. 174. 175.



Abb. 5 Fragment einer Stützfigur (Nr. 25/1) von der Jupiterstatue Nr. 2 aus dem Heiligtum auf dem Pfaffenberg bei Carnuntum, AMC



Abb. 6 Fragment eines Giganten (Nr. 24) von der Jupiterstatue Nr. 7 aus dem Heiligtum auf dem Pfaffenberg bei Carnuntum, AMC

stützen scheinen⁶⁵. Eines dieser Fragmente (Nr. 25/1) lässt das Motiv deutlich erkennen: die rechte Hand der Stützfigur greift unter die Sitzfläche des Throns, die andere ist im Tragegestus zum Rücken geführt⁶⁶ (Abb. 5). Eine weitere fragmentarische Stützfigur (Nr. 24) besitzt geschuppte Schlangenbeine, deren Enden sich um den rechten Oberschenkel herum nach oben winden und die eine Benennung als Mischwesen, als Gigant, rechtfertigen (Abb. 6). Sie gehört aller Wahrscheinlichkeit nach zu der überlebensgroßen Sitzstatue Nr. 7, die – obwohl in äußerst fragmentarischem Zustand – wegen der erhaltenen rechten Hand mit Blitzbündel zweifellos als Jupiterdarstellung erkennbar ist. Die Annahme lautet, dass es sich hier um mindestens zwei Statuen gleicher Art handelte, näm-

lich um Darstellungen im Schema des Kapitolinischen Jupiter auf einem von Giganten gestützten Thron (Abb. 7).

Die Versatzstücke, die für diese Götterbilder verwendet wurden, beinhalten eine eindeutige Botschaft: Jupiter wird als Garant des römischen Staates präsentiert, getragen und gestützt von den Giganten als Verkörperung des Bösen, des Gegners, des Unterworfenen. Das charakteristische Bestrafungsmotiv der Stützfiguren kommt in der römischen Kaiserzeit sowohl bei mythologischen Figuren als auch bei Barbaren vor und ist Teil der imperialen Siegesikonographie⁶⁷. Die Metapher der Gigantomachie wird unter den Antoninen und Severern in der kaiserlichen Bildpropaganda auf Münzen und Medaillons⁶⁸, oder auch

65 Kremer 2004, 92 f. Nr. 25 Abb. 20. 52 Taf. 51–53 (in der Rekonstruktionszeichnung Abb. 20 irrtümlich mit Schwanzflosse); lupa 6853. Korrigierte Rekonstruktionszeichnung in Humer – Kremer 2011, 210 Nr. 174 mit Abb.

66 Schmidt-Colinet 1977, 57–59 (sog. Satyrschema).

67 Schneider 1986, 27 f. und passim; Schäfer 1989, 83 und passim. Vgl. die *exempla servitutis* bei Vitruv, de arch. 1,1,5.

68 Siehe z. B. Kleiner 1949, 22 f.; Gneecchi 1912, Taf. 60, 1; Mittag 2019, 50 f. 136 Taf. 58.

in der Bauplastik⁶⁹ verwendet. Auf einer Panzerbüste des Marc Aurel im Louvre erscheint ein schlangenförmiger Gigant an prominenter Stelle auf der Schulterklappe⁷⁰. Das verstärkte Auftreten des Motivs wird gemeinhin in Zusammenhang mit den kriegerischen Auseinandersetzungen dieser Zeit gesehen⁷¹. Gerade im Heiligtum auf dem Pfaffenberg, das in unmittelbarer Nähe des Kriegsschauplatzes der Markomannenkriege liegt und in dem nachweislich militärische Siegesfeiern abgehalten wurden, erscheint die Symbolkraft dieser Darstellungen besonders sinnfällig.

Als Stützfiguren am Jupiterthron transportieren die Giganten – allerdings in eher statischer Form – einen ähnlichen Inhalt wie die von den sog. Jupitergigantenreitern der gallisch-germanischen Provinzen niedergerittenen Mischwesen⁷². Im Vergleich zu den Jupitergigantenreitern hat sich aber das Bild des Gottes auf dem Gigantenthron offenbar nicht mit der gleichen Vehemenz verselbständigt und weiterentwickelt und ist nicht in gleichem Maß zu einem charakteristischen provinzialrömischen Darstellungstopos geworden. Über die Mechanismen dieser ikonographischen Selektions- und Verbreitungsprozesse in den römischen Provinzen sind wir zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch unzureichend informiert.

Parallelen zur Darstellung des Jupiter auf dem Gigantenthron finden sich in der provinzialrömischen Skulptur vereinzelt und entsprechen einander nicht in allen Details. So zieren beispielsweise Stützfiguren die vorderen Ecken des Throns an einer Sitzstatue aus Freialdenhoven in Jülich⁷³. Auch in Gallien kommt das Motiv der Gigantomachie ab antoninischer Zeit in unterschiedlichen Formen und meist stark verkürzt vor, wie zuletzt Florian Blanchard gezeigt hat⁷⁴. Wie am Pfaffenberg ist auch hier die Ambivalenz Jupiter oder Kaiser bzw. Gigant oder Barbar spürbar, weil dieselben Bildschemata für beide Inhalte verwendet werden. Ein heute verschollenes Fragment aus Mouchet gibt einen kauern den Giganten zu Füßen einer thronenden Figur wieder, die wegen des Rades sicherlich Jupiter ist, und könnte eine gute Parallele zu den Skulpturen vom Pfaffenberg darstellen⁷⁵.

Münzbilder des Alexander Severus und des Gordian III. aus Akmonia (Phrygien)⁷⁶ zeigen ebenfalls den thronenden Jupiter, der von zwei Giganten flankiert und gestützt wird, und lassen die Frage aufkommen,



0 5 10 15 20 25 cm

Abb. 7 Rekonstruktionsvorschlag der Jupiterstatue Nr. 2 aus dem Heiligtum auf dem Pfaffenberg bei Carnuntum (M. 1 : 12,5)

ob hier ein lokales Kultbild gemeint ist, das einem bekannten Typus entsprach⁷⁷. An diesem uns unbekanntem Vorbild könnten sich dann auch die Statuen Nr. 2 und Nr. 7 vom Pfaffenberg orientiert haben.

Was die Stellung der Jupiterstatuen auf Gigantenthron vom Pfaffenberg im lokalen historischen

69 Siehe z. B. Walter 1986, Abb. 29. 30 Taf. 38–61.

70 Inv. MA 1161; Wegner 1939, 185 Taf. 30; Arachne 14920. Vgl. auch die Gigantendarstellungen auf Paraderüstungsteilen, z. B. aus Carnuntum: Beutler u. a. 2017, 308 f. Nr. 553.

71 Ferris 2000, 5 f. 12. 102. 179; Motschmann 2002, 187; Maderna 2005, 64–67; Lichtenberger 2011, 190 f. 203–205; Mittag 2019, 51 Anm. 210.

72 Bauchhenß – Noelke 1981, 391–406; Wiegels 2000, 173; Woolf 2001; Blanchard 2015, 104–120.

73 Noelke 1981, 277. 429 Nr. 31 Taf. 73, 1.

74 Blanchard 2015, 91–104.

75 Blanchard 2015, 103 f. Abb. 76.

76 Vian 1951, 113 f. Nr. 555. 556 Taf. 60; Head 1906, 17 Nr. 81 Taf. 4, 2; SNG Deutschland 24 (1989) Nr. 75 Taf. 3.

77 Kremer 2004, 28–30 Abb. 21.

Kontext betrifft, so liegt eine der Schwierigkeiten in der unsicheren Datierung der Skulpturen. Da ein gesicherter stratigraphischer Zusammenhang nicht vorliegt, wurde eine chronologische Einordnung mit stilistischen Argumenten versucht und eine severische Datierung für den Kopf der Statue Nr. 2 vorgeschlagen⁷⁸. Bei der überlebensgroße Statue Nr. 7 ist die extrem rohe Bearbeitung und Formgebung der Körper- und Gewandteile trotz des fragmentarischen Erhaltungszustandes erkennbar. Ihre Entstehung dürfte bereits im fortgeschrittenen 3. Jh. n. Chr. anzusetzen sein. Der holzschnittartige Charakter der Darstellung ist jedenfalls vergleichbar mit derjenigen der insgesamt mindestens 13 Altarfragmente, die eine Gottheit namens IOMK bezeugen. Diese Inschriften, die am Fundort Pfaffenberg ausnahmslos aus der Zeit der Tetrarchie stammen⁷⁹, sind an Iuppiter Optimus Maximus K(arnuntinus) gerichtet und belegen eine lokale Angleichung an den Kapitolinischen Jupiter⁸⁰. Der späteste sicher datierte derartige Weihealtar vom Pfaffenberg stammt aus dem Jahr 313⁸¹.

Es erhebt sich die Frage, ob der inschriftlich bezeugten Gottheit mit dem toponymischen Beinamen auch eine Form der bildlichen Darstellung entsprach. Eine Identifizierung des Iuppiter Karnuntinus mit den Jupiterstatuen Nr. 2 und Nr. 7 auf dem Gigantenthron mag verlockend erscheinen und könnte für die Tetrarchiezeit durch das genannte handwerklich-stilistische Argument gestützt werden. Für die letzten Jahrzehnte des 2. Jhs. n. Chr. – die vermutete Entstehungszeit der Sitzstatue Nr. 2 – finden sich jedoch unter den Inschriften des Pfaffenbergs keine gesicherten Belege für das lokale Jupiterepitheton. Hier könnte ein Fund aus der Zivilstadt Carnuntum Aufklärung bringen⁸². Die Weihinschrift eines altarförmigen Postamentes mit Relieffdarstellungen des Jahres 183 ist mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls bereits dem Iuppiter Optimus Maximus Karnuntinus geweiht und würde dessen Entstehung somit in die Zeit des Commodus oder davor rücken⁸³. Der Auslöser für dieses religionspolitische Ereignis muss nicht etwa im Rückgriff auf eine bodenständige vorrömische Gottheit gesehen werden⁸⁴, sondern könnte in direktem Zusammenhang mit den kriegerischen Ereignissen am Donaulimes stehen. Eine Siegesfeier für Commodus ist auf dem Pfaffenberg durch einen *clipeus* mit der Aufschrift

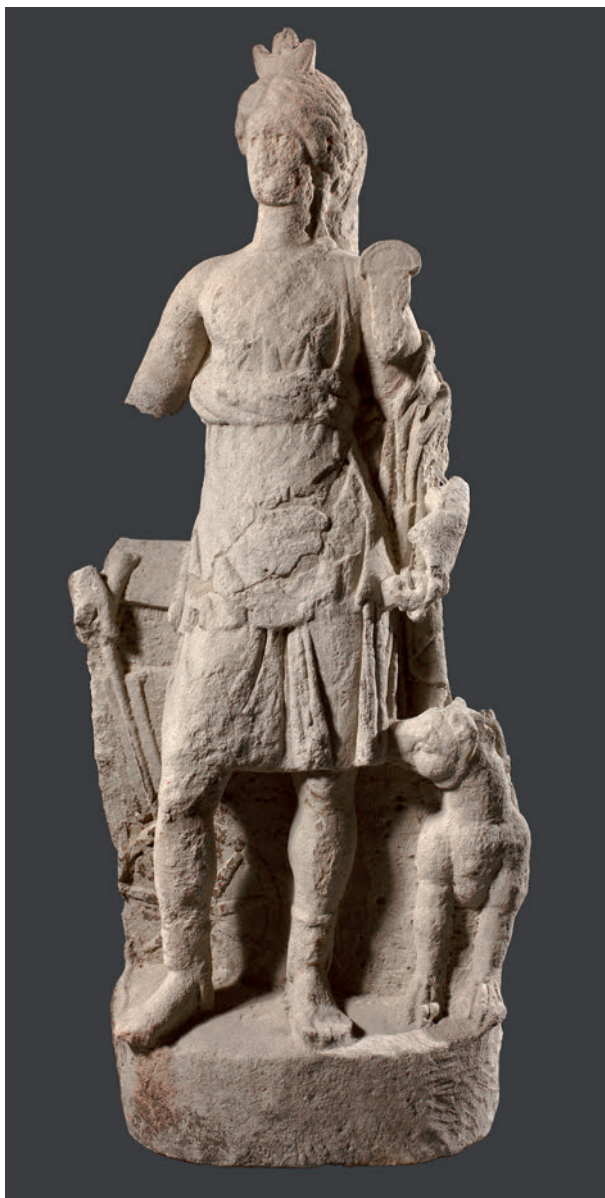


Abb. 8 Kultstatue der Diana-Nemesis aus dem Nemesisheiligtum beim Amphitheater I in Carnuntum, AMC, Inv. CAR-S-0031

[Vi]ctoriae / [re]duci / [[[Com]modi]] / [A]ug(usti) bezeugt⁸⁵.

An den Jupitersitzstatuen des Kapitolinischen Typus in den Provinzen scheint sich insgesamt eine derart große Vielfalt an Abänderungen, Zusätzen und regi-

78 Jobst 1976, 44; Noelke 1981, 321; Krause 1989, 75 f. Anm. 617.

79 Piso 2003, 14 f. Nr. 38. 41. 49. 53. 55–57. 59. 61–63. 79. 129. Vgl. auch Kremer 2014, 177.

80 Vgl. dazu Mráv 2003, bes. 344–348; Scherrer 2013, passim; Kremer 2014, passim.

81 Piso 2003, 47 f. Nr. 45; Humer u. a. 2013, 141 Nr. 171.

82 Ausführlich dazu Kremer 2014, passim.

83 CIL III 13457; Neulesung CIL III² (I. Weber-Hiden): *Imp(eratore) Com(m)odo IIII et [Victorino II co(n) s(ulibus)] / I(ovi) O(ptimo) M(aximo) / K[ar]N[untin]o / pro [sal(ute)] / A[ugusti] / C(aius) I[- - -] / N[- - -] / X[- - -] / [- - -]*. Kremer 2012, 157 Kat. 300 Taf. 86; Kremer 2014, passim; lupa 14828.

84 z. B. Tóth 2003.

85 Piso 2003, 27 Nr. 16.

onalen Weiterentwicklungen abzuzeichnen, dass sie am ehesten als partielle Neuschöpfungen unter Verwendung tradierter ikonographischer Versatzstücke zu verstehen sind. Ein ähnliches Phänomen kann bei synkretistischen Götterstatuen des 2. und 3. Jhs. n. Chr. beobachtet werden, so in Carnuntum etwa bei der Kultstatue aus dem Nemesisheiligtum beim Amphitheater I (Abb. 8)⁸⁶. Einem noch erkennbaren älteren Statuentypus der Diana-Artemis wurden hier durch Abänderungen der Körperhaltung und Hinzufügung einer Fülle von Attributen (Peitsche, Schwert, Steuerruder, Rad, Halbmond, Stern, Greif) charakteristische Züge verliehen. Sie entsprechen in ihrer Zusammensetzung einer lokalen synkretistischen Ausprägung des Kultes⁸⁷ und sind wesentlich durch das gesellschaftliche und kulturelle Umfeld an diesem spezifischen Standort bestimmt. Entstanden ist damit in einem kreativen Prozess ein bislang singuläres, für

seinen Entstehungsraum typisches Werk provinziäl-römischer Skulptur.

Abschließend kann festgestellt werden, dass in den meisten Fällen weder der Erhaltungszustand noch die bildhauerische Qualität und künstlerische Aussageabsicht der besprochenen Bildwerke eine vertiefte kunsthistorische Auswertung im Sinne traditioneller Kopienkritik erlaubt oder sinnvoll erscheinen lassen. Spannend bleibt hier vor allem die Untersuchung der Rezeptionsprozesse sowie der gesellschaftlichen Resonanz im lokalen historischen Kontext, die nur unter erweitertem Blickwinkel und möglichst interdisziplinärer Herangehensweise Aussicht auf Erfolg hat. Zuvor müssen jedoch grundlegende Fragen der Rekonstruktion, der chronologischen und stilistischen Einordnung sowie der Rekontextualisierung gestellt und gelöst werden.

Abkürzungen

AMC Archäologisches Museum Carnuntinum, Bad Deutsch-Altenburg
LMK Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt

RIU 2 L. Barkóczy – A. Mócsy, Die römischen Inschriften Ungarns 2. Salla, Mogentiana, Mursella, Brigetio (Amsterdam 1976)

Bibliographie

Bauchhenß – Noelke 1981 G. Bauchhenß – P. Noelke, Die Iupitersäulen in den germanischen Provinzen, BJB Beih. 41 (Köln 1981)
Bernát u. a. 2011 M. Bernát – A. Ďurianova – W. Jobst – R. Piras, Der Tempelbezirk auf dem Pfaffenberg, in: Humer – Kremer 2011, 194–217
Beutler u. a. 2017 F. Beutler – C. Gugl – F. Humer – G. Kremer – E. Pollhammer (Hrsg.), Der Adler Roms. Carnuntum und die Armee der Cäsaren, Ausstellungskatalog Archäologischen Museum Carnuntinum (St. Pölten 2017)
Blanchard 2015 F. Blanchard, Jupiter dans les Gaules et les Germanies (Rennes 2015)
Boppert 1992 W. Boppert, Militärische Grabdenkmäler aus Mainz und Umgebung, CSIR Deutschland II/5, Germania Superior (Mainz 1992)

Bormann 1897 E. Bormann Ausgrabungen in Carnuntum. Einzelfunde: Epigraphische Funde, AEM 20, 1897, 235–246
Coombe u. a. 2015 P. Coombe – F. Grew – K. Hayward – M. Henig, Roman Sculpture from London and the South-East, CSIR Great Britain I 10 (Oxford 2015)
Dell 1893 J. Dell, Ausgrabungen in Carnuntum, Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Österreich-Ungarn 16, 1893, 156–204 = Bericht des Vereins Carnuntum in Wien 1890/1891, 21–69
Diez 1960 E. Diez, Ein Bildniskopf aus claudischer Zeit, CarnuntumJb 1958, 5–9 Taf. 1
Djurić 1997 B. Djurić, Eastern Alpine Marble and Pannonian Trade, in: B. Djurić – I. Lazar (Hrsg.), Akten des 4. Internationalen Kolloquiums über

86 LIMC II 1, 854 Nr. 416 (G. Bauchhenss); LIMC VI 1, 766 Nr. 273 (F. Rausa); Kremer 2012, 32 f. Kat. 14 Taf. 7 (mit älterer Literatur); lupa 4925.

87 Die Gleichsetzung bzw. Kultgemeinschaft von Nemesis, Diana, Tyche/Fortuna, Luna (?), Victoria oder

Virtus und Iuno lässt sich in Carnuntum auch anhand von Weiheinschriften nachvollziehen. Ausführlich dazu sowie zu den ikonographischen Details Kremer 2015.

- Probleme des provinzialrömischen Kunstschaftens, *Celje* 8.–12. Mai 1995 (Ljubljana 1997) 73–86
- Djurić–Müller 2009 B. Djurić–H. W. Müller, White Marbles in Noricum and Pannonia. An Outline of the Roman Quarries and their Products, in: Ph. Jockey (Hrsg.), *ΛΕΥΚΟΣ ΛΙΘΟΣ*. Marbres et autres roches de la Méditerranée antique. *Études interdisciplinaires* (Paris 2009) 111–128
- Ferris 2000 B. I. M. Ferris, *Enemies of Rome. Barbarians through Roman Eyes* (Sutton 2000)
- Frenz 1992 H. G. Frenz, *Bauplastik und Porträts aus Mainz und Umgebung*, CSIR Deutschland II 7 Germania Superior (Mainz 1992)
- Garbsch 1965 J. Garbsch, *Die norisch-pannonische Frauentracht im 1. und 2. Jahrhundert*, Münch-BeitrVFG 11 (München 1965)
- Gassner 2005 V. Gassner, *Kulträume mit seitlichen Podien in Carnuntum. Überlegungen zu Tempel II im Juppiterheiligtum auf dem Pfaffenberg*, in: G. Grabherr – B. Kainrath – A. Larcher – B. Welte (Hrsg.), *Vis imaginum*. Festschrift Elisabeth Walde (Innsbruck 2005) 79–90.
- Gnechi 1912 F. Gnechi, *I Medaglioni Romani 1–3* (Mailand 1912)
- Gugl – Kastler 2007 Ch. Gugl – R. Kastler (Hrsg.), *Legionslager Carnuntum. Ausgrabungen 1968–1977, Der römische Limes in Österreich* 45 (Wien 2007)
- Head 1906 B. V. Head, *Catalogue of the Greek Coins of Phrygia*, BMC Greek Coins 25 (London 1906)
- Hinker 2017 Ch. Hinker, *Die norisch-pannonische Frauentracht im Spiegel der Kleinfunde aus dem Stadtterritorium von Flavia Solva. Ein Addendum zur Monografie von Jochen Garbsch unter besonderer Berücksichtigung der Neufunde seit 1965*, *ÖJh* 86, 2017, 33–105
- Hodits u. a. 2018 B. Hodits – M. Kronberger – S. Insulander – M. Mosser – A. Rohatsch, *Stone Objects from Vindobona (Austria) – Petrological Characterization and Provenance of Local Stone in a Historico-Economical Setting*, in: D. Matetić Poljak – K. Marasović (Hrsg.), *Proceedings of the XI ASMOSIA Conference*, Split 2015 (Split 2018) 363–372
- Hörig – Schwertheim 1987 M. Hörig – E. Schwertheim, *Corpus Cultus Iovis Dolicheni (CCID)*, EPRO 106 (Leiden 1987)
- Humer – Kremer 2011 F. Hummer – G. Kremer (Hrsg.), *Götterbilder – Menschenbilder. Religion und Kulte in Carnuntum*, Ausstellungskatalog Archäologischen Museum Carnuntinum (St. Pölten 2011)
- Humer u. a. 2013 F. Hummer – G. Kremer – E. Pollhammer – A. Pülz (Hrsg.), *A.D. 313 – Von Carnuntum zum Christentum*, Ausstellungskatalog Archäologischen Museum Carnuntinum (St. Pölten 2014)
- Insulander u. a. 2018 S. Insulander – M. Kronberger – B. Moshammer – M. Mosser, *Stone Objects from Vindobona (Austria). Provenance of Local Stone in a Historico-Economical setting*, in: C. Coquelet – G. Creemers – R. Dreesen – E. Goemaere (Hrsg.), *Roman Ornamental Stones in North-Western Europe. Natural Resources, Manufacturing, Supply, Life & After-Life*, Proceedings of the International Conference in Tongeren, 20.–22. April 2016 (Namur 2018) 151–162
- Jobst 1976 W. Jobst, *Der Pfaffenberg – ein Zentrum römischer Staatsreligion in Carnuntum*, in: *Neue Forschungen in Carnuntum I* (Wien 1976) 34–52
- Jobst 1983 W. Jobst, *Provinzhauptstadt Carnuntum. Österreichs größte archäologische Landschaft* (Wien 1983)
- Jobst 1992 W. Jobst (Hrsg.), *Carnuntum. Das Erbe Roms an der Donau*. Katalog Archäologisches Museum Carnuntinum (St. Pölten 1992)
- Jobst 2006 W. Jobst, *Der römische Tempelbezirk auf dem Pfaffenberg/Carnuntum* (Klagenfurt 2006)
- Jobst – Kremer 1988 W. Jobst – G. Kremer, *Carnuntum-Pfaffenberg 1985–1987*, *ÖJh* 58, 1988, Beibl. 23–29
- Jobst u.a. 1986 W. Jobst – D. Knibbe – G. Kremer – H. Thür, *Carnuntum Pfaffenberg 1985. Vorbericht über die Rettungsgrabungen und Forschungsarbeiten im Heiligtum des Jupiter Karnuntinus*, *CarnuntumJb* 1986, 65–127
- Kandler 1997 M. Kandler (Hrsg.), *Das Auxiliarkastell Carnuntum 2. Forschungen seit 1989*, *Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 30 (Wien 1997)
- Kandler 2004 M. Kandler, *Zur Deutung des Tempels II auf dem Pfaffenberg bei Carnuntum*, in: C. Roman – C. Găzdac u. a. (Hrsg.), *Orbis antiquus*. Festschrift Ioan Piso (Cluj 2004) 269–282
- Kandler 2011 M. Kandler, *Das Heiligtum des Iuppiter Optimus Maximus Dolichenus in Carnuntum. Mit einem Beitrag von P. Pingitzer* (St. Pölten 2011)
- Kandler u. a. 2004 M. Kandler (mit Beiträgen von F. Hummer und H. Zabeňlicky), *Carnuntum*, in: M. Šašel Kos – P. Scherrer (Hrsg.), *Die autonomen Städte in Noricum und Pannonien 2, Situla* 42 (Ljubljana 2004) 11–66
- Kleiner 1949 G. Kleiner, *Das Nachleben des Pergamenischen Gigantenkampfes*, *BWPr* 105 (Berlin 1949)
- Krause 1983 B. H. Krause, *Iuppiter Optimus Maximus Saturnus. Ein Beitrag zur ikonographischen Darstellung Saturns*, *TrWPr* 5 (Mainz 1983)
- Krause 1989 B. H. Krause, *Trias Capitolina. Ein Beitrag zur Rekonstruktion der hauptstädtischen*

- Kultbilder und deren statuentypologischer Ausstrahlung im Römischen Weltreich (Diss. Trier 1989)
- Kremer 1996 G. Kremer, Ein Kaiser im Jupitergewand vom Pfaffenberg, CarnuntumJb 1996, 39–58
- Kremer 2003 G. Kremer, Jupiter Optimus Maximus vom Pfaffenberg bei Carnuntum, in: P. Noeike – F. Naumann-Steckner – B. Schneider (Hrsg.), Romanisation und Resistenz: in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum. Neue Funde und Forschungen. Akten des VII. Internationalen Colloquiums über Probleme des Provinzialrömischen Kunstschaffens, Köln 2. bis 6. Mai 2001 (Mainz 2003) 395–405
- Kremer 2004 G. Kremer, Das Heiligtum des Jupiter Optimus Maximus auf dem Pfaffenberg/Carnuntum. Die rundplastischen Skulpturen, hrsg. Von W. Jobst, RLÖ 41 Sonderbd. 2 (Wien 2004)
- Kremer 2005 G. Kremer, »Provinziales Kunstschaffen« in Carnuntum, in: G. Grabherr – B. Kainrath – A. Larcher – B. Welte (Hrsg.), Vis Imaginum. Festschrift E. Walde zum 65. Geburtstag (Innsbruck 2005) 168–176
- Kremer 2012 G. Kremer, Götterdarstellungen, Kult- und Weihedenkmäler aus Carnuntum. Mit Beiträgen von Ch. Gugl, Ch. Uhlir, M. Unterwurzacher, CSIR Carnuntum Suppl. 1 (Wien 2012)
- Kremer 2013 G. Kremer, Zu einigen ungewöhnlichen Steindenkmälern aus Carnuntum, CarnuntumJb 2012, 71–80 Taf. 42–45
- Kremer 2014 G. Kremer, Randbemerkung zu einem alten Problem der pannonischen Religionsgeschichte, in: F. Lang – S. Traxler – E. M. Ruprechtsberger – W. Wohlmayr (Hrsg.), Ein kräftiges Halali aus der Römerzeit! Festschrift für Norbert Heger zum 75. Geburtstag, Archaeo plus 7 (Salzburg 2014) 175–182
- Kremer 2015 G. Kremer, Synkretistische Neukompositionen von Götterbildern im norisch-pannonischen Raum, in: D. Boschung – A. Schäfer (Hrsg.), Römische Götterbilder der mittleren und späten Kaiserzeit, Morphomata 22 (Paderborn 2015) 259–287
- Kremer 2017 G. Kremer, Religio castrensium und religio militum – Heeresreligion und Kulte der Soldaten, in: Beutler u. a. 2017, 100–111
- Kremer u. a. 2009 G. Kremer – Ch. Uhlir – M. Unterwurzacher, Kult- und Weihedenkmäler aus Marmor in Carnuntum, in: V. Gaggadis-Robin – A. Hermary (Hrsg.), Les ateliers de sculpture régionaux. Techniques, styles et iconographie, Actes du X^e colloque international sur l'Art Provincial Romain à Arles et Aix-en-Provence 21–23 mai 2007 (Arles 2009) 663–681
- Kremer u. a. 2018 G. Kremer – I. Kitz – B. Moshammer – M. Heinrich – E. Draganits, Stone monuments from Carnuntum and Surrounding Areas (Austria) – Petrological Characterization and Quarry Location in a Historical Context, in: D. Matetić Poljak – K. Marasović (Hrsg.), Proceedings of the XI ASMOSIA Conference, Split 2015 (Split 2018) 557–565
- Krüger 1967 M.-L. Krüger, Die Rundskulpturen des Stadtgebietes von Carnuntum, CSIR Österreich I 2 (Wien 1967)
- Krüger 1970 M.-L. Krüger, Die Reliefs des Stadtgebietes von Carnuntum I. Die figürlichen Reliefs, CSIR Österreich I 3 (Wien 1970)
- Krüger 1972 M.-L. Krüger, Die Reliefs des Stadtgebietes von Carnuntum II. Die dekorativen Reliefs (militärische Ausrüstungsgegenstände, tierische oder vegetabile Ornamente), CSIR Österreich I 4 (Wien 1972)
- Lichtenberger 2011 A. Lichtenberger, Severus Pius Augustus. Studien zur sakralen Repräsentation und Rezeption der Herrschaft des Septimius Severus und seiner Familie (193–211 n. Chr.) (Leiden 2011)
- lupa F. Harl – O. Harl, Ubi Erat Lupa, < <http://lupa.at/> > (30.03.2020) (Bilddatenbank zu antiken Steindenkmälern)
- Maderna 1988 C. Maderna, Iuppiter Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen. Untersuchungen zum römischen statuaren Idealporträt (Heidelberg 1988)
- Maderna 2005 C. Maderna, Zur Gigantomachie des sogenannten Tempels der Gens Septimia in Lepcis Magna, in: D. Kreikenbom – K.-U. Mahler – Th. M. Weber (Hrsg.), Urbanistik und städtische Kultur in Westasien und Nordafrika unter den Severern (Mainz 2005) 61–82
- Mittag 2019 P. F. Mittag, Römische Medaillons II. Antoninus Pius (Stuttgart 2019)
- Mosser 2003 M. Mosser, Die Steindenkmäler der legio XV Apollinaris, Wiener archäologische Studien 5 (Wien 2003)
- Mosser 2014 M. Mosser, Die Legio XIII Gemina Martia Victrix in Nordwestpannonien am Ende des 1. Jhs. n. Chr., in: F. Lang – S. Traxler – E. M. Ruprechtsberger – W. Wohlmayr (Hrsg.), Ein kräftiges Halali aus der Römerzeit! Norbert Heger zum 75. Geburtstag, Archaeo plus 7 (Salzburg 2014) 201–213
- Motschmann 2002 C. Motschmann, Die Religionspolitik Marc Aurels (Stuttgart 2002)
- Mráv 2003 Zs. Mráv, Castellum contra Tautantum. Zur Identifizierung einer spätrömischen Festung, in: Á. Szabó – E. Tóth (Hrsg.), Bölcske. Römische Inschriften und Funde (Budapest 2003) 329–376

- Noelke 1981 P. Noelke, Die Jupitersäulen und -pfeiler in der römischen Provinz Germania inferior, in: Bauchhenß – Noelke 1981, 263–515 Taf. 55–100 Karten 6–10
- Noelke 2006 P. Noelke, Bildhauerwerkstätten im römischen Germanien, BJB 206, 2006, 87–144
- Noelke 2010/2011 P. Noelke, Neufunde von Jupitersäulen und -pfeilern in der Germania inferior seit 1980, BJB 210/211, 2010/2011, 149–374
- Nolte 2006 S. Nolte, Steinbruch – Werkstatt – Skulptur. Untersuchungen zu Aufbau und Organisation griechischer Bildhauerwerkstätten (Göttingen 2006)
- Panhuysen 2000 T. Panhuysen, A propos du pilier tibérien de Nimègue, in: H. Walter (Hrsg.), La sculpture d'époque Romaine dans le nord, dans l'est des Gaules et dans les régions avoisinantes. Acquis et problématiques actuelles. Actes du Colloque à Besançon 1998 (Paris 2000) 9–19
- Piccottini 1968 G. Piccottini, Die Rundskulpturen des Stadtgebietes von Virunum, CSIR Österreich II 1 (Wien 1968)
- Piccottini 1989 G. Piccottini, Die Römer in Kärnten (Klagenfurt 1989)
- Piras 2014 R. Piras, Studio per la ricomposizione dei capitelli del Pfaffenberg/Carnuntum, CarnuntumJb 2014, 79–91
- Piso 1991 I. Piso, Die Inschriften vom Pfaffenberg und der Bereich der Canabae legionis, Tyche 6, 1991, 131–169
- Piso 2003 I. Piso, Das Heiligtum des Jupiter Optimus Maximus auf dem Pfaffenberg/Carnuntum. Die Inschriften, Der römische Limes in Österreich 41 (Wien 2003)
- Piso 2017 I. Piso, La signification du *dies Iovis* sur une inscription de Villadecanes (Espagne Tarraconaise), Cahiers du Centre Glotz 28, 2017, 136–150
- Praschniker 1950 C. Praschniker, Der Meister von Virunum, ein Bildhauer der Römerzeit in Kärnten, Carinthia I 140, 1950, 3–23
- Praschniker – Kenner 1947 C. Praschniker – H. Kenner, Der Bäderbezirk von Virunum (Wien 1947)
- Schäfer 1989 T. Schäfer, Imperii Insignia. Sella curulis und fasces, RM ErgH. 29 (Mainz 1989)
- Scherrer 2006 P. Scherrer, Noreia – Prähistorisch-gallorömische Muttergottheit oder Provinzpersonifikation, in: M. Hainzmann (Hrsg.), Auf den Spuren keltischer Götterverehrung, Akten 5. F.E.R.C.A.N.-Workshop Graz 2003 (Wien 2006) 207–241
- Scherrer 2013 P. Scherrer, I. O. M. Teutanus, I. O. M. Karnuntinus, the 11th of June and the Recruitment of the Roman Legions, in: B. Edelmann-Singer – H. Konen (Hrsg.), Salutationes – Beiträge zur Alten Geschichte und ihrer Diskussion. Festschrift für Peter Herz zum 65. Geburtstag (Berlin 2013) 261–312
- Schmidt-Colinet 1977 A. Schmidt-Colinet, Antike Stützfiguren. Untersuchungen zu Typus und Bedeutung der menschengestaltigen Architekturstütze in der griechischen und römischen Kunst (Berlin 1977)
- Schneider 1986 R. M. Schneider, Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst (Worms 1986)
- Steiner 2005 A. Steiner, Auswertung petrochemisch untersuchter römerzeitlicher Denkmäler aus Marmor in Kärnten (ungedruckte Dipl. Universität Wien 2005)
- Stiglitz 1997 H. Stiglitz (Hrsg.), Das Auxiliarkastell Carnuntum I. Forschungen 1977–1988, Sonderchriften des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien 29 (Wien 1997)
- Tóth 2003 I. Tóth, Das Fest Pannoniens. III Idus Iunias, in: Á. Szabó – E. Tóth (Hrsg.), Bölcske. Römische Inschriften und Funde (Budapest 2003) 377–384
- Tóth 2011 I. Tóth, Kaiserkult und Volksglaube im Bereich der Bernsteinstraße, in: Humer – Kremer 2011, 117–126
- Traxler 2009 S. Traxler, Die römischen Grabdenkmäler von Lauriacum und Lentia. Stein – Relief – Inschrift (Linz 2009)
- Vian 1951 F. Vian, Répertoire des gigantomachies figurées dans l'art grec et romain (Paris 1951)
- Walter 1986 H. Walter, La Porte Noire de Besançon I–II (Paris 1986)
- Weber-Hiden 2014 I. Weber-Hiden, Versuche zur Datierung des Inschriftenmaterials von Carnuntum anhand der Grabstelen, in: I. Koncani Uhač (Hrsg.), Akten des XII. Internationalen Kolloquiums über römische provinzielle Kunst. Die Datierung von Steinmonumenten und Kriterien für die Chronologiefestsetzung, Pula, 23.–28. 5. 2011 (Pula 2014) 70–73
- Weber-Hiden 2017 I. Weber-Hiden, Die ältesten Inschriften aus Carnuntum, in: P. Kovács (Hrsg.), Tiberius in Illyricum. Contributions to the History of the Danubian Provinces under Tiberius' Reign (14–37 AD) (Budapest 2017) 177–191
- Wegner 1939 M. Wegner, Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit, Herrscherbild II 4 (Berlin 1939)
- Wiegels 2000 R. Wiegels, Lopodunum II. Inschriften und Kultdenkmäler aus dem römischen Ladenburg am Neckar (Stuttgart 2000)
- Woolf 2001 G. Woolf, Representation as Cult. The Case of Jupiter Columns, in: W. Spickermann (Hrsg.), Religion in den germanischen Provinzen Roms (Tübingen 2001) 117–134

Abbildungsnachweis

Abb. 1 a: Land Niederösterreich – Archäologischer Park Carnuntum, Bad Deutsch-Altenburg (Foto: N. Gail)

Abb. 1 b. c: IKAnt, ÖAW (G. Kremer)

Abb. 2: O. Harl

Abb. 3–6: Land Niederösterreich – Archäologischer Park Carnuntum, Bad Deutsch-Altenburg (Foto: N. Gail)

Abb. 7: G. Kremer

Abb. 8: Land Niederösterreich – Archäologischer Park Carnuntum, Bad Deutsch-Altenburg (Foto: N. Gail)

Adresse

Dr. Gabrielle Kremer
gabrielle.kremer@oeaw.ac.at

Apollonia und seine Skulpturen

Eine geographische Schnittstelle mit sozialer Schere?

Jochen Griesbach

Abstract: A current project documenting marble and limestone sculptures from Apollonia has given rise to the opportunity to carry out a preliminary study of the archetypes emulated in statues and reliefs belonging to the cluster being investigated. This paper focuses mainly on depictions of the most significant gods of Apollonia, i. e. the siblings Apollon and Artemis, also taking into consideration Athena. The cluster of sculptures under investigation includes a substantial series of fragmentary votive reliefs from the Late Hellenistic period, leading to the impression that they could have originally been inspired by the cult statue of Bendis, the Thracian pendant of Artemis, in her sanctuary at Piraeus, most likely designed by Athenian artists. While all reliefs in the cluster show Artemis in a calm posture, one hand holding a javelin, the other hand resting on her hip, only some depict her clearly with the typical Phrygian Cap, the deer skin (nebris) and the cloak called zeira. This tradition, both of worship and imagination of the goddess, has probably evolved directly as a result of influence from Athens. In contrast the marble statues (and heads) of Apollon, Artemis and Athena known to have been found in wealthy houses of the 2nd/early 3rd century AD are primarily reproducing models commonly found all over the Roman Empire; only one small scale reproduction of the cult image of Athena Parthenos can be interpreted as a clear commitment to Greek identity. Striking is the enormous disparity in craftsmanship between the life size statues and the contemporaneous votive reliefs referring to the same or related archetypes, the former often very precise replicas or imitations, the latter frequently faint allusions to the originals; an analogous phenomenon is noticeable between portrait statues and the full body images of citizens on grave reliefs. Apparently this has to do with a strong social stratification within the population of Apollonia, already noticeable in the Hellenistic period but more pronounced under the impact of the Roman emperors.

Einleitung: Apollonia sucht den Anschluss

Die heute zum Staatsgebiet Albaniens zählende antike Stadt Apollonia ist den meisten Archäologen vor allem deshalb geläufig, weil Pausanias auf seinem Rundgang durch das Zeus-Heiligtum von Olympia ein dreizehnfiguriges Weihgeschenk erwähnt, das die aus Korinth und Kerkyra stammenden Kolonisten hier um die Mitte des 5. Jhs. v. Chr. errichten ließen¹. Nach den Ausführungen des Periegeten stellte die Gruppe die beiden Göttinnen Thetis und Eos dar, wie sie Zeus um Unterstützung ihrer vor Ilion gegeneinan-

der kämpfenden Söhne, Achilleus und Memnon, anflehten. Weitere Gegenüberstellungen von bekannten Helden unter den Griechen und Trojanern, darunter auch Odysseus und Äneas, ergänzten das im Halbrund antithetisch angelegte Statuenensemble mit dem Göttervater als Schiedsrichter in der Mitte. In der zugehörigen Inschrift, die Pausanias ebenfalls überliefert, ist allerdings nicht vom berühmtesten aller griechischen Kriege die Rede, sondern von der Gründung Apollonias durch den Drachenbezwinger höchstpersönlich und von einem Sieg gegen die Stadt Thronion in der Nachbarregion Abantis, aus dessen Beute das Denkmal finanziert worden ist²:

1 Paus. 5, 22, 2–4. Eckstein 1969, 15–22 Taf. 1 glaubt, wenige Blöcke des Denkmals »aus einem weißen Inselmarmor« identifizieren und ihre ursprüngliche Position am Prozessionsweg südlich der Altis belegen zu können; s. dagegen Bumke 2004, 174–179. Zur Datierung s. zuletzt Stickler 2010, 127–130.

2 Von der Inschrift sind tatsächlich Teile auf zwei anpassenden Blöcken gefunden worden: Kunze 1956, 149–153 Taf. 80 (»Fragment aus parischem Marmor«); Bumke 2004, Taf. 36 a. b.

μνάματ' Ἀπολλωνίας ἀνακείμεθα, τὰν ἐνὶ πόντῳ
Ἴονίῳ Φοῖβος ᾤκις ἄκερσεκόμας
οἱ γὰς τέρμαθ' ἑλώντες Ἄβαντίδος ἐνθάδε ταῦτα
ἔστασαν σὺν θεοῖς ἐκ Θρονίου δεκάταν.

Als Mal Apollonias stehen wir hier, das am Ioni-
schen Meer
Phoibos gründete, langwallenden Haares.
Die die Enden der Erde eroberten, stellten es hier
auf
mit Götterhilfe aus dem Zehnten des abantischen
Thronion³.

In der Zusammenschau beider Medien, Text und Bild,
drängt sich folgende Lesart förmlich auf: Die Apollo-
niaten vom Ionischen Meer wollten mit diesem Denk-
mal nicht nur ihre Zugehörigkeit zur griechischen
Welt demonstrieren, sondern zudem unterstreichen,
dass sie am nordwestlichen Rand der Oikumene ein
bedeutendes Bollwerk der griechischen Zivilisation
gegen die benachbarten Barbaren verkörperten⁴. De-
ren Unterwerfung war schließlich genauso gottgewollt
wie die der Trojaner.

Zur Ausführung der Statuengruppe beauftrag-
ten sie keinen Geringeren als Lykios, den Sohn des
Myron, einen Bildhauer der Früh- und Hochklassik,
der vorwiegend in Athen gewirkt hat⁵. Die Periphe-
rie bedient sich hier also eines Mannes aus dem Zen-
trum des Kunstschaffens, um am prominentesten Ort
panhellenischer Sinnstiftung eine repräsentative Bot-
schaft an den Kulturraum abzusetzen, als dessen pris-
tiner und integrativer Bestandteil sie wahrgenommen
werden wollte⁶.

Das Engagement in Olympia führt vor Augen, dass
für die Bürger Apollonias die Frage nach der kultu-
rellen Identität bereits in einem frühen Stadium ihrer
Stadtgeschichte von eminenter Bedeutung war. In der

Beauftragung des attischen Bildhauers spiegelt sich
das Bestreben, mit der künstlerischen Qualität des
Denkmals möglichst viel Anerkennung bei den üb-
rigen Griechen hervorzurufen. Entgegen allem zur
Schau gestellten Patriotismus verzichteten die Apollo-
niaten dafür – auf dieser Ebene der Kommunikation –
auf die Demonstration eigenen Lokalkolorits⁷.

Mögen derlei Überlegungen im Fall des Weihge-
schenks in Olympia notgedrungen recht abstrakt, um
nicht zu sagen virtuell bleiben, so soll im Folgenden
die Betrachtung auf ausgewählte, materiell besser
greifbare Denkmäler aus Apollonia selbst gerichtet
sein und der hier im Fokus stehenden Frage nach den
verschiedenen Bedeutungsebenen bei der Übernahme
von Vorbildern, d. h. in erster Linie von statuarischen
Vorlagen, nachgehen.

Von der Peripherie zum Brückenkopf: Apollonia zwischen Osten und Westen

Apollonia ist schon aufgrund seiner geographischen
Lage und seiner historischen Rahmenbedingungen
prädestiniert für eine Untersuchung, deren Aufmerk-
samkeit den verschiedenen Ausdrucksformen kultu-
reller Aneignung in der Steinplastik der klassischen
Antike gewidmet ist⁸. Das gilt nicht nur für den an-
fänglichen Status der griechischen Kolonie als En-
klave in einem weitgehend von illyrischen Stämmen
besiedelten Umland, sondern vor allem für ihre stra-
tisch bedingte Nähe zur Straße von Otranto, der
ausgeprägten Meerenge am südlichen Ende der Ad-
ria, wo gerade einmal rund 70 km Wasserweg Italien
vom Balkan trennen⁹. So ist es kaum verwunderlich,
dass das über einen schiffbaren Flusshafen mit dem
Meer in Sichtweite verbundene Apollonia bereits in
frühellenistischer Zeit daran interessiert war, gute

3 Übers. E. Meyer.

4 Ioakimidou 1997, 246–249. Cabanes 1993, 145–150
sieht hier umgekehrt ein Anknüpfen Apollonias an
die Trojaner, denen Apoll im Krieg beistand.

5 Der Neue Overbeck II (2014) 326–335 s. v. Lykios
aus Eleuthernai (K. Hallof – S. Kansteiner – L. Leh-
mann).

6 Möglicherweise knüpfte ein vergleichbares Denkmal
in Apollonia, von dem die verschollene Inschrift »Ai-
neias« überliefert ist, selbst an diesen Anspruch an:
Praschniker 1922–1924, 189 f. Nr. 3; Cabanes 1997,
Nr. 4 (4. Jh. v. Chr.).

7 Die auf der Basis erhaltenen Schriftzeichen lassen
sich nicht einem klaren Vorbild zuordnen, sind je-
denfalls weder typisch für Athen noch für Apollonia:
Kunze 1956, 151 f.; Der Neue Overbeck II (2014) 328
Nr. 1, 1079 (K. Hallof).

8 Die hier unternommenen Überlegungen resultieren
aus einem vom Verf. geleiteten Projekt zur fotodoku-

mentarischen sowie katalogartigen Erschließung aller
Skulpturen bzw. mobilen Steindenkmäler aus Apol-
lonia, das aus Sanierungsmaßnahmen der Römischen
Abteilung des Deutschen Archäologischen Instituts
von Depoträumen im ehemaligen Kloster Pojani
(2009 bis 20013) hervorgegangen ist. 2017 konnten
dank der Unterstützung durch die Fritz Thyssen Stif-
tung die umfangreichen Materialbestände in Tirana
(Historisches Nationalmuseum, Archäologisches
Museum und Depot des Archäologischen Instituts)
aufgenommen werden; weitere Kampagnen in Apol-
lonia selbst sowie in anderen Sammlungen und Kir-
chenbauten der Region stehen noch aus. Alle Skulptu-
ren werden sukzessive in der Datenbank iDAI.objects
»ARACHNE« (<https://arachne.uni-koeln.de/>) erfasst.
Die hier gezeigten Fotos stammen von Daniela Gauss,
Philipp Groß, Adnan Hyka und Eugenio Monti; vor-
läufige Arbeitsfotos vom Verf.

9 Lamboley 1987.

Kontakte zur aufstrebenden Macht im Westen, Rom, aufzubauen¹⁰; eine prophylaktische Maßnahme, die sich langfristig gesehen mit der Anlage der Via Egnatia 146 v. Chr. auszahlen sollte¹¹. Hinzu kommt der Reichtum an mehr oder minder vollständig, z. T. aber auch recht fragmentarisch überkommenen Skulpturen, der sich annähernd über die gesamte Besiedlungsdauer der Stadt erstreckt, obgleich von dieser bislang nur verhältnismäßig geringe Teile durch die seit etwa 100 Jahre andauernden Ausgrabungen aufgedeckt worden sind¹². Das Spektrum der über 1000 *membra disiecta* unter den aus Apollonia stammenden Stein- und Metallmälern reicht von verschiedenen Gattungen der Rund- (Ideal- und Porträtplastik) und Reliefplastik (Grab- und Weihreliefs) bis zu Mobiliar, Gerätschaften, ornamentierten Architekturgliedern sowie weitgehend schmucklosen Inschriftenplatten aus Marmor und Kalkstein. Dabei setzen die frühesten Zeugnisse etwa in der Mitte des 6. Jhs. v. Chr. ein, gefolgt von einer geradezu nahtlosen Reihe von Bildwerken, die erst im 3. Jh. n. Chr. weitgehend abbricht, um nur noch sporadisch durch spätantike Nachklänge wiederaufzuleben.

Dass Apollonia als bedeutsames Handelskontor tatsächlich seit Beginn seines Bestehens mit einer Vielfalt von auswärtigen Einflüssen konfrontiert war und sich von ihnen immer wieder neu, aber auch durchaus selektiv inspirieren ließ, kristallisiert sich in den zuletzt insbesondere von Henner von Hesberg vorangetriebenen Studien zu einzelnen Materialgattungen unter den Stein- und Metallmälern der Stadt deutlich heraus: So lässt sich beobachten, dass Apollonia nach einer anfänglichen Phase formaler Abhängigkeit von den Mutterstädten rasch zu eigenen Ausdrucksformen mit Anleihen aus verschiedenen Regionen der Ägäis und ihrer Küstengebiete gefunden hat¹³. Besonders markant sind hier die reichen Zeugnisse marmorner Bauplastik unter intensiver Verwendung von Zusätzen aus Bronze, die auf eine Reihe prominenter Tempelgebäude und Schatzhäuser vom späten 6. bis ins 5. Jh.

v. Chr. hindeutet; zweifelsohne Hinweise auf eine beachtliche Prosperität der Stadt. Unter den Grabstelen des 5. und 4. Jhs. v. Chr. fällt auf, dass in Apollonia mit den attischen Vorbildern sehr viel freier verfahren wurde als in der Schwesterstadt Epidamnos (Dyrrhachion), während für das Ende des 4. Jhs. bereits erste Anzeichen für eine zunehmende Hinwendung nach Unteritalien zu verzeichnen sind¹⁴. Diese nahm dann vor allem seit dem letzten Drittel des 3. Jhs. v. Chr. stärker Kontur an, als die wohl in spätklassischer Zeit großzügig angelegten neuen Insulae der Unterstadt mitunter einen Ausbau durch luxuriös ausgestattete Wohnhäuser erhielten, der sich in verspieltem Baudekor und Marmormobiliar äußert¹⁵. Unter den großen öffentlichen Gebäuden hellenistischer Zeitstellung wie dem Theater und dem dorischen Brunnenhaus mit seinem ausgeklügelten Zulaufsystem ist davon nur wenig spürbar; allerdings äußert sich auch hier in den Baumaßnahmen repräsentativer Ausmaße ein reges Interesse daran, den Wohlstand der Stadt weit über ihre Grenzen hinaus kund zu tun und sie so in Augenhöhe mit anderen bedeutenden Poleis zu bringen. Das abwechslungsreiche Programm äußerst qualitätvoller Tragödien-Masken von einem Metopenfries des Theaters¹⁶ kontrastiert dabei auffällig mit den eigentümlichen achteckigen Pfeilerstützen der Nischenstoa auf der Nordseite der »unteren Agora«, die nur im epirotischen Einzugsgebiet vorkommen¹⁷. Einzigartig sind auch die zumeist in mehreren Registern angelegten Grabreliefs hochhellenistischer Zeit aus Apollonia, die in überschaubarer Stückzahl von einer bemerkenswerten bildhauerischen Qualität zeugen; vermutlich Ausdruck einer elitären Oberschicht, die die Geschicke Apollonias im späteren 3. Jh. und in der ersten Hälfte des 2. Jhs. wesentlich bestimmte. In ungewöhnlicher Weise thematisieren sie die Trauer der Hinterbliebenen im Bild. Die motivischen Parallelen deuten am ehesten noch nach Kleinasien als eine mögliche Quelle der Inspiration¹⁸. Daneben gab es aber auch noch aufwendigere Grabbauten, die vor

10 Bereits zwischen 272 und 266 v. Chr. wurde eine Gesandtschaft aus Apollonia zum Senat in Rom geschickt: Liv. epit. 15; Val. Max. 6, 6, 5; Cass. Dio fr. 42; Zonaras 8, 7, 3 vers. 1 in vol. 1, 141, 5; s. dazu de Sanctis 1960, 407 Anm. 116; Vollmer 1990, 25 f.; Dimo u. a. 2007a, 59–61 (G. Bonnet – M.-C. Ferriès). 229 v. Chr. wurde anlässlich des Ersten Illyrischen Krieges erstmals ein festes Bündnis vereinbart: Errington 2004, bes. 89 f.

11 Fasolo 2005; Lolos 2009; Palazzo 2010; de Matteis 2011.

12 Dimo u. a. 2007c.

13 von Hesberg u. a. 2018, bes. 146–152.

14 von Hesberg u. a. 2018, 137–146.

15 von Hesberg 2010/2011; Fiedler – von Hesberg 2012/2013, bes. 225–227. 240 f. Zur Stützfigur des Atlanten aus einem Wohnhaus (N. Ceka in: Eggebrecht 1988, 398 Nr. 314) vgl. z. B. die in Sizilien und Unteritalien verbreitete Bildtradition: Bonacasa – Joly 1985, 304 bes. Abb. 355; Belli Pasqua 1995, 99 f.; allg. s. Schaller 1973, 149–152; Schmidt-Colinet 1977, 47–49. 242–248 bes. Nr. M 1. 5. 8. 9. 18. – Auch in den Nekropolen machen sich solche Einflüsse aus Unteritalien vereinzelt bemerkbar: von Hesberg 2011; von Hesberg 2016, bes. 168; von Hesberg 2018, bes. 433–435.

16 von Hesberg – Eck 2008, 40–47.

17 Fiedler – von Hesberg 2012/2013, 229–231.

18 von Hesberg 2019, bes. 458–461. Zu Reiterreliefs dieser Zeit s. demnächst von Hesberg (im Druck).

allen als Ädikulen rekonstruiert werden können und Einflüsse aus dem Osten wie aus dem Westen aufzeigen¹⁹. Die Verbreitung der Registerstelen reißt um die Mitte des 2. Jhs. v. Chr. ab und wird von Grabdenkmälern abgelöst, die ihre Vorbilder vor allem aus Delos beziehen, das zu dieser Zeit von Rom zum Freihafen erklärt worden war und infolgedessen eine stärkere Öffnung nach Italien erfuhr²⁰; daneben bildet die sehr umfangreiche Gruppe der Kioniskoi, die vor allem in Athen und in Westgriechenland in dieser Zeit verbreitet sind, eine besonders schlichte Variante des Grabschmucks²¹. Der kursorische Überblick zeigt demnach, dass die Bürger von Apollonia nicht sehr festgelegt darin waren, welchen Strömungen und Geschmacksvorlieben sie folgen sollten, und je nach Kontext ganz verschiedene Modelle für sich vereinnahmen konnten. In der Summe ergibt das nicht nur ein sehr dynamisches Bild, sondern gleichsam einen individuellen Fingerabdruck, der Rückschlüsse auf die spezifischen Wertmaßstäbe der städtischen Gesellschaft Apollonias erlaubt.

Statuarische Vorbilder in der Idealplastik

Ebenfalls in späthellenistischer Zeit häufen sich in Apollonia die Beispiele von Skulpturen, die bekannte Standbilder zitieren. Ganz offensichtlich ist das bei einem kleinen Pfeiler quadratischen Zuschnitts, der auf drei Seiten auf einem Blätterkelch vorkragenden figürlichen Reliefdekor aufweist und am ehesten als Tischfuß, d. h. als zentraler Träger einer Tischplatte oder eines Altaraufsatzes angesprochen werden kann (Abb. 1)²². Auf der Hauptansichtsseite sind Eros und Psyche zu sehen, wie sie sich gegenseitig umarmen und küssen, während auf den beiden Nebenseiten Eros alleine als Musizierender auftritt, auf der linken mit einer Querflöte, auf der rechten mit der Kithara²³. Trotz ihres schlechten Erhaltungszustands lässt sich erkennen, dass die Reliefdarstellung von Eros und



Abb. 1 Tischfuß mit Reliefdarstellung von Amor und Psyche

Psyche den Typus der berühmten Statuengruppe in den Kapitolinischen Museen im Sinne eines etablierten Schemas imitiert²⁴, denn, obwohl das Liebespaar seitenverkehrt wiedergegeben ist, wurde die charakteristische Verdrehung der Unterkörper übernommen. Damit reiht sich das Werk unter die frühen Beispiele der zahlreich überlieferten Bildzitate der Gruppe ein, die vom späten Hellenismus über die gesamte Kaiserzeit andauern, und vermag zu demonstrieren, wie rasch damals neue Bildentwürfe in Apollonia aufge-

19 von Hesberg 2016, bes. 159–163.

20 Koch 1989, Abb. 18; von Hesberg 2019, 449–451, 462 f.; auch in den Grabbauten spiegeln sich die beiden unterschiedlichen Phasen wider: von Hesberg 2016, bes. 160–163.

21 Fraser 1993 bringt die Verbreitung dieser Gattung, die sich bis in die Kaiserzeit fortsetzt, mit den römischen Eroberungen 166 v. Chr. in Verbindung.

22 Der Pfeiler (Tirana, Arch. Inst. Mag. Inv.-Nr. 1031) ist mit 0,36 m H sehr niedrig; vergleichbare Stücke aus Delos sind eher doppelt so groß: vgl. Deonna 1938, 34 Taf. 16 Nr. 113; s. auch Pernice 1932, 62–65 Taf. 38, 3–39, 4.

23 Als Dekor von Tischfüßen ist das erotische Thema beliebt: Stephanidou-Tiveriou 1993, 118 f. 273 Taf. 58 Nr. 113; Feuser 2013, 108 f.; Fittschen 2015, 44 f. Kat.-Nr. 2. Zum Motiv des Blätterkelchs s. Jucker 1961, bes. 193. Zu Eros mit Musikinstrumenten s. LIMC III (1986) 884 Nr. 413 a; 907–911 s. v. Eros (A. Hermary – H. Cassimatis – R. Vollkommer); 1008–1010 s. v. Eros/Amor, Cupido (N. Blanc – F. Gury).

24 Aspris 1996, 7–70 (Original: ca. 120–100 v. Chr.); Vorster 2007, 301 f. Abb. 292.; Menschner 2017. Die Bildidee ist indessen deutlich älter: Aspris 1996, 119–142; Kunze, in: Junker – Stähli 2008, 101 Anm. 124.

griffen wurden²⁵. In diesem Zusammenhang scheinen die wohlhabenden Bürger der Stadt mit ihren aufwendig gestalteten Wohnhäusern und dem Bedürfnis nach einem sinnlich aufgeladenen Ambiente eine entscheidende Rolle gespielt zu haben. Jedoch wird erst eine systematische Auswertung aller uns überkommenen Skulpturen aus Apollonia hier Sicherheit bringen. Vorerst muss in diesem Stadium der Erschließung eine exemplarische Annäherung im Sinne eines Werkstattberichts genügen, die zunächst einmal von den potenziell bedeutendsten Sujets der statuarischen Überlieferung ausgeht, nämlich den wichtigsten Gottheiten der Stadt.

An erster Stelle steht hier natürlich der Namensgeber der Polis, wobei in Rechnung zu stellen ist, dass Apollon gerade in Epirus auch eine anikonische Verehrung in Form des Baitylos oder besser Agyieus genossen hat²⁶. Davon zeugt auf dem heutigen Gelände der Stadt der vor dem Eingang zur südlichen Akropolis modern widererrichtete Kultpfeiler aus hochhellenistischer Zeit²⁷, während dasselbe Motiv in der städtischen Münzprägung seit dem Beginn des 3. Jhs. v. Chr. überliefert ist²⁸. Auch wenn zweifelsohne davon auszugehen ist, dass Apollon seit Anbeginn der Koloniegründung eine prominente Kultstätte in der Stadt besessen hat²⁹, sind die frühesten statuarischen Wiedergaben des Gottes erst für die römische Kaiserzeit belegt. Abgesehen von zwei Köpfen, die mehr oder minder gesichert mit Apollon in Verbin-

dung gebracht werden können³⁰, gibt ein kopfloses, leicht überlebensgroßes Standbild aus pentelischem Marmor, das aus dem Wohnhaus ›D‹ in Apollonia stammt und aktuell im ›Schaudepot‹ des Archäologischen Museums hinter der Marienkirche präsentiert wird, Aufschluss über die Rezeption gängiger Statuenschemata (Abb. 2)³¹. Der jugendlich aufgefasste Gott ist vollständig unbekleidet und lehnt mit seiner linken Flanke an einem Dreifuß, um dessen vegetabile Mittelstütze aus Blätterkelchen sich im Innern zwischen den Beinen des Gestells eine Schlange (Python) emporwindet. Die Hüfte über dem rechten Standbein ist stark nach links gekippt, der linke Fuß deutlich zurückgesetzt und kaum belastet. Den linken Arm stark angewinkelt hält der Musengott am oberen Ende den Schildkrötenpanzer einer Lyra, die auf dem Dreifuß ruht. Ob der verlorene rechte Unterarm ebenfalls angewinkelt oder nach unten vorgestreckt war, bleibt ungewiss, doch sprechen die glatte Bruchfläche und das in der Mitte vorhandene Dübelloch wohl eher zugunsten der weiter in den Raum ausgreifenden Variante³². In der rechten Hand dürfte der Gott am ehesten ein Plektron gehalten haben, doch kommen durchaus auch andere Attribute in Frage. In ihrer Betonung des knabenhaften Körpers, der in seiner bequemen Haltung auf eine Stütze angewiesen ist, erinnert die Statue an Werke des 4. Jhs. v. Chr., allen voran an den Sauroktonos des Praxiteles. Aber die Verknüpfung mit der auf den Dreifuß gestellten Lyra setzt im Grunde hellenistische Neuschöpfungen wie die des Apollon von Kyre-

- 25 LIMC VII (1994) 578–582. 584f. s. v. Psyche (N. Icard-Gianolio). Der Pfeiler in Apollonia dürfte mit seinen etwas grobschlächting aus dem Stein gehauenen Konturen der Figuren noch in die erste Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. datieren. Eine spätere Stilstufe markiert etwa ein frühagusteischer Altarpfeiler aus Tarent: Belli Pasqua 1995, 176–178. Zum kulturgeschichtlichen Hintergrund des Bildentwurfs und zu seinem eigenen Zitatcharakter s. Zanker 1998, 64–71; s. ferner hier Kap. 3 im Beitrag von A. Lo Monaco.
- 26 Fehrentz 1993, 139–146; Tzouvara-Souli 2001, 236.
- 27 Quantin 2011 hält das Element der unteren Rundbasis wie schon frühere Forscher – s. z. B. LIMC II (1984) 328 Nr. 9 s. v. Apollon Agyieus (E. Di Filippo Balestrazzi) – wahrscheinlich für nicht zugehörig; vgl. Fiedler – von Hesberg 2012/2013, 247 Abb. 14. 33. 34 mit der Bekrönung eines weiteren Pfeilers aus dem Theater.
- 28 Franke 1961, 314–316. 324–332 Taf. 61, 6. 7; 67; Gjongecaj – Picard 2007, 81–84. Die Münzen zeigen wie frühere Emissionen das lang gelockte und mit einem Lorbeerkranz versehene Haupt Apollons auf dem Avers und den Kultpfeiler auf dem Revers. Ganzkörperdarstellungen treten erst in der Kaiserzeit auf.
- 29 Ein Heiligtum für Apollon ist indirekt durch eine Abschrift des Dekrets der Apolloniaten zur Anerken-

nung der Wettkampfspiele und der Asylie der Artemis Leukophryene in Magnesia am Mäander belegt: I. Apollonia 315 (= I. Magnesia 45) Z. 51: Das Psephisma soll auf einer ehernen Tafel in besagtem Heiligtum aufgestellt werden.

- 30 1. Tirana, Archäologisches Institut, Magazin, Inv.-Nr. 16567 (N. Ceka in: Eggebrecht 1988, 298 Nr. 178): vermutlich eine kaiserzeitliche Neuschöpfung nach Vorbildern des Strengen Stils. – 2. Tirana, Nationalmuseum Inv.-Nr. 1259 (N. Ceka in: Eggebrecht 1988, 394f. Nr. 312) ähnelt in Kopfwendung und Haarknoten dem Apollon Belvedere, weicht aber in der Ausführung der Strähnenkompartimente deutlich ab; es scheint nicht ausgeschlossen, dass es sich auch um eine Wiedergabe der Artemis handeln könnte.
- 31 Apollonia, Arch. Mus. Inv.-Nr. 13 (erh. H 1,30 m): Prendi – Ceka 1964, 29; Pojani 2007, 116f. Abb. 37; Wodtke 2019, 55 Abb. 46.
- 32 Am nächsten kommt unserer Statue hinsichtlich der Körperhaltung ein Standbild aus Salamis in Zypern, ebenfalls aus dem 2. Jh. n. Chr., das Apollo jedoch mit der Kithara zeigt, auf der er sich mit der Linken abstützt; hier war der rechte Arm nach unten vorgestreckt: LIMC II (1984) 211 Nr. 221 s. v. Apollon (O. Palagia).



Abb. 2 Statue des Apollon mit Lyra aus Haus »D«

ne voraus, die ihrerseits den spätklassischen Apollon Lykeios – unter dem Einfluss von hochhellenistischen Adaptionen vor allem des charakteristischen rechten

Armmotivs zur Schaffung einer lasziven Dionysos-Figur – zu einem Kitharöden uminterpretiert³³. Nicht zuletzt aufgrund vermeintlich hellenistischer Darstellungen auf Gemmen geht Olga Palagia davon aus, dass es sich beim angelehnten Apollon mit Lyra oder Kithara um eine originär griechische Bildidee handelt³⁴. Allerdings ist diese dann vielfach abgewandelt worden und hat in vielen Teilen des römischen Reiches Verbreitung gefunden³⁵. Sehr sprechend ist in dieser Hinsicht ein frühkaiserzeitlich datierter Altar aus Athen, der auf seiner Vorderseite Apollon in einer sehr ähnlichen Pose wie die der Statue in Apollonia wiedergibt, zugleich aber in der zugehörigen Inschrift auf gleich sechs verschiedene Epiklesen des Gottes Bezug nimmt, darunter auch die des Agyieus und des Pythios³⁶. Die ans Beliebige grenzende Wandelbarkeit des Bildmotivs mag daran liegen, dass hier in erster Linie eine Version des Apollon geschaffen wurde, die verschiedene Eigenschaften bzw. Attribute des Gottes vorführt, ohne ihn in eine konkrete Handlung zu versetzen. Vielmehr ist allen Varianten des knabenhaften Apollo/Bacchus, die überwiegend in die hadrianisch-antoninische Zeit datieren, gemeinsam, dass sie die sinnliche Schönheit der langhaarigen Jünglinge hervorkehren und so eine Atmosphäre opulenten Müßiggangs verbreiten, zu der dann auch die Andeutung von Musik gut passt³⁷. Mit dieser Intention fügt sich die Statue gut in den Fundkontext eines der hinsichtlich Dimensionen und Skulpturenausstattung aufwendigsten Häuser der Stadt, in dessen nördlichen Peristylhof sie wahrscheinlich einst in einem der Interkolumnien aufgestellt war³⁸.

In einer anderen Variante begegnet der musizierende Apollon auf einem Weihrelief aus Kalkstein in Apollonia wieder (Abb. 3)³⁹. In diesem Fall geht der rechte Arm zu der links des nackten jugendlichen Gottes auf einer Baumstammstütze ruhenden Kithara, um mit dem Plektron die Saiten anzuschlagen, während sein labiler Stand dadurch gesteigert wird, dass das linke Bein überkreuzt vor das rechte Bein geschlagen ist und nur mit dem vorderen Ballen den Boden berührt. Auch dieses Standmotiv weist deutliche Reminiszenzen zur Rundplastik der späten Klassik auf, so etwa zum Pothos des Skopas, dürfte aber erneut mehr noch auf späthellenistische Darstellungen des Dionysos zurückzuführen sein, die es neu verarbeiten; bevorzugt in Kombination mit der charakteristischen Armhaltung des Apollon Lykeios, um den Eindruck des

33 Schröder 1989, 13–18. Ebenso ist die Nähe zum angelehnten Dionysos (Dionysos Madrid-Varese) auffällig, von dem einige Varianten als Apollo überliefert sind: Schröder 1989, 55–58; Grassinger 2015, 240 f.

34 LIMC II (1984) 322 f. s. v. Apollon (O. Palagia).

35 LIMC II (1984) 208–213 Nr. 190–238 s. v. Apollon (O. Palagia).

36 LIMC II (1984) 211 Nr. 219 s. v. Apollon (O. Palagia) = Athen, NM 1730; IG II² 3, 4995.

37 Grassinger 2015, bes. 249–255.

38 Prendi – Skenderaj 2007, 294–299. bes. 297.

39 Apollonia, Arch. Mus. Inv.-Nr.?



Abb. 3 Weihrelief: Apollon Kitharōdos

auf Entlastung angewiesenen Gott des Weinrauschs besonders markant zu machen⁴⁰. Darstellungen des nackten Apollon mit überkreuzten Beinen sind auch in der Großplastik bezeugt, wie ein halblebensgroße Statue in Side bezeugen kann, die den jugendlichen Gott mit einem Schulterband für die (separat gefundene) Kithara wiedergibt⁴¹. Besonders zahlreiche Belege dieses Statuenschemas finden sich überdies in den Nordwestprovinzen, und zwar rundplastisch als auch im Relief⁴². Anders als in Apollonia ist dort allerdings der inhaltliche Bezug der Körperhaltung zur Stütze verloren gegangen, so dass sie mehr als allem anderen der Wiedererkennung der Gottheit zu dienen scheint. Insofern deutet das Weihrelief in Apollonia, das nach formalen Kriterien ebenfalls ins 2. Jh. n. Chr. datieren könnte, darauf hin, dass bei allen Unterschieden in der Qualität der Ausführung eine Vertrautheit mit den zeitgenössischen Idealvorstellungen bestand, wie sie die Bildwerke in den Häusern der Oberschicht zum Ausdruck brachten⁴³.

Reicher als zum Stadtpatron selbst bietet sich bis dato die Überlieferung zur Verehrung der Schwester Apollons dar. Das betrifft sowohl die Lokalisierung von Heiligtümern als auch die Menge an überkommenen Denkmälern für Artemis⁴⁴. Unter den Skulpturen, die sich mehr oder minder gesichert als Weihegaben identifizieren lassen, dominiert dabei ein Statuenschema, das wahrscheinlich unmittelbar aus dem Zentrum des griechischen Mutterlandes übernommen worden ist⁴⁵: Gleich vier Weihreliefs aus Kalkstein in Apollonia,

40 Schröder 1989, 53 f. Taf. 12–14. – Ein Apoll mit Armhaltung des Lykeios findet sich auf einem späthellenistischen Weihrelief der Göttertrias in Kombination mit Zeus und Athena: Tirana, Arch. Inst., Mag. Inv.-Nr. 5 (Pojani 2007, 124 Abb. 49).

41 Inan 1975, 117 f. Taf. 56 Nr. 52 (hadrianisch).

42 LIMC II (1984) 448–459 s. v. Apollon/Apollo (G. Bauchhens): Nr. 513 (Viergötterstein aus Mainz); 517 (Viergötterstein aus Au am Rhein); 519 (Weihrelief aus Mamer/Luxemburg); 535 (Weihrelief aus Cutry/Nancy); 565 (Weihrelief aus Rheinzabern); 601 (Weihstatue aus dem Apollo Grannus-Heiligtum von Hochscheid).

43 In der hohen Kaiserzeit überwiegen vergleichsweise bei den Grabreliefs sehr schlichte Rahmungen, die die konventionellen Elemente der Ädikulen auf ein Minimum reduzieren oder sogar vollständig weglassen: s. z. B. Koch 1989, 30 Abb. 28 (= I. Apollonia 237, 2. Jh. n. Chr.); Koch 2013, 840 Abb. 10 (= I. Apollonia 224, 2. Jh. n. Chr.). Den Reliefs in den Nordwestprovinzen verwandt ist das deiktische Präsentieren des Musikinstruments und der Schlange, die sich hier nahezu vollständig im Vordergrund der Baumstammstütze entfaltet. Zu diesem Phänomen s. Hölischer 2012, bes. 36–41.

44 Der Göttin waren auf jeden Fall mehrere Heiligtümer im Stadtgebiet von Apollonia geweiht: s. Anamali 1992. Ein Tempel der Artemis aus archaischer Zeit wird auf der südlichen Akropolis (Hügel 104) vermutet: Dimo u. a. 2007a, 240–249; Fragmente einer Statue der Artemis mit neben ihr kauernem Hund (verschollen oder identisch mit: ARACHNE 226653 oder 226908), die in der Verfüllung des kaiserzeitlichen Podiumstempels neben dem Buleuterion gefunden wurden, begründen dessen traditionelle Ansprache als Heiligtum der Diana: Dimo u. a. 2007b, 207 f.

45 Zu den frühesten Wiedergaben, die sich bislang identifizieren ließen, zählt ein Hermenpfeiler der Artemis Limnatis (Fier, Arch. Mus. Inv.-Nr. 149), der die Darstellung der Göttin auf die typische Frisur und Gewandung junger Frauen reduziert: Cabanes 1986, 152; s. auch LIMC II (1984) 654 Nr. 404–406; 752 f. s. v. Artemis (L. Kahil) zu vergleichbar reduzierten Bildentwürfen. Die Weihung (I. Apollonia 16) geht auf eine Kulddienerin (Schlüsselträgerin) der Gottheit zurück und bezieht sich eventuell auf das Bekleiden eines einfachen (alten) Kultbildes (vgl. den Kult der Artemis Orthia in Messene, in denen junge Kulddienerinnen im Ritual das Xoanon der Göttin tragen: Themelis 1994, bes. 116 Abb. 19; 122). Quantin 2004,



Abb. 4 Weihrelief: Artemis ›Bendis‹



Abb. 5 Weihrelief: Artemis Agrot(er)a



Abb. 6 Weihrelief: Artemis



Abb. 7 Weihrelief: Artemis?

die aus einer größeren Serie stammen, geben Artemis in einem ruhigen Standschema mit einem geschürzten Gewand sowie begleitet von einem Hund als Jagdgefährten wieder (Abb. 4–7), wobei die eine Hand erhoben einen Speer hält, die andere in der Hüfte rückwärts eingestützt ist⁴⁶. Soweit es der Erhaltungszustand bei dem am vollständigsten erhaltenen Relief zulässt, deuten die Trachtbestandteile auf Wiederholungen des thrakischen Pendants der Artemis, der Bendis, wie sie vor allem von spätklassischen Weihreliefs aus ihrem im späten 5. Jh. v. Chr. im Piräus eingerichteten Heiligtum bekannt ist⁴⁷. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich dabei um eine Bildschöpfung, die erst in Athen entstanden ist⁴⁸. Da beide Reliefs in der Wiedergabe der Göttin weitgehend übereinstimmen, liegt die Vermutung nahe, dass diese das Kultbild im Piräus recht getreu zitieren. Demnach war das Bildnis frontal ausgerichtet und mit einem kurzen gegürteten Chiton, einem im Rücken herabfallenden knielangen Mantel und einem um die Hüften geschlungenen Hirschkalbfell (Nebris) bekleidet; das linke Spielbein war leicht zur Seite gestellt, in der nach unten vagegestreckten Rechten befand sich eine Phiale, in der an-

gewinkelten Linken ein auf den Boden aufgestellter Speer; als Zeichen ihrer fremden Herkunft zierte eine phrygische Mütze ihr Haupt, während hohe Stiefel mit Futteral den Jagdress komplettierten. Die Reliefs in Apollonia wiederholen diese Ikonographie, soweit erkennbar, nicht in allen Details oder weisen sogar leichte Variationen wie den Wechsel des Spielbeins auf; dennoch lassen sie keinen Zweifel daran, dass sie sich alle auf dasselbe Statuenschema beziehen⁴⁹. Allerdings bedeutet das keineswegs, dass sich die Verehrung tatsächlich an Bendis richtete, denn unter einem der Reliefs (Abb. 5) wendet sich die erhaltene Inschrift ausdrücklich an Artemis Agrot(er)a⁵⁰. Tatsächlich ist davon auszugehen, dass es bereits früh zu einer Verschmelzung der Kulte von Artemis und Bendis gekommen ist, nicht nur in Athen, sondern darüber hinaus in ganz Griechenland bis nach Unteritalien⁵¹. Der Torso einer Statuette mit Nebris aus hochhellenistischer Zeit in Tirana (Abb. 8) dürfte davon zeugen, dass es in Apollonia auch eine entsprechende statuarische Tradition gab, die womöglich noch weiter zurückreichte⁵². Dafür spricht auch ein wesentlich besser erhaltenes Weihrelief aus dieser Zeit (Abb. 9), das

596–600. bes. 599 vermutet einen Zusammenhang des Kultes mit der sumpfigen Ebene rund um den vom Volksmund als Shtyllas bezeichneten extraurbanen Tempel im Süden von Apollonia.

- 46 1. Apollonia, Arch. Mus. Inv.-Nr. 324 (I.Apollonia 13); 2. Inv.-Nr. ?, Mag.; 3. ARACHNE: 226584_PHG4255; 4. Mag.: ARACHNE: 225993_DSC0706 (eventuell auch eine Darstellung des Dionysos, s. u.). Vermutlich ist auch das Relief mit der Inschrift I.Apollonia 18 (Tirana, Arch. Inst. Mag. Inv.-Nr. 713) zugehörig, doch erkennt man angesichts des stark zerstörten Zustands nur noch das Ende eines senkrecht aufgestellten Speers und rechts davon den Ansatz eines rechten Fußes; ferner gilt das für eine Artemis (ohne Mantel und Phrygermütze!) mit in der Hüfte eingestützter Linker, wobei nicht gänzlich klar ist, ob der Gegenstand in der erhobenen Rechten einen Speer oder eine Fackel meint: Tirana, Arch. Inst. Mag. Inv.-Nr. 718. – In dieselbe Gruppe gehört auch ein fragmentiertes Relief (0,36 m x 0,17 m) mit Inschrift (I.Apollonia 17: Kerdon), das im 19. Jh. über den Metropoliten von Berat nach Istanbul gelangt ist, aber nur das Standschema mit der eingestützten Linken wiederholt: Robert 1950, 70f. Taf. 5, 2; ferner das Fragment eines ähnlichen Reliefs: Schmidt 1881, 136 Nr. 6, das nach Robert 1950, 73 nach Ankara gelangt sein soll. – Ein weiteres Relief, das Artemis als Jägerin in ruhiger Pose wiedergibt, wurde von Praschniker – Schober 1919, 74f. Abb. 91 (H 0,32 m, B 0,18 m) in einer der Hauswände des Klosters Pojani vermauert wahrgenommen. Artemis mit Fackel in der erhobenen Rechten und Bogen in der herabhängenden Linken ist für ein weiteres Relief in Istanbul bezeugt: Robert 1950,

71 Taf. 5, 3. – Die Serie von Reliefs scheint nach Stil und Formaten in die späthellenistische Zeit zu datieren; vgl. z. B. Marcadé 1969, 214 Anm. 9 Taf. 40; Bruneau 1970, 204 Taf. 1, 6 (ID 2379 = Weihung des Spurius Stertennius an Artemis Soteira im »Heiligtum an der Bastion«, um 100 v. Chr.). – Der Torso einer unterlebensgroßen Statue im Archäologischen Museum von Vlora, der vermutlich das Schema der ruhig stehenden Artemis (rechter Arm erhoben, linker Arm gesenkt) mit Hund wiederholt, wurde in Varosh gefunden und stammt vermutlich ebenfalls aus Apollonia.

- 47 Hartwig 1897, 4–15 Taf. 1. 2.
 48 LIMC III (1986) 95–97 s. v. Bendis (Z. Goceva – D. Popov).
 49 Ähnliches gilt wohl auch für einige Wiedergaben der Artemis mit Tierfell, die nicht der Bendis zugerechnet werden: LIMC II (1986) 652 Nr. 366. 367. 369. 371a s. v. Artemis (L. Kahil).
 50 I.Apollonia 13 (Apollonia, Arch. Mus. Inv.-Nr. 324: erh. H 0,225 m, B 0,145 m, T 0,045; 2. Jh. v. Chr.); Quantin 2004, 595f. Anm. 5 Nr. 13 vermutet einen militärischen Hintergrund für die Weihung; s. auch I.Apollonia 12 (Apollonia, Arch. Mus. Inv.-Nr. 3326: erh. H 0,18 m, B 0,20 m, T 0,05 m) mit Resten eines weiteren Reliefs, das Artemis frontal stehend mit Hund wiedergibt.
 51 LIMC II (1984) 691–695. 752 Nr. 915–965 s. v. Artemis (L. Kahil). bes. Nr. 917. 921. 931. 947; s. außerdem Nr. 975; Deoudi 2007.
 52 Tirana, Arch. Inst., Mag. Inv.-Nr. 613: Kalkstein, H 0,365 m, B 0,20 m, T 0,16 m.



Abb. 8 Torso einer Statuette: Artemis ›Bendis‹?



Abb. 9 Weihrelief: Dionysos im Schema der Artemis Bendis

das Schema der Bendis jedoch auf eine Wiedergabe des Dionysos übertragen hat⁵³. Da hier aus dem Hund ein Panther und aus dem Speer ein Thyrsosstab geworden ist, gibt es kaum Spielräume für eine andere Interpretation, zumal auch die Wiedergabe der Frisur mit einzelnen weit auf den Oberkörper herabfallenden gelockten Haarsträhnen in diese Richtung deutet⁵⁴; lediglich die Schwellung der linken Brust hat hier früher für Irritationen gesorgt⁵⁵. Bei aller Affinität zwischen Bendis und Dionysos erscheint es dennoch bemerk-

enswert, dass ihr Bildnis in Apollonia so prägend war, dass es auch über Geschlechtergrenzen hinweg als Vorbild herangezogen werden konnte. Ein Grund dafür mag sein, dass es bislang in ganz Epirus über die Begeisterung fürs Theater hinaus kaum Anhaltspunkte für eine kultische Verehrung des Dionysos zu verzeichnen gibt⁵⁶. In jedem Fall deutet die regelmäßige und recht getreue Wiederkehr des Statuenschemas der Bendis in den Weihreliefs auf eine mittelbare Rezeption des Kultbilds aus dem Piräus, das für die

53 Pojani 2004, 295–297.

54 Vgl. vor allem den Dionysos im Typus Hope, dessen um den Oberkörper drapiertes Pantherfell entfernt an die Nebris erinnert: LIMC III (1986) 436 f. Nr. 128 b; 494 f. Nr. 853 s. v. Dionysos (C. Gasparri); s. auch Klöckner 2010, 111 Abb. 6.2.

55 N. Ceka in: Eggebrecht 1988, 414 Nr. 328. – Zur gelegentlichen ikonographischen Affinität zwischen Artemis und Dionysos vgl. Marcadé 1996, 182 f. Nr. 81 (P. Jockey).

56 Pojani 2004, 296.

Verehrung der Artemis in Apollonia von anhaltender Wirkung war.

Ein ähnlicher Vorgang der Vereinnahmung eines anderen Götterbildes lässt sich bei einem Weihrelief für Artemis Adraste(i)a aus dem späteren 2. Jh. v. Chr. greifen (Abb. 10)⁵⁷. Hier hat die Göttin der Jagd gleichsam den Thron der Kybele erobert, nur dass deren Löwen durch passendere Hunde ausgetauscht worden sind⁵⁸. Die Begründung für diese ikonographische Angleichung ergibt sich wohl durch die Verwandtschaft der troisch-phrygischen Berggöttin Adrasteia mit Kybele⁵⁹, wobei die Personifikation der Unentrinnbarkeit inhaltlich eine stärkere Affinität zu Nemesis aufweist, mit der sie ebenso zusammen verehrt wurde (Kos) wie zusammen mit der apollonischen Trias (Kirrha/Phokis)⁶⁰ und Bendis (Athen)⁶¹. Die Nähe zu Bendis wiederum lässt an eine Abhängigkeit des Bildschemas von den hochklassischen Kultbildern der Meter in und bei Athen denken, auch wenn sich in diesem Fall im Detail sehr viel mehr Abweichungen ergeben als bei der thrakischen Gottheit, so etwa im Hinblick auf die Drapierung des Gewandes, die leicht nach links gewandte Körperhaltung und die Gestaltung der Thronbeine⁶².

Neben den Weihdenkmälern stechen noch zwei weitere (kopflose) Skulpturen der Artemis aus dem Bestand in Apollonia heraus, die aus einem häuslichen Kontext stammen und beide die Gottheit als Jägerin in laufender Haltung wiedergeben⁶³. Bei der einen handelt es sich um eine Statuette in Anlehnung an den Typus Rospigliosi-Lateran bzw. an den Typus Louvre-Ephesos unter deutlicher Reduktion der Faltentäler und der Ausschmückung der Stiefel⁶⁴. Bei der anderen um eine im Hochrelief angelegte Figur übereinstimmenden Su-



Abb. 10 Weihrelief: Artemis Adraste(i)a

jets, nur dass die Göttin hier erneut – in Angleichung an Bendis – mit der Nebris in Erscheinung tritt, die unterhalb der hohen Gürtung mit Kreuzband den Unter-

57 I.Apollonia 10; Quantin 2004, 601 Abb. 3.

58 Zur Verbindung der Artemis mit Kybele s. LIMC II (1984) 752 s. v. Artemis (L. Kahil).

59 Für Kybele selbst gibt es ebenfalls ein Indiz in Form eines fragmentierten Weihreliefs, das sich im Magazin von Apollonia befindet (ARACHNE: 226473). Es zeigt die Göttin im üblichen Schema als Thronende flankiert von Löwen. Unter ihren Füßen befindet sich aber anstelle des Schemels ein großer Fisch, vermutlich ein Zeichen für die Auffassung als Atargatis/Dea Syria oder die vor allem in Askalon verehrte Derketo, die ebenfalls in Verbindung mit Artemis gebracht wurden: LIMC III (1986) 355–358 s. v. Dea Syria (H. J. W. Drijvers). 382 f. s. v. Derketo (C. Augé); s. außerdem Vermaseren 1987, 145 f. Nr. 485 (Weihrelief aus Kula/Magneasia ad Sipylum: Artemis-Kybele in Begleitung von Demeter und Nike); Vermaseren 1989, 50 Nr. 167 (Weihrelief aus Klis/Salona). Auf einem weiteren fragmentierten Weihrelief im Magazin von Apollonia (ARACHNE: 226841) sitzt die Göttin unmittelbar auf einem Fisch. – Wie vergleichsweise auf

Delos dürften sich in diesen fremden Kultzeugnissen vor allem die Handelsbeziehungen Apollonias niederschlagen.

60 Paus. 10, 37, 8.

61 LIMC VI (1992) s. v. Nemesis 736. 754 Nr. 212 d (P. Karanastassis); Quantin 2004, 600–602; DNP I (2012) 129 f. s. v. Adrasteia (F. Graf).

62 LIMC VIII (1997) 753 Nr. 47 s. v. Kybele (E. Simon); Borgeaud 2013. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang eine frühkaiserzeitliche Kopie der attischen Meter auf Korfu: Xagorari-Gleißner 2008, 45 f.

63 Beide Statuetten (Apollonia, Arch. Mus.) stammen aus der hochkaiserzeitlichen Bauphase eines Hauskomplexes, der 1941 während der italienischen Besatzung unter Pellegrino Claudio Sestieri ausgegraben und von ihm ohne hinreichende Begründung als Gymnasion gedeutet worden ist; zur aktuellen Einschätzung des Gebäudes s. Dimo u. a. 2007a, 284–290.

64 Apollonia, Arch. Mus.: H 0,50 m; vgl. LIMC II (1984) s. v. Artemis 646 Nr. 274–281 (L. Kahil).

leib umfängt⁶⁵. Auch wenn eine stilistische Einordnung zum jetzigen Zeitpunkt noch hinreichender Grundlagen entbehrt, überwiegt der Eindruck, dass die beiden Bildnisse der Artemis/Diana eher zur kaiserzeitlichen Skulpturenausstattung des Gebäudes gezählt werden müssen⁶⁶. Demnach würde das bewegte Statuenschema der Göttin im Kontrast zu den zuvor behandelten Weihdenkmälern mit ihren statischen Auffassungen in diesem Fall einen Unterschied zwischen öffentlichem Kult und häuslichem Dekor markieren⁶⁷.

Wie dem auch sei, gewinnt man vorläufig den Eindruck, dass es in Bezug auf Artemis verschiedene Linien der Bildeinflüsse gab: Zum einen eine gewisse, vermutlich durch die Kultkontinuität geprägte Persistenz der an Bendis erinnernden Ikonographie bzw. eine Bildangleichung an wesentlich verwandte Göttinnen; zum anderen die recht freie Aufnahme von Statuenschemata im Sinne des *decorum*, die im Hellenismus entwickelt worden sind und in der Kaiserzeit einen noch größeren Verbreitungsradius angenommen haben.

Abschließend sei aus dem reichen Material der Idealplastik in Apollonia noch ein Blick auf die Überlieferung zu Athena geworfen⁶⁸: Auf eine der berühmtesten Statuen der Antike überhaupt geht eine kleinformati-

ge Wiederholung der Parthenos aus dem Atrium des Wohnhaus »G« in Apollonia zurück (Abb. 11), die zusammen mit ihrer Basis gefunden wurde⁶⁹. In der darauf angebrachten Inschrift rühmt sich der um die Mitte des 2. Jhs. n. Chr. tätige Bildhauer Euhemeros aus Athen, das Bildnis geschaffen zu haben⁷⁰. Diese Signatur wirkt gleichsam wie ein Authentizitätszertifikat: Euhemeros kannte das Original selbstverständlich aus eigener Anschauung. Pavlina Karanastasi hat in ihrer Besprechung der kaiserzeitlichen Wiederholungen der Parthenos in Griechenland schon vor geraumer Zeit darauf hingewiesen, dass das Phänomen im 2. Jh. n. Chr. eine Art Bekenntnis zur hellenischen Identität und ihren kulturellen Traditionen manifestiert⁷¹. Ästhetische Qualitäten des Kunstsammelns, wie sie zuletzt wieder stark gemacht worden sind, dürften m. E. dabei eine eher geringe Rolle gespielt haben⁷². In Apollonia hatte man gewiss seit langem eine Vorstellung vom Aussehen der berühmten Kultstatue auf der Athener Akropolis. Ein späthellenistisches Weihrelief mit der Darstellung einer Göttertrias aus Apoll, Zeus und Athene (Abb. 12)⁷³ gibt zwar nicht genau den Typus der Parthenos wieder, orientiert sich aber doch ganz deutlich an den Bildwerken des 5. Jhs. aus dem Umkreis des phidiasischen Meisterwerks, vermutlich der Athena im Typus New York⁷⁴.

65 Apollonia, Arch. Mus.: H 0,31 m; vgl. LIMC II (1984) s. v. Artemis Nr. 361 (L. Kahil) aus dem Artemis-Heiligtum in Brauron.

66 Sestieri 1947–1949, 97–99 datiert die Statuetten (»Apollonia I und II«; eine dritte Statuette unbekanntes Fundorts aus Apollonia wiederholt entgegen seiner Annahme auf S. 101 Abb. 7 nicht das fragliche Original, sondern eher eine fliegende Figur, möglicherweise handelt es sich um einen Akroter: Ceka 1982, 175) in die erste Hälfte des 2. Jhs. v. Chr.; Dimo u. a. 2007a, 289 schließen sich dem an und verbinden sie vor allem aufgrund des Fundes von I.Apollonia 7, der Weihung eines Priesterkollegiums an Aphrodite (Tirana, Arch. Mus. Inv.-Nr. 2447; wohl eher eine Statuenbasis als ein Altar) mit einer hochhellenistischen Nutzung des Gebäudes als Heiligtum. Tatsächlich passen die Statuetten aber mit ihren stark zurückgenommenen und eher flächig angelegten Faltenmotiven schlecht zur dynamischen Auffassung der Jägerin, die noch beispielsweise den späthellenistischen Versionen auf Delos zueigen ist: s. Marcadé 1969, 218–220 Taf. 40. 41. »Apollonia I« (Artemis Rospigliosi-Lateran) dürfte noch dem ausgehenden 2. Jh. n. Chr. zuzuschreiben sein, während »Apollonia II« (»Bendis«) mit der gesteigerten Verjüngung des Torsos nach oben hin und den zu den Seiten entwickelten Gewandfalten bereits den erstarrten Formen der 1. Hälfte des 3. Jhs. n. Chr. anzugehören scheint.

67 Freilich gibt es auch Hinweise darauf, dass diese Trennlinie nicht allzu scharf gezogen werden kann:

Robert 1950, 71 f. mit Verweis auf ein verschollenes Weihrelief, das Artemis laufend mit Fackel und Speer zeigte (I.Apollonia 14).

68 Zu einem klassischen Weihrelief, das Athena mit Kreuzband wiedergibt s. Pojani 2004, 293–295; Vikela 2005, 112 f. (um 430 v. Chr.); Pojani 2007, 126 f. Abb. 52 (Mitte 4. Jh. v. Chr.); Hesberg – Fiedler – Toçi 2018, 110 f. (5./4. Jh. v. Chr.). – Ein kopfloser Torso, Apollonia, Arch. Mus. Inv.-Nr. 1394 (erh. H 0,45 m), mit einem vor der Brust von einem Kreuzband fixierten Gorgoneion und einem um den Unterlaib geschlungenen Mantel, der über die linke Armbeuge herabfällt, dürfte eher eine kaiserzeitliche Replik der Nike von Oplontis (Gazda – Clarke 2016, 193 Kat.-Nr. 30) sein als eine spätklassische Darstellung der Athena: von Hesberg u. a. 2018, 130 Abb. 90. 91; für den Hinweis danke ich Matteo Cadario.

69 Tirana, Nat. Mus. Inv.-Nr. 1374 (Statuette: H 0,71 m; Basis: H 0,20 m, B 0,28 m, T 0,155 m).

70 I.Apollonia 19 mit einer kaum nachvollziehbaren Datierung »sans doute II^e–I^{er} s. av. J.-C.«. Zu Euhemeros s. Der Neue Overbeck 5 (2014) 577 Nr. 4185 s. v. Euhemeros (K. Hallof – S. Kansteiner).

71 Karanastassis 1987, bes. 324 Anm. 2; 396; Nick 2002, 177. 185. 251 Kat.-Nr. A 41.

72 Naumann-Steckner 2015, 28 Abb. 7; 36.

73 Tirana, Arch. Inst. Mag. Inv.-Nr. 5: Kalkstein; H 0,90 m, B 0,88 m, T 0,28 m.

74 Altripp 2010, 42–50.



Abb. 11 Statuette der Athena Parthenos aus Haus »G«

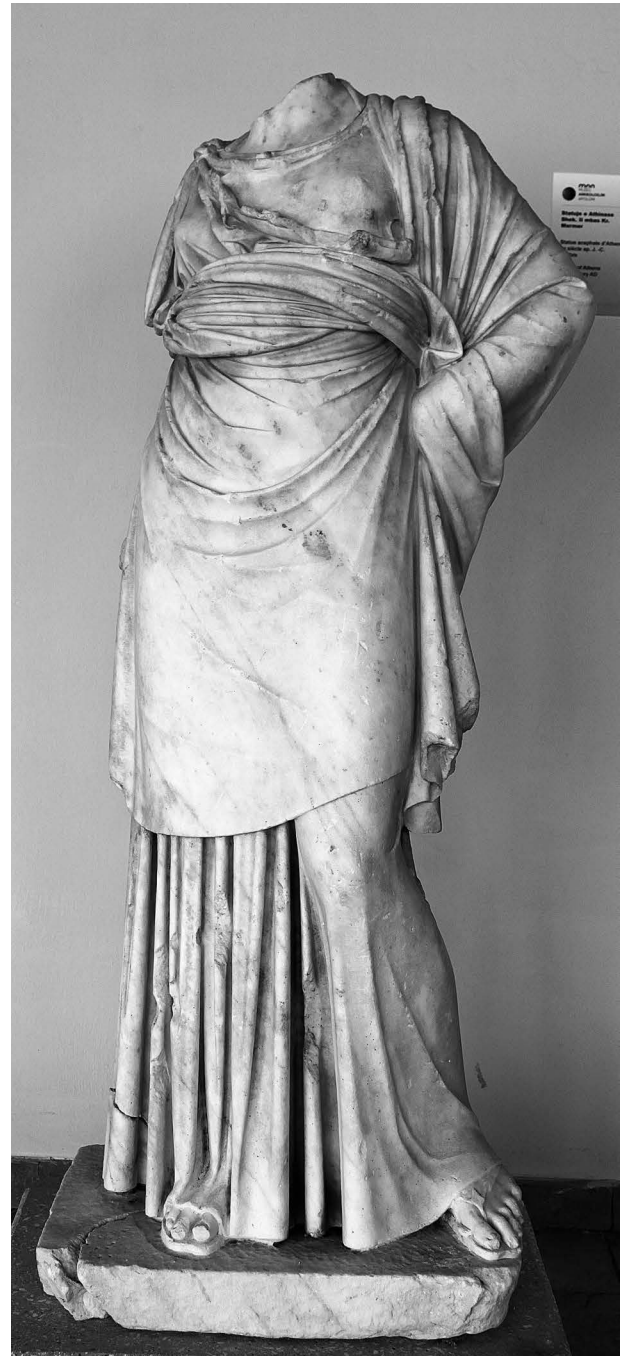


Abb. 13 Statue der Athena »Vescovali« aus Haus »D«



Abb. 12 Weihrelief: Apoll, Zeus, Athena

Um eine exakte Replik des Typus Vescovali der Athena mit Schrägägis handelt es sich bei dem namengebenden Fund einer Statue aus dem nördlichen Peristylhof von Haus »D« (Abb. 13)⁷⁵. Ina Altripp datiert sie analog zum Fundkontext an den Übergang von der spätantoinischen zur frühseverischen Zeit und führt die zahlreichen Wiederholungen auf ein Original vom

75 Apollonia, Arch. Mus. Inv.-Nr. 7 (H 1,33 m): Dimo u. a. 2007a, 294–299. bes. 294 Abb. 196.

Ende des 4. Jhs. v. Chr. zurück⁷⁶. Die große Ähnlichkeit der Statue aus Apollonia zu einer weiteren Replik aus Nikopolis erklärt Altripp mit einer möglichen Werkstattübereinstimmung. Die Repliken finden sich im Übrigen jedoch außer in Rom und Italien auch in Nordafrika, in Kyrene und in der Proconsularis. Auch wenn das Original wahrscheinlich in Athen entstanden und dort zumindest eine freie Wiederholung belegt ist, spricht somit wenig dafür, dass die Rezeption nicht in erster Linie über Rom verlaufen ist. Aus demselben Kontext stammt auch eine Serie weiterer qualitativ anspruchsvoller Statuen unterschiedlicher Gattungen, die zwischen den Säulen des Peristylhofs bzw. am Springbrunnen des südlichen Hofes aufgestellt waren⁷⁷. Auch angesichts der übrigen Ausstattung des Hauses steht außer Frage, dass wir in diesem Komplex eine Wohnstatt aus den höchsten Kreisen der Stadt in der hohen Kaiserzeit fassen können. Mit ihrer Auswahl an Statuen demonstrierten die Besitzer jedenfalls in Bezug auf Vorbilder wie auf Qualität, dass sie auf dem Niveau der Reichselite mithalten konnten.

Statuarische Schemata in der Porträtplastik

Das Nebeneinander von Ideal- und Porträtplastik in Haus »D« lädt dazu ein, abschließend auch diejenigen Statuen in die Betrachtung aufzunehmen, die für die direkte Selbstdarstellung der Bürger Apollonias maßgeblich waren. Dabei lässt sich sogleich vorwegneh-

men, dass für Männer wie Frauen reichsweit bzw. im Osten gängige Vorbilder herangezogen wurden: Bei den weiblichen Gewandstatuen dominieren wenig überraschend Standbilder der »Kleinen« und »Großen Herkulanerin« (Abb. 14)⁷⁸. Neben einer Statue des Schulterbausch-Typus sind auch zwei weniger orthodoxe Lösungen vertreten, die einmal den Typ der »Großen Herkulanerin« mit dem Hüftbausch-Schema zu kombinieren scheinen, einmal entfernt an den römischen Fundilia-/Eumachia-Typ erinnern⁷⁹. Bei den männlichen Statuen im Himation überwiegt der Armschlingen- oder Normaltypus hellenistischer Prägung⁸⁰. Zweimal begegnet er in einer bemerkenswerten Variante mit überschlagenen Beinen, vermutlich eine Hervorhebung des jugendlichen Alters der Dargestellten, wenn man etwa an die verwandte Haltung beim Jüngling von Tralleis denkt⁸¹. Außerdem stößt man aber auch auf Togati, und zwar in beiden Varianten: die frühzeitig im griechischen Osten gebräuchliche, aber auch die mit langgestrecktem U-förmigen Umbo⁸². Daneben kommen ebenso Standbilder in »heroischer Nacktheit« vor, deren Vorrichtung für Einsatzköpfe an Porträtstatuen denken lässt, wie sie auch andernorts überliefert sind⁸³.

Ein kursorischer Vergleich mit den kaiserzeitlichen Grabreliefs aus Apollonia zeigt, dass sie die Verstorbenen in der Regel in übereinstimmenden Körperhaltungen und Bekleidungen wiedergeben, bisweilen unter starker Vereinfachung der Formensprache (Abb. 15)⁸⁴. Nur gelegentlich begegnen aus Status- oder Altersgründen auch schlichtere Trachten⁸⁵. Was jedoch am

76 Altripp 2010, 108–140. 315 Taf. 46 Nr. Ve II 11.

77 Pojani 2007, 116 f. Abb. 36–41; vgl. oben Anm. 38.

78 Große Herkulanerinnen: Tirana, Nat. Mus. Inv.-Nr. 1368 (Rey 1928, 22–24 Abb. 18: H 1,73 m, aus der Nischenstoa); Fier, Hist. Mus. Inv.-Nr. AP–76 (von Hesberg – Eck 2008, 63 f. Abb. 53. 54: H 1,70 m, aus dem Theater); Apollonia, Mag. Inv.-Nr. 318 (von Hesberg – Eck 2008, 64 f. Abb. 55: erh. H 0,39 m, aus dem Theater). – Kleine Herkulanerinnen: Tirana, Arch. Mus. Inv.-Nr. 93 (Rey 1928, 21 Abb. 17 c: H 1,53 m, aus der Nischenstoa); Tirana, Arch. Mus. Inv.-Nr. 705 (Rey 1928, 21 Abb. 17 b; Pojani 2007, 113 Abb. 30: H 1,52 m, aus der Nischenstoa). Außerdem befindet sich eine Variante mit Schreibtäfelchen in der Linken im Nationalmuseum von Tirana, Inv.-Nr. 334 (s. hier Abb. 14).

79 Beide im überdachten »Schaudepot« des Museums in Apollonia.

80 Tirana, Arch. Mus. Inv.-Nr. 575 (Rey 1927, 16 Abb. 14: H 1,34 m, ohne Kopf); Arch. Inst. Mag. Inv.-Nr. 3; Apollonia, Mus. Inv.-Nr. 3 (N. Ceka in: Eggebrecht 1988, 294 f. Nr. 174).

81 Tirana, Arch. Mus. Inv.-Nr. 16561 (N. Ceka in: Eggebrecht 1988, 296 Nr. 175); Apollonia, »Schaudepot« (fehlender Kopf am Hals gebrochen).

82 Tirana, Nat. Mus. Inv.-Nr. 1369 (N. Ceka in: Eggebrecht 1988, 292 f. Nr. 173 »Commodus«; Goette 1990, 135 Nr. 103 Taf. 22, 3; Pojani 2007, 113 Abb. 29); Tirana, Arch. Inst. Mag. Inv.-Nr. 9 (ohne Kopf H 1,62 m); s. außerdem Rey 1928, 19–21 Abb. 12. 13. Zu den frühen Togati im Osten s. Goette 1990, 129 Nr. B a Gr. 1 und 2 Taf. 13, 1. 2.

83 Apollonia, »Schaudepot« = ARACHNE 226026 (Pojani 2007, 117 Abb. 40): Statue mit Vorrichtung für Einsatzkopf im Schema des »Hermes Andros Farnese« aus Haus »D«: vgl. LIMC V (1990) 367 f. s. v. Hermes (G. Siebert), sowie ebendort eine weitere nackte, aber weniger muskulöse lebensgroße Statue mit Schulterbausch. Zum Hermes Richelieu und verwandten Statuenschemata s. jüngst Kansteiner 2017, bes. 91 f.; zum Typus Quirinal/Sevilla (ehemals Formiae/Misenum) und einem daraus ableitbaren Standbild Alexanders d. Gr. aus dem 2. Jh. v. Chr. s. demnächst die Habilitationsschrift von Martin Kovacs, bei dem ich mich herzlich für den Einblick vorab bedanke.

84 s. z. B. Koch 1989, Abb. 29; I. Apollonia 195. 197. 204. 206. 209. 210. 220; Stele der Saebia Potita: Tirana, Arch. Mus. Inv.-Nr. 1242.

85 s. z. B. Praschniker 1922–1924, 159 f. Nr. 32 (= I. Apollonia 205); das Relief (Tirana, Arch. Mus. Inv.-



Abb. 14 Variante der »Kleinen Herkulanerin«



Abb. 15 Grabstele der Saebia Potita

meisten auffällt, ist der starke qualitative Kontrast, einerseits zu den Grabreliefs der hoch- und späthellenistischen Zeit, andererseits zu den zeitgenössischen rundplastischen Bildnissen. Dieser Umstand lässt sich schwerlich bloß mit Verweis auf die Gattungsunterschiede erklären, zumal es nicht an Indizien für aufwendige Grabbauten mangelt, die über eine eigene Ausstattung mit Bildern verfügten⁸⁶. Und ähnlich verhält es sich mit den Diskrepanzen zwischen den großformatigen Werken der Idealplastik und ihren

Pendants im Relief, wobei hier bislang sicher in die Kaiserzeit datierende Weihreliefs fehlen.

Vorläufige Bilanz

Deutete bereits der Denkmälerbestand der hochhellenistischen Zeit auf die Herausbildung einer vermögenden Elite überschaubaren Umfangs unter den Bürgern Apollonias⁸⁷, so dürfte dieser Trend zu einer »sozialen

Nr. 13764) zeigt die zwei Brüder Poseidonios und Markianos in schlichten Tuniken mit allerlei Attributen, darunter wohl auch Blasinstrumente; Koch 2013, 841 Abb. 12 (= I.Apollonia 199): Stele der Lyka für ihren Sohn Aphrodisis mit Hydraulis; außerdem: Tirana, Nat. Mus. Inv.-Nr. 1373 (Stele eines Handwerkers) und Inv.-Nr. 3554 (Stele eines kleinen Mädchens namens Terttia).

86 Praschniker – Schober 1919, 67 Abb. 81; Sestieri 1942 (Grabtempel); N. Ceka in: Eggebrecht 1988, 332f. Nr. 218; von Hesberg 2016, 160f. Abb. 27 (Bankettszene mit Musikern); 28 (Gladiatorenscenen); von Hesberg 2017 (Grabädikula mit Jagdfries); Pojani 2007, 124–126 Abb. 50.

87 Von einer Oligarchie in Apollonia spricht Arist. Pol. 4, 4, 5, 1290b; s. dazu Cabanes 1993, 150f.



Abb. 16 Weihrelief für Ares / Grabrelief für Soldaten?

Schere« in der Kaiserzeit noch weiter zugenommen haben, wobei es in den mittleren und unteren Klassen der Bevölkerung gewiss vielerlei Abstufungen gab. Diese Beobachtung zeichnet sich, sofern die Ausgrabungen dazu bisher Aussagen zulassen, auch im Nebeneinander von sehr bescheidenen neben sehr prunkvollen Domizilen in der Kaiserzeit ab⁸⁸.

In der vorläufigen Synopse gewinnt man nach den oben getroffenen Feststellungen den Eindruck, dass mit der sukzessiven Loslösung von den Vorbildern des griechischen Mutterlands und damit auch vom Be-

wusstsein einer »kolonialen« Identität vor allem eine Neuorientierung der städtischen Eliten einherging, die nach verschiedenen Phasen des Experimentierens vor allem in Rom ihre wichtigste Referenzquelle entdeckten. Insofern würde ich denken, dass wir hinsichtlich der Rezeption von Statuenschemata im Denkmälerbestand von Apollonia am ehesten sozialspezifische Kanäle der Kommunikation greifen können. Die Typentreue ist eindeutig und mit Abstand in den qualitätvollen großplastischen Statuen am höchsten. In den Kreisen der städtischen Elite, die es gewohnt waren, an sozialen Netzwerken über die Polisgrenzen hinweg beteiligt zu sein, bedeutete Präzision im Zitieren Teilhabe an einem überregionalen »Standing«. Auf der Ebene der Grab- und Votivreliefs bzw. Statuetten scheinen wir es dagegen eher mit Angehörigen der lokalen Mittel- und Unterschicht zu tun zu haben. Wer es vermochte, signalisierte durch das Aufgreifen am Ort verbreiteter Statuenschemata oder durch vereinfachte Zitate allgemein etablierter Bildkonventionen seine Partizipation an der städtischen Kultur. Dabei ist es gleich, ob es sich um hellenistische oder kaiserzeitliche Umwandlungen oder Neuschöpfungen handelt oder gelegentlich doch um Persistenzen aus klassischer Zeit, wie sie im Fall der Artemis alias Bendis zu beobachten war. Wie wenig selbstverständlich diese Teilhabe am Diskurs der Steindenkmäler war, lassen steinerne Erzeugnisse erahnen, in denen die Sprache der griechisch-römischen Bilderwelt allenfalls rudimentär beherrscht wird (Abb. 16)⁸⁹. Aber selbst sie künden mit ihrer unübersehbaren Referenz an eine von Statuenschemata geprägte Bildersprache im Medium der Steindenkmäler davon, dass ihre Auftraggeber als stolze »Apolloniaten vom Ionischen Meer« wahrgenommen werden wollten wie einst die gesamte Polis im Herzen panhellenischer Begegnung⁹⁰.

88 Fiedler – von Hesberg 2012/2013, 226 f.

89 ARACHNE: 226583; vgl. Grabreliefs aus dem Hinterland von Vlora mit einer vergleichbaren Wiedergabe der Haarkappe: S. Anamali in: Eggebrecht 1988, 438 f. Nr. 349. 350; Koch 1989, 30 Abb. 22.

90 Ein vergleichbar beharrliches Festhalten an statuari-schen (»statuesque«) Präsentationsformen hat Peter Stewart in seinem Vortrag zu Weihreliefs im römischen Britannien hervorgehoben, wobei hier ebenfalls andere Qualitätsstandards der Bildhauerei deutlich in den Hintergrund rücken konnten; s. z.B. Aldhouse-Green 2018, 108.

Bibliographie

- Aldhouse-Green 2018 M. Aldhouse-Green, *Sacred Britannia. The Gods and Rituals of Roman Britain* (London 2018)
- Altripp 2010 I. Altripp, *Athenastatuen der Spätklassik und des Hellenismus* (Köln 2010)
- Anamali 1992 S. Anamali, *Santuari di Apollonia*, in: G. Pugliese Carratelli (Hrsg.), *La Magna Grecia e i grandi santuari della madrepatria. Atti del Trentunesimo Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto, 4–8 ottobre 1991* (Tarent 1992) 127–136
- Aspris 1996 M. Y. Aspris, *Statuarische Gruppen von Eros und Psyche* (Diss. Univ. Bonn 1996)
- Belli Pasqua 1995 R. Belli Pasqua, *Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto IV 1. Taranto. La scultura in marmo e in pietra* (Tarent 1995)
- Bonacasa – Joly 1985 N. Bonacasa – E. Joly, *L'ellenismo e la tradizione ellenistica*, in: G. Pugliese Carratelli u. a., *Sikane. storia e civiltà della Sicilia greca* (Mailand 1985) 277–358
- Borgeaud 2013 P. Borgeaud, *Die Mutter der Götter. Von Anatolien über Griechenland nach Rom*, in: *Badisches Landesmuseum Karlsruhe* (Hrsg.), *Imperium der Götter. Isis – Mithras – Christus. Kulte und Religionen im Römischen Reich* (Darmstadt 2013) 84–93
- Bruneau 1970 P. Bruneau, *Recherches sur les cultes de Délos à l'époque hellénistique et à l'époque impériale* (Paris 1970)
- Bumke 2004 H. Bumke, *Statuarische Gruppen in der frühen griechischen Kunst*, *JdI Erg.* 32 (Berlin 2004)
- Cabanes 1986 P. Cabanes, *Nouvelles inscriptions d'Albanie méridionale (Bouthrôtos et Apollonia)*, *ZPE* 63, 1986, 137–155
- Cabanes 1993 P. Cabanes, *Apollonie et Epidamnè-Dyrrhachion. Épigraphie et histoire*, in: P. Cabanes (Hrsg.), *L'Illyrie méridionale et l'Épire dans l'antiquité II. Actes du II^e Colloque international de Clermont-Ferrand, 25–27 octobre 1990* (Paris 1993) 145–153
- Cabanes 1997 P. Cabanes (Hrsg.), *Corpus des inscriptions grecques d'Illyrie méridionale et d'Épire I 2* (Athen 1997)
- Ceka 1982 N. Ceka, *Apolonia e ilirisë* (Tirana 1982)
- Deoudi 2007 M. Deoudi, *Bendis – Kulturell geprägtes Gesicht einer thrakischen Göttin*, in: *H Thraki ston elleno-romaiko kosmo* (Athen 2007) 120–129
- Dimo u. a. 2007a V. Dimo – P. Lenhardt – F. Quantin (Hrsg.), *Apollonia d'Illyrie, 1. Atlas archéologique et historique* (Athen 2007)
- Dimo u. a. 2007b V. Dimo – J.-L. Lamboley – P. Lenhardt – F. Quantin, *Le centre monumental*, in: Dimo u. a. 2007a, 186–217
- Dimo u. a. 2007c V. Dimo – F. Quantin – B. Vrekaj, *Histoire des recherches archéologiques à Apollonia*, in: Dimo u. a. 2007a, 25–38
- Eckstein 1969 F. Eckstein, *Anathemata. Studien zu den Weihgeschenken von Olympia* (Berlin 1969)
- Eggebrecht 1988 A. Eggebrecht (Hrsg.), *Albanien. Schätze aus dem Land der Skipetaren. Ausstellungskatalog Hildesheim 1988* (Mainz 1988)
- Errington 2004 R. M. Errington, *Rome and Greece to 205*, in: *The Cambridge Ancient History 8. Rome and the Mediterranean to 133 BC* (Cambridge 2004) 81–93
- Fasolo 2005 M. Fasolo, *La Via Egnatia I. Da Apollonia e Dyrrachium ad Herakleia Lynkestidos* (Rom 2005)
- Fehrentz 1993 V. Fehrentz, *Der antike Agyieus*, *JdI* 108, 1993, 123–196
- Fiedler – von Hesberg 2012/2013 M. Fiedler – H. von Hesberg, *Apollonia (Albanien) in der Zeit des Hellenismus. Eine Stadt zwischen italischem Westen und griechischem Osten*, *AM* 127/128, 2012/2013, 213–258
- Fittschen 2015 K. Fittschen, *Tischfuss mit der Gruppe Amor und Psyche*, in: K. Fittschen – J. Bergemann (Hrsg.), *Katalog der Skulpturen der Sammlung Wallmoden* (München 2015)
- Franke 1961 P. R. Franke, *Die antiken Münzen von Epirus I. Poleis, Stämme und epirotischer Bund bis 27 v. Chr.* (Wiesbaden 1961)
- Fraser 1993 P. M. Fraser, *Funerary Forms and Formulae at Dyrrachion and Apollonia*, in: P. Cabanes (Hrsg.), *Grecs et Illyriens dans les inscriptions en langue grecque d'Epidamnè-Dyrrhachion et d'Apollonia d'Illyrie. Actes de la table ronde internationale, Clermont-Ferrand 19–21 octobre 1989* (Paris 1993) 29–33
- Gazda – Clarke 2016 E. K. Gazda – J. R. Clarke (Hrsg.), *Leisure and Luxury in the Age of Nero. The Villas of Oplontis near Pompeii*. *Ausstellungskatalog Ann Arbor* (Ann Arbor 2016)
- Gjongecaj – Picard 2007 S. Gjongecaj – O. Picard, *Les monnaies d'Apollonia*, in: Dimo u. a. 2007a, 81–106
- Goette 1990 H. R. Goette, *Studien zu römischen Togadarstellungen* (Mainz 1990)
- Grassinger 2015 D. Grassinger, *Apollo und Bacchus, die ›bild-schönen‹ Jünglinge*, in: D. Boschung – A. Schäfer (Hrsg.), *Römische Götterbilder der mittleren und späten Kaiserzeit* (Paderborn 2015) 235–257

- Hartwig 1897 P. Hartwig, Bendis. Eine archaologische Untersuchung (Leipzig/Berlin 1897)
- von Hesberg 2010/2011 H. von Hesberg, Apollonia – Tischfüße und Beckenträger, AA 2010/2011, 123–136
- von Hesberg 2011 H. von Hesberg, Ein Figuralkapitell aus Apollonia, in: Zbornik u cast Emilija Marina za 60 rodendan (Split 2011) 451–466
- von Hesberg 2016 H. von Hesberg, Grabmonumente und Löwenfiguren hellenistischer Zeit aus den Nekropolen Apollonias (Albanien), ÖJh 85, 2016, 131–176
- von Hesberg 2017 H. von Hesberg, Ein Relief mit der Darstellung einer Jagd aus Apollonia (Albanien), in: E. Voutiras – E. Papagianni – N. Kazakidi (Hrsg.), Bonae gratiae. Essays on Roman Sculpture in Honour of Professor Theodosia Stefanidou-Tiveriou (Thessaloniki 2017) 399–407
- von Hesberg 2018 H. von Hesberg, Fragmente verschiedener Steingefäße aus dem Theater von Apollonia, in: M. Aufleger – P. Tutlies (Hrsg.), Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile. Festschrift für Jürgen Kunow anlässlich seines Eintritts in den Ruhestand (Bonn 2018) 433–438
- von Hesberg 2019 H. von Hesberg, Register- und Stockwerkstelen in Apollonia (Albanien). Bürgerlicher Status und Trauer, in: Panegyrikoí Logoi. Festschrift für Johannes Nollé zum 65. Geburtstag (Bonn 2019) 441–488
- von Hesberg (im Druck) H. von Hesberg, Ein hellenistisches Reiterrelief aus Apollonia (Albanien), in: Festschrift Giorgos Despinis (im Druck) 105–115
- von Hesberg – Eck 2008 H. von Hesberg – W. Eck, Reliefs, Skulpturen und Inschriften aus dem Theater von Apollonia (Albanien), RM 114, 2008, 39–97
- von Hesberg – Fiedler – Toçi 2018 H. von Hesberg – M. Fiedler – B. Toçi, Skulpturenfragmente archaischer und klassischer Zeit aus Apollonia (Albanien), JdI 133, 2018, 49–185
- Hölscher 2012 T. Hölscher, »Präsentativer Stik im System der römischen Kunst, in: F. De Angelis – J. A. Dickmann – F. Pirson – R. von den Hoff (Hrsg.), Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der »arte plebea« bis heute. Internationales Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstag von Paul Zanker, Rom, Villa Massimo, 8.–9. Juni 2007, Palilia 27 (Wiesbaden 2012) 27–58
- Inan 1975 J. Inan, Roman Sculpture in Side (Ankara 1975)
- Ioakimidou 1997 C. Ioakimidou, Die Statuenreihen griechischer Poleis und Bünde aus spätarchaischer und klassischer Zeit (München 1997)
- Jucker 1961 H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch. Geschichte und Bedeutung einer römischen Porträtform (Lausanne 1961)
- Kansteiner 2017 S. Kansteiner, Der Hermes Typus Richelieu, AA 2017/2, 77–98
- Karanastassis 1987 P. Karanastassis, Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Plastik in Griechenland 2, AM 102, 1987, 323–428
- Klößner 2010 A. Klößner, Getting in Contact. Concepts of Human-Divine Encounter in Classical Greek Art, in: J. Bremmer – A. Erskine (Hrsg.), The Gods of Ancient Greece. Identities and Transformations. Kolloquium Edinburgh 2007 (Edinburgh 2010) 106–125
- Koch 1989 G. Koch, Albanien. Kunst und Kultur im Land der Skipetaren (Köln 1989)
- Koch 2013 G. Koch, Sepulchral Sculptures of Roman Imperial Times in Albania, in: N. Cambi – G. Koch (Hrsg.), Funerary Sculpture of the Western Illyricum and Neighbouring Regions of the Roman Empire. Proceedings of the International Scholarly Conference Held in Split from September 27th to the 30th 2009 (Split 2013) 837–864
- Kunze 1956 E. Kunze, V. Bericht über die Ausgrabungen in Olympia (Berlin 1956)
- Kunze 2008 Ch. Kunze, Zwischen Griechenland und Rom. Das »antike Rokoko« und die veränderte Funktion von Skulptur in späthellenistischer Zeit, in: K. Junker – A. Stähli (Hrsg.), Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst. Kolloquium Berlin, 17.–19. Februar 2005 (Wiesbaden 2008) 77–108
- Lamboley 1987 J.-L. Lamboley, Le canal d’Otrante et les relations entre les deux rives de l’Adriatique, in: P. Cabanes (Hrsg.), L’Illyrie méridionale et l’Épire dans l’antiquité. L’Illyrie méridionale et l’Épire dans l’Antiquité. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand, 22–25 octobre 1984 (Clermont-Ferrand 1987) 195–202
- Lolos 2009 Y. Lolos, Via Egnatia after Egnatius. Imperial Policy and Inter-Regional Contacts, in: I. Malkin u. a. (Hrsg.), Greek and Roman Networks in the Mediterranean (Andover 2009) 264–284
- Marcadé 1969 J. Marcadé, Au musée de Délos (Paris 1969)
- Marcadé 1996 J. Marcadé, Sculptures déliennes (Paris 1996)
- de Matteis 2011 M. de Matteis (Hrsg.), Via Egnatia von Durres und Apollonia nach Ohrid. Fotografische Dokumentation (Oberhausen 2011)
- Menschner 2017 A.-S. Menschner, Unschuldige Erotik. Zwei Kinder im Liebestaumel?, in: J.-A. Dickmann – R. von den Hoff (Hrsg.), Ansichtssache. Antike Skulpturengruppen im Raum. Ausstellungskatalog Freiburg (Freiburg 2017) 74–81

- Naumann-Steckner 2015 F. Naumann-Steckner, Skulpturen nach der Athena Parthenos in den Provinzen, in: D. Boschung – A. Schäfer (Hrsg.), Römische Götterbilder der mittleren und späten Kaiserzeit (Paderborn 2015) 13–39
- Nick 2002 G. Nick, Die Athena Parthenos. Studien zum griechischen Kultbild und seiner Rezeption, AM Beih. 19 (Mainz 2002)
- Palazzo 2010 S. Palazzo, Ethne e poleis lungo il primo tratto della via Egnatia. La prospettiva di una fonte, in: C. Antonetti (Hrsg.), Lo spazio ionico e le comunità della Grecia nord-occidentale. Territorio, società e istituzioni, Atti del convegno internazionale Venezia, 7–9 gennaio 2010 (Pisa 2010) 273–290
- Pernice 1932 E. Pernice, Hellenistische Tische, Zisternenmündungen, Beckenuntersätze, Altäre und Truhen, Die hellenistische Kunst in Pompeji V (Berlin 1932)
- Pojani 2004 I. Pojani, Deux reliefs provenant d'Apollonia d'Illyrie, in: P. Cabanes – J.-L. Lamboley (Hrsg.), L'Illyrie méridionale et l'Épire dans l'Antiquité. Koll. Grenoble 2002 (Paris 2004) 293–297
- Pojani 2007 I. Pojani, La sculpture: présentation de la collection des œuvres découvertes à Apollonia et réflexions iconographiques et stylistiques, in: Dimo u. a. 2007a, 111–128
- Praschniker 1922–1924 C. Praschniker, Muzakhia und Malakstra, ÖJh Beih. 21/22, 1922–1924, 5–224
- Praschniker – Schober 1919 C. Praschniker – A. Schober, Archäologische Forschungen in Albanien und Montenegro (Wien 1919)
- Prendi – Ceka 1964 F. Prendi – H. Ceka, Sculptures d'Apollonie d'Illyrie, StHist I, 2 (1964), 25–85
- Prendi – Skenderaj 2007 F. Prendi – A. Skenderaj, Les *domus* d'Apollonia, in: Dimo u. a. 2007a, 290–300.
- Quantin 2004 F. Quantin, Artémis à Apollonia aux époques hellénistique et romaine, in: P. Cabanes – J.-L. Lamboley (Hrsg.), L'Illyrie méridionale et l'Épire dans l'Antiquité IV. Actes du IV^e Colloque international de Grenoble, 10–12 octobre 2002 (Grenoble 2004) 595–608
- Quantin 2011 F. Quantin, *L'aguius* d'Apollon à Apollonia d'Illyrie, in: J.-L. Lamboley – M. P. Castiglioni (Hrsg.), L'Illyrie méridionale et l'Épire dans l'Antiquité. Actes du V^e colloque international de Grenoble, 8–11 octobre 2008 (Paris 2011) 214–231
- Rey 1927 L. Rey, Fouilles de la Mission française à Apollonie d'Illyrie (1925), Albania 2, 1927, 11–23
- Rey 1928 L. Rey, Fouilles de la Mission française à Apollonie d'Illyrie (1926–1927), Albania 3, 13–31
- Robert 1950 L. Robert, Hellenica. Recueil d'épigraphie, de numismatique et d'antiquités grecques IX (Paris 1950)
- de Sanctis 1960 G. de Sanctis, Storia dei Romani II. La conquista del primato in Italia (Florenz 1960)
- Schaller 1973 F. Schaller, Stützfiguren in der griechischen Kunst (Wien 1973)
- Schmidt 1881 J. Schmidt, Aus Konstantinopel und Kleinasien, AM 6, 1881, 132–153
- Schmidt-Colinet 1977 A. Schmidt-Colinet, Antike Stützfiguren. Untersuchungen zu Typus und Bedeutung der menschengestaltigen Architekturstütze in der griechischen und römischen Kunst (Frankfurt a. M. 1977)
- Schröder 1989 S. F. Schröder, Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios (Rom 1989)
- Sestieri 1942 P. C. Sestieri, Sculture romane rinvenute in Albania, Bullettino del Museo dell'Impero Romano 13, 1942, 3–12
- Sestieri 1947–1949 P. C. Sestieri, Statuette d'Artemide di Apollonia, RendPontAc 23/24, 1947–1949, 85–102
- Stephanidou-Tiveriou 1993 T. Stephanidou-Tiveriou, Trapezophora me plastiki diakosmesi. I attiki omada (Athen 1993)
- Stickler 2010 T. Stickler, Korinth und seine Kolonien. Die Stadt am Isthmus im Mächtegefüge des klassischen Griechenland, Klio Beih. 15 (Berlin 2010)
- Themelis 1994 P. G. Themelis, Artemis Ortheia at Messene. The Epigraphical and Archaeological Evidence, in: R. Hägg (Hrsg.), Ancient Greek Cult Practice from the Epigraphical Evidence. Proceedings of the Second International Seminar on Ancient Greek Cult, Organized by the Swedish Institute at Athens, 22–24 November 1991 (Stockholm 1994) 101–122
- Tzouvara-Souli 2001 Ch. Tzouvara-Souli, The Cults of Apollo in Northwestern Greece, in: J. Isager (Hrsg.), Foundation and Destruction. Nikopolis and Northwestern Greece. The Archaeological Evidence for the City Destructions, the Foundation of Nikopolis and the Synoecism, Monographs of the Danish Institute at Athens 3 (Århus 2001) 233–255
- Vermaseren 1987 M. J. Vermaseren, Corpus Cultus Cybelae Attidisque I. Asia Minor (Leiden 1987)
- Vermaseren 1989 M. J. Vermaseren, Corpus Cultus Cybelae Attidisque VI. Germania, Raetia, Noricum, Pannonia, Dalmatia, Macedonia, Thracia, Moesia, Dacia, Regnum Bospori, Colchis, Scythia et Sarmatia (Leiden 1989)

- Vikela 2005 E. Vikela, Griechische Reliefweihungen an Athena. Ikonographie der Göttin und Bildkomposition der Reliefs, AM 120, 2005, 85–161
- Vollmer 1990 D. Vollmer, Symploke. Das Übergreifen der römischen Expansion auf den griechischen Osten (Stuttgart 1990)
- Vorster 2007 C. Vorster, Die Plastik des späten Hellenismus. Porträts und rundplastische Gruppen, in: P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik (Mainz 2007) 273–331
- Wodtke 2019 P. Wodtke, Albanien. Archäologische Landschaften (Darmstadt 2019)
- Xagorari-Gleißner 2008 M. Xagorari-Gleißner, Meter Theon. Die Göttermutter bei den Griechen (Ruhpolding 2008)
- Zanker 1998 P. Zanker, Eine Kunst für die Sinne. Zur Bilderwelt des Dionysos und der Aphrodite (Berlin 1998)

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Foto A. Hyka/E. Monti
Abb. 2: Foto Verf.
Abb. 3: Foto Verf.
Abb. 4: Foto D. Gauss/P. Groß
Abb. 5: Foto Verf.
Abb. 6: Foto Verf.
Abb. 7: Foto D. Gauss/P. Groß
Abb. 8: Foto A. Hyka/E. Monti
Abb. 9: Foto Verf.
Abb. 10: Foto Verf.
Abb. 11: Foto A. Hyka
Abb. 12: Foto A. Hyka/E. Monti
Abb. 13: Foto Verf.
Abb. 14: Foto A. Hyka/E. Monti
Abb. 15: Foto A. Hyka/E. Monti
Abb. 16: Foto D. Gauss/P. Groß

Adresse

Prof. Dr. Jochen Griesbach
jochen.griesbach@uni-wuerzburg.de

A New Variant of Apollo Patroos and its Relation to the Original

Eleni Papagianni

This paper deals with an unpublished statue of Apollo in the Archaeological Museum of Kilkis in Northern Greece. Its typological examination reveals a close connection to the Apollo from the Athenian agora, the Classical original identified with Apollo Patroos of Euphranor. Despite some transformations in particular motifs, the statue in Kilkis, for which an advanced date in the Late Hellenistic period is suggested, can be certainly considered an interesting variant of the renowned Classical type. Some iconographical details, clearly indicated by the better preserved torso in Kilkis, have triggered an overall discussion on the original type and its transmission.

The statue, inv. no. 201, is undoubtedly one of the most interesting exhibits in the small archaeological museum in the city of Kilkis (figs. 1–6). The statue was accidentally found in the 1970s during the construction of a church courtyard in the modern village of Mikros Dasos¹, about 40 km northwest of the city of Kilkis. It is smaller than life-size (total height of the torso: 120 cm) and has survived together with the attached circular plinth (4 cm high). The head with the neck is missing. It was worked from a separate piece of marble and inset into a circular socket (15 cm in diameter and 12 cm deep) in the upper part of the torso; also missing are the left hand from the upper part of the arm and the right hand from the lower part of the arm. The circular hole (1.5 cm in diameter and 5 cm deep) present at the bottom of the right arm indicates that the elbow with the forearm were separately made (figs. 1, 2). Another circular hole (1.3 cm in diameter and 2 cm deep), in fragmentary state a little further down, served to connect the *himation* with the added part of the elbow and forearm to better fasten the latter. On the left side of the torso, at waist height, a rectangular contact surface is retained, where the sounding board of a *kithara* must have rested as well as a remaining part of it along with the iron clamp that held it in place (figs. 4, 5). The edge of the *himation* is broken along the entire right side and on the left side from the arm to the upper thigh. In various places, breaks and abrasions are observed in the folds of the *peplos*, mainly on the lateral sides. A semi-circular break on the right shoulder

(fig. 6) is associated with an ancient repair of the part of the *himation* that was fastened on the shoulder with a pin, which is indicated by both the work done with the point chisel where the patch was placed and the two small circular holes (1 cm in diameter and 0.5 cm deep) for attaching small dowels on the back of the shoulder and another one, smaller still, at the height of the right collar bone. A broken fold of the *peplos* on the lower right side is also associated with a repair (fig. 2), a finding that results from working with a point chisel and the remnants of a small iron dowel. The surface of the sculpture bears several sediments and a reddish patina. At the back of the statue, at the point where the figure touched the plinth, two rectangular *tenons* exist at both ends, possibly for a better attachment to the base (fig. 3).

The figure wears an Attic *peplos* with a long overfall belted, high at the waist, with a wide girdle and a *himation* pinned to the shoulders and falling along the back side down to the height of the calf. The garment safely points to the identification of the figure with Apollo who was holding a *kithara* in his left hand with its sounding board attached to the left side of his torso. The god's right leg is static, while his left bent knee moves to the side and backwards. The left shoulder is rendered higher in relation to the right, indicating that the *kithara* was held high enough. From the direction of the right arm's holes it appears that the forearm of the right hand fell downwards and to the side with a slightly bent elbow.

I am very grateful to Emmanuel Voutiras, Theodosia Stefanidou-Tiveriou, Panagiotis Tselekas, Thomaida Savvopoulou, Magda Valla for the constructive discussions we had. I should also like to express my thanks to Semele Pingiatoglou, Maria Christakou-Tolia, Andreas Dalaveras and Apostolos Garyphalopoulos for their generous help in fieldwork. The drawing was created by Georgios

Miltsakakis to whom I owe special thanks. I am deeply obliged to the Ephorate of Antiquities of the City of Athens and the National Archaeological Museum of Athens for the photos provided.

1 Savvopoulou 2015, 173.



1



2

Figs. 1–6 Kilkis, Archaeological Museum, inv. no. 201, statue of Apollo

- 1 Front side
- 2 Three quarter view of right side
- 3 Right side
- 4 Left side
- 5 Three quarter view of back side
- 6 Detail of the back side



3



4



5



6



7



8



9



10



11

Figs. 7–11 Athens, Museum of Ancient Agora, inv. no. S 2154, statue of Apollo

- 7 Front side
- 8 Three quarter view of right side
- 9 Right side
- 10 Left side
- 11 Bottom right

Apart from the support design, the statue shows several typological similarities to the Classical prototype from the Athenian agora (figs. 7–11), which, in research, has been identified with Apollo Patroos of Euphranor². The similarity in the rendering of the *peplos* is apparent; it falls with similar refoldings over the legs forming similar folds along these, such as a vertical one between the two legs and a wide one along the standing leg with refolding on the back (figs. 1. 7). The upper section of the *peplos* is belted with a similar wide

girdle, forming a small *kolpos* in both cases and bearing an overfall that reaches the beginning of the thighs with a similar wavy hem. The rendering of the garment on the chest is similarly modest with parallel, thin and light pleats, while below the girdle richer pleats are formed in similar arrangement on both statues.

One similarity is also observed on the left side where the contact surface of the sounding board is placed quite high, almost at the height of the girdle (figs. 4. 10). The position and shape of the contact

2 Museum of the Ancient Agora, inv. no. S 2154: Thompson 1953/1954, 30–33; Palagia 1980, 13–20; Palagia 1984, 204 no. 145; Simon 1984, 376 no. 48;

Flashar 1992, 50–60; Schröder 2004, 138 fig. 29; Hölscher 2005, 62 no. 26; Vikela 2015, 18 n. 122. 123; Stewart 2017, 308–312.



Fig. 12 Heraklion, Archaeological Museum, inv. no. Γ35+Γ326, statue of Apollo, front side



Fig. 13 Athens, Museum of Ancient Agora, inv. no. S 877, statuette of Apollo, front side

surface shows that in both cases the *kithara* was held in facing position³. However, it is evident that in the original work Apollo holds the *kithara* with his left arm covered with the *himation* that is stretched in that direction (fig. 10), while on the statue of Kilkis, the *himation* falls freely along his back and hence, the left arm could have been moved and raised independently.

The right side will be discussed in detail below, although the fragmented state of preservation of the original work seems to make any comparison difficult

at first sight (figs. 7–9). The close relationship of the statue of Kilkis with the statue from the Agora is also demonstrated by the *himation* reaching to the middle of the calf in both examples (figs. 5, 10).

The above mentioned leaves no doubt about the fact that the statue of Kilkis is a variant of Apollo Patroos from the Athenian agora, which adds to a small group of works of sculpture that, according to research, reflect this Classical creation. The group includes statuettes from the Hellenistic period⁴ (fig. 13), which are much smaller than life-size, and a statue from the Imperial period in the Vatican Museums⁵. The latter, although bearing many later additions, is considered the only large copy that offers a complete picture of the fragmentarily preserved original. The posture and structure of the body as well as the rendering of the *peplos* and its folds on both the upper and lower part of the torso seem to truly support the association between the two works. Apart from the similarities, there are also notable differences. Thus, on the Roman work the *kithara* rests much lower and is held with its narrow side facing the viewer. Furthermore, on the right side, the *himation* falls freely along the back, leaving the side of the right leg with the *peplos* in plain view. On the Classical original, in contrast, the *himation* is stretching forward, almost entirely covering the side of the right shin (figs. 8, 9, 11). The fact that the right edge of the garment is broken from the knee upwards does not help focus on the observation of this pattern, which has not been discussed in research so far. It is easily ascertained that it has not been observed on any of the works that are believed to reflect the Classical creation of Euphranor. For example, on statuettes with a well-preserved right side, such as the one from Antikythera⁶, the two from Cyrene⁷, and the example

3 Cf. for example, the way Apollo holds the *kithara* on votive reliefs from the 4th cent. BC, such as the one in Aigina: Flashar 1992, 17 f. fig. 4; Comella 2002, 141. 208 fig. 143; Vikela 2015, 16 f. 201 f. no. Ap 6 pl. 2, and another from Oropos: Zagdoun 1977, 55 fig. 37; Flashar 1992, 33 n. 153; Vikela 2015, 18. 202 no. Ap 7 pl. 3. A statuette of Apollo from the Ancient Agora might also provide some insight: Thompson 1953/1954, 34 no. 3 fig. 5; Palagia 1980, 20 no. 10 figs. 20. 21. For this statuette, see below n. 9.

4 Thompson 1953/1954, 33–36 nos. 1–5; Palagia 1980, 19 f. nos. 3. 5–10; Palagia 1984, 204 nos. 145 e–h and 145 k–l; Flashar 1992, 53 fig. 40. 41; 85 figs. 47. 48; 86 figs. 55–58; 89 figs. 51. 52; Schröder 2004, 139. One of the statuettes in the National Archaeological Museum in Athens inv. no. 1637 referred to as related should be dissociated because it depicts a different type with Apollo moving the plectrum near the *kithara*: Thompson 1953/1954, 35 no. 4; Palagia 1980, 19 no. 6 figs. 23–25; Flashar 1992, 86 figs. 57. 58. This

observation, first made by Thompson 1953/1954, 35 no. 4, is also made by Palagia 1980, 19 no. 6, however, without removing the statuette from the group.

5 Thompson 1953/1954, 33 no. 1 fig. 3; Palagia 1980, 20 no. 8 fig. 19; Palagia 1984, 204 no. 145 i; Roccas 1989, 584–586 figs. 13. 15. 17; Flashar 1992, 53 figs. 40. 41; Schröder 2004, 138 fig. 30. Another statue of Apollo kept at the Prado Museum – suggested that it reflects the Classical work of Euphranor (Schröder 2004, 135–139 no. 120) – is more likely to have been an eclectic creation from the Roman period.

6 It is now kept in the National Archaeological Museum of Athens, inv. no. 230: Thompson 1953/1954, 33 no. 2 fig. 4; Palagia 1980, 19 no. 3 fig. 28; Palagia 1984, 204 no. 145 e; Flashar 1992, 85 figs. 47. 48.

7 Paribeni 1959, 66 no. 150 pl. 87; Palagia 1980, 20 no. 9; Palagia 1984, 204 no. 145 k. On the second: Palagia 1980, 20 no. 7; Palagia 1984, 204 no. 145 h; Flashar 1992, 86 figs. 55. 56.

from Delphi⁸, the *himation* falls freely from the shoulder, occasionally covering part of the arm, which is not stretched forward.

The same is observed on a statuette from the Athenian agora⁹ (fig. 13); the pattern of its left hand that is covered with the *himation* falling along the back and which holds the *kithara* almost in frontal view should be close enough to the pattern of the original. Apollo is depicted in a similar manner on a votive relief, inv. no. 3917, at the National Archaeological Museum of Athens (fig. 14)¹⁰, dating to the final quarter of the 4th cent. BC and considered as one of the earliest depictions of the type created by Euphranor. In this relief representation, Apollo is clad in a quite similar peplos, a *chiton* with long sleeves and a quite long *himation* falling from his shoulders covering the right arm. His right arm falls almost parallel to his body holding a plectrum at the height of the thigh. A careful observation of the prototype, especially of its best-preserved left and back side (figs. 10. 11), reveals that the god wears a clearly shorter *himation*, the right side of which is stretched forward forming a triangular tongue-shaped end at the bottom (figs. 9. 11) that falls very low at the height of the leather heel.

Furthermore, as the right arm was falling downward, as in the relief at the National Archaeological Museum, one would expect to find a contact surface of the hand with the plectrum at the height of about the upper thigh, or at least traces of negligence in the working of the *peplos*. Something similar has, for example, occurred on the left side where the *peplos* is carved with a point along the contact side with the *himation* (fig. 10), since the vertical hemline of the latter that stretched sideways prevented this work from becoming visible.

Therefore, the way the *himation* is arranged on the right side on the one hand and the absence of any indication that the right arm was outstretched downwards on the other renders the proposed restoration of this arm problematic¹¹. The covering of the shin with the *himation* (fig. 9) on right side and the characteristic triangular end formed at the bottom (fig. 11) indicate that



Fig. 14 Athens, National Archaeological Museum, inv. no. 3917, votive relief

the *himation*¹² did not fall freely along the back but was stretched forward by a corresponding movement of the right hand. This move could have been created through an extension of the right forearm, which was bent at a wide angle. In this case, it would be more appropriate to restore a *phiale* in the statue's right hand, which would also imply a motion.

The pattern of the right forearm, suggesting a slightly bent elbow, is sufficiently attested in the statue from Kilkis. The anatomy of the surviving arm that turns with its inner side towards the viewer (figs. 1. 2) as well as the direction of the holes that held the added elbow and forearm indicate an extended arm, a pattern that is clearly confirmed by the folds of the *himation* on the back that are stretched forward to be wrapped around the right elbow (figs. 3. 6). This position of the right hand is undoubtedly dictated by carrying a *phiale*.

A similar pattern of a series of folds on a *himation* on the back, stretched forward, passing over the right arm to be fastened around the elbow and the forearm – both additions –, is observed on an over-life-size statue of Apollo from Gortyn (fig. 12)¹³. For this

8 Thompson 1953/1954, 36 no. 5; Palagia 1980, 19 no. 5 fig. 22; Palagia 1984, 204 no. 145 f; Flashar 1992, 89 figs. 51. 52.

9 Museum of Ancient Agora, inv. no. S 877: Thompson 1953/1954, 34 no. 3 fig. 5; Palagia 1980, 20 no. 10 figs. 20. 21; Palagia 1984, 204 no. 145 l.

10 Thompson 1953/1954, 36 n. 1; Palagia 1980, 19 no. 1 fig. 18; Palagia 1984, 204 no. 145 a; Flashar 1992, 54 n. 312. 313; 83 n. 498; Kaltsas 2001, 216 no. 447; Comella 2002, 155. 222; Böhm 2004, 103 fig. 64; Vikela 2015, 18. 142 f. 219 no. Tr 8 pl. 56 (with earlier bibliography).

11 Palagia 1980, 16; Flashar 1992, 53 n. 304.

12 On the *himation* which is worn on the back and the various ways it is shown on statues of the Classical period in general, see: Bieber 1977, 108–117; Roccas 1986; Roccas 2000.

13 Archaeological Museum of Heraklion, inv. no. Γ35+Γ326: Palagia 1984, 204 f. no. 146 c; Flashar 1992, 209 n. 61 fig. 179; Fuchs 1992, 204 no. 2; Romeo 1998, 26. 47–58 no. 1 pl. I a. c. d.

example we should also assume that the figure held a *phiale* in its right hand that was outstretched with a bending elbow. In the literature this Roman work has been linked with an Apollo-Kitharoidos statue type different from the Apollo Patroos type that is known as Apollo Barberini¹⁴. The latter has been differentiated from the Late-Classical type of Apollo Patroos on the basis of, first, the different support pattern and, second, the pose of the body which was considered to refer rather to creations of the 5th cent. BC. The type has been first identified on the example of an Apollo statue at the Munich Glyptotek¹⁵ that belonged to the Barberini collection, after which it was conventionally named. The statue from Gortyn and the statue in Munich, which were considered reflections of an unknown Classical prototype¹⁶, are more likely to have been eclectic Imperial creations¹⁷. Both statues have the same pattern of support on the right leg, a similar structure of the body and wear a *peplos* with an overfall that forms a large *kolpos* and wavy hemlines on the lower edge. However, they also exhibit remarkable differences in individual patterns, like in the stance of the relaxed leg and in the motifs of the folds of the *peplos* along the legs, but mainly in the motifs of the hands. In particular, the Munich Apollo holds the *kithara* with its narrow side facing the viewer, whereas the added left hand of the statue of Gortyn must have held the instrument quite frontally, as indicated by the shape and position of the contact surfaces and the direction of sockets. Moreover, the Munich Apollo

is clad in a *himation* which falls freely from the right side down his back without being stretched forward, as on the Gortyn statue.

These differences make clear that the two statues can hardly be understood as copies or reflections of a particular type¹⁸.

According to the aforementioned the sculptures discussed above can now be classified into two groups, based on the rendering of the right side: a) those with the *himation* falling freely along the back, occasionally covering the right arm that is positioned parallel to the body and b) those with the *himation* stretched forward, passing over the right hand that is extended and slightly bent.

In the sculptures of the first group¹⁹, Apollo is clad, as a rule, in *peplos*, a long-sleeved *chiton* and a long *himation* with quite rich refoldings at the vertical hemline, and holds the *kithara*, sometimes almost frontally and sometimes with the narrow side facing the viewer. As found in the best-preserved examples, the right hand that is usually extended downward holds a plectrum. The earliest depictions of the type are apparently found in votive reliefs of the late 4th cent. BC (fig. 14)²⁰. It was then adopted in a whole variety of statue depictions of the Hellenistic and Imperial periods²¹. The confusion that prevails in research in connection with this type attests to the fact that sculptures attributed to it do not hold the right hand parallel to the body but diagonally towards the side of the *kithara*²². The wide variety observed in the individual

14 Palagia 1984, 204 no. 146; Simon 1984, 376 no. 50; Fuchs 1992, 203–210 no. 30; Flashar 1992, 206–212.

15 Palagia 1984, 204 no. 146; Simon 1984, 376 no. 50; Roccas 1989, 580 f. fig. 10; Fuchs 1992, 203–210 no. 30 figs. 201–206; Flashar 1992, 207 figs. 181. 182.

16 The Classical prototype of this type is considered earlier than Euphranor's Apollo Patroos: Palagia 1980, 17; Palagia 1984, 204 no. 146; Simon 1984, 376 f. no. 50; Fuchs 1992, 203–205.

17 Flashar 1992, 210–212; Romeo 1998, 54–56. The same is true for an image of Apollo on the Sorrento base, which has been considered as a reflection of a Classical original; however, it is now clear that it represents an Augustan Classicizing work: Roccas 1989. See also the statue in the Prado Museum: *supra* n. 5.

18 The same is true of a third statue in Rome that has been linked to the Barberini type: Palagia 1984, 205 no. 146 d; Fuchs 1992, 204 no. 3; Flashar 1992, 208 fig. 180; Romeo 1998, 54–57; it wears a *himation* over the back that falls with rich folds on either side of the torso and holds the *kithara* with the narrow side facing the viewer, as indicated by the shape and position of the contact surfaces.

19 *Supra* n. 4–10

20 See for example, the votive relief in the National Museum of Athens inv. no. 3917, *supra* n. 10, dated to the

final decades of the 4th cent. BC. See also the relief from Eretria inv. no. 1175: Zagdoun 1977, 55 fig. 39; Palagia 1980, 19 no. 4; Vikela 2015, 227 no. R 80 pl. 68 dated to the first decades of the 3rd cent. BC. See also the votive relief in the National Archaeological Museum in Athens inv. no. 1892: Palagia 1984, 204 no. 146 b; 262 no. 635; Kaltsas 2001, 216 no. 446; Comella 2002, 202. 213; Vikela 2015, 225 no. R 51 pl. 65, also, a relief in the Acropolis Museum, inv. no. 2970: Vikela 2015, 19. 64. 66. 202 no. Ap 10 pl. 4 (ca. 320 BC). See also another relief from Ephesus: Vikela 2015, 20 f. 216 no. ApAr 4 pl. 47 (ca. 330 BC).

21 See *supra* n. 4–9. Essential elements of the >type< are also found in eclectic creations from the Imperial period, such as the statue of Apollo in Munich, *supra* n. 15, or statues that have been associated with the Palatine Apollo: Roccas 1989, 571–588 with figs. 3–7. 12. 14. 16.

22 See the relief at the National Archaeological Museum of Athens inv. no. 1358: Palagia 1980, 19 no. 2; Palagia 1984, 204 no. 145 b; Vikela 2015, 227 no. R 69. See also the statuette in the National Archaeological Museum in Athens inv. no. 1637, *supra* n. 4. The same could also be argued for the Munich statue, *supra* n. 15, where the finely worked right side suggests that the right arm must have been quite distanced from the body.

motifs shows that the abovementioned representations follow a generalized type of Apollo with a *peplos* and *himation* falling along the back, *kithara* and usually plectrum, however, without being bound to any common model. It is therefore obvious that they cannot be ascribed to an independent statue type.

In the examples of the second group, which is strongly attested in both statues in Kilkis and Gortyn (figs. 1. 3. 12), Apollo wears a *peplos*, a short-sleeved *chiton* and a *himation* that falls with minimal refoldings on the lateral edges, and holds the *kithara* in facing position. It can be reasonably assumed that the outstretched right arm with a slightly bent elbow would have held a *phiale*. Therefore, we deal with two statues that, despite their significant differences, repeat a pattern that is not found anywhere else and for which we should assume a common model. Based on the *himation* pattern that is stretched from the right side forward (figs. 8. 9. 11), the prototype from the Athenian agora can fit into the second group, though it has a different pattern of support. A further reason to support its assignment to the same group is its association with the Kilkis statue, which has been discussed above in detail. In this case, it is reasonable to ask whether the model for the *himation* pattern should be searched in the Classical example, which is the earliest of this group.

As we have seen above, the Kilkis Apollo comprises an interesting variation of the Agora Apollo. This variation presents transformations in the reversed support pattern: the left shoulder and arm pattern that is freed from the *himation* and raised, as well as the individual patterns of garments, such as the most sophisticated rendering of the lower hemline of the overfall (fig. 1). The slender proportions of the Kilkis statue with the tall and slim torso, the long legs in relation to the upper part of the body and its slightly S-shaped posture – resulting from the elevation of the left shoulder – suggest a date in the Late Hellenistic period²³. Also, certain stylistic features find parallels in Late Hellenistic sculptures, like the manner the relaxed leg is defined by the folds²⁴, the shape of the pleats of the

himation on the back²⁵ or the sophisticated rendering of the overfall's hemline²⁶. The varied creation of the Hellenistic period depicts a form of Apollo more serene and facing than the original, as is the case with other Hellenistic variations of Classical types²⁷. It is also more rigid, with the relaxed leg appearing less loose and the shoulders set at a different height²⁸.

The question whether the statue of Kilkis is an original creation of the Late Hellenistic period that modifies the Classical type of Apollo Patroos or whether it is based on an intermediate varied creation cannot be answered with certainty. However, it is a sculpture smaller than life-size – about 1.45 m in total – which originates from a peripheral area of Greece and, therefore, could hardly be considered an original creation, since it is not linked with an important workshop. Furthermore, the fact that the later Imperial torso from Gortyn (fig. 12) – which is undoubtedly an eclectic creation – displays the same support pattern as the Kilkis statue, and certain similarities in the form of the garment – as in the rendering of the *peplos* – could also indicate that it takes account of the same intermediate work.

It is also remarkable that an Apollo clad in a *peplos* and a *himation* along the back, holding a *kithara* in the left and a *phiale* in the right hand with a relaxed left leg is depicted on Athenian coins from the Imperial period²⁹. This figure is thought to reflect the cult statue of Apollo Patroos identified in the torso from the agora³⁰. The deviations from the Classical work observed on the numismatic type as to the support pattern and the right hand motif have been interpreted as variations on account of the engraver³¹. However, on the basis of what has been already argued, the Classical prototype should be restored carrying a *phiale* in the right hand, and the reverse support pattern could indicate that the Imperial numismatic type was influenced by an intermediate creation rather than directly by the Classical model. In addition, the numismatic type reveals a frontal representation of the *kithara*, which was held by the god in his left hand. As shown above, this pattern is confirmed by the technical characteris-

23 See for example a female statuette wearing a *peplos* with similar slender proportions and long legs in the Archaeological Museum of Kavala, which has been dated to the Late Hellenistic period: Damaskos 2013, 66 f. no. 41 figs. 106–109. See also two statuettes of Aphrodite dated to the Late Hellenistic period in the Archaeological Museum of Thessaloniki: Despiniis – Stefanidou-Tiveriou – Voutiras 2010, 30 f. nos. 357. 358 (G. Despiniis)

24 Niemeier 1985, 116.

25 Indicative of the latter is the comparison with a torso of a draped female figure dating to the 1st cent. BC: Machaira 2011, 48 f. no. 8.

26 Schraudolph 2007, 220 with figs. 183. 219. On the formalization of motifs on earlier garment from the Late Hellenistic period, see Roccas 1989, 580 f.

27 Niemeier 1985, 140. On the rigid stance on late Hellenistic works, Roccas 1989, 580.

28 Niemeier 1985, 134. 137.

29 Svoronos 1923–1926, pl. 93, 7.

30 von Mosch 1999, 38 f. fig. 32.

31 von Mosch 1999, 38 f.



Fig. 15 The Agora Apollo, inv. no. S 2154, reconstruction of the statue

tics of the Agora statue, by the variation from Kilkis and by the, closely associated with the latter, Gortyn statue. Therefore, Roman works where the *kithara* is placed with the narrow side facing the viewer, such as the Vatican Apollo³² or the Munich Apollo³³, follow a different model with respect to this pattern. A series of bronze issues by Antoninus Pius struck in Rome appear of interest; their reverse bears the figure of Apollo Kitharoidos holding a *phiale* in a similar manner to that of the Athens-coin type but also with the lateral edge of the *himation* falling along the back and stretching forward³⁴.

It was Thompson³⁵ who initially proposed the reconstruction of the Classical prototype with the *phiale*, arguing that the right hand of the statue must have been far removed from the torso, since no traces of it can be found anywhere. Hence, he thought that Apollo was more likely to hold a *phiale* and was depicted ready to make a libation just as he was about to start his music. However, what Thompson put forward as a hypothesis is confirmed by observing closely the right side of the statue. In addition to the perpendicular hem of the *himation* that is stretched forward into a characteristically twisted end at the height of the leather heel (figs. 8. 9. 11), the other two long folds modelled over the contours of the right leg (fig. 8) as well as a very short one at the height of the upper thigh should belong to the same garment; these are obviously a continuation of the same fabric that falls from the back overlaying the *peplos*. As a result, the folds of the overfall of the *peplos* cease to be visible at exactly the point where the pleats of the *himation* that covers it begin (fig. 8). Actually, the latter do not fall exactly vertically but are slightly slanting to the rear. It is evident that the god wore a very long *himation* that covered his back and came from the right side over to the front, fastened with rich foldings around his right hand (fig. 15). This arrangement of the *himation* indicates a rectangular piece of cloth secured with its long side on the shoulders so that its four edges fall freely on either side. A *himation* worn in this way has been identified in Apollo on the votive relief kept in the National Museum in Athens (fig. 14)³⁶. At the side hem of the *himation* along the right side of the figure two of the four edges of the fabric are visible. Something similar must occur on the right side of the Agora Apollo, who wears a much bigger *himation*, one end of which is low at the height of the heel while the other falls with rich folds forward over the bent right arm. These slanting folds

32 See *supra* n. 5.

33 See *supra* n. 15.

34 Mattingly 1968, 284 nos. 1756. 1757 pl. 42 no. 10.

35 Thompson 1953/1954, 33.

36 *Supra* n. 10.

suggest the direction of the right forearm that extended downward and sideways, slightly bent at the elbow and holding the *phiale* (fig. 15).

After all, it is a fact that a representation of the god with a *phiale* fits better the iconography of the period when the sculpture was made. A brief look at monuments prior to the creation of Euphranor demonstrates that the standing Apollo Kitharoidos is often represented by holding a *phiale* in his right hand³⁷. He is also often portrayed with a plectrum, which he always holds close to the *kithara* ready to play³⁸ and not as a mere symbol in his motionless right hand, as suggested with regards to the Agora Apollo. Still and aside from the iconography of the period, a depiction of the god holding a *phiale* appears to be more appropriate for a cult statue, as the one made by Euphranor. It is worth mentioning, for example, that a cult statue of Apollo inside a temple on an Apulian vase of the early 4th cent. BC from Tarentum³⁹ is depicted carrying a *phiale* in his right hand; also, the lost cult statue made by Bryaxis for the temple of Apollo in Dafni is restored holding a *phiale*⁴⁰. In addition, the Artemis Pephphoros is depicted with the *phiale* on monuments

of contemporary or even earlier date than Euphranor's work⁴¹, some of which might exhibit the beginnings of a cult character.

The Apollo of Gortyn (fig. 12), found in the temple of Apollo Pythios and considered the god's cult statue⁴², also held a *phiale* in his right hand. The statue of Kilkis, which was undoubtedly a cult statue, should be likewise completed with a *phiale* in its right hand (figs. 1–3). That this was definitely a cult statue is determined with certainty from the repairs traced in various places, like in the *himation* on the right shoulder blade (fig. 6) as well as the folds of the *peplos* that have been broken and carefully mended using small iron dowels (fig. 2). The impressive high artistic quality of the sculpture agrees with its cult nature, as it is probably a work of a regional workshop. Its size, which is slightly smaller than life-size, by no means excludes its function as a cult statue, since other similar examples are relatively small⁴³. It is worth noting that the statue of Kilkis is the only confirmed statue of Apollo in Macedonia⁴⁴ so far. The other sculpture depictions of the god found in Macedonia include some votive reliefs from Hellenistic times⁴⁵ and some statuettes of

- 37 See the votive relief from Aigina: *supra* n. 3 (slightly after the mid-4th c. BC) and a votive relief in Dresden: Flashar 1992, 29 f. fig. 16; Comella 2002, 153. 215; Vikela 2015, 13. 218 no. Tr 4 pl. 54 (ca. 360–350 BC); also, a votive relief from Sparta: Flashar 1992, 25 f. fig. 11; Comella 2002, 82. 159. 184; Vikela 2015, 10. 215 no. ApAr 3 pl. 46, who states that this particular relief of the early 4th cent. BC offers the earliest relief representation of the god clad in a long garment. See also the relief from Oropos dated to the third quarter of the 4th cent. BC that depicts Apollo wearing a *peplos* and a back *himation* holding the *kithara* in his left hand and *phiale* in his right: *supra* n. 3. Moreover, the god has often been portrayed carrying *kithara* and *phiale* on Classical red-figure pottery: Palagia 1984, 237 nos. 399. 401–403; Daumas 1984, 263 f. nos. 645 a. b; 653. 654; Kokkorou-Alewrass 1984, 273 no. 717; 276 nos. 745–747. The god is depicted with the same attributes on a Roman statue in Berlin, which has been thought to be a copy of a work dated to the first half of the 4th cent. BC, i.e. earlier than the creation of Euphranor: Palagia 1984, 238 no. 418; Simon 1984, 376 no. 46; Flashar 1992, 17 figs. 1. 2. Also, the god holds a *kithara* and a *phiale* in seated representations on red-figure pottery: Palagia 1984, 241 nos. 456. 457
- 38 Palagia 1984, 200 no. 84; 203 nos. 119–125; Daumas 1984, 261 f. no. 630 a–s; Kokkorou-Alewrass 1984, 277 f. nos. 756. 760. See also, the relief in the National Archaeological Museum of Athens, inv. no. 1380 from Pharsalos in Thessaly (slightly before the mid-4th c. BC): Daumas 1984, 263 no. 647; Flashar 1992,

- 30 fig. 15; Kaltsas 2001, 211 no. 431; Comella 2002, 151. 169. 212; Vikela 2015, 218 no. Tr 5 pl. 55.
- 39 Palagia 1984, 239 no. 428.
- 40 Flashar 1992, 70–77.
- 41 See, the bronze statue of Artemis from Piraeus that may have held a *phiale* in the right hand: Kahil 1984, 638 no. 162; Stainchaouer 2001, 198–207 figs. 291–299. See also the Beirut-Venice type that copies a Classical work with a *phiale* in the right hand: Kahil 1984, 636 nos. 129–133. See also the figure of Artemis on a votive relief from Brauron that undoubtedly echoes a statue of probably cult nature: Kahil 1984, 695–696 no. 974; Comella 2002, 127. 205 fig. 125; Despintis 2010, 105–111 pls. 23–25; Vikela 2015, 211 no. Ar 31 pl. 33
- 42 Romeo 1998, 47 f.
- 43 See, for example, the cult statue of Zeus Hypsistos found inside the *cella* of the god's temple at Dion (85.5 cm high): Pandermalis 2016, 94 no. 6.; also the statue of Aphrodite Hypolympidia, which was probably the cult statue in a temple dedicated to Aphrodite Hypolympidia in the Sanctuary of Isis at Dion (113 cm high): Pandermalis 2016, 112 no. 29.
- 44 Worthy of note is a colossal head from Veroia dated to the Imperial period and identified in all probability with Apollo: Descamps-Lequime – Charatzopoulou 2011, 599 no. 373. This head that needs to be thoroughly published must have been part of a cult statue. On the cult of Apollo in Veroia: Tsiafis 2017, 92 f.
- 45 See a relief from Hellenistic times in the Vergina area: Gounaropoulou – Paschides – Chatzopoulos 2015, 80–82 no. 7 (with earlier bibliography). On

unquestionably votive function dated also to the Hellenistic period⁴⁶. All these representations adopt the same *kitharoidos* type wearing a long-sleeved *chiton* and a back *himation* that was particularly popular during the Hellenistic period. This type portrays Apollo holding the *kithara* with the left hand and plectrum with the downward extended right hand. The fact that for the statue of Kilkis, dated to the Late Hellenistic period, a different iconographic type with *peplos* is adopted, which modifies a creation of Classical times, can only have resulted from its function as a cult statue⁴⁷. Indeed, the same is true in the case of the cult statue of Gortyn, which, although it is an eclectic Imperial work, adopts basic motifs of a renowned Classical creation.

The obscure conditions of uncovering the Kilkis statue during the erection of a church bell tower in the village of Mikro Dasos, according to the invento-

ry and the absence of further examination of the site, do not offer any excavation context for this important find. However, a section of a cemetery from Hellenistic and Roman times was recently discovered⁴⁸, during salvage excavation, in close proximity to the modern village. This cemetery must be connected with an adjacent unexplored settlement which was located only a short distance from the shores of the river Axios, one of the longest rivers in Greece bearing the same name since Antiquity. Thus, it cannot be ruled out that a Sanctuary of Apollo, from where the god's cult statue could have originated, may have existed in the vicinity of the settlement from the Hellenistic and Roman periods. The significance of Apollo's cult in the region is further supported by a testimony on the existence of an oracle in the city of Ichnai⁴⁹ on the lower course of the Axios river (modern Koufalia), 40 km south of Mikro Dasos.

Bibliography

- Bieber 1977 M. Bieber, *Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art* (New York 1977)
- Böhm 2004 S. Böhm, *Klassizistische Weihreliefs. Zur römischen Rezeption griechischer Vorbilder. Palilia 3* (Wiesbaden 2004)
- Chatzinikolaou 2011 Κ. Χατζηνικολάου, *Οι λατρείες των Θεών και των Ηρώων στην Άνω Μακεδονία κατά την αρχαιότητα, Ελίμεια, Εορδαία, Ορεστίδα, Λυγκηστίδα* (Thessaloniki 2011)
- Comella 2002 A. Comella, *I relieve votive greci di period arcaico e classic. Diffusione, ideologia, committenza*, *Bibliotheca Archeologica* 11 (Bari 2002)
- Damaskos 2013 Δ. Δαμάσκος, *Κατάλογος γλυπτών του Αρχαιολογικού Μουσείου της Καβάλας Α' τόμος* (Thessaloniki 2013)
- Daumas 1984 LIMC II (1984) 183–327 s. v. Apollon (W. Lambrinoudakis – O. Palagia – M. Daumas – G. Kokkorou-Alewrās)
- Descamps-Lequime – Charatzopoulou 2011 S. Descamps-Lequime – K. Charatzopoulou (eds.) *Au royaume d'Alexandre le Grand. La Macédoine antique* (Paris 2011)
- Despinis 2010 Γ. Δεσπίνης, *Άρτεμις Βραυρώνια. Λατρευτικά αγάλματα και αναθήματα από τα ιερά της θεάς στη Βραυρώνα και την Ακρόπολη της Αθήνας*, *Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας* 268 (Athens 2010)
- Despinis – Stefanidou-Tiveriou – Voutiras 2003 Γ. Δεσπίνης – Θ. Στεφανίδου-Τιβεριού – Εμμ. Βουτυράς (eds.), *Κατάλογος γλυπτών του Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης II* (Thessaloniki 2003)
- Despinis – Stefanidou-Tiveriou – Voutiras 2010 Γ. Δεσπίνης – Θ. Στεφανίδου-Τιβεριού – Εμμ. Βουτυράς (eds.), *Κατάλογος γλυπτών του Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης III* (Thessaloniki 2010)

some reliefs from Upper Macedonia: Chatzinikolaou 2011, 266 nos. 83. 84. On the cult of Apollon in Upper Macedonia: Chatzinikolaou 2011, 67–75

- 46 Despinis – Stefanidou-Tiveriou – Voutiras 2003, no. 163 (G. Despinis). On a statuette from Kozani in Western Macedonia: Chatzinikolaou 2011, 261 no. 77.
- 47 A statue of Apollo found in the temple of the God in Aktion (Actium) and considered as a cult statue is also dressed in a *peplos*: Trianti 2018, 227–237. This

fragmentary Apollo statue is believed to be similar to the Palatine Apollo type (see *supra* n. 21): Trianti 2018, 232–234.

- 48 Valla et al. 2008, 469–476.
- 49 Gounaropoulou – Paschides – Chatzopoulos 2015, 749. On further testimonies on the city of Ichnai: Gounaropoulou – Paschides – Chatzopoulos 2015, 749–761. On the cult in the region: Tsiafis 2017, 94.

- Flashar 1992 M. Flashar, Apollon Kitharodos. Statuarische Typen des musischen Apollon (Colongne 1992)
- Fuchs 1992 M. Fuchs, Glyptothek München. Katalog der Skulpturen 6. Römische Idealplastik (Munich 1992)
- Gounaropoulou – Paschides – Chatzopoulos 2015 Α. Γουναροπούλου – Π. Πασχίδης – Μ. Χατζόπουλος, Επιγραφές Κάτω Μακεδονίας, τεύχος Β. Επιγραφές Κύρρου, Γυρβέας, Τύρισσας, Πέλλας, Αλλάντης, Ιχνών, Ευρωπού, βόρειας Βοττίας, Αλμωπίας (Athens 2015)
- Hölscher 2005 ThesCRA IV (2005) 52–65 s. v. Kultorte, Kultbild (F. Hölscher)
- Kahil 1984 LIMC II (1984) 618–753 s. v. Artemis (L. Kahil)
- Kaltsas 2001 Ν. Καλτσάς, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Τα γλυπτά (Athens 2001)
- Kokkorou-Alewras 1984 LIMC II (1984) 183–327 s. v. Apollon (W. Lambrinoudakis – O. Palagia – M. Daumas – G. Kokkorou-Alewras)
- Machaira 2011 Β. Μαχαίρα, Ελληνιστικά γλυπτά της Ρόδου. Κατάλογος (Athens 2011)
- Mattingly 1968 H. Mattingly, Coins of the Roman Empire in the British Museum 4. Antoninus Pius to Commodus (London 1968)
- von Mosch 1999 H.-Ch. von Mosch, Bilder zum Ruhme Athens. Aspekte des Städtelobs in der Kaiserzeitlichen Münzprägung Athens, Nomismata 4 (Milano 1999)
- Niemeier 1985 J.-P. Niemeier, Kopien und Nachahmungen im Hellenismus. Ein Beitrag zum Klassizismus des 2. und frühen 1. Jhs. v. Chr. (Bonn 1985)
- Palagia 1980 O. Palagia, Euphranor. Monumenta Graeca et Romana 3 (Leiden 1980)
- Palagia 1984 LIMC II (1984) 183–327 s. v. Apollon (W. Lambrinoudakis – O. Palagia – M. Daumas – G. Kokkorou-Alewras)
- Pandermalis 2016 D. Pandermalis (ed.), Gods and Mortals at Olympus. Ancient Dion, City of Zeus (New York 2016)
- Paribeni 1959 E. Paribeni, Catalogo delle sculture di Cirene. Statue e rilievi di carattere religioso (Rome 1959)
- Roccos 1986 L. J. Roccos, The Shoulder-Pinned Back Mantle in Greek and Roman Sculpture (Ann Arbor 1986)
- Roccos 1989 L. J. Roccos, Apollo Palatinus. The Augustan Apollo on the Sorrento Base, AJA 93, 1989, 571–588
- Roccos 2000 L. J. Roccos, Back-Mantle and Peplos. The Special Costume of Greek maidens in 4th-Century Funerary and Votive Reliefs, Hesperia 69, 2000, 235–265
- Romeo 1998 I. Romeo – E. C. Portale, Gortina III. Le sculture, MSAte 8 (Padova 1998)
- Savvopoulou 2015 Θ. Σαββοπούλου, Αρχαιολογική Περιήγηση στο νομό Κιλκίς. Από τα προϊστορικά μέχρι τα παλαιοχριστιανικά χρόνια. Δεύτερη συμπληρωμένη έκδοση (Kilkis 2015)
- Schraudolph 2007 E. Schraudolph, Beispiele hellenistischer Plastik der Zeit zwischen 190 und 160 v. Chr. in : B. C. Bol (ed.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik (Mainz 2007)
- Schröder 2004 S. F. Schröder, Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid 2. Idealplastik (Mainz 2004)
- Simon 1984 LIMC II (1984) 363–464 s. v. Apollon/Apollo (E. Simon – G. Bauchhenss)
- Stainchauer 2001 Γ. Σταϊνχάουερ, Το Αρχαιολογικό Μουσείο Πειραιώς (Athens 2001)
- Stewart 2017 A. F. Stewart, The Apollo Patroos and Other Associated Sculptural Fragments, Hesperia 86, 2017, 308–312
- Svoronos 1923–1926 J. N. Svoronos, Les monnaies d'Athènes, edited by B. Pick (Munich 1923–1926)
- Thompson 1953/1954 H. A. Thompson, The Apollo Patroos of Euphranor, AEP 1953/1954, Γ', 30–44
- Trianti 2018 Ι. Τριάντη, Τα λατρευτικά αγάλματα του ναού του Απόλλωνα στο Άκτιο, in: Π. Καραναστάση – Θ. Στεφανίδου-Τιβεριού – Δ. Δαμάσκος (eds.), Γλυπτική και κοινωνία στη ρωμαϊκή Ελλάδα: καλλιτεχνικά προϊόντα, κοινωνικές προβολές. Πρακτικά Διεθνούς συνεδρίου, Ρέθυμνο, 26–28 Σεπτεμβρίου 2014 (Thessaloniki 2018) 227–238
- Tsiafis 2017 Δ. Τσιάφης, Ιερά και λατρείες της Κάτω Μακεδονίας (Πιερία, Βοττιαία, Αλμωπία) (unpublished Dissertation, Thessaloniki 2017)
- Valla et al. 2008 Μ. Βάλλα – Ε. Μίχα – Μ. Νασιούλα – Α. Πεξαράς, Μικρό Δάσος Κιλκίς: πρώτες πληροφορίες από ένα νεκροταφείο της ενδοχώρας, AErgoMak 22, 2008, 469–476
- Vikela 2015 E. Vikela, Apollon, Artemis, Leto. Eine Untersuchung zur Typologie, Ikonographie und Hermeneutik der drei Gottheiten auf griechischen Weihreliefs, Athenaia 7 (Munich 2015)
- Zagdoun 1977 M. A. Zagdoun, Reliefs, FdD IV 6 (Paris 1977)

Credits

Fig. 1 Archaeological Museum of Kilkis
Figs. 2–6: Photos: Papagianni Eleni
Fig. 7: Photo: Ephorate of Antiquities of the city of Athens/Ancient Agora/Archive of the American School of Classical Studies. Copyright: Ministry of Culture and Sports-Fund of Archaeological Proceeds
Fig. 8. 13: Photos: Ephorate of Antiquities of the city of Athens/Ancient Agora/Archive of the American School of Classical Stud-

ies. Copyright: Ministry of Culture and Sports – Archaeological Receipts Fund
Figs. 9–11: Photos: Papagianni Eleni
Fig. 12: Photo: Archaeological Museum of Heraklion, Hellenic Ministry of Culture and Sports- Archaeological Receipts Fund
Fig. 14: Photo: National Archaeological Museum, Hellenic Ministry of Culture and Sports – Archaeological Receipts Fund
Fig. 15: Drawing: G. Miltsakakis

Address

Ass. Prof. Eleni Papagianni
elpapag@hist.auth.gr

Tradition und Innovation bei der Rezeption von Statuentypen im römischen Griechenland

Pavlina Karanastasi

Abstract: Research on the reception processes of ancient statue types in Roman Greece is proving both challenging and promising. Although interest in this category of sculpture sparked relatively late in comparison to other regions, important results have already been reached in the last decades, often prompted by important new finds. This essay attempts to outline the reception history of various classical statue types, copied either throughout the imperial period, such as the Hermes Richelieu, the Resting Herakles of Lysippos and the Nemesis of Agorakritos, or those preferred only in the advanced imperial era, such as the ›Aspasia-Sosandra«. In order to better understand the reasons for the different reception procedures, these sculptures are compared to and juxtaposed with sculptural types that have been created since the beginning of the imperial period to express the new values of imperial ideology. Examples of this are archaizing and neoattic reliefs, or cuirassed statue types, which served primarily for the representation of Roman Emperors such as Augustus, Nero, and Hadrian.

Die Erforschung von Rezeptionsprozessen antiker Statuenschemata erweist sich für den griechischen Raum als besonders herausfordernd und gleichzeitig vielversprechend. Obwohl das Interesse für die Kunstproduktion römischer Zeit in Griechenland im Verhältnis zu anderen Regionen relativ spät eingesetzt hat, sind in den letzten Jahrzehnten mehrere Dissertationen und Artikel verfasst sowie Kongresse organisiert worden, die sich diesem Kapitel gewidmet und wichtige Erkenntnisse erbracht haben¹. Darüber hinaus treten immer wieder neue Funde ans Tageslicht, in den meisten Fällen leider nur vorläufig abgebildet und nicht ausführlich publiziert, von denen hier eine kleine Auswahl vorgelegt werden soll.

Besonders reich sind die Funde aus Athen. Westlich der Akropolis ist in einer Zisterne bei der Pnyx eine neue Kopfreplik des Dresdner Zeus ans Tageslicht gekommen², die anhand ihrer sanften Marmorarbeit,

besonders in Gegenüberstellung zu dem hadrianisch-antoninischen Kopf in Berlin³, wahrscheinlich noch in das 1. Jh. n. Chr. zu setzen ist. Mit diesem Kopf steigt die Anzahl der in Griechenland gefundenen Repliken dieses statuarischen Typus, der mit dem Hades des Agorakritos, mit Asklepios oder auch – eine Benennung, die immer mehr an Boden gewinnt – mit Zeus Panhellenios identifiziert worden ist, mit den erst frühantoninischen Exemplaren aus Gortyn auf Kreta und dem Nymphäum des Herodes Atticus in Olympia⁴, auf drei.

Von Bedeutung ist ferner eine 2016 durch Andrew Stewart publizierte Replik des Ares Borghese von ausgezeichneter Qualität, die durch ihren Fundkontext in die augusteische Zeit datiert wird und bereits zu neuen Diskussionen über die umstrittene Chronologie der Entstehung des Originals und dessen ursprünglichen Standort geführt hat⁵.

Für die Einladung, an diesem Kongress teilzunehmen, möchte ich mich bei den Organisatoren, für die Übergabe von Fotos bei Prof. Dr. Hans-Rupprecht Goette, Dr. Konstantinos Zachos und Dr. Wanda Papaefthymiou herzlich bedanken.

1 Ausführlich Stefanidou-Tiveriou 2012. Ferner s. z. B. Karanastassis 1986; Karanastassis 1987; Kokkorou-Alevras 2001; Katakis 2002; Fittschen 2008; Sturgeon 2015; Katakis 2019.

2 Dakoura-Vogiatzoglou 2008, 256 Abb. 13.

3 Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. Sk 68: Bol 2004, 181 f. 510 zu Taf. 112 a–f.; Grassinger u. a. 2008, 114 f.; Arachne 36199: Kopf des »Dresdner Zeus«. <[https://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?](https://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view[layout]=objekt_item&search[constraints][objekt][searchSeriennummer]=36199)

view[layout]=objekt_item&search[constraints][objekt][searchSeriennummer]=36199> (30.03.2020).

4 Replik aus Gortyn, Aghioi Deka, Magazine der SAIA Inv. GO 27: Romeo 1992/1993; Romeo 1998, 151–153 Nr. 37 Taf. 14 a. – Replik aus Olympia, Olympia Mus. Inv. A 108: Bol, R. 1984, 190–193 Nr. 49 Taf. 62. 63; Bol – Herz 1989; Katakis 2019, 626 f. Abb. 20, 5.

5 Athen, Agora Museum, Inv. S 475a–e: Stewart 2016. Die hier vorgeschlagene Rekonstruktion der Kultgruppe im Ares-Tempel auf der Agora ist allerdings nicht unproblematisch; vgl. Hölscher, F. 2017, 533 f. Zu den verschiedenen Vorschlägen über die Datierung des Vorbildes und seinem ursprünglichen Standort s. Hölscher, F. 2017, 528–534.

Um sich nicht nur auf Athen zu beschränken, sei ferner auf eine noch nicht endgültig publizierte Replik des sog. Lysander hingewiesen, die in Chalkis auf Euböa, zusammen mit anderen Skulpturen, die aufgrund bestimmter Charakteristika auf eine Werkstatt hinweisen, gefunden wurde⁶. Deutliche Arbeitsspuren auf der Rückseite zeigen, dass der Kopf unfertig geblieben ist. Die Gegenüberstellung mit der Replik des aufgrund des Sternes, des längeren Haares und des ungeschnittenen Bartes meistens als Abbild des spartanischen Feldherren Lysander gedeuteten Kopfes im Kapitولينischen Museum in Rom⁷ zeigt einerseits typengebundene Ähnlichkeiten, wie etwa den Stern auf dem hochgeschobenen Visier und den reichen Relief schmuck am attischen Helm (plastisch wiedergegeben ein anspringender Greif rechts und ein Löwe links in entsprechender Haltung), gleichzeitig aber auch Unterschiede wie vor allem die viel üppigere und unruhige Gestaltung von Haar und Bart. Daher sollte man sich erneut Gedanken über die Benennung des Vorbildes machen und eventuell eine Identifizierung mit Ares/Mars, wie sie bereits von Erika Simon vorgeschlagen wurde, vorziehen⁸.

Nennenswert ist schließlich eine ausgezeichnete Kopfreplik eines noch nicht mit Sicherheit identifizierten klassischen Hygieia-Typus aus dem Thermenkomplex Milano in Gortyn auf Kreta⁹.

Trotz dieser durch ihre Qualität imponierenden Neufunde bleibt die Anzahl der in Griechenland ans Tageslicht getretenen großformatigen Skulpturen, die sich an Vorbildern der klassischen oder hellenistischen

Epoche orientieren oder sie kopieren, vor allem solche aus der frühen Kaiserzeit, eher eingeschränkt. Wie bereits erkannt, hat dies hauptsächlich mit der Tatsache zu tun, dass im griechischen Raum die Villenkultur der späten Republik und der Kaiserzeit, wie sie aus Italien für die reichen Familien der Nobilität und die Kaiser bekannt ist, nie eine besondere Verbreitung gefunden hat¹⁰; bedeutende Beispiele sind nur in Ausnahmefällen, wie etwa durch die in Griechenland aber auch in Rom lokalisierten Besitztümer des Herodes Atticus, anzutreffen¹¹.

Weiter verbreitet scheinen dagegen Kopien von Porträts berühmter Persönlichkeiten gewesen zu sein, unter denen Porträts von Philosophen und Literati der Vergangenheit bei weitem überwiegen¹².

Erstaunlich groß ist die Anzahl der Statuetten, die, trotz der auf das geringe Format zurückgehenden Vereinfachungen, die zitierten Vorbilder in der Regel mit großer Akribie wiedergeben und sich als besonders langlebig erweisen¹³. Besonders aufschlussreich ist der geschlossene Fund von insgesamt neun solchen Statuetten, die in einer spätantiken *domus* des ausgehenden 3./frühen 4. Jhs. n. Chr. bei Panayia in Korinth ans Tageslicht getreten sind (Abb. 1)¹⁴. Ebenso beeindruckend sind eine Bronze- und eine Marmorstatuette der zwei göttlichen Geschwister Artemis und Apollo, die auf einer gemeinsamen Basis wahrscheinlich im Lararium einer reichen Villa mit Peristylhof in Apera auf Kreta aufgestellt waren¹⁵. Ob sie als Andenken- oder Erinnerungskopien¹⁶ oder mehr als Zeichen eines

6 Chalkis, Archäologisches Museum, Inv. 4164: Karapaschalidou 1990, 21 f. 31 f. Taf. 16. 17; Karapaschalidou 1992, 39. 41 Abb. 1; Boukaras 2015, 51 Abb. 53. 54. – Zu den überlieferten Porträts Lysanders: Krumreich 1997, 159–175. 245 f.

7 Rom, Kapitولينisches Museum, Inv. 581: Vorster 2004, 386 f. Abb. 352 a. b.

8 LIMC II (1984) 522 Nr. 143 a s. v. Ares/Mars (E. Simon).

9 Aghioi Deka, Magazin der SAIA: Frontoni 2011. Der Kopf wird hier dem Typus der Hygieia Hope zugewiesen, was jedoch trotz der Ähnlichkeit nicht zu stimmen scheint. Die komplizierte Art wie die Tänie um den Kopf dreifach gebunden und vorne über dem Scheitel nach hinten geführt ist, findet sich an einer ebenfalls mit Hygieia indentifizierten Statue in den Musei Capitolini, Centrale Montemartini: Stuart Jones 1926, 168 Nr. 21 Taf. 55; Helbig⁴ II Nr. 1589 (von Steuben). – Gortyn hat überhaupt in den letzten zwei Jahrzehnten mehrere römische großformatige Skulpturen von hoher Qualität, wie etwa eine Replik der Athena Velletri und eine weitere der Hera Borghese aus dem sog. Theater des Apollon Pythios-Tempels, geliefert, s. Ghedini 2005; Karanastasi 2018, 246.

10 Di Napoli 2015, 320 mit Anm. 80. Zu der Ausstattung römischer Villen: Neudecker 1988. Zu den Häusern im römischen Griechenland, die erst ab dem 2. Jh. n. Chr. an Größe gewinnen, s. Bonini 2006, 179 f. 184–191.

11 Galli 2002, passim. Zu der Villa des Herodes Atticus in Loukou s. Spyropoulos 2006; zu den Skulpturen aus Athen und Attika s. Palagia 2012. Zu den Karyatiden aus dem Triopion in Rom und ihren Pendants in Athen s. Palagia 2016; vgl. auch Geason 2010.

12 Für die zahlreichen Porträts von Philosophen s. die Beiträge in Vlizos 2008, vor allem den von Klaus Fittschen (Fittschen 2008), der auf die besonders große Produktion von solchen Bildnissen in Athen hingewiesen hat. Vgl. auch Harrison 1953; Dillon 2018. Für Korinth s. Vanderpool 2003.

13 Karanastassis 1986, 258 f.; Karanastassis 1987, 399; Brinke 1996, 15; Stirling 2008; Stirling 2009; Spinola 2015; Di Napoli 2015, 313–318.

14 Stirling 2008; Stirling 2009; Katakis 2019, 648 Abb. 20, 20.

15 Chania, Archäologisches Museum, Inv. A 3502: Niniou-Kindeli 2019.

16 Weber 1993, 83 (Kult-, Symbol- und Andenkenkopien der Athena Parthenos); Hölscher, F. 2017, 386



Abb. 1 Gruppe von neun Statuetten unterschiedlicher Entstehung und unterschiedlichen Stils aus einem spätantiken Haus in Korinth. Korinth, Museum

religiösen Bedürfnisses zu verstehen sind, sei in diesem Rahmen dahingestellt.

Nun aber zurück zu der Frage nach der Rezeption von Statuentypen vergangener Epochen im römischen Griechenland.

Will man sich dem Thema chronologisch annähern, so stellt sich bald heraus, dass frühe Kopien eher selten und mit ganz bestimmten Typen verbunden sind. Zu diesen zählen der berühmte Diadumenos aus Delos (Abb. 2)¹⁷ und die zwei Herkulanerinnen ebenfalls aus Delos¹⁸ sowie die Köpfe der Athena Giustiniani (Abb. 3)¹⁹ und des Meleagers, die möglicherweise zu der Skulpturenausstattung der Attalos-Stoa in Athen gehört haben²⁰. Die drei ersten Skulpturen aus Delos

sind mit großer Wahrscheinlichkeit mit einem italisch geprägten Konsumentenkreis in Verbindung zu bringen; die zwei anderen, wenn sie tatsächlich mit dem Bau und der darauffolgenden Ausstattung der kurz vor der Mitte des 2. Jhs. v. Chr. durch Attalos II. in der Agora von Athen gebauten Stoa zusammenhängen, sind eher auf ein retrospektiv gerichtetes und künstlerisch wohl informiertes Herrschermilieu zurückzuführen²¹.

Der Athena-Kopf weist eine Machart auf, die ihn in die Nähe der freien Wiederholung der Athena Parthenos aus Pergamon bringt und könnte in der Tat diesem Zeitraum entstammen²², auch wenn die Gründe für das Kopieren und die Aufstellung ausgerechnet dieses Athena-Typus heute nicht mehr ersichtlich sind. Der

(Erinnerungsbilder); Naumann-Steckner 2015, 18 mit Anm. 18.

17 Athen, Nationalmuseum, Inv. 1826: Kreikenbom 1990, 109–112. 188 Nr. V 1 Taf. 247–249; Kaltsas 2002, 111–113 Nr. 201.

18 Athen, Nationalmuseum, Inv. 1827: Niemeier 1985, 20 Nr. 7; 84. 105 f. Abb. 11; Kaltsas 2002, 269 Nr. 561; Vorster 2007b, 68 f. Abb. 3, 8; 129 Abb. 5, 10; Daehner 2007, 88 mit Anm. 12. – Delos, Museum, Inv. 2937: Niemeier 1985, 84. 105 f. Vorster 2007b, 75 mit Anm. 28 Abb. 3.12; Daehner 2007, 88 mit Anm. 12.

19 Athen, Nationalmuseum, Inv. 3004: Niemeier 1985, 20 Nr. 4; 28. 94–97 Abb. 5. 7; Karanastassis 1987, 383 f. 427 Nr. B VI 3 Taf. 53, 1–3; Kaltsas 2002, 126 Nr. 238; Niemeier 2011, 327 Abb. 4.

20 Athen, Agora Museum, Inv. S 2035: Harrison 1960, 381 f. mit Anm. 51 Taf. 85 a; Niemeier 1985, 37 Nr. 2; 47 f. 98 f. Abb. 6. 8; Niemeier 2011, 327 Abb. 4.

21 Niemeier 2011.

22 Berlin, Pergamonmuseum, Inv. AvP VII 24: Niemeier 1985, 54 Nr. 3; 114–120 Abb. 1. 2. 20; Niemeier 2011, 329 Abb. 5. 559 f. Nr. 8, 2.



Abb. 2 Späthellenistische Kopie des Diadumenos des Polyklet aus Delos. Athen, Nationalmuseum, Inv. 1826

Meleager-Kopf, wurde jedoch in einem spätantiken Brunnen der Agora gefunden, was seine ursprüngliche Zugehörigkeit zu der Attalosstoa trotz gewisser Ähnlichkeiten mit dem Athena-Kopf²³ eher unwahrscheinlich macht²⁴; eine Datierung in flavische Zeit ist daher nicht von vornherein auszuschließen²⁵. Wie dem auch sei, das Interesse an dem Typus hatte auf jeden Fall schon früh eingesetzt, wie die Büste aus dem Heroon von Kalydon beweist; mit dieser etwas freieren Wiederholung lassen sich in Griechenland bisher insgesamt vier Skulpturen nach diesem Vorbild nachweisen²⁶.

Für den Export bestimmt, also nicht für in Griechenland weilende Konsumenten, waren die zahlreichen Skulpturen aus dem erst kürzlich unmittelbar vor

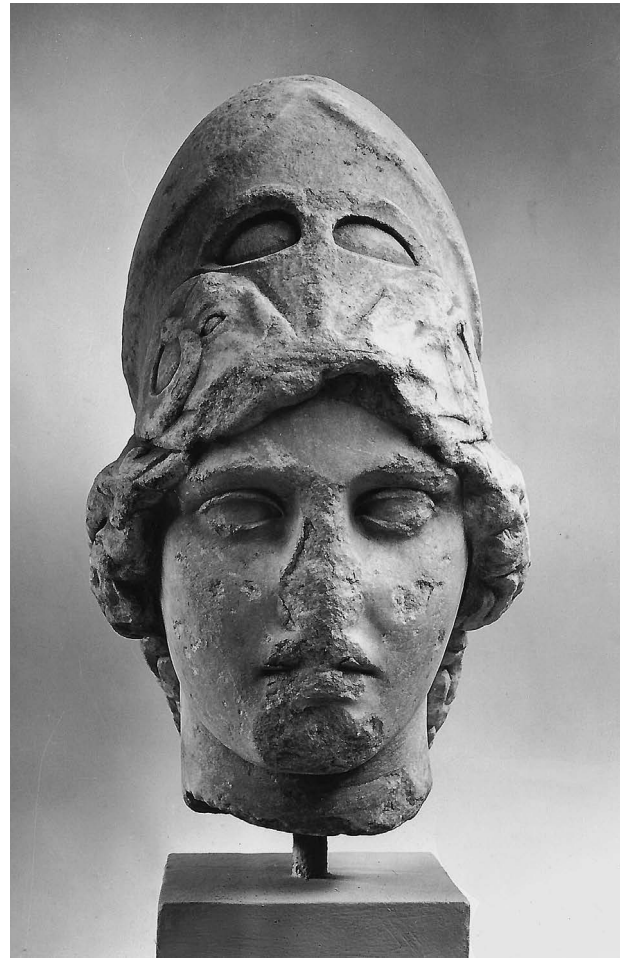


Abb. 3 Kopf einer späthellenistischen Replik der Athena Giustiniani. Athen, Nationalmuseum, Inv. 3004

die Mitte des 1. vorchristlichen Jahrhunderts datierten Schiffsfund von Antikythera, die eine Mischung aus Kopien spätklassischer und hellenistischer Vorbilder und aus späthellenistischen Neukreationen darstellen²⁷.

Aufgrund der Einheitlichkeit in der bildhauerischen Ausführung wurde neuerdings durch Elena Vlachogianni Ephesos statt wie sonst Delos als Produktionszentrum in Erwägung gezogen²⁸.

Unter den aufgrund ihrer thematischen Vielfalt und herausragenden Ausführung wirklich als Unikate zu bezeichnenden Skulpturen aus diesem Schiffsfund sei auf zwei der wenigen Statuen hingewiesen, die nach Schemata spätklassischer Vorbilder gebildet sind. Gemeint sind der lysippische Herakles vom Typus Far-

23 Vgl. Niemeier 1985, 47 f.

24 Harrison 1960, 381.

25 Harrison 1960, 381 (frühkaiserzeitlich bis flavisch).

26 1. Büste aus dem Heroon von Kalydon, Agrinion, Archäologisches Museum, Inv. 34: Niemeier 1985, 37 Nr. 7; 52 Abb. 13; Bol 1988, 37 f. Nr. VIII Taf. 27 a. b.
2. Kopf Athen, Agora Museum, Inv. S 2035: s. o. Anm. 20.

3. Kopf Athen, Agora Museum, Inv. S 1227: Harrison 1960, 381 mit Anm. 55 Taf. 85 b.

4. Kopf und Fragmente beider Schenkel, aus Kalindoia, Thessaloniki, Allatini Magazin 34, Inv. AEK 342: Sismanidis 2008.

27 Zusammenfassend: Bol 1972; Vlachogianni 2012.

28 Vlachogianni 2012, 71 f. Vgl. jedoch Vorster 2007a, 317 f.



Abb. 4 Replik des sog. Herakles Farnese aus dem Schiffsfund von Antikythera. Athen, Nationalmuseum, Inv. 5742



Abb. 5 Replik des Herakles Farnese aus den Thermen von Argos. Argos, Museum Inv. 1

nese (Abb. 4)²⁹ und der Hermes im Typus Richelieu (Abb. 8)³⁰, anhand derer beispielhaft die verschiedenen Rezeptionsvorgänge auf eine über drei Jahrhunderte währende Dauer nachvollzogen werden können.

Der Herakles vom Typus Farnese wurde im Groß- und Kleinformat bis in die späte Kaiserzeit trotz ei-

niger kompositorischer Variationen ohne gravierende Veränderungen rezipiert³¹.

Als Protome bereits unter den Götter- und Heroenskulpturen aus dem gegen 100 v. Chr. zu datierenden Heroon in Kalydon nachweisbar³², dann durch die kolossale Statue im Antikythera-Wrack (Abb. 4) und

29 Athen, Nationalmuseum, Inv. 5742: Bol 1972, 48 f. Nr. 23 Taf. 24, 3. 4; 25; Krull 1985, 28–30 Nr. 3; Kaltsas 2002, 251 Nr. 522; Vlachogianni 2012, 64 f. mit Anm. 47 (mit Literatur). Zum Typus ferner: Krull 1985; Kansteiner 2000, 99–102; Maderna 2004, 348 f. Abb. 318 a–e; Vlachogianni 2018, 50–53 mit Anm. 116.

30 Athen, Nationalmuseum, Inv. 2774: Vlachogianni 2012, 64 mit Anm. 29; 102 Nr. 48. Zum Typus ferner s. Gratziou 2010, 168–284; Maderna 2004, 317 f. 532 (mit Literatur) Abb. 289–291; Kansteiner 2017.

31 Die vollständigste Liste der Repliken, Varianten und Umbildungen mit 90 Exemplaren liefert Krull 1985. Vgl. Kansteiner 2000, 99–102, der die Zuweisung der Figuren an mehrere spätclassische Varianten des Typus zu Recht negiert.

32 Agrinion, Archäologisches Museum, Inv. 29: Bol 1988, 36 f. Taf. 26 a. b; Krull 1985, 57 f. Nr. 12; Vlachogianni 2012, 65 mit Anm. 53.

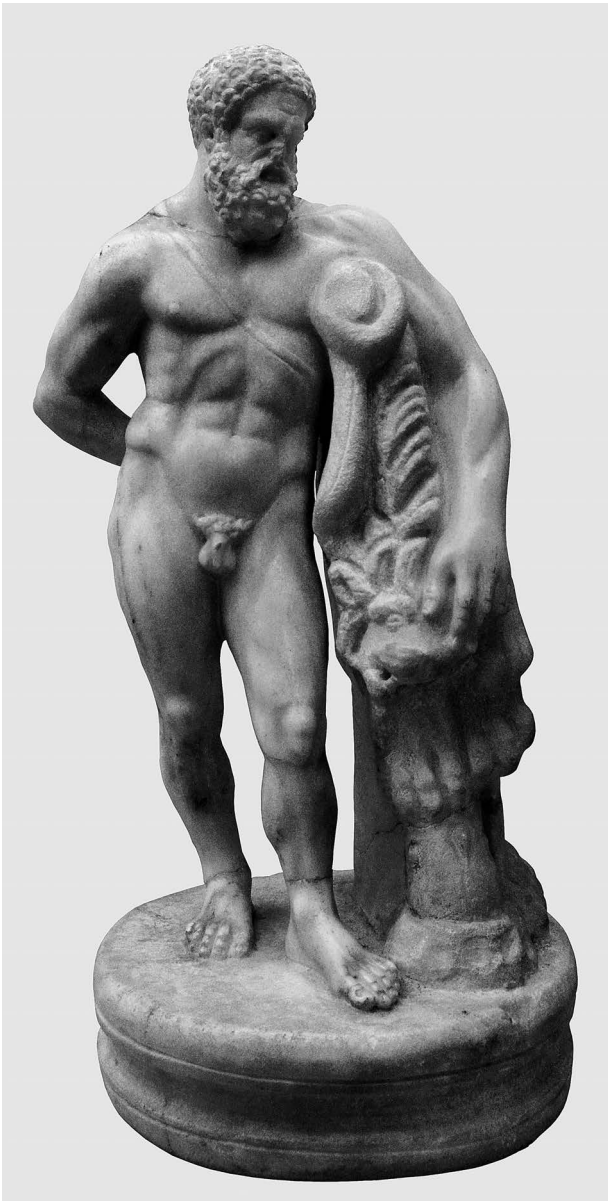


Abb. 6 Statuettenreplik des Herakles Farnese von der Athener Agora. Agora, Museum, Inv. S 1241

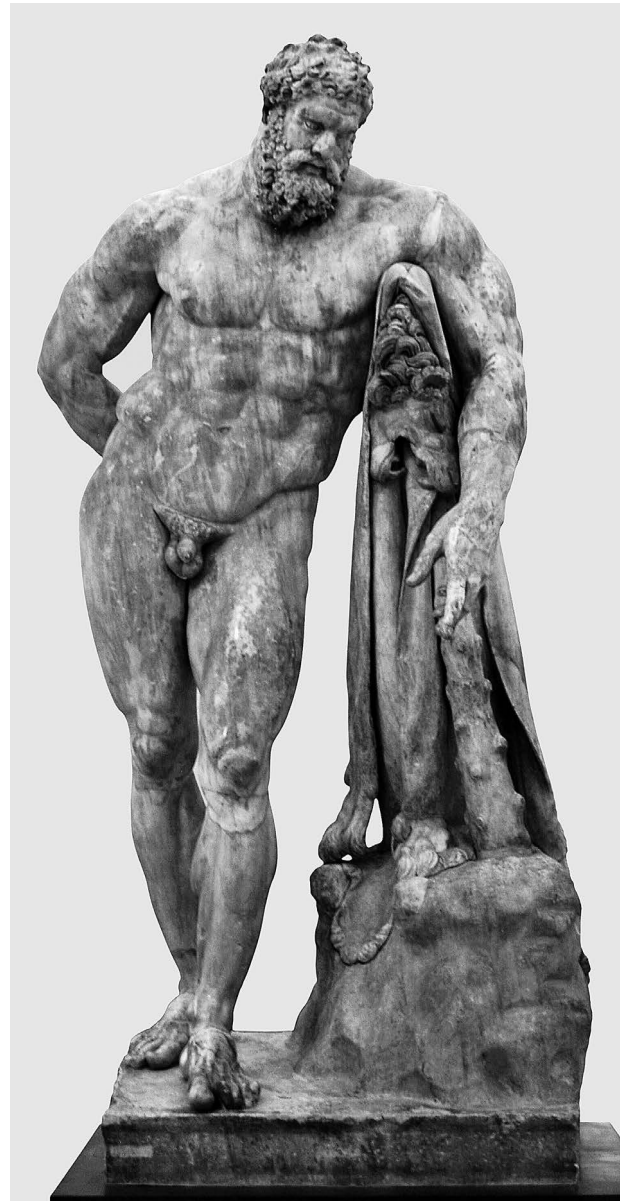


Abb. 7 Replik des Herakles Farnese aus den Caracalla-Thermen in Rom. Neapel, Museo Nazionale, Inv. 6001

späthellenistische Statuetten von der Athener Agora³³, die späthadrianische großformatige Replik aus den Thermen von Argos (Abb. 5)³⁴ sowie die severische Statuette von der Athener Agora (Abb. 6)³⁵ und die gleichzeitige kolossale Replik des athenischen Bildhauers Glykon aus den Thermen des Caracalla in Rom (Abb. 7)³⁶ immer wieder aufgenommen, gibt diese Kreation ausreichend Kenntnis über die Faszination, die sie auch im griechischen Raum ausgeübt hat. Be-

sonders die eigentlich sehr präzisen kleinformatigen Wiederholungen zeigen, dass hier das Grundschema der Figur des Halbgottes bzw. die Genialität der Erfindung der Komposition ausschlaggebend waren und daher auch durchgehend konsequent beibehalten wurden. Besondere Erwähnung unter den stark verkleinerten Skulpturen nach diesem Typus verdient die Statuette, die in Korinth in der bereits erwähnten *domus* des späten 3./frühen 4 Jhs. n. Chr. zusammen mit

33 Bronzestatuette, Agora, Inv. B: Shear 1940; Krull 1985, 170 f. Nr. 68. Vgl. auch Vlachogianni 2018, 52 mit Anm. 124.

34 Argos, Archäologisches Museum, Inv. 1: Krull 1985, 54–57 Nr. 11; Vlachogianni 2012, 65 mit Anm. 51; Vlachogianni 2018, 52 mit Anm. 131.

35 Athen, Agora Museum, Inv. S 1241: Krull 1985, 148 f. Nr. 53.

36 Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 6001: Krull 1985, 10–22 Nr. 1 Taf. 1–4; Maderna 2004, 348 f. Abb. 318 a–e; Rausa 2009/2010; Vlachogianni 2018, 50 f. Abb. 10.



Abb. 8 Replik des Hermes Typus Richelieu aus dem Schiffsfund von Antikythera. Athen, Nationalmuseum, Inv. 2774

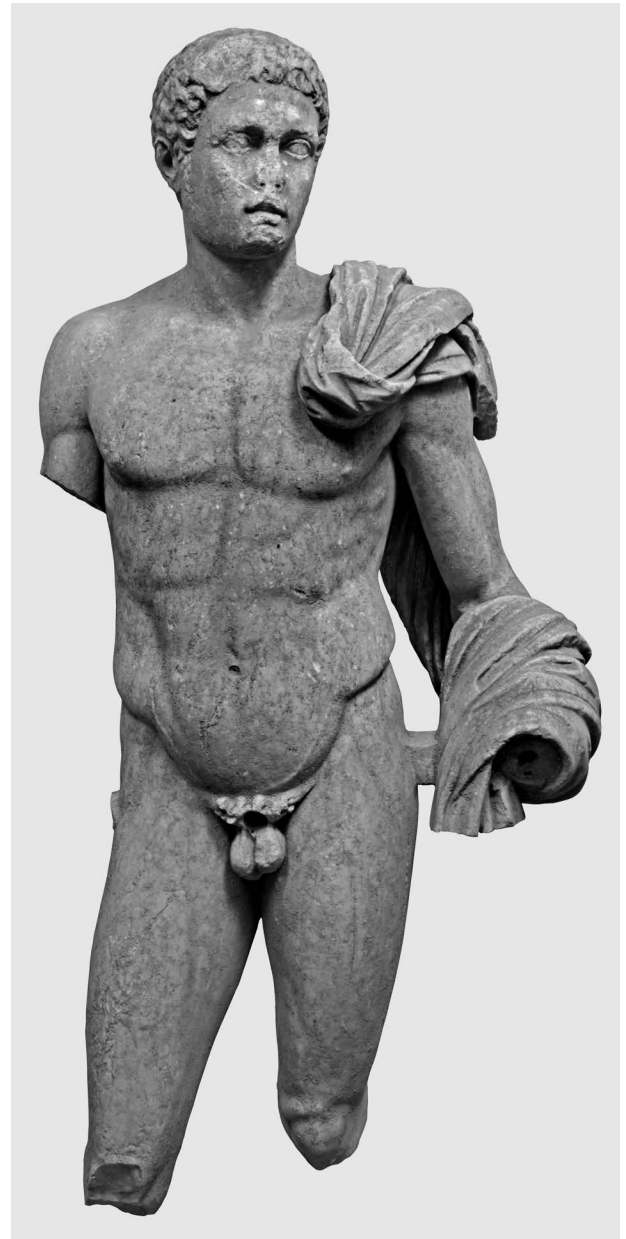


Abb. 9 Wiederholung des Hermes Richelieu mit Porträtkopf aus Gytheion. Gytheion Skulpturendepot, Inv. 751

acht weiteren Marmorfigürchen entdeckt wurde, und nach Lea Stirling als einzige in unfertigem Zustand verwendet wurde (Abb. 1)³⁷.

Die zweite nach einer spätklassischen Schöpfung gearbeitete Statue unter den Skulpturen aus dem Schiffsfund von Antikythera, der Hermes im Typus Richelieu (Abb. 8), ist zweifelsohne der beliebteste Hermes-Typus in der römischen Antike gewesen³⁸. In der Folge wurde er als Idealfigur rezipiert, hauptsächlich jedoch als Bildnisträgerfigur, d. h. in Kombination

mit Porträtköpfen für private Repräsentationszwecke verwendet und dementsprechend in Bezug auf die gehaltenen Attribute, die Drapierung des kurzen Mantels (Chlamys) und die Wendung des Kopfes variiert³⁹. Statuettenrepliken sind bisher nicht bekannt.

In Griechenland bildete er zusammen mit dem hauptsächlich für die Darstellung erwachsener Männer benutzten Palliatus-Typus in seinen verschiedenen Variationen⁴⁰ das bevorzugte Schema für die Repräsentation meistens junger Männer, wie dies als Para-

37 Stirling 2008, 106–108. 130.

38 Maderna 1988, 82–84; Kansteiner 2017, 77. Vgl. Gratziou 2010, 388. 391–393.

39 Maderna 1988, 88–94; Kansteiner 2017, 84–87.

40 Stefanidou-Tiveriou 2009; Katakis 2019, 636 f. Abb. 20, 12.

debeispiel am trajanischen Heroon von Palatiano bei Kilkis in Nordgriechenland zu Ehren des Patraos, des Sohnes des Zoilos, und seiner Familie der Fall ist; am Denkmal waren Patraos im Himation mit seiner Ehefrau als »Kleiner Herkulanerin« und ihre drei Söhne präsent. Im Schema des Hermes Richelieu war, wie Theodosia Stefanidou-Tiveriou nachweisen konnte⁴¹, nicht der Vater, wie früher angenommen wurde und auch an der modernen Rekonstruktion des Heroons mit Gipsfiguren an Ort und Stelle zu sehen ist, sondern der Sohn Medes repräsentiert.

Sascha Kansteiner hat neulich eine vollständige Liste der Repliken und der in verschiedenen Kategorien unterteilten Varianten und Umbildungen des Typus Richelieu mit über 80 Skulpturen vorgelegt und dabei die große Anzahl der Skulpturen nach diesem Statuenschema, die in Griechenland aufgestellt worden sind, besonders hervorgehoben⁴².

Allein für die Peloponnes sind sieben Kopien bezugt, von denen die meisten, wenn nicht alle, einen Porträtkopf getragen haben (Abb. 9)⁴³; darunter hält das Exemplar aus Messene statt des Kerykeions eine Schwertscheide in der Linken⁴⁴. Aus Makedonien haben sich ebenfalls mehrere Repliken erhalten, von denen außer auf die zwei Idealköpfe im Museum von Thessaloniki⁴⁵ und die bereits genannte Porträtstatue vom trajanischen Heroon in Palatiano noch auf einen wohl frühkaiserzeitlichen Torso aus Florina hingewiesen sei⁴⁶. Zwei Exemplare, von denen das eine in unfertigem Zustand belassen wurde, stammen aus Chalkis auf Euböa⁴⁷ und drei Exemplare aus Kreta⁴⁸, unter denen zwei der Figuren beinahe intakt mit dem

ursprünglichen Porträtkopf erhalten sind. Zu Füßen der Figur aus Chersonnesos⁴⁹ ist auffälligerweise ein Helm hinzugefügt, wodurch die militärisch-heroische *virtus* des Dargestellten besonders hervorgehoben und natürlich auch dazu angeregt wird, über dessen Identität nachzudenken⁵⁰. Zu unterstreichen ist auf jeden Fall der Befund, dass im Gegensatz etwa zu dem Herakles Farnese bisher keine einzige Replik noch Variante dieses Typus aus Athen bekannt ist.

In vielen Fällen scheint es sich um Ehren- und nicht um Grabstatuen gehandelt zu haben, bei denen trotz der Transferierung des Körperschemas der ursprüngliche Sinn des Vorbildes, das eine Hermes-Figur dargestellt hat, durch die Änderung der Attribute abgewandelt worden ist.

Da für die auffällig häufige Rezeption des Schemas des Hermes Richelieu nach dem heutigen Kenntnisstand weder die Berühmtheit des Vorbildes oder die seines Künstlers von Ausschlag gewesen zu sein scheinen, möchte Kansteiner für die Bevorzugung des Typus einen Zusammenhang zwischen der großen Beliebtheit und den Praktiken des Handels mit Kopien, d. h. der Verfügbarkeit von Abgüssen des Originals und der Organisation des Vertriebs der Kopien, vermuten⁵¹.

Überzeugender und nicht unbedingt im Gegensatz dazu scheint die These von Stefanidou-Tiveriou⁵² zu sein, die seine große Verbreitung auf die Vieldeutigkeit, die das Statuenschema anbot, zurückführt. In der Tat könnte der Typus ein weites Spektrum an Identifikationsmöglichkeiten geboten haben, die in Kombination mit dem ausgesprochen athletisch definierten

41 Filges 2000; Stefanidou-Tiveriou 2009, 361 mit Anm. 71; Gounari 2012; Katakis 2019, 639–641.

42 Kansteiner 2017 (Umbildungen sind hier als Umdeutungen aufgeführt).

43 Statue mit Porträtkopf aus Gytheion, Gytheion Skulpturendepot, Inv. 751; Kansteiner 2017, 86 mit Anm. 57 Abb. 10–12; 95 Nr. 66. Wenn es sich tatsächlich um ein Porträt handelt, dann um ein stark idealisiertes.

44 Messene, Archäologisches Museum, Inv. 3561/4778: Themelis 1996, 158. 160 Abb. 100. 101; Gratziou 2010, 197–199 Nr. 7, 23 Taf. 106 α–δ; Kansteiner 2017, 87. 95 Nr. 70 mit Anm. 129.

45 Thessaloniki, Archäologisches Museum, Inv. 11516: Despini 2003; Gratziou 2010, 189 f. Nr. 7, 15; Kansteiner 2017, 94 Nr. 42. Thessaloniki, Archäologisches Museum, Inv. AEK 282. 283, aus Kalindioia: Sismanidis 2005, 147. 154 Abb. 5; Gratziou 2010, 185 f. Nr. 7, 11 Taf. 96 α–σ.

46 Florina, Archäologisches Museum, ohne Inv.: Gratziou 2010, 177–180 Nr. 7, 5 Taf. 92 β–δ; 93 α (vermutlich identisch mit Kansteiner 2017, 94 Nr. 25).

47 Statuenrumpf, Chalkis Archäologisches Museum, Inv. 68: unpubliziert, erwähnt in Kansteiner 2017, 24 Nr. 21. – Unfertige, kopflose Statue, Chalkis, Archäologisches Museum, Inv. 294: Gratziou 2010, 240 f. Nr. 7, 44 Taf. 124 α.

48 a. Ierapetra, Sammlung, ohne Inv.: Gratziou 2010, 246 f. Nr. 7, 50 Taf. 126 α.

b. Aghioi Deka, Magazine der SAIA, Inv. 88–90 GO 5252, aus Gortyn: Gratziou 2010, 237–239 Nr. 7, 42; Portale 2018, Abb. 1. 7–14.

c. Heraklion, Archäologisches Museum, aus Chersonnesos, s. u. Anm. 49.

49 Heraklion, Archäologisches Museum, ohne Inv., aus Chersonnesos: Gratziou 2010, 227–237 Nr. 7, 41 Taf. 115–117. 118 α; Portale 2018, 268 mit Anm. 65.

50 Gemeint ist, ob es sich ursprünglich um einen Privatmann oder um ein Mitglied der iulisch-claudischen Kaiserfamilie gehandelt haben könnte (Gratziou 2010, 227–237 Nr. 7, 41), da der Kopf der Figur deutliche Überarbeitungsspuren zeigt. s. Gratziou 2010, Taf. 116 β–δ.

51 Kansteiner 2017, 92.

52 Stefanidou-Tiveriou 2009, 371 f.

nackten Körper des ursprünglich wohl als Schutzgott der Gymnasien vorgestellten Gottes zu seiner Bevorzugung geführt haben. Möglicherweise deswegen wurde der Typus auch nicht für die Kaiserrepräsentation übernommen, wie vor allem Caterina Maderna feststellen konnte⁵³.

Dennoch muss ein Aspekt am Vorbild für so entscheidend gehalten worden sein, dass ausgerechnet das betont athletische Körperschema und die scheinbar unbeschwert mit einem Schlauf auf die linke Schulter gelegte Chlamys, fast wörtlich von einer Panzerstatue aus Kalindoia auf der Chalkidike zitiert werden (Abb. 10), die mit großer Wahrscheinlichkeit Augustus dargestellt hat⁵⁴; diese Zuweisung geht auf die Kombination der Figur mit einer Ehreninschrift für Apollonios, Sohn des Apollonios, Priester des Zeus, des Augustus und der Roma, der eine Statue dem Augustus gestiftet hat, zurück und wird durch das Aufkommen und die häufige Verwendung des Typus in der frühen Kaiserzeit unterstützt⁵⁵.

Eine andere Möglichkeit der Rezeption bietet die Aphrodite im Typus Louvre/Neapel, die im griechischen Raum durch zahlreiche Repliken, Varianten und Umbildungen vertreten ist⁵⁶. Die Rezeption setzt bereits im späten Hellenismus ein und hört im frühen 3. Jh. n. Chr. auf, wobei die großformatigen Skulpturen im Verhältnis zu den stark verkleinerten Statuetten eine kleine Minderheit bilden⁵⁷. Auch in diesem Fall bleiben die stark verkleinerten Skulpturen dem Schema des Vorbildes bis zum Ausgehen ihres Vorkommens relativ treu.

Erst im 2. Jh. n. Chr. und fast ausschließlich unter den großformatigen Skulpturen nach diesem Statuentypus, lassen sich Eingriffe in die Struktur des Vorbildes feststellen: kleinere Abweichungen wie etwa die Änderung der Armhaltung und des gehaltenen Attributs, wodurch aus der ursprünglichen Göttinnenfigur



Abb. 10 Panzerstatue aus Kalindoia, wahrscheinlich Augustus. Thessaloniki, Archäologisches Museum, Inv. 2663

53 Maderna 1988, 96. Vgl. Stefanidou-Tiveriou 2009, 371 f. mit Anm. 132.

54 Thessaloniki, Archäologisches Museum, Inv. 2663: Karanastasi 1995, 215–221 Taf. 58 a (Zuweisung an Augustus); Stefanidou-Tiveriou 2003; Cadario 2004, 212 f. Taf. 28, 4. 5; Laube 2006, 107 f. 230 Nr. 28 Taf. 43; Falezza 2012, 49. 307 f.; Cadario 2016, 227. – Der Statue wurde vom Ausgräber Konstantinos Sismanidis ein später am gleichen Ort gefundener Porträtkopf aufgesetzt (s. Sismanidis – Kakamanoudis 2010, 395–396 Abb. 16. 18. 21), der aber aus verschiedenen Gründen, die hier nicht im Einzelnen aufgeführt werden können (er trägt z. B. eine Athleten- oder Herrscherbinde, während die Statue die *calcei patricii* anhat), nicht dazu passen kann. Vgl. Cadario 2016, 227 Anm. 54.

55 Einige dieser Statuen haben wahrscheinlich ebenfalls Augustus dargestellt, s. Cadario 2004, 208–215 Taf. 29, 2 (Torso aus Caesarea Sebaste); Taf. 28, 2 (Epidaurus); Taf. 29, 4. 5 (Brindisi); Laube 2006, 122 f. 230 Nr. 26 Taf. 542, 4; 235 Nr. 58 Taf. 52, 2.

56 Karanastassis 1986, 279–290 Nr. A I 1–32 (Marmor-Statuen und -Statuetten); A I 33–42 (Reliefdarstellungen und Terrakotten). Seitdem sind mehrere Marmor-Statuetten ans Tageslicht gekommen, die hier nicht berücksichtigt werden können.

57 Von den in Karanastassis 1986, 279–290 Nr. A I 1–32 aufgelisteten 32 Beispielen sind nur sechs Figuren großformatig.

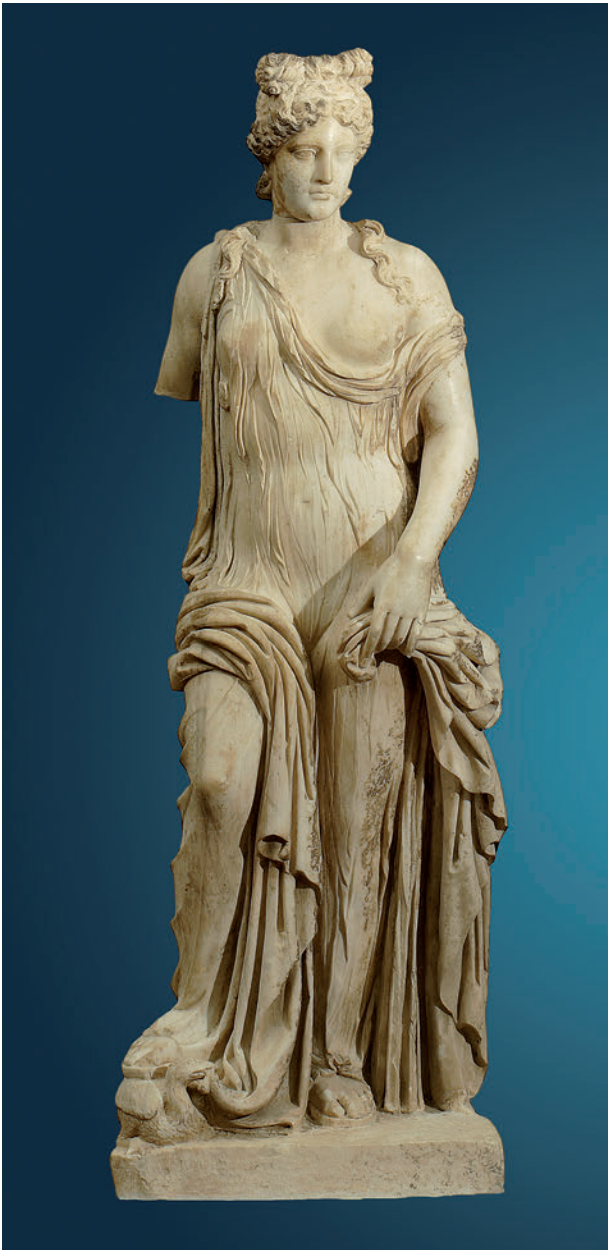


Abb. 11 Umbildung der Aphrodite Louvre/Neapel aus Lappa-Argyroupoli (Kreta). Rethymno Museum, Inv. A 181

eine Hydrophoros entsteht⁵⁸, oder die Hinzufügung einer hohen Gürtung⁵⁹, aber auch größere Eingriffe wie die anders geartete Drapierung des Mantels in Verbindung mit einer völlig abweichenden Frisur am Beispiel der wahrscheinlich aus einem Bad stammenden Figur aus Lappa/Argyroupolis auf Kreta (Abb. 11)⁶⁰. Durch solche Eingriffe und Veränderungen sind neue statuarische Typen entstanden, die dann auch als Neukreationen weiterkopiert wurden⁶¹.

Im Gegensatz zum italischen Raum konnte bisher der Typus der Aphrodite Louvre/Neapel kein einziges Mal als Bildnisträgerfigur nachgewiesen werden, was dagegen für die dem Agorakritos zugeschriebene Nemesis von Rhamnous der Fall war. Die von Giorgos Despinis bereits früh geäußerte Hypothese, dass Fragmente einer sehr qualitativollen frühkaiserzeitlichen Replik von der Athener Akropolis von einer für Livia vorgesehenen Porträtstatue herkommen könnten⁶², scheint immer mehr an Boden zu gewinnen, zumal heute allgemein akzeptiert wird, dass auch die ausgezeichnete, leider nicht mehr erhaltene Replik aus dem Theater von Buthrint, ursprünglich eine Einheit mit dem am gleichen Ort ans Tageslicht getretenen Liviaporträt bildete⁶³. Untermuert wird die Zuweisung der Statue aus Buthrint an Livia durch den Befund, dass sie zusammen mit zwei Panzerstatuen, die entsprechend Augustus und Marcus Agrippa abgebildet haben und deren Porträtköpfe sich getrennt erhalten haben, sowie einer getreuen Replik der Großen Herkulannerin als ideale Repräsentation einer der Gattinnen Agrippas zu der primären, augusteischen Skulpturenausstattung des Theaters von Buthrint gehörte⁶⁴. Eine der Panzerstatuen, nach dem Fundort als Typus Buthrint bekannt und heute leider ebenfalls verschollen, war vom Athener Sosikles, Sohn des Sosikles, signiert und gibt ein sicheres Indiz für die Werkstattprovenienz auch der übrigen Skulpturen⁶⁵. Dass mit dem Statuenschema der rhamnouischen Nemesis auch die inhaltlichen Charakteristika der Göttin des rechten Maßes und der Vergeltung übernommen wurden, ist

58 Agora Museum, Inv. S 1654: Karanastassis 1986, 283 f. Nr. A I 16 Taf. 56, 1. 2; Brinke 1996, 34 f. Taf. 26.

59 z. B. Argos, Archäologisches Museum, Inv. 10: Karanastassis 1986, 282 Nr. A I 12 Taf. 53, 54; LIMC VIII (1997) 197 Nr. 9 s. v. Venus (E. Schmidt).

60 Rethymno, Archäologisches Museum, Inv. A 181: Karanastassis 1986, 285 Nr. A I 21 Taf. 59, 1. 2; Brinke 1991, 193 Nr. G81; LIMC VIII (1997) 197 Nr. 8 a s. v. Venus (E. Schmidt).

61 Karanastassis 1986, 272–275.

62 Despinis 1982, 87 f. Despinis 1971, 36 Anm. 86, spricht die Vermutung aus, dass die Replik in Kopenhagen ebenfalls Livia dargestellt haben könnte.

63 Der Statuenkörper wurde wohl fälschlich vom Ausgräber Luigi Ugolini mit einer Kopfreplik des Apollon vom Typus Antium kombiniert. Für die Verbindung mit dem Porträtkopf der Livia: Bumke 2008, 122–126; Portale 2013, 223 f.; Karanastasi 2018, 250 mit Anm. 69.

64 Zusammenfassend und überzeugend Bumke 2008, 122–128 Abb. 12, 14–18. Zu den Porträtköpfen des Augustus und des Agrippa s. Boschung 2002, 80 f. Nr. 22, 1 und 22, 3 (mit Literatur) Taf. 67, 1. 2.

65 Die von Sosikles signierte Figur ist heute verschollen, die zweite befindet sich im historischen Nationalmuseum Tirana, ohne Inv.: Cadario 2004, 123–128 Taf. 18, 2–4; 19, 1–3 (Benennung als Typus Buthrint);

für die erste Kaiserin Livia durchaus wahrscheinlich. Fraglich bleibt was in der Folge geschah, als der Typus ab der Mitte des 2. Jhs. n. Chr. auch für private Repräsentationszwecke benutzt wurde, in einer Zeit also als in dem bis dahin in dieser Hinsicht eher zurückhaltenden Griechenland theomorphe Darstellungen nicht mehr dem Kaiserhaus vorbehalten waren⁶⁶. In dem einen der drei bisher bekannten Fälle war die Repräsentierte Priesterin der Artemis⁶⁷, was auf eine Umdeutung des Vorbildes hinweist; in den zwei anderen Fällen, aus Athen (Abb. 12) und Kreta, bleibt es aufgrund des fehlenden Fundkontextes ungewiss⁶⁸. Gleichwohl handelt es sich um recht genaue Repliken und nicht um Varianten oder Umbildungen, was für eine hohe Wertschätzung der Schemakonzeption des Originals zu sprechen scheint.

Andere *opera nobilia* wurden im Gegensatz zu den bisher betrachteten später, erst im zweiten Jahrhundert rezipiert, wie dies bei der sog. Aspasia/Sosandra der Fall ist. Diese durch ihren betont geometrischen Aufbau auffallende Schöpfung des strengen Stils wurde sowohl als Ideal- als auch als Bildnisträgerfigur rezipiert, stets ohne Veränderung des Körperschemas. Von den insgesamt 39 erhaltenen groß- und kleinformatigen Repliken stammen 14 aus Griechenland⁶⁹, fünf oder sechs davon aus Kreta, eine mit einem früh-antoinischen Porträt von ausgezeichneter Qualität versehen (Abb. 13)⁷⁰, was als ein zusätzliches Argument für die Deutung der Figur als Nymphe Europa, die für die kretische Identität so bedeutend war, betrachtet wird⁷¹. Lea Stirling plädierte allerdings neulich für eine peloponnesische Provenienz der Figur, da allein aus Korinth vier Statuetten (vgl. Abb. 1)⁷², eine verkleinerte Replik aus Epidaurus und eine antoinische Porträtfigur in diesem Schema aus Argos bekannt sind⁷³. Ob das Vorbild ursprünglich eine Göttin oder tatsächlich die Nymphe Europa wiedergegeben hat, lässt sich nicht mehr entscheiden; möglicherweise wurde der Typus jedoch primär aufgrund der mit *castitas* und *pulchritudo* verbundenen ethischen Kon-



Abb. 12 Replik der Nemesis des Agorakritos aus Athen. Athen, Nationalmuseum, Inv. 3949

Laube 2006, 119–122. 228 Nr. 8. 9 Taf. 50, 1; 50, 2–4; ebenda 122–126 auch die weiteren Repliken bzw. Varianten des Typus aufgeführt.

66 Alexandridis 2004, passim. bes. 39 f.

67 Messene, Museum, Inv. 240 und 252 (Kopf): LIMC VI (1992) s. v. Nemesis 738 Nr. 1n (P. Karanastasi); Themelis 2010, 321 Abb. auf S. 317; Karanastasi 2018, 251 mit Anm. 70.

68 Athen, Nationalmuseum, Inv. 3949: Despinis 1971, 28 f. Nr. 2 Taf. 41. 42, 1. 2; LIMC VI (1992) s. v. Nemesis 738 Nr. 1d (P. Karanastasi); Kaltsas 2002, 120 Nr. 219; Bumke 2008, 120 mit Anm. 51 Abb. 11; Karanastasi 2018, 251 mit Anm. 71. Die Kopie ist durch die *calcei muliebris* als Porträtstatue erwiesen. – Sta-

tue mit Porträtkopf aus Aptera, Istanbul, Archäologisches Museum, Inv. 28: Despinis 1971, 37–39 Taf. 45. 46; Bumke 2008, 120 f. mit Anm. 53; 129 Abb. 13; Karanastasi 2018, 250 f. Abb. 14. 15.

69 Stirling 2018, 90–93 Tab. 4.1 (Replikenliste), davon stammen Nr. 4–7. 10–16. 25. 26. 33 aus Griechenland.

70 Rethymno, Museum, Inv. Λ 153: Karanastasi 2018, 247–250 Abb. 8–11 (mit Literatur); Stirling 2018, 90 Nr. 4; 99. 108–110 Abb. 4. 6.

71 Romeo 1998, 238 mit Anm. 828. 829; Karanastasi 2018, 249 mit Anm. 67 (mit Literatur).

72 Stirling 2018, Nr. 11–14 Abb. 4. 3.

73 Argos, Archäologisches Museum, Inv. 13570: Karanastasi 2018, 249 mit Anm. 65 Abb. 12. 13.



Abb. 13 Replik der sog. Aspasia mit Porträtkopf aus Lappa/Argyroupoli (Kreta). Rethymno Museum Inv. A 153

notationen, die der eng eingehüllte weibliche Körper und das bedeckte Haupt der dargestellten Bürgerinnen hervorgerufen haben, ausgesucht.

Fasst man an diesem Punkt angelangt vorläufig zusammen, stellt man zunächst ganz allgemein fest, dass das Kopieren von *opera nobilia* für Bedürfnisse im griechischen Raum um die Wende vom 2. in das 1. vorchristliche Jahrhundert seinen Anfang genommen hat; Höhepunkte hat es in der Folge in der frühen Kaiserzeit und dann wieder unter Hadrian gegeben⁷⁴. Fragt man sich allerdings was bei der Rezeption und Transferierung von Statuenschemata als traditionell oder als innovativ betrachtet wurde – oder es tatsäch-

74 Vgl. Di Napoli 2015; Katakis 2019.

75 Hölscher 1984; Hölscher 1985.

76 Nikopolis, Museum, Inv. 293: Am ausführlichsten Zachos 2007, 414–417 Abb. 3–7. Nach mündlicher Mitteilung des Ausgräbers Konstantinos Zachos



Abb. 14 Halbzyklindrische Basis mit archaischem Götterzug. Nikopolis Mus. Inv. 293

lich war –, lässt sich eine Trennlinie zwischen beiden Polen nur schwer fassen.

Umso mehr drängt sich der Gedanke auf, ob andere Skulpturengattungen, wie etwa Neuschöpfungen, die mit Sicherheit aus neuattischen oder allgemeiner ausgedrückt aus griechischen Werkstätten hervorgegangen sind, um neue Inhalte zum Ausdruck zu bringen und neue Repräsentationsbedürfnisse zu erfüllen, den innovativen Charakter und den Einfallsreichtum jener Werkstätten besser verständlich machen können. Dieser Frage kann in diesem Rahmen nur anhand von wenigen Beispielen und hauptsächlich für die frühe Kaiserzeit nachgegangen werden.

Aufschlussreich sind in dieser Hinsicht die zahlreichen archaischen oder klassizistischen Reliefs mit erhabenen Götterzügen und hieratischen Opferszenen, die, wie Tonio Hölscher nachweisen konnte⁷⁵, unter Augustus in Rom und sonstigen italischen Städten ganz im Sinne der Politik des neuen Herrschers verbreitet wurden, aber – und hier liegt ihre für unseren Rahmen besondere Bedeutung – im Gegensatz etwa zu den Staatsreliefs auch in Griechenland selbst vielerorts gefunden wurden und primär wohl auch dem gleichen Zweck dienen.

Nur als Beispiel sei hier die halbzyklindrische Reliefbasis aus Nikopolis genannt (Abb. 14)⁷⁶, die mit mindestens noch einem Pendant vielleicht vor den seitlichen Risaliten des großen Altars am Siegesmonument des Augustus aufgestellt war⁷⁷, mit der Darstellung eines hieratisch heranschreitenden Götterzuges mit Apollon Kitharodos voran, deren hervorragende Qualität die neuen Möglichkeiten, welche diese zwei-

(2019), dem ich dafür danken möchte, sollen außer der intakten Basis Fragmente von insgesamt drei weiteren vorhanden sein.

77 Zum Siegesmonument des Augustus in Nikopolis: Zachos 2007; Zachos 2015, 63–69.

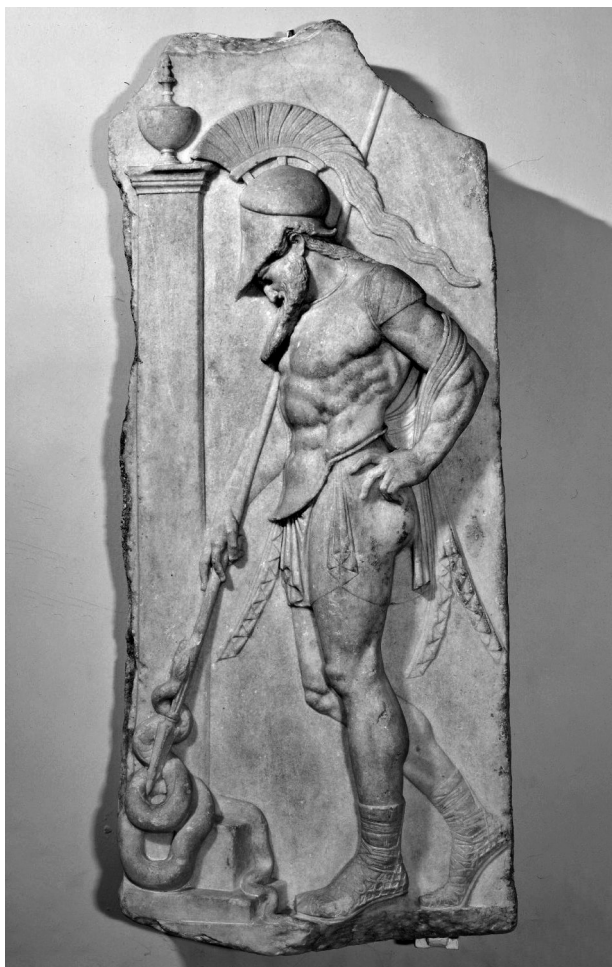


Abb. 15 Neuattische Reliefplatte aus Rhodos. London, British Museum, Inv. 1905,1023.1



Abb. 16 Kleinformatisches Grabrelief aus Rhodos. Rhodos Museum, Inv. 1157

fellos »offizielle Kunst« in frühaugusteischer Zeit anbot, deutlich vor Augen stellt.

In eine ähnliche Richtung weisen Beispiele von Reliefs mit Darstellung eines altertümlichen Kriegers hin, die wiederum von Tonio Hölscher überzeugend mit der Schlacht von Salamis und ihrer durch Augustus propagierten Parallelisierung mit Actium in Verbindung gebracht worden sind⁷⁸, unter denen mindestens drei Beispiele aus dem griechischen Raum stammen (Abb. 15)⁷⁹. Konstant ist in allen drei Fällen die Figur des Kriegers, während der übrige Dekor von Fall zu Fall variiert und stärker dem Repertoire hellenistischer Grabreliefs angepasst ist. Sogar der altertümlich und gleichzeitig so innovativ wirkende Krieger ist von

Einflüssen früherer, bereits existierender Schemata und Einzelmotiven nicht frei, wie die Gegenüberstellung mit einer bekannten Grabstele des späten 3. oder des 2. Jhs. v. Chr. aus Rhodos lehrt (Abb. 16)⁸⁰. Beinahe identisch und für die Übertragung von Bildmotiven besonders aufschlußreich sind an beiden Figuren die Haltung des in die Hüfte gestemmtten linken Armes und die Beinstellung; inhaltliche Bezüge waren wohl auch im Spiel.

Über die Benennung des gerüsteten Kriegers kann man lange rätseln, dennoch ist es sicherlich kein Zufall, dass ungefähr gleichzeitig und noch in frühaugusteischer Zeit der bereits angesprochene Panzertypus Buthrint entstanden ist⁸¹, der primär für

78 Hölscher 1984, 192–203; Hölscher 1985, 92–94; s. auch Bacchetta 2006.

79 1. London, British Museum, Inv. 1905,1023.1, aus Rhodos: Hölscher 1984, 195 mit Anm. 43.
2. London, British Museum, Inv. 1780.0913.1, aus Griechenland: Hölscher 1984, 196 mit Anm. 46; Rabe 2008, 95 f. 176 Nr. 24 Taf. 24, 2.

3. Mantua, Palazzo Ducale, Inv. 6669: Hölscher 1984, 196 mit Anm. 48; Rausa 2000, 60–63 Nr. 9.

80 Rhodos, Archäologisches Museum, Inv. 1157: Borbein 1969 (2. Hälfte 2. Jh. v. Chr.); Pfuhl – Möbius 1977 I, 114 Nr. 289 Taf. 53 (3. Jh. v. Chr.); Fraser 1977, 34 mit Anm. 191 Taf. 93 d.

81 s. o. mit Anm. 65.



Abb. 17 Torso einer Panzerstatue aus Dyme. Patras Museum, Inv. 82

die Respräsentation des Octavian nach seinem Sieg bei Actium bestimmt war⁸² und einer dem altertümlich wirkenden Krieger der Reliefs vergleichbaren, für die Zeitgenossen sicherlich innovativ erscheinenden Bildsprache verpflichtet war.

Dass der Statuentypus für die Repräsentationsbedürfnisse des neuen Alleinherrschers Octavian erfunden wurde, geht ferner von einem in der damals florierenden römischen Kolonie Dyme westlich von Patras gefundenen Panzertorso im gleichen Typus hervor (Abb. 17)⁸³. Einer in unmittelbarer Nähe entdeckten Inschrift nach war die Statue von einem Freigelassenen des Octavian gestiftet worden⁸⁴.

Eine jugendliche Heraklesprotome mit Löwenfell auf der Schulterklappe und Lynxköpfe sowie fei-

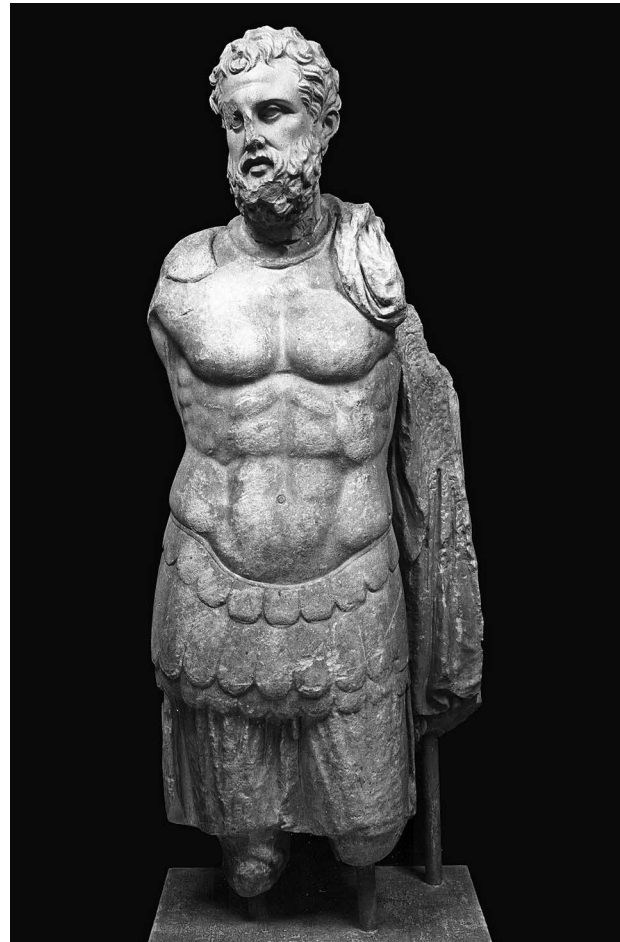


Abb. 18 Kriegerfigur von einem spätclassischen Grabnaiskos, Athen, Nationalmuseum, Inv. 3668

ne Anthemien auf den an den realen Rüstungen aus Metall zu denkenden Pteryges bilden den schlichten Schmuck dieses Statuentypus, der ganz bewusst Vorbilder des 4. Jhs. v. Chr. imitiert⁸⁵. Vor allem die Wiedergabe der auffällig betonten und zugleich kleinteilig geformten Rumpfmuskulatur und der länglichen zungenförmigen Pteryges zeigt, dass hier allem Anschein nach keine konkrete Idealvorlage, also kein bestimmtes Vorbild, übernommen wurde, sondern dass hauptsächlich ebensolche spätclassischen Grabdenkmäler mit Kriegerdarstellungen, die noch auf den Friedhöfen von Athen und Attika standen, als Vorbilder gedient haben (Abb. 18)⁸⁶. Hiermit wurde der neue Herrscher Octavian/Augustus mit den glorreichen Vorfahren verglichen; einen solchen imitierte wohl auch der al-

82 Außer für Octavian und Agrippa wurde der Typus für eine Porträtstatue des Marcus Nonnius Balbus in Herculaneum verwendet: Cadario 2004, 128–131 Taf. 16, 2–4; Laube 2006, 122 f. 230 Nr. 27 Taf. 52, 1; 68, 1. 2.

83 Patras, Archäologisches Museum, Inv. 82: Karanastasi 1995, 220 mit Anm. 72. 73; Cadario 2004, 122 f. Taf. 17, 1; Laube 2006, 122. 229 Nr. 17 Taf. 51, 1. 2.

84 Zu der Inschrift s. Rizakis – Zoumbaki 2001, 80 Nr. ACH 138.

85 Cadario 2004, 133–135; Laube 2006, 119–122.

86 Kriegerfigur von einem Grabnaiskos, Athen, Nationalmuseum, Inv. 3668 (Torso) und Berlin, Staatliche Museen, Inv. 1972 (Kopf ›Lanckoronski‹): Kaltsas 2002, 267 Nr. 558; Laube 2006, 23 mit Anm. 154 (mit Literatur) Taf. 8, 3.



Abb. 19 Neronische Panzerstatue aus dem Metroon von Olympia mit Porträtkopf des Titus. Olympia Museum, Inv. A 144



Abb. 20 Panzerstatue des Hadrian aus Hierapytna. Istanbul, Archäologisches Museum, Inv. 50

Abb. 19

Abb. 20

tertümliche Krieger auf den vorhin erwähnten neattischen Reliefs (Abb. 15). Ohne Zweifel aus einer athenischen Werkstatt hervorgegangen, wurde dieser wohl für den noch jungen Octavian erfundene und ihn an die Seite der Heroen und möglicherweise auch Alexanders des Großen setzende Statuentypus vervielfältigt und hauptsächlich – jedoch zu diesem frühen Zeitpunkt der römischen Herrscherikonographie noch nicht ausschließlich – für seine eigene Repräsentation benutzt⁸⁷. Mit Ausnahme des Porträtkopfes hatte der Statuentypus mit dem realen Aussehen Octavians wohl wenig zu tun.

Mit der Entstehung von solchen Repräsentations-schemata für den neuen Herrscher wie des Typus Buthrint (Abb. 17) und desjenigen mit dem bewussten Zitat des Hermes Richelieu aus Kalindoia (Abb. 10)⁸⁸ und ihrer Vervielfältigung wurde ein schon bestehender Mechanismus voll entwickelt, der in der Folge zu

einigen sehr bedeutenden Neuschöpfungen besonders im Rahmen der Herrscherrepräsentation geführt hat. Allem Anschein nach in athenischen Werkstätten entstanden, wurden sie dann rasch weiter verbreitet, allerdings hauptsächlich im Osten des Imperiums. Zu diesen zählen eine für den jugendlichen Nero entstandene und inzwischen aus mehreren Exemplaren zusammengesetzte Gruppe von Panzerstatuen, die einheitlich mit Nereiden und Delphinen geschmückt sind (Abb. 19)⁸⁹, und ferner die aus über 25 Statuenwiederholungen bekannte hadrianische Gruppe im sog. östlichen Typus mit einer von Niken bekränzten Athena Promachos, die auf der römischen Wölfin fußt, als Panzerschmuck (Abb. 20)⁹⁰.

Aus den in diesem letzten Teil gezeigten Beispielen geht vielleicht deutlicher hervor, wie man Rezeptionsvorgänge und die Übertragung von Körperschemata sowie von Einzelmotiven auch unter den Idealskulp-

87 s. o. Anm. 82.

88 Für weitere Statuen in diesem schlichten Panzertypus s. o. Anm. 55.

89 Panzerstatue mit Porträtkopf des Titus, die ursprünglich Nero darstellte, Olympia Museum, Inv. A 126; Hitzl 1991, 46–49 Nr. 4 Taf. 20–25; Bol, R. 1986;

Bol, R. 1988; Bol, R. 2013, 183–187. Zu den übrigen Statuen der Gruppe: Koch 1995; Cavalieri 2003; Laube 2006, 223–225; Cadario 2011, 188 Abb. 12 a; Rodà 2015, 37–49.

90 Gergel 2004; Bergmann 2010; Karanastasi 2012/2013; Cadario 2014, 106–108.

turen verstehen sollte und symbolische Konnotationen wie ›Heroisierung‹ bei Männerfiguren und *castitas* oder auch *pulchritudo* bei Frauen in den Fällen der privaten Repräsentation deuten sollte und, vor allem, wie wenig manchmal die Repräsentation mit der Realität zu tun hatte.

Darüber hinaus wird noch einmal deutlich, dass für den heutigen Betrachter Statuenschemata und komplexe Rezeptionsprozesse bei weitem verschlü-

selt bleiben und dass sie immer noch nur anhand von Stil- und Formanalyse entschlüsselt werden können. Die im römischen Griechenland lebenden Künstler und Konsumenten bzw. Betrachter waren dagegen mit dem reichen, auf einer langen Tradition fußenden Typen- und Formenrepertoire weitgehend vertraut und haben, von den getreuen Kopien ausgehend bis zu den freien Adaptationen, in einer sehr produktiven Weise daraus geschöpft.

Bibliographie

- Alexandridis 2004 A. Alexandridis, Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna (Mainz 2004)
- Bacchetta 2006 A. Bacchetta, La Nike e il guerriero. Un'iconografia tardo-ellenistica su un oscillum pompeiano, in: I. Colpo – I. Favaretto – F. Ghedini (Hrsg.), Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno. Atti del convegno internazionale. Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 26–28 gennaio 2005 (Rom 2006) 437–442
- Bergmann 2010 B. Bergmann, Bar Kochba und das Panhellenion. Die Panzerstatue Hadrians aus Hierapytna/Kreta (Istanbul, Archäologisches Museum Inv. Nr. 50) und der Panzertorso Inv. Nr. 8097 im Piräusmuseum von Athen, *IstMitt* 60, 2010, 203–289
- Bol 1972 P. C. Bol, Die Skulpturen des Schiffsfundes von Antikythera (Berlin 1972)
- Bol 1988 P. C. Bol, Die Marmorbüsten aus dem Heroon von Kalydon in Agrinion, *Archäologisches Museum Inv. Nr. 28-36, AntPl* 19, 1988, 35–47
- Bol 2004 P. C. Bol, Die Skulpturen des Parthenons, in: P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 2. Klassische Plastik (Mainz 2004) 159–184
- Bol, R. 1984 R. Bol, Das Statuenprogramm des Herodes-Atticus-Nymphaeums, *OF* 15 (Berlin 1984)
- Bol, R. 1986 R. Bol, Ein Bildnis der Claudia Octavia aus dem Olympischen Metroon, *JdI* 101, 1986, 289–307
- Bol, R. 1988 R. Bol, Beobachtungen zur Porträtgruppe aus dem Metroon in Olympia, in: N. Bonacasa – G. Rizza (Hrsg.), *Ritratto ufficiale e ritratto privato. Atti della II Conferenza Internazionale sul ritratto romano*, Roma 26–30 Settembre 1984 (Rom 1988)
- Bol, R. 2013 R. Bol, Nero in Olympia. Statuenehrungen für den neuen Hoffnungsträger, in C. Walde – M. Hellmich – A. Lenz (Hrsg.), *Neros Wirklichkeiten. Zur Rezeption einer umstrittenen Gestalt* (Rahden 2013) 157–195
- Bol – Herz 1989 R. Bol – P. Herz, Zum Kultbild des Zeus Panhellenios. Möglichkeiten der Identifikation und Rezeption, in: S. Walker (Hrsg.), *The Greek Renaissance in the Roman Empire. Papers from the Tenth British Museum Classical Colloquium*, London 1986 (London 1989) 89–95
- Boschung 2002 D. Boschung, Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses. *MAR* 32 (Mainz 2002)
- Borbein 1968 Borbein, Eine Stele in Rhodos, *MarbWPr* 1968, 74–101 Taf. 6. 7 Mitte
- Brinke 1996 M. Brinke, Die Aphrodite Louvre-Neapel, *AntP* 25 (München 1996) 7–64
- Brinke 1991 M. Brinke, Kopienkritische und typologische Untersuchungen zur statuarischen Überlieferung der Aphrodite Typus Louvre-Neapel, *Antiquitates – Archäologische Forschungsergebnisse I* (Hamburg 1991)
- Boukaras 2015 K. Boukaras, The City of Chalkis Subsumed under the City Network of the Roman Empire, in: P. Kalamara – M. Kosma – K. Boukaras – Y. Chairatakis (Hrsg.), *The City of Chalkis* (Athen 2015) 50–55
- Bumke 2008 H. Bumke, Vom Verhältnis der Römer zu den Kultbildern der Griechen, in: K. Junker – A. Stähli (Hrsg.), *Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst. Akten des Kolloquiums in Berlin*, 17.–19. Februar 2005 (Wiesbaden 2008) 109–133
- Cadario 2004 M. Cadario, La corazza di Alessandro. Loricati di tipo ellenistico dal IV secolo a.C. al II d. C. (Mailand 2004)
- Cadario 2011 M. Cadario, Nerone e il »potere delle immagini«, in: M. A. Tomei – R. Rea (Hrsg.), *Nerone. Ausstellungskatalog Mailand* (Mailand 2011) 176–189

- Cadario 2014 M. Cadario, L'immagine militare di Adriano, in: E. Calandra – B. Adembri, (Hrsg.), Adriano e la Grecia. Villa Adriana tra classicità ed ellenismo. Studi e ricerche (Verona 2014) 106–112
- Cadario 2016 M. Cadario, Verso la veneratio Augusti. Osservazioni sui tipi statuari usati nelle statue di età augustea collocate negli edifici di culto, in: I. Baglioni (Hrsg.), Saeculum aureum. Tradizione e innovazione nella religione romana di epoca augustea, I. Augusto da uomo a dio. Tradizione e innovazione nella religione romana di epoca augustea (Rom 2016) 221–237
- Cavaliere 2003 M. Cavaliere, La statua loricata di Durazzo e la politica imperiale di fine I secolo d. C., in: M. Buora – S. Santoro (Hrsg.), Progetto Durres. L'indagine sui beni culturali albanesi dell'antichità e del medioevo; tradizioni di studio a confronto; atti del primo incontro scientifico, Parma – Undine, 19–20 aprile 2002, Antichità altoadriatiche 53 (Triest 2003) 221–243
- Daehner 2007 J. Daehner, The Statue Types in the Roman World, in: J. Daehner (Hrsg.), The Herculaneum Women. History, Context, Identities (Los Angeles 2007) 85–111. 156–157
- Dakoura-Vogiatzoglou 2008 O. Dakoura-Vogiatzoglou, Οι Δυτικοί Λόφοι στους Ρωμαϊκούς χρόνους, in: Vlizos 2008, 247–267
- Despinis 1971 G. Despinis, Συμβολή στη μελέτη του έργου του Αγορακρίτου (Athen 1971)
- Despinis 1982 G. Despinis, Παρθενώνεια. Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας 97 (Athen 1982)
- Despinis 2003 G. Despinis, in: G. Despinis – Th. Stefanidou-Tiveriou – E. Voutiras (Hrsg.), Κατάλογος Γλυπτών του Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης II (Thessaloniki 2003) 40 Nr. 148 Abb. 474. 477
- Dillon 2018 S. Dillon, Portrait Statuary in Roman Athens. Reconsidering the Material from the Athenian Agora, in: V. Di Napoli – F. Camia – V. Evangelidis – D. Grigoropoulos – D. Rogers – S. Vlizos (Hrsg.), What's New in Roman Greece? Recent Work on the Greek Mainland and the Islands in the Roman Period. Proceedings of a Conference Held in Athens, 8–10 October 2015, MELETHMATA 80 (Athen 2018) 379–390
- Di Napoli 2015 V. Di Napoli, Looking at the Classical Past. Tradition, Identity, and Copies of Nobilia Opera in Roman Greece, in: S. E. Alcock – M. Egri – J. F. D. Frakes (Hrsg.), Beyond Boundaries. Connecting Visual Cultures in the Provinces of Ancient Rome (Los Angeles 2015) 307–325
- Falezza 2012 G. Falezza, I santuari della Macedonia romana. Persistenze e cambiamenti del paesaggio sacro provinciale tra II secolo a.C. e IV secolo d. C. (Rom 2012)
- Filges 2000 A. Filges, Himationsträger, Palliaten und Togaten. Der männliche Mantel-Normaltypus und seine regionalen Varianten in Rundplastik und Relief, in: H. Wiegartz – T. Mattern – D. Korol (Hrsg.), Munus. Festschrift für Hans Wiegartz (Münster 2000) 95–109
- Fittschen 2008 K. Fittschen, Über den Beitrag der Bildhauer in Athen zur Kunstproduktion im römischen Reich, in: Vlizos 2008, 325–335
- Fraser 1977 P. M. Fraser, Rhodian Funerary Monuments (Oxford 1977)
- Frontoni 2011 I. Frontoni, L'Igea dalle Terme Milano. Analisi, LANX 8 (Mailand 2011) 84–92
- Galli 2002 M. Galli, Die Lebenswelt eines Sophisten. Untersuchungen zu den Bauten und Stiftungen des Herodes Atticus (Mainz 2002)
- Geason 2010 M. Geason, Making Space for Bicultural Identity. Herodes Atticus Commemorates Regilla, in: T. Whitmarsh (Hrsg.), Local Knowledge and Microidentities in the Imperial Greek World (Cambridge 2010) 125–162
- Gergel 2004 R. A. Gergel, Agora S166 and Related Works. The Iconography, Typology, and Interpretation of the Eastern Hadrianic Breastplate Type, in: A. P. Chapin (Hrsg.), XAPIΣ. Essays in Honor of Sara A. Immerwahr, Hesperia Suppl. 33 (Princeton, NJ 2004) 371–409
- Ghedini 2005 F. Ghedini, Le statue dal teatro del Pythion. Nota preliminare, in: F. Ghedini – J. Bonetto, Gortyna. Lo scavo 2005 presso il teatro de Pythion, ASAtene 83, 2005, 657–671
- Gounari 2012 E. Gounari, Αγάλματα ματιοφόρων ανδρών στο Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης. Ο «κανονικός τύπος» στη Μακεδονία κατά την αυτοκρατορική περίοδο, in: T. Stephanidou-Tiveriou – P. Karanastassi – D. Damaskos (Hrsg.), Κλασική παράδοση και νεωτερικά στοιχεία στην πλαστική της Ρωμαϊκής Ελλάδας. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Θεσσαλονίκη, 7–9 Μαΐου 2009 (Thessaloniki 2012) 325–335
- Grassinger u. a. 2008 D. Grassinger – T. de Oliveira Pinto – A. Scholl (Hrsg.), Die Rückkehr der Götter. Berlins verborgener Olymp (Berlin 2008)
- Gratziou 2010 V. Gratziou, Αγαλματικοί τύποι του Ερμή στην πλαστική της κλασικής εποχής, Dissertation Universität Ioannina (Ioannina 2010), elektronisch greifbar unter: <<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/28294>> (27.08.2019)
- Harrison 1953 E. B. Harrison, The Athenian Agora I. Greek Portrait Sculpture (Princeton 1953)
- Harrison 1960 E. B. Harrison, New Sculpture from the Athenian Agora, Hesperia 29, 1960, 369–392

- Hitzl 1991 K. Hitzl, Die kaiserzeitliche Statuenausstattung des Metroon, OF 19 (1991)
- Hölscher, F. 2017 F. Hölscher, Die Macht der Gottheit im Bild. Archäologische Studien zur griechischen Götterstatue (Heidelberg 2017)
- Hölscher 1984 T. Hölscher, Actium und Salamis, JdI 99, 1984, 187–214
- Hölscher 1985 T. Hölscher, Denkmäler der Schlacht von Actium. Propaganda und Resonanz, Klio 67, 1985, 81–102
- Kaltsas 2002 N. Kaltsas, Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens (Los Angeles 2002)
- Kansteiner 2017 S. Kansteiner, Der Hermes Typus Richelieu AA 101, 2017, 77–98
- Kansteiner 2000 S. Kansteiner, Herakles. Die Darstellungen in der Großplastik der Antike (Köln 2000)
- Karanastasi 1995 P. Karanastasi, Ζητήματα της εικονογραφίας και της παρουσίας των Ρωμαίων αυτοκρατόρων στην Ελλάδα, AEphe 134, 1995, 209–226
- Karanastasi 2012/2013 P. Karanastasi, Hadrian im Panzer. Kaiserstatuen zwischen Realpolitik und Philhellenismus, JdI 127, 2012/2013, 323–391
- Karanastasi 2018 P. Karanastasi, Γυναικεία εικονιστικά αγάλματα στη ρωμαϊκή Κρήτη. Εικονογραφία και κοινωνικές προβολές, in: P. Karanastasi – Th. Stefanidou-Tiveriou – D. Damaskos (Hrsg.), Γλυπτική και κοινωνία στη ρωμαϊκή Ελλάδα. Καλλιτεχνικά προϊόντα, κοινωνικές προβολές. Διεθνές συνέδριο, Ρέθυμνο, 26–28 Σεπτεμβρίου 2014 (Thessaloniki 2018) 239–256
- Karanastassis 1986 P. Karanastassis, Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Plastik in Griechenland I. Kopien, Varianten und Umbildungen nach Athena-Typen des 5. Jhs. v. Chr., AM 101, 1986, 207–279
- Karanastassis 1987 P. Karanastassis, Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Plastik in Griechenland II. Kopien, Varianten und Umbildungen nach Athena-Typen des 5. Jhs. v. Chr., AM 102, 1987, 323–428
- Karapaschalidou 1990 A. Karapaschalidou, Ρωμαϊκά γλυπτά από την Χαλκίδα (Chalkis 1990)
- Karapaschalidou 1992 A. Karapaschalidou, Χαλκίδα, η μητρόπολη της Εύβοιας, APXAIΟΛΟΓΙΑ 42, 1992, 39–41
- Katakis 2002 S. E. Katakis, Επίδαυρος. Τα γλυπτά των ρωμαϊκών χρόνων από το Ιερό του Απόλλωνα Μαλεάτα και του Ασκληπιού 1–2. Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας 223–224 (Athen 2002)
- Katakis 2019 S. Katakis, Copies of Greek Statuary from Greece in the Roman Imperial Period, in: O. Palagia (Hrsg.), Handbook of Greek Sculpture (Berlin 2019) 620–654
- Koch 1995 G. Koch, Ein römischer Kaiser in Dyrrachium, RM 102, 1995, 321–326
- Kokkorou-Alevra 2001 G. Kokkorou-Alevra, Δραστηριότητες των αττικών εργαστηρίων γλυπτικής την εποχή της ρωμαιοκρατίας, in: A. Alexandri – I. Leventi (Hrsg.), Καλλίστευμα. Μελέτες προς τιμήν της Όλγας Τζάχου-Αλεξανδρή (Athen 2001) 319–348
- Kreikenbom 1990 D. Kreikenbom, Bildwerke nach Polyklet (Berlin 1990)
- Krull 1985 D. Krull, Der Herakles vom Typ Farnese. Kopienkritische Untersuchung einer Schöpfung des Lysipp (Frankfurt 1985)
- Krumeich 1997 R. Krumeich, Bildnisse griechischer Herrscher und Staatsmänner im 5. Jahrhundert v. Chr. (München 1997)
- Laube 2006 I. Laube, Thorakophoroi. Gestalt und Semantik des Brustpanzers in der Darstellung des 4. bis 1. Jhs. v. Chr. Tübinger archäologische Forschungen 1 (Rahden 2006)
- Maderna 1988 C. Maderna, Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen. Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt, Archäologie und Geschichte 1 (Heidelberg 1988)
- Maderna 2004 C. Maderna, Die letzten Jahrzehnte der spätklassischen Plastik, in: P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 2. Klassische Plastik (Mainz 2004) 303–382
- Naumann-Steckner 2015 F. Naumann-Steckner, Skulpturen nach der Athena Parthenos in den Provinzen, in: D. Boschung – A. Schäfer (Hrsg.), Römische Götterbilder der mittleren und späten Kaiserzeit (Paderborn 2015) 13–39
- Neudecker 1988 R. Neudecker, Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien (Mainz 1988)
- Niemeier 1985 J.-P. Niemeier, Kopien und Nachahmungen im Hellenismus. Ein Beitrag zum Klassizismus des 2. und frühen 1. Jahrhunderts v. Chr. (Bonn 1985)
- Niemeier 2011 J.-P. Niemeier, Pergamon und der hellenistische Klassizismus, in: R. Grübinger – V. Kästner – A. Scholl (Hrsg.), Pergamon. Panorama der antiken Metropole (Petersberg 2011) 327–333. 559 f.
- Niniou-Kindeli 2019 V. Niniou-Kindeli, Group of Artemis and Apollo, in: N. Stampolidis – E. Papadopoulou – I. G. Lourentzatos – I. D. Fappas (Hrsg.). Crete. Emerging Cities. Aptera, Eleutherna, Knossos (Athen 2019) 72 Nr. 15
- Palagia 2012 O. Palagia, Γλυπτά του Ηρώδη Αττικού από την Αθήνα και την Αττική, ANΘΕΜΙΟΝ. Ενημερωτικό Δελτίο της Ένωσης Φίλων Ακροπόλεως 23, Δεκέμβριος 2012, 2–10

- Palagia 2016 O. Palagia, Herodes Atticus' Athenian Caryatids, in: K. Zampas – V. Lambrinouidakis – E. Simantoni-Bournia – A. Ohnesorg (Hrsg.), *Αρχιτέκτων. Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μανόλη Κορρέ* (Athen 2016) 217–224
- Pfuhl – Möbius 1977 E. Pfuhl – H. Möbius, Die ostgriechischen Grabreliefs (Mainz 1977)
- Portale 2013 E.-C. Portale, Augustae, Matrons, Goddesses. Imperial Women in the Sacred Space, in: M. Galli (Hrsg.), *Roman Power and Greek Sanctuaries. Forms of Interaction and Communication*, Tripodes 14 (Athen 2013) 205–243
- Portale 2018 E.-C. Portale, Statue ritratto »ideali« a Gortina, in: P. Karanastasi – Th. Stefanidou-Tiveriou – D. Damaskos (Hrsg.), *Γλυπτική και κοινωνία στη ρωμαϊκή Ελλάδα. Καλλιτεχνικά προϊόντα, κοινωνικές προβολές. Διεθνές συνέδριο, Ρέθυμνο, 26–28 Σεπτεμβρίου 2014* (Thessaloniki 2018) 257–272
- Rabe 2008 B. Rabe, Tropaia: τροπή und σκύλα – Entstehung, Funktion und Bedeutung des griechischen Tropaions (Rahden, 2008)
- Rausa 2000 F. Rausa (Hrsg.), *I marmi antichi. Rilievi greci e neoattici. Le collezioni di Palazzo Ducale 1* (Mantova 2000)
- Rausa 2009/2010 F. Rausa, L'»Ercole Farnese«, in: C. Gasparri (Hrsg.), *Le sculture Farnese III. Le sculture delle Terme di Caracalla. Rilievi e varia* (Neapel 2009/2010) 17–20 Taf. 1–8
- Rizakis – Zoumbaki 2001 A. Rizakis – S. Zoumbaki, Roman Peloponnese I. Roman Personal Names in their Social Context (Achaia, Arcadia, Argolis, Corinthia and Eleia), MELETHMATA 31 (Athen 2001)
- Rodà 2015 I. Rodà, La contribución del grupo estatuario de Naroná al conocimiento de la escultura romana en la época de Augusto, in: P. Gros – E. Marin – M. Zink (Hrsg.), *Auguste, son époque et l'Augusteum de Naroná. Actes du colloque organisé par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres et l'Université catholique de Croatie (Zagreb) à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres le 12 décembre 2014* (Paris 2015) 31–49
- Romeo 1992/1993 I. Romeo, Il Panhellenion, Gortina ed una nuova copia dello Zeus di Dresda, *ASAtene* 70/71, 1992/1993, 325–337
- Romeo 1998 I. Romeo, Le sculture ideali, in: I. Romeo – E. C. Portale, *Le sculture, Gortina 3*, *MSAtene* 8 (Padua 1998) 21–276
- Shear 1940 T. L. Shear, The Campaign of 1939, *Hesperia* 9, 1940, 296 Abb. 57
- Sismanidis 2005 K. Sismanidis, Σεβαστείο Καλινδοίων: Εστιάσεις και ευωχίες, *Το αρχαιολογικό έργο στη Μακεδονία και Θράκη* 19, 2005, 145–155
- Sismanidis 2008 K. Sismanidis, Head of a Statue of Meleagros, in: P. Adam-Veleni – E. Stefani (Hrsg.), *Kalindoia. An Ancient City in Macedonia* (Thessaloniki 2008) 28–30
- Sismanidis – Kakamanoudis 2010 K. Sismanidis – A. Kakamanoudis, Καλινδοία 2010. Η συνέχεια της έρευνας του Σεβαστείου και νέα ευρήματα πλαστικής, *Το αρχαιολογικό έργο στη Μακεδονία και Θράκη* 24, 2010, 389–397
- Spinola 2015 G. Spinola, Miniaturizing Greek Masterpieces. Small Size Copies and their Purpose, in: S. Settis – A. Anguissola – D. Gasparotto (Hrsg.), *Serial/Portable Classic. The Greek Canon and its Mutation* (Mailand 2015) 145–151. 320–324
- Spyropoulos 2006 G. Spyropoulos, Η Έπαυλη του Ηρώδη Αττικού στην Εύα/ Λουκού Κυνουρίας (Athen 2006)
- Stefanidou-Tiveriou 2003 T. Stefanidou-Tiveriou, in: G. Despinis – T. Stefanidou-Tiveriou – E. Voutiras (Hrsg.), *Κατάλογος του Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης II* (Thessaloniki 2003) 102–106 Nr. 242 Abb. 688–692
- Stefanidou-Tiveriou 2009 T. Stefanidou-Tiveriou, Les heros de Palatiano. Une nouvelle proposition de restitution et d'interprétation du groupe statuaire, *BCH* 133, 2009, 345–387
- Stefanidou-Tiveriou 2012 T. Stefanidou-Tiveriou, Η έρευνα της πλαστικής των ρωμαϊκών χρόνων στην Ελλάδα, in: T. Stephanidou-Tiveriou – P. Karanastasi – D. Damaskos (Hrsg.), *Κλασική παράδοση και νεωτερικά στοιχεία στην πλαστική της Ρωμαϊκής Ελλάδας. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Θεσσαλονίκη, 7–9 Μαΐου 2009* (Thessaloniki 2012) 8–15
- Stewart 2016 A. Stewart, The Borghese Ares Revisited. New Evidence from the Agora and a Reconstruction of the Augustan Cult Group in the Temple of Ares, *Hesperia* 85, 2016, 577–625
- Stirling 2008 L. Stirling, Pagan Statuettes in Late Antique Corinth. Sculpture from the Panayia Domus, *Hesperia* 77, 2008, 89–161
- Stirling 2009 L. Stirling, Recent Finds in Corinth and the Genre of Classicizing Attic Statuettes, in: V. Gaggadis-Robin – A. Hermary – M. Reddé – C. Sintès (Hrsg.), *Les ateliers de sculpture régionaux. Techniques, styles et iconographie. Actes du X^e Colloque international sur l'art provincial romain. Arles et Aix-en-Provence, 21–23 mai 2007* (Arles 2009) 257–262
- Stirling 2018 L. Stirling, From Mystery Masterpiece to Roman Artwork. The Journey of the Aspasia Statue Type in the Roman Empire, in: B. Longfellow – E. Perry (Hrsg.), *Roman Artists, Patrons, and Public Consumption. Familiar Works Reconsidered* (Ann Arbor 2018) 88–116

- Stuart Jones 1926 H. Stuart Jones (Hrsg.), *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome. 2. The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori* ²(Rom 1926)
- Sturgeon 2015 M. C. Sturgeon, *Regions and Provinces. Greece*, in: E.A. Friedland – M. Grunow Sobocinski – E. K. Gazda (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Roman Sculpture* (Oxford 2015) 522–537
- Themelis 1996 P. Themelis, *Damophon*, in: O. Palagia – J. Pollitt (Hrsg.), *Personal Styles in Greek Sculpture* (Cambridge 1996) 154–185
- Themelis 2010 P. Themelis, *Αρχαία Μεσσήνη. Ιστορία, μνημεία, άνθρωποι* (Athen 2010)
- Vanderpool 2003 C. de G. Vanderpool, *Roman Portraiture. The Many Faces of Corinth*, in: C. K. Williams II – N. Bookidis (Hrsg.), *Corinth, The Centenary: 1896–1996, Corinth 20* (Princeton 2003) 369–384
- Vlachogianni 2012 E. Vlachogianni, *Sculpture. Gods and Heroes from the Depths of the Sea*, in: N. Kaltsas – E. Vlachogianni – P. Bouyia (Hrsg.), *The Antikythera Shipwreck. The Ship, the Treasures, the Mechanism*. Ausstellungskatalog Athen (Athen 2012) 62–115
- Vlachogianni 2018 E. Vlachogianni, *Σπουδαία αγάλματα για έναν σπουδαίο ήρωα*, in: G. Kakavas – S. Dreni (Hrsg.), *Ηρακλής. Ήρωας διαχρονικός και αιώνιος. Κατάλογος έκθεσης* (Athen 2018) 39–57
- Vlivos 2008 S. Vlivos (Hrsg.), *Η Αθήνα κατά τη ρωμαϊκή εποχή. Πρόσφατες ανακαλύψεις νέες έρευνες. Athens during the Roman Period. Recent Discoveries, New Evidence*, *Museum Benaki Suppl.* 4 (Athen 2008)
- Vorster 2004 Ch. Vorster, *Die Porträts des 4. Jahrhunderts v. Chr.*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst, 2. Klassische Plastik* (Mainz 2004) 383–428
- Vorster 2007a Ch. Vorster, *Die Plastik des späten Hellenismus – Porträts und rundplastische Gruppen*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 3. Hellenistische Plastik* (Mainz 2007) 273–331
- Vorster 2007b Ch. Vorster, *The Large and Small Herculaneum Women Sculptures*, in: J. Daehner (Hrsg.), *The Herculaneum Women. History, Context, Identities* (Los Angeles 2007) 59–83
- Weber 1993 M. Weber, *Zur Überlieferung der Goldelfenbeinstatue des Phidias im Parthenon*, *JdI* 108, 1993, 83–122
- Zachos 2007 K. Zachos, *Τα γλυπτά του βωμού στο Μνημείο του Οκταβιανού Αυγούστου στη Νικόπολη: Μία πρώτη προσέγγιση*, in: K. L. Zachos (Hrsg.), *Nicopolis B. Proceedings of the Second International Nicopolis Symposium, 11–15 September 2002* (Preveza 2007) 417–434 (= K. Zachos, *Le sculpture dell'altare nel monumento di Ottaviano Augusto a Nicopoli. Un primo approccio*, in: E. Greco [Hrsg.], *Patrasso colonia di Augusto e le trasformazioni culturali, politiche ed economiche della Provincia di Acaia agli inizi dell'età imperiale romana. Atti del Convegno internazionale, Patrasso 23–24 marzo 2006, Tripodes 8* [Athen 2009] 269–306)
- Zachos 2015 K. Zachos, *An Archaeological Guide to Nicopolis. Rambling through the Historical, Sacred, and Civic Landscape, Monuments of Nicopolis 10* (Athen 2015)

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Foto American School of Classical Studies at Athens, Corinth Excavations, neg. no. Digital 2015_393 (J. Herbst)
- Abb. 2: Foto H.-R. Goette
- Abb. 3: Foto D-DAI-ATHEN-NM-4763
- Abb. 4: National Archaeological Museum, Athens. Foto K. Xenikakis, © Hellenic Ministry of Culture and Sports/Archaeological Receipts Fund
- Abb. 5–7: Foto H.-R. Goette
- Abb. 8: National Archaeological Museum, Athens. Foto K. Xenikakis, © Hellenic Ministry of Culture and Sports/Archaeological Receipts Fund
- Abb. 9: Foto H.-R. Goette
- Abb. 10: Thessaloniki, Archiv der Gipsabgußsammlung
- Abb. 11: Foto E. Moraitaki, mit Genehmigung der Ephorie Rethymno.
- Abb. 12: National Archaeological Museum, Athens. Foto V. von Eickstedt, © Hellenic Ministry of Culture and Sports/Archaeological Receipts Fund
- Abb. 13: Foto G. Vdokakis, mit Genehmigung der Ephorie für Altertümer Rethymno
- Abb. 14: Foto K. Ignatiadis, mit Genehmigung von Dr. K. Zachos
- Abb. 15: Foto British Museum AN247434001

Abb. 16: Foto D-DAI-ATH-1971/1389

Abb. 17: Foto D-DAI-ATH-2006/1012

Abb. 18: Foto D-DAI-ATH-2002/144 (Foto H.-R.
Goette)

Abb. 19: Foto H.-R. Goette

Abb. 20: Foto D-DAI-IST-64.1

Adresse

Prof. Dr. Pavlina Karanastasi
karanastasi@uoc.gr

Models and Adaptations – Six Statues of Aphrodite from Aphrodisias

Julia Lenaghan

Abstract: Much is known about the sculptors of marble from Aphrodisias. They had easy access to good marble; they travelled; they worked into the sixth century AD; they were inventive and had a reputation for high-quality work. These sculptors were aware of the great classical tradition behind them and actively engaged with it. Some clear copies of mainland Greek works of the fourth century BC (the Leaning Satyr of Praxiteles, the Westmacott Youth) and a few of their names (for example, Skopas and Praxiteles) demonstrate and confirm their awareness and engagement¹. It is equally clear that these well-versed sculptors enjoyed rendering a model in their own distinctive fashion. The Aphrodisian versions of the Old Fisherman or the Lenbach Herakles are notably wiry and lean interpretations of their models².

This paper examines these sculptors' relationship with three particular models, models which were used for statues of Aphrodite or similar female divinities. These models are known to the modern scholar as the Pozzuoli-Munich-Syon type, the Hera-Borghese and the Hera-of-Ephesos (or Hera-Farnese) type. The Aphrodisian engagement with these types or with this flexible typology used to create Aphrodite or Aphrodite-like deities is interesting because of the city's specific connection to Aphrodite. Moreover, it allows us to make inferences about their modes of working and about reproducing models in the Roman period in general. The paper is divided into an introduction; a catalogue of six statues at Aphrodisias; a brief analysis of the choices and processes of the Aphrodisian sculptors who made these statues; and speculation about their context and potential use.

Introduction

Three related statues types (fig. 1) were used commonly in the Roman period to show a beautiful and majestic female divinity. They showed the goddess with her weight on her forward-placed left leg; her right leg was bent and the right foot set away from the body, turned inwards with the heel raised. The upper body faced forward; the right arm extended away from the body and the left, bent at a 90-degree angle, remained close to the body. The head turned to its left. The goddess wore a thin inner garment which clung to her upper body and a heavier outer garment that wrapped around her lower body; its uppermost border was rolled in a drooping band around her waist. The oldest of the models was probably the Pozzuoli-Munich-Syon type; it may have been an Athenian statue of the mid-fifth

century BC³. In it, the inner garment slips off the right shoulder; an overfold of the inner garment crosses at the waist; and the upper border of the *palla* unfurls to form a triangular apron whose point ends above the left knee. The Hera-Borghese type seems to follow a model of slightly later date, of the later fifth century BC, because its drapery is less stiff and the body more fluid than that of the Pozzuoli-Munich-Syon type; it is a more ›advanced‹ interpretation of the same concept⁴. Its left shoulder (not the right) is bare; and there is neither belt nor overfold to conceal or obscure the beautiful form of the upper body, which pushes through the sheer drapery. The rolled upper border of the *himation* unfurls in a naturalistic (less geometric) fashion with a point that falls between the legs. The last of the models, the Hera Farnese or more aptly the Hera of Ephesos, is a simplified, possibly Hellenistic or even Roman inter-

This paper represents ongoing sculptural research carried out in the context of the New York University Excavations at Aphrodisias, directed by Prof. R. R. R. Smith and with the cooperation of the Aphrodisias Museum and the Turkish Ministry of Culture and Tourism. In particular, this research was carried out during the 2018 campaign with the assistance of Nisan Lordođlu. A city plan can be found on the Excavation's web site: <<http://aphrodisias.classics.ox.ac.uk/>> (07.10.2020).

- 1 Leaning Satyr: Van Voorhis 2018, cat. no. 20. Westmacott Youth: Lenaghan 2007. The name Skopas: Chaniotis 2013, 209 and 223; also Lenaghan forthcoming.
- 2 Old Fisherman: Smith 1998. Herakles Lenbach: van Voorhis 2018, cat. no. 18.
- 3 Lenaghan 2019; Valeri 2005, 85–98.
- 4 Valeri 2005, 98–102; Moltesen 2002, 42–45; Zancani Montuoro 1933.

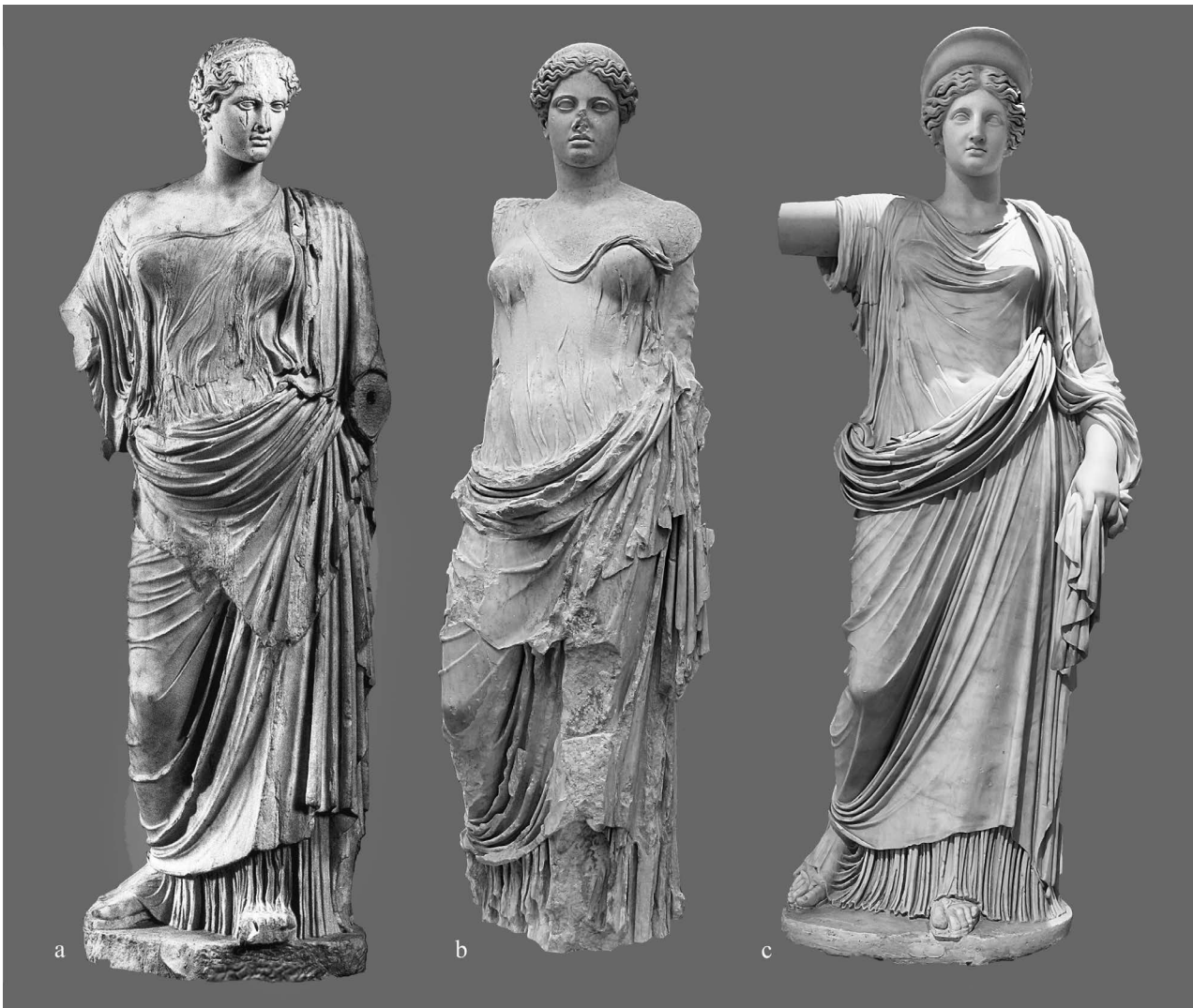


Fig. 1 Three related Aphrodite types. a. Pozzuoli-Munich-Syon type (Pozzuoli example) – b. Hera-Borghese type (Copenhagen example) – c. Hera-of-Ephesos type (Farnese example)

pretation of the same concept and scheme⁵. Although both shoulders are covered, the inner garment clings to the body thus revealing the navel. The upper border of the *himation* crosses the body at the waist but it does not unroll and remains in a compact band. Moreover, on the proper left side this upper border is tucked between the arm and the body high above the waist. This gives the upper border a diagonal path (as opposed to a sagging one) from the right hip to the under the left breast. The *himation* covers the left arm and shoulder.

The three models were used in different ways in the Roman period. These different ways reflect the differ-

ent origins of the models. The Pozzuoli-Munich-Syon type, probably based on a famous Attic statue of Aphrodite, was often adapted for portrait statues of Roman Imperial princesses of the Julio-Claudian period who wished to associate themselves with Aphrodite. In the portrait statues; the shoulder was covered and the sandals were exchanged for shoes⁶. The Hera-Borghese type appears frequently in Italy in the Roman period (almost all of the 21 examples have Italian provenance)⁷, and to date has not been preserved in conjunction with a portrait head. Two examples preserve heads of a goddess; two preserve sockets for the

5 Raeder 2000, 52 f. no. 7; Gasparri 2009, 23–25 no. 3 figs. 215–217. The Hera Farnese is a complete example of the type from Rome (now in the Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 6027) which has been known since the seventeenth century and so as a well-known example gave its name to the type. The

name Hera of Ephesos derives from a statue now in Vienna (Raeder 2000, 53 no. 17). Because most of the copies of this type are from Asia Minor (see below), it is perhaps the better name for the type.

6 Lenaghan 2019, 94 f.

7 Valeri 2005, 101 n. 320.

insertion of a head; and two headless examples preserve long locks falling onto the shoulders. In these options for the head it functions just as the Hera-of-Ephesos type and seems to have been mainly used for representations of goddesses. The type was certainly produced in the workshops of Athenian sculptors in the Bay of Naples; two signed examples were found at Baiae, a third was found in the sea off Misenum in 1978, a fourth at Herculaneum, and a fifth fragmentary version at Pozzuoli⁸. An exquisitely-carved headless example which preserves long locks of hair falling onto the shoulders, was found on the Palatine Hill, and surely decorated the Imperial palace⁹. Because this statue is made of a fine-grained white marble probably from Göktepe (near Aphrodisias), it might well have been made by Aphrodisian sculptors. The Hera of Ephesos/Hera Farnese is known in over 20 versions in Asia Minor and only four examples in Italy¹⁰. Two to three examples are known from Ephesos, two from Side, two from Aspendos, and at least three from Sagalassos from the quarries of Dokimeion. In addition, four versions without provenance were once preserved in the Izmir Museum¹¹. The distribution of these copies stands in sharp contrast to that of the Pozzuoli-Munich-Syon and Hera-Borghese types. It demonstrates greatest use in Asia Minor in the high Imperial period and most frequent reproduction in the workshops of Asia Minor. The spare examples in Italy are all from the city of Rome and its immediate environs. As the Hera-Borghese type, it has yet to be recorded with a portrait head, but locks of loose hair sometimes appear on the shoulders and the head on at least one occasion was separately worked (fig. 14 b).

At Aphrodisias in Caria, a city famous for its Sanctuary of Aphrodite, three fragmentary female statues seemed initially to correspond to the three types described above. A portrait statue appeared to follow the Pozzuoli-Syon-Munich type; a fragment from the hips of a female statue appeared to follow the Hera

Borghese; and an unpublished fragment, preserved from the thighs to below the breasts, showed a Hera-of-Ephesos type¹². Yet, when the fragmentary statues were studied carefully with other fragments, there emerged six over-life-size statues. Although there is still work to do, these fragmentary statues usefully demonstrate a variety of approaches to their models. Four may be called copies in that they closely repeat a model known from other extant Roman sculptures, and two may be classified as variations/adaptations of models; these are original compositions within a set of established parameters. Significantly, it is easy to imagine a complicated scenario in which the distinction between copies of masterpieces and copies of variations becomes too difficult for the modern archaeologist to define. For example, two of the models which were used by the Aphrodisian sculptors at Aphrodisias – the Aphrodisias-Tivoli type and the Doria Aphrodite – may first have been variations, original creations which adapted famous models, but in time or in the same workshop these variations became repeated solutions and, as such, became themselves models.

Catalogue of over-life-size female statues in related Aphrodite types from Aphrodisias

1. Female statue related to the Pozzuoli-Munich-Syon type found in fragments in a 7th-century wall behind the Theatre (figs. 2–6)
 - Inv. 1971-349 (middle of the back), 1971 find without inventory number¹³ (right foot, fig. 6), 1974-191 (drapery and right elbow), 1976-68 (wrist attached by dowel), 1976-69 (left hand), 1976-72 (right shoulder), 1976-73 (behind left shoulder), 1976-75 (left elbow area), 1976-77 (right knee), 1976-81 (left

8 Valeri 2005, 101 f. with references.

9 Bruno et al. 2015, 465 fig. 5. A fourth-century *tondo* from Aphrodisias also shows the general outline of the Hera-Borghese type: Lenaghan 2018, 198 f. no. 4.

10 Raeder 2000, 52–55, provides a list of copies divided geographically. With minor additions, the list is as follows. ASIA MINOR: 1. Ephesus, Vienna – 2. Ephesus, Seljuk, inv. 1581, legs – 3. Ephesus, Seljuk inv. 153 upper body – 4. Usak – 5. Antalya inv. 97A, from Aspendos – 6. Antalya, Inv. 417 from Aspendos – 7. Torso from Side, Antalya inv. A95 – 8. Fragment from Side, Depot 97 – 9. Izmir, unknown provenance, inv. 1178 – 10. now Odemis, Izmir, Inv. 71 – 11. Izmir, unknown provenance, Inv. 72 – 12. Izmir, unknown provenance, Inv. 3256 –

13. Hierapolis, Mus 890-941 – 14. Aphrodisias, here Statue 3 – 15. Laodikeia – 16. Hypaipa, Istanbul, inv. 333 – 17. Tralles, now Aydin Museum – 18–20. Sagalassos. – ITALY, 1. Palazzo Altemps – 2. Florence, Giardini Boboli – 3. Naples, MANN inv. 6027 (Farnese) – 4. Petworth.

11 Atalay 1989, 68–70.

12 Portrait statue: Smith et al. 2006, 200–202, no. 82 here 1. Hips: unpublished, here 5. Torso, unpublished, here 3.

13 The foot was found on the same day as 1971-362, the left shoulder of Statue 2, but was not inventoried. Subsequently the wrong inventory number 64-211 was inscribed on it. This foot might equally belong to Statue 6.



Fig. 2 Statue 1, front



Fig. 3 Statue 1, photographic reconstruction of back showing possible disposition of all fragments



Fig. 4 Statue 1, right



Fig. 5 Statue 1, left right



Fig. 6 Right foot, possibly of Statue 1

lower leg and foot in two pieces), 1976-109 (left shoulder), 1976-128 (small area of neck line), 1981-180 (body).

- Chest (shoulder to breasts including fragments of arms) and lower body (waist to plinth) of over-life-size statue recomposed from twelve to thirteen fragments. The chest area is made of five non-joining but contiguous fragments:

- 1 the right shoulder: H 27; W 17.5; D 29 cm
 - 2 the left shoulder: H 10; W 30; D 20 cm
 - 3 a small fragment from the neckline;
 - 4 a portion of the right forearm;
 - 5 a fragment behind the left shoulder; and
 - 6 a fragment from the middle of the back. The lower body is made of five joining fragments:
 - 7 body from waist to shins;
 - 8 left lower leg;
 - 9 toes of left foot and front of plinth;
 - 10 right knee; and
 - 11 crook of the left arm.
 - 12 Another fragment shows a wrist which does not join but probably belongs to this statue, since they were found with the other fragments.
 - 13 Finally a right foot in a sandal with a low sole and on a low plinth, was found with fragments of Statue 2, not far from Fragment 6: H 141; W 54; D 33 cm. Plinth H 5 cm.
- Excavated in the Byzantine wall behind the Theatre: The first fragment (from the middle of the back) and the right foot were found behind the stage building in 1971 near the central door in relatively high late



Fig. 7 Four views of plaster cast of Syon Aphrodite

walls in the same trench as fragments of Statue 2. The second fragment (the right elbow) was found in 1974 east of the Byzantine wall, in the stretch north of the Tetrastoon. The majority of fragments were recovered in 1976 from the wall blocking the north *parados*. The large fragment, preserving the lower torso and the thighs, was pulled from the Byzantine wall behind the Theatre stage building in late October of 1981.

- The upper body consists of five fragments.
 - 1 preserves the right upper arm, back of the right shoulder, upper half of the right breast, and small portion of the right side of the neck. The top of the shoulder is missing. The surface is worn by water. There is a significant area of marble flaw on the upper break which is presumably the reason for the break.
 - 2 is a slice of the body from the neckline to left side, including the left breast; it is missing its back. The surface is heavily worn by water, especially between the projecting edge of the neckline and the skin of the neck, where water might have accumulated even during its use. The bottom break is encrusted with mortar from the wall.
 - 3 shows an area of skin and a fold from the neckline.

- 4 preserves an area of the middle of the right arm, from which hang large folds of drapery.
- 5–6 are broken on all sides and preserve areas of drapery folds at the back of the body, respectively a corner of folds behind the left shoulder and a diagonal set of folds near the centre of the back.

The lower body is preserved in five joining fragments and one contiguous wrist fragment.

- 7–11 constitute the body from the waist to the right shin and the plinth on the proper left, including the left forearm. The front surface of statue is battered, and the ridges of the drapery folds are chipped or broken.
- Medium- to coarse-grained marble. The statue was finely worked and has a smooth rasp finish on the front and sides. The skin area around the neck is more finely finished than the drapery. It shows fewer rasp marks, which follow the direction of the preserved folds of the right side of the neckline. The deep folds are drilled, and the channels are well finished. The shallow folds of the drapery over the left breast are engraved with a flat chisel. The back is fully but more flatly worked and was finished evenly with a small claw chisel. The left wrist and hand were worked separately and added. A recessed circular surface, set back from

the surrounding drapery, was prepared in the forearm. It has been roughed with a large point chisel and has a central pin hole (D 5.5 cm; diameter 1 cm) around which the arm has shattered.

There are traces of repairs. In the break surface at the right knee, between Fragments 7 and 10, there was a small iron dowel¹⁴. Another dowel was recorded by the excavator at the back of the lower left leg, Fragment 7.

On the outer side of the plinth at the left foot there are remains of a clamp hole for attaching the statue to its base.

- Bibliography: Smith et al. 2006, 200–202 no. 82 pl. 63; Erism – Smith 1991, no. 35 fig. 31.

The statue was originally over-life-size, well-finished, and repaired in Antiquity. The extant portions of the neck indicate that the head was made from the same block of marble as the statue. The statue has much in common with statues of the Pozzuoli-Munich-Syon type (fig. 7) and might best be understood as a local variation of it.

The stance and mode of dress over the lower body are essentially the same as those of the type; the apron over the thighs and the manner in which a bit of the *himation* pulls out of the roll near the left waist and the drapery falling off the right arm are details that seem to depend on the same model. The folds and total presentation retain a »severity« of style, especially visible on the legs, that strives to reproduce the appearance of a classical Greek model. It should, however, be noted that at the back the main lines of the drapery are a generic rendering of a hip mantle scheme and do not necessarily reflect any specific model; they have as much in common with the back of statue of a priest in a *himation* from the Bouleuterion or even a togate figure from the Theatre at Aphrodisias as they do with the Pozzuoli-Munich-Syon type¹⁵.

In addition, the upper body of this statue does not follow the Pozzuoli-Munich-Syon model in two significant details. First, it introduces a belt instead of the overfold (*apoptygma*), and there is an arching blousy effect over a belt (*a kolpos*). Second, both shoulders are entirely covered. In these details the Aphrodisian statue resembles more the Roman-period statue of Antonia from Baiae and the Nemesis-of-Rhamnous model¹⁶. A similar variation of the Pozzuoli-Syon-Munich type occurs at Aphrodisias on a relief from the

south building of the Sebasteion complex which shows Roma crowning Aphrodite¹⁷. Thus, the Aphrodisian sculptors had some knowledge, direct or indirect, of the Pozzuoli-Syon-Munich type and the Nemesis type. They used this knowledge to make a statue which was intended to appear Classical, to have Aphrodite-like qualities, but which did not need to be associated specifically with either of those statues.

2. Female statue in the Doria-Aphrodite Type found in fragments in a 7th-century wall behind the Theatre (figs. 8–10)

- Inv. 1971-362 (3 fragments) and 1973-184 (7 fragments: A in two pieces, B-F). Found around the 7th-c. wall to the east of the Theatre; the fragments found in 1973 were near the base of Atia and other blocks from the Sebasteion complex.
- Fragments from chest and upper legs of an over life-size statue. The chest is made of three fitting fragments (1973-184 A and 1971-362). Two further fragments (1971-362 B and C) supposedly showed an element in or against the left arm/shoulder, according to the inventory card for the year, »in a complicated arrangement of her drapery, perhaps a child« These fragments were not located in 2018 to assess. There are six additional, non-joining fragments of the body.
- All of the fragments were excavated around the Byzantine wall built against the east side of the Theatre stage building. They were found in two different excavation campaigns, but both were located behind the northern portion of the Theatre stage building. In 1971, three fragments were found high above the Theatre stage to the east of the wall. In 1973 seven fragments were found during the dismantling of the upper courses of the wall to the north and east of the Theatre. The fragments are of portable dimension and were covered with plaster.
- The chest is composed of a horizontal slice of the neck (1973-184 A) that fits over two larger fragments: one (1973-184 A bis) preserves the right breast and right arm and the other (1971-362 A) preserves the left side of the chest from the shoulder to the waist. 1973-184 B appears to be the outer part of the right hip. 1973-184 D is a portion of the upper portion of the unfurling *himation* at the hips.

14 Dowel visible in back view in Smith et al. 2006, pl. 63.

15 Bouleuterion Priest: Smith et al. 2006, 164–166 no. 45. *Togatus* from Theatre: Smith et al. 2006, 104–107 no. 2.

16 Antonia at Baiae, Museo Archeologico dei Campi Flegrei, inv. 222738, Zevi 2008, 3. 159. Nemesis of Rhamnous: Despinis 1971.

17 Smith 2013, 154–156 no. C17 pl. 70.



Fig. 8 Three joining fragments, preserving the upper body of Statue 2, front



Fig. 9 Three joining fragments, preserving the upper body of Statue 2, back

1973-184 F is a large section of the outer right thigh. 1973-184 E is the end of the *himation* from along the left side of the body.

- Medium-grained marble. Friable. The statue was finely worked but its current state of preservation impinges on this assessment. The back is finished. The head was worked one piece with the statue. The nipples of both breasts are missing and may have been deliberately chipped off.
- Unpublished.

The fragments of this statue again pertain to an over-life-size statue of a draped female divinity dressed again in a hip mantle and a clinging *chiton*, which leaves the right shoulder bare. It was made with its head from one block of marble; the head broke off through the neck. This statue held an object wrapped in drapery in its left arm, which at the time of excavation was believed to be a baby¹⁸.

As Statue 1, this statue demonstrates some knowledge of the Pozzuoli- Munich-Syon type. The exposed right shoulder and the swing of the drapery over the right breast as well as the drapery around the right hip and thigh recall it. Yet, the specific drapery patterns over the chest do not belong to the type, and at the back of the upper body both the folds and their texture are completely different from those of the model. Taken together with 1, this fragmentary statue suggests that the Aphrodisian sculptors did not have an under-

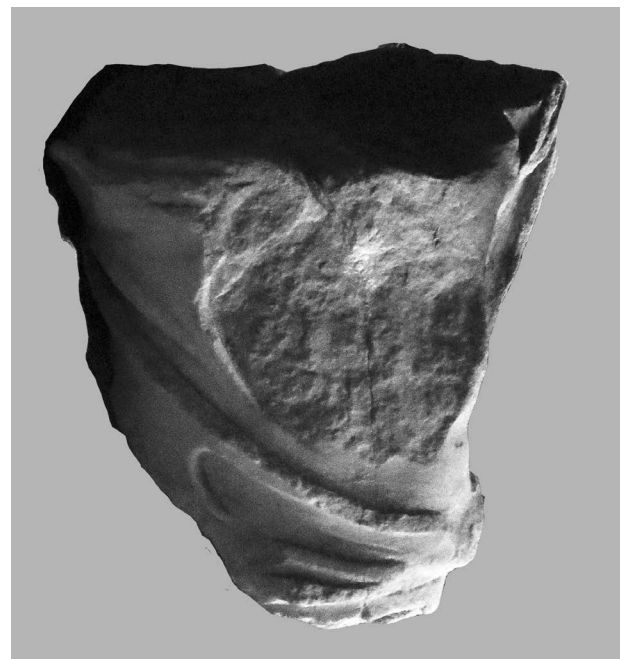


Fig. 10 Fragment of right thigh of Statue 2, viewed from right

standing of the back of the original model of the Pozzuoli-Munich-Syon type and that they probably lacked a careful three-dimensional model. As the second Aphrodisian variation or interpretation of the type, it seems to show that the Aphrodisian sculptors did not need to produce a statue identical to an Attic original but were adapting the model to produce a version which had the essence of a traditional and venerable statue of Aphrodite.

Yet in this case the creative process and issue of dependency on a model is more complicated. These

18 The statue of Antonia at Baiae (above n. 17) does hold a Cupid in its left arm. There, the Cupid is not wrapped in drapery.



Fig. 11 Statue in the Galleria Doria Pamphili, Rome



Fig. 12 Front detail (a) and right side (b) of statue formerly in the Evangelical School of Izmir

statue fragments actually seem to belong to a type, the Doria-Aphrodite type, known in two other versions of the same scale. One complete with a head exists in the Palazzo Doria Pamphili in Rome and the other, which had shoulders and head worked separately, was destroyed in the Evangelical School in Izmir in 1923 (figs. 11 and 12 a). This latter statue drew attention from scholars in the early twentieth century because of its high quality¹⁹. In the past, the model for this Doria type has been dated to the later fifth century; this will be re-addressed below²⁰.

Here we should note that the fragments of the new Aphrodisian version repeat closely some details of the now lost statue from the Evangelical School in Izmir; the folds on the outside of the right thigh (figs. 10 and 12 b) and the folds falling from the left breast are particularly close. Moreover, the separately worked area

of shoulders and head of the lost example, which were inserted into the body, is a technique that occurs commonly at Aphrodisias for particularly female divinities. For example, a female head of a divinity from the Hadrianic Baths with her hair tied in a knot over the brow and with a long lock of hair falling onto each shoulder was discovered in 2018 to join a fragment of a chest, which preserves one bare breast and was made to be inserted into an element which depicted the other breast hidden by drapery²¹.

So, two observations can be made from the discussion of this statue. Our Statue 2 and the statue formerly in the Evangelical School in Izmir were made in the same workshop tradition, and this tradition borrowed from or overlapped with an Attic tradition. Whether the provenance of the statue formerly in Izmir was truly Tralles or possibly Aphrodisias is interesting to

19 Özgan 1995, 25–27 no. TR 7 pl. 4, 3. 4; Oikonomos 1923, 59–66. A small-scale version, H 93 without head, belonged in the Barberini collection and is now in the Museo Archeologico di Prenestino, inv. 67: Quatrocchi 1956, no. 38 fig. 2.

20 Özgan 1995, 25 f.; Zancani Montuoro 1933, 55 f.

21 Inv. 1966-269: Smith 2007, 224 no. A 18 fig. 16 was discovered to join an element preserving a chest area,

worked on all sides, that included the bare left breast and terminated in a finished line, which slanted from the right side of the neck to below the bare left breast. The head and bust area were made to be inserted into another element, which clearly depicted the right breast clothed. <<http://aphrodisias.classics.ox.ac.uk/Aphrodisias-2018-report-c.pdf>> (01.11.2020) fig. 56.

consider but not crucial to the discussion, since the proximity of the two locations means that the sculptors were related²².

3. Torso of a female statue in the Hera-of-Ephesos type found in the area east of the Tetrapylon (fig. 13)

- Inv. 1963-51.
- Large fragment of an over-life-size statue preserved from the area below the breasts to the upper thighs. Both the top and bottom edges have been hacked. The front proper right of the chest and front of the upper thighs are broken off. Both arms are missing. H 91; W 55; D 28 cm.
- Found built into a wall in the area east of the Tetrapylon: the entrance to the Sanctuary of Aphrodite.
- Medium to fine-grained marble. The front of the statue is well-worked. The back of the statue has not been documented.
- Unpublished.

The statue is a copy of the Hera-of-Ephesos type. It follows other examples in all fold patterns. The find location of the statue, in a modern wall to the east of the main entrance to the Temple of Aphrodite, is secondary and indicates only an original location in the northeast part of the city.

The torso fragment was duly checked against a fragment of thighs (inv. 1975-27, here discussed under 5) found north of the Theatre and east of the South Agora/Place of the Palms. Yet, the two fragments, which have extremely similar measurements, preserve the same area of the upper thighs and do not belong together²³. This torso allows three observations. First, the Aphrodisian sculptors made similar statues at similar sizes; they varied the arrangement of drapery but followed the same general outline. Second, the Aphrodisian sculptors knew the Hera-of-Ephesos model well and closely copied it; it was presumably important to the commissioner that it be an accurate copy. Third, this fragmentary statue may not be the only example



Fig. 13 Statue 3, front

of the type from the site; more than one example is preserved at most of the major sites in the area. In particular, among the four fragmentary copies of this statue formerly in Izmir, at least one may have come from Aphrodisias; two of the Izmir examples have successive and low inventory numbers. One of these with a socket for the insertion of a head was moved from the Izmir Museum (formerly Izmir inv. 71) to the museum at Odemis (fig. 14 a)²⁴, together with the lower half of statue in the Large-Herculaneum type found at Aphro-

22 All items from Aphrodisias generally travelled through Aydin (Tralles). About the lost statue of Aphrodite: Özgan 1995, 25, notes that it was given as a gift by Demetrios Misthos in 1885 to the Friends of Antiquity of Aydin. Oikonomos 1923, 59–61 has more interesting information. He notes that the surname of two Greek brothers, Demetrios and Ioannes Misthos, appears on its plinth and that Demetrios died in 1885. Oikonomos also notes that he himself had located a right foot fragment which he joined onto the statue (illustrated on pl. 2) and which he took to Izmir. The

foot fragment was amid ancient marble fragments at a school which was used as a military hospital and which may have been gathered by the director of the hospital D. Zougos. The extant photographs of the statue were taken by Paul Gaudin, the first excavator of Aphrodisias in the 20th c.

23 The lower right leg of a female statue found in 2015 (inv. 2015-9) built into the street in front of the Sebasteion *propylon* might belong to the statue.

24 Atalay 1989, 68–70 figs. 14. 15.

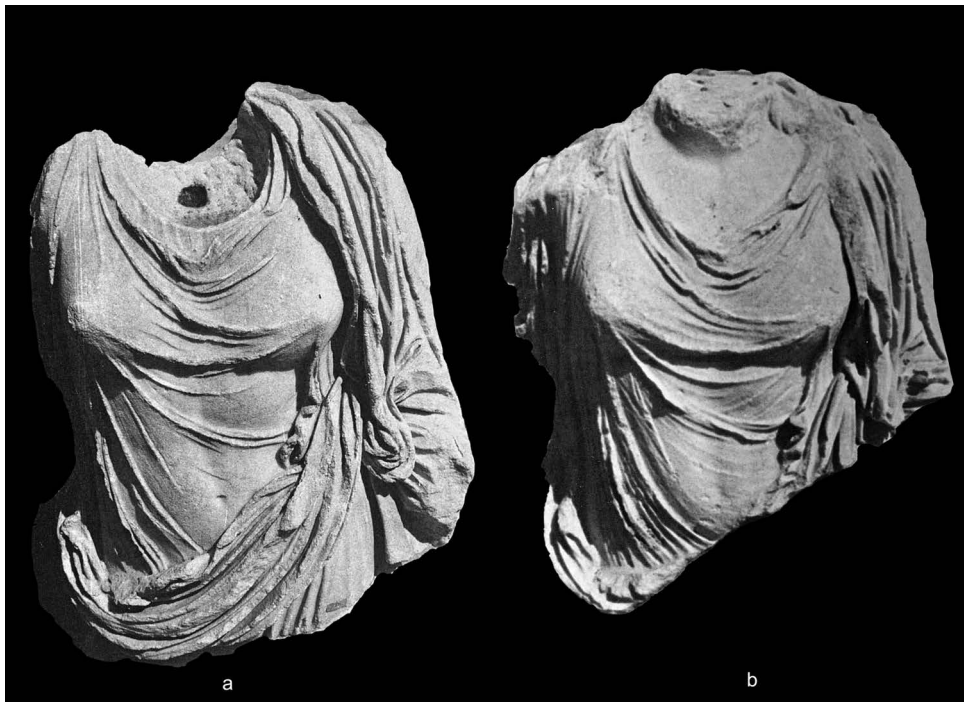


Fig. 14 Two torsos of the Hera-of-Ephesos type, formerly in Izmir

disias in 1904/1905²⁵. A second fragmentary example in Izmir (Izmir inv. 72) (fig. 14 b) shows two locks of hair, one on each shoulder.

4. Fragments from a female statue in the Aphrodisias-Tivoli type from the area of the Sculptor's Workshop (figs. 15. 16)

- Inv. 1965-475 (right side of chest), 1965-482 (right ankle), 1967-280 (right shoulder and neck), 1968-466 (left breast), 1969-103 (left chest area), T-730 (area around left hip). Probably 1973-233 (from right side of upper body)²⁶.
- Five joining fragments of the upper body of an over-life-size statue and one fragment from the lower body. The statue was broken into small parts for use as building material. The breasts may have been deliberately removed.
 Right side of chest: H 40; W 19.5; D 19 cm.
 Right shoulder with neck: H 48; W 27; D 24 cm.
 Left side of chest with left breast: H 40; W 18.
 Left hip, H 41; W 30; D 17.5 cm.
 Also probably a large area of the right side of upper body: H 38; W 34; D: 18.
 Area around right ankle: H 28.5; W 26; D 28 cm.
- The fragments were found scattered in an area that stretched from the southwest corner of the Bouleuterion to the southwest corner of the Temple/Church.

The right chest and right ankle were found together above the north stoa of the North Agora directly west of the western entrance to the Bouleuterion in 1965. The right shoulder with neck was found at the southwest corner of the narthex of the Church in the street in 1967. The left breast was found above the Sculptor's Workshop in 1968. The left chest area onto which the breast fits was found to the north of the central eastern buttress of the *cavea* of the Bouleuterion. This is the area in front of the Sculptor's Workshop. The fragment of the left hip was numbered but not inventoried; it probably came out of a chamber under the *cavea* of the Bouleuterion; the chamber to the east of the central one was full of statuary fragments broken into small pieces. The fragment probably from the right side of the upper body was excavated in the northeast corner of the court behind the Bouleuterion at a depth of 1.45 m.

- Medium- to fine-grained marble. The front of the statue is well-worked and preserves traces of polish. The back is not preserved. The area behind the right shoulder is flat and roughly finished. It is unclear whether this reflects the original work or whether it is secondary damage.
- Unpublished.

These fragments belong to a statue which depicted a female dressed in a broad and fine undergarment and a heavier outer garment wrapped around the hips and

25 Smith et al. 2006, 212 f. no. 92.

26 The high polish, size of the folds, almost identical depth of this fragment and that of the left hip and right

chest, as well as find location suggest that this fragment came from the same statue.

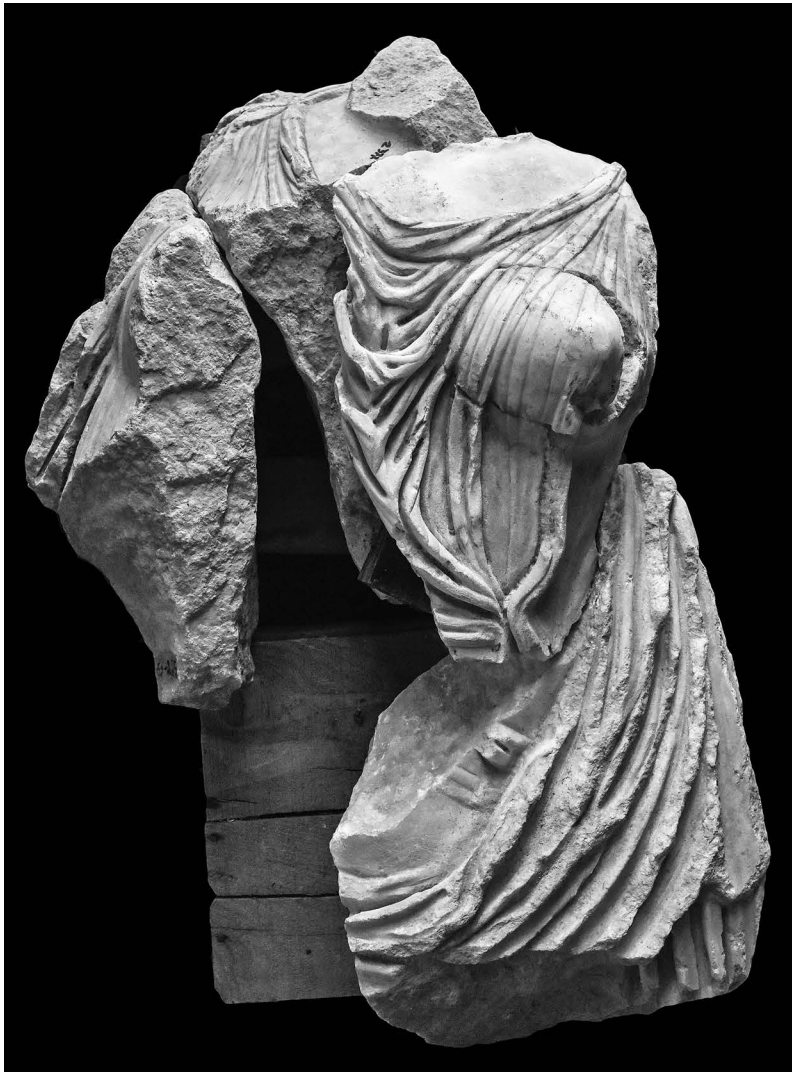


Fig. 15 Five joining fragments of Statue 4, front

legs. The right foot and left hip indicate that the figure stood with weight on the left leg. The statue was well-carved, finely finished, and imaginatively conceived. The drapery over the chest falls in complicated and varied folds. There are fine crisp folds over the left breast, which pushes through the drapery; the neckline is raised and twists over itself; below the neckline deeply drilled U- and V-shaped folds alternate; originating at the left hip are a series of long raised folds that curve across the body.

The statue repeats the same model as a statue from the Villa of Hadrian at Tivoli (fig. 17) which was previously published as a variant of the Hera-of-Ephesus type²⁷. The preservation of two of the same ›variants‹ means that they followed a model; this model is here

27 Raeder 1983, 95 no. I 86 pl. 17. Raeder 2000 (above ns. 6 and 11) calls it a variant of the Hera-of-Ephesus type.



Fig. 16 Fragment from area around right ankle of Statue 4

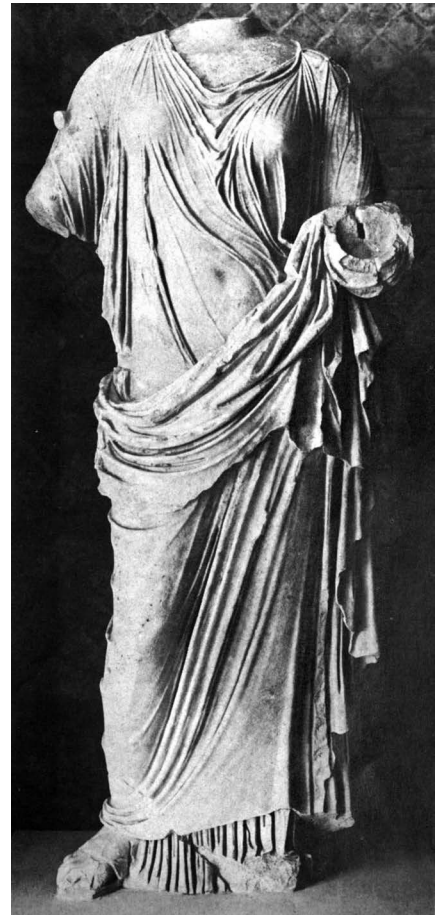


Fig. 17 Headless female statue from Piazza d'Oro at Hadrian's Villa

named the Aphrodisias-Tivoli type. The two joining fragments which preserve the left breast and left chest well illustrate a tight connection between the statue in Aphrodisias and that found at the Piazza d'Oro in Tivoli. The two statues are not exact replicas, since the three folds below the left breast merge above the roll of the *himation* in the Aphrodisian example and in the

Tivoli example they remain separate (compare especially figs. 17 and 28). They are, however, both made by sculptors who had access to the same model and were reproducing it without deliberate variation.

The find locations of the fragments of the Aphrodisian statuary are secondary but suggestive. They suggest that the statue remained complete throughout Late Antiquity and was thereafter used as building material in the general area of the Sculptor's Workshop. It may well have been in the workshop when it ceased to function in the fifth to early sixth century AD²⁸. Over-life-size statues of a Poseidon and a version of the Herakles Lenbach, both of which seem reliably connected with the workshop for technical reasons, were similarly found in pieces in walls in this general area²⁹.

5. Fragments of a female statue in the Aphrodisias-Tivoli type from above the south corner of the Theatre stage building (figs. 18–26)

- Inv. 1968-113 (right breast), 1970-513 (hips), 1970-514 (feet and plinth), 1970-515 (left breast), 1970-516 (right upper arm and chest), 1971-340 (left side of chest), 1971-158 (folds from back), and possibly 1975-27.
- Shoulders to hips and feet with plinth of an over-life-size statue preserved in six fragments; possibly also large fragment of upper legs.
Hips: H 65; W 47; D 30 cm.
Legs: H 50; W 49; D 28 cm.
Plinth, H 38; W 58; D: 30 cm.
Left side of chest: H 39; W 26; D 26 cm.
Right arm: H 47; W 30; D 22 cm.
Left breast: 16 x 14 cm.
Right breast: 13.5 x 10 cm.
- Four of the fragments were found during the excavation above the *proskenion* and around the *parados* wall at the southern part of the Theatre in 1970. Two other fragments were found during excavations over the stage building in 1971. The left breast was found in 1968 at 4.20 m above the level of the orchestra over the northern half of the stage building amid a series of walls and post-antique inhabitation.
- Medium-grained marble. The surface of the statue is badly damaged; the front of all fragments preserves little original surface. The back was never fully worked; the folds were sketched out and finished with a claw chisel. There is a socket for the

insertion of a head. The socket is shallow and has a picked surface.

- Bibliography: Erim and Smith 1991, 81 no. 15 fig. 17 (feet on plinth); Smith et al. 2006, 207 no. 88 (thighs)

These fragments belong to a statue in the same type, the Aphrodisias-Tivoli type, as the fragments comprising Statue 4 found in the area of the Sculptor's Workshop (see especially fig. 27). They too show a female, probably a divinity, dressed in a clinging undergarment and a hip mantle; the divinity stood with weight over her left leg and with the right foot turned outwards. The statue is again not a replica of the model but a free-hand copy; there are variations in the fold patterns. The head for this statue was inserted into a socket and the back was never fully finished. Both breasts have been broken off, and it is possible that this was deliberate.

The fragments were mainly found on the south side of the Theatre above the south corner *proskenion* and adjacent *parados*. This find location is difficult to assess. Many statue fragments were found there; some even built into the east *parados* wall (see below 6). This area was remodelled for a Byzantine fortification wall.

The fragment of the thighs, which seems plausibly to belong to the statue, was found built into a wall of a house on the east side of the Agora Gate, the *propylon* at the east end of the south agora. The drapery and position of the legs of this correspond to several female statue schemes, among which is the Hera-of-Ephesos type³⁰. It is of almost identical width and depth to the torso presented above (3), which was built into a wall on the east side of the Tetrapylon, the eastern gate of the Sanctuary of Aphrodite, and, as noted above, three torsos without provenance formerly in Izmir are preserved more or less to the point at which this fragment of the thigh begins. Yet, the fragment has two distinguishing details which suggest that it belongs to this south *parados* Statue 5 and not to a statue of the Hera-of-Ephesos type. First, it has some horizontal press folds over the left thigh that are unusual for the Hera-of-Ephesos type. Second, the technical handling of the back of the fragment, which is only schematically rendered and is finished with a claw chisel, corresponds closely to that of the fragments of Statue 5. In a photographic reconstruction, the fold patterns seem to align with fragments of the waist and feet at both the

28 Van Voorhis 2018, 17. 22 f. suggests that the workshop ceased to function in the early fifth century. More recent analysis of the area in conjunction with the phases of the Bouleuterion by U. Quatember (Quatember 2019) suggests that the final destruction of the work-

shop may have been as late as the first years of the sixth century.

29 Van Voorhis 2018, cat. nos. 18 and 26.

30 Smith et al. 2006, 207 no. 88 suggests either a hip mantle or a diagonal band type.



Fig. 18 Upper body of three joining fragments of Statue 5, front



Fig. 19 Upper body of three joining fragments of Statue 5, back

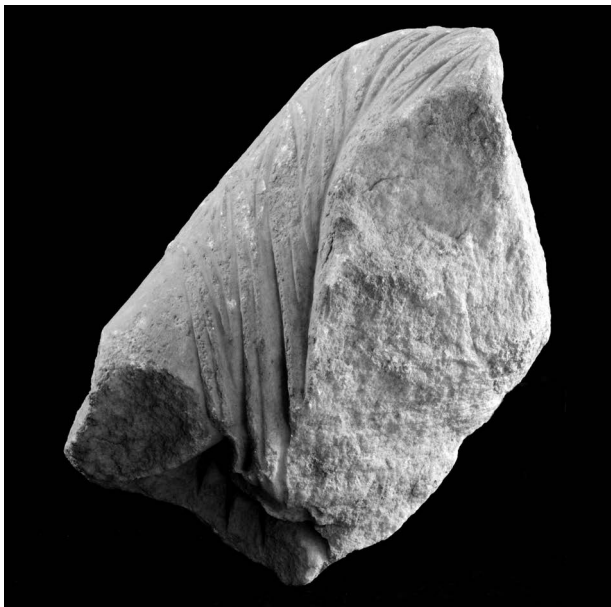


Fig. 20 Right shoulder of Statue 5, front

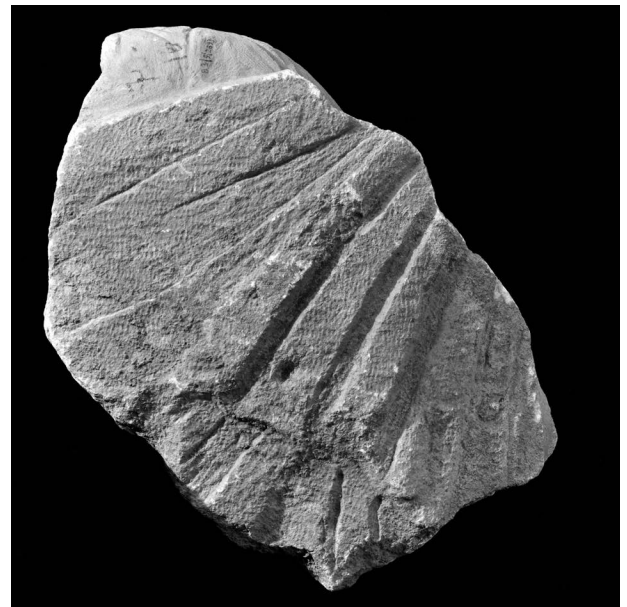


Fig. 21 Right shoulder of Statue 5, back



Fig. 22 Feet and plinth Statue 5, front



Fig. 23 Feet and plinth Statue 5, back



Fig. 24 Possible thighs of Statue 5, front



Fig. 25 Thighs, possibly of Statue 5, back



Fig. 26 Fragment from back, probably of Statue 5



Fig. 27 Snapshot of corresponding fragments preserving right chest and breast of Statue 5 (viewer's left) and Statue 4 (viewer's right)

top and bottom breaks. This, however, has not been tried physically.

This Statue 5 importantly provides us with a third example of one adaptation or interpretation of the Aphrodite typology under study here. This means that either there was a famous statue which served as the model for this type or that an Aphrodisian workshop used its own variation as a model. Because all three of the examples of this type have Aphrodisian connections, the latter possibility gains strength.

6. Waist and thighs plus shoulder of a female statue in a variant of the Aphrodisias-Tivoli type from the 7th century wall at the south side of the Theatre (figs. 28–31)

- Inv. 1970-498 (hips and waist), 1971-378 (left shoulder and upper arm).
- Two non-joining fragments of an over-life-size statue which preserve the waist to upper thighs and the left shoulder. Waist to thighs: H 85; W 51; D 35 cm. Left shoulder: H 36; W 28; D 17 cm.
- The large fragment preserving the hips and waist (1970-498) was mortared into the Byzantine wall to the east of the south *parados* (near where most of the fragments of 5 were found). The shoulder fragment was found during surface cleaning over the

southern part of the orchestra of the Theatre; it was at a level that corresponded to the floor of the stage building.

- Medium-grained marble. The surface of the statue is badly damaged; the front of all fragments preserves little original surface. The back was not fully worked; the folds were defined (more fully than 5) and finished with a claw chisel.
- Unpublished.

These two fragments belong to a statue which shares details with the Aphrodite-Tivoli type (4 and 5) and with statues in the Hera-of-Ephesos type (for example, 3). Again the statue represented a female, probably a divinity, dressed in a clinging undergarment and a hip mantle which unfurls and whose corner falls in front of the left thigh; again the divinity stood with weight over her left leg.

The back view of the statue is technically finished with a claw chisel like the back of 5 and shows the same fold patterns. The back of the left shoulder and the back of the right shoulder of 5 show a corresponding arrangement of drapery and initially seemed to belong together. The upper legs, associated above with 5, correspond closely to this statue. They were tried physically with this statue also, and although they seemed to belong to this statue in front view, in back view the folds did not align and the left thigh was too



Fig. 28 Fragment of right arm and shoulder of Statue 6, front

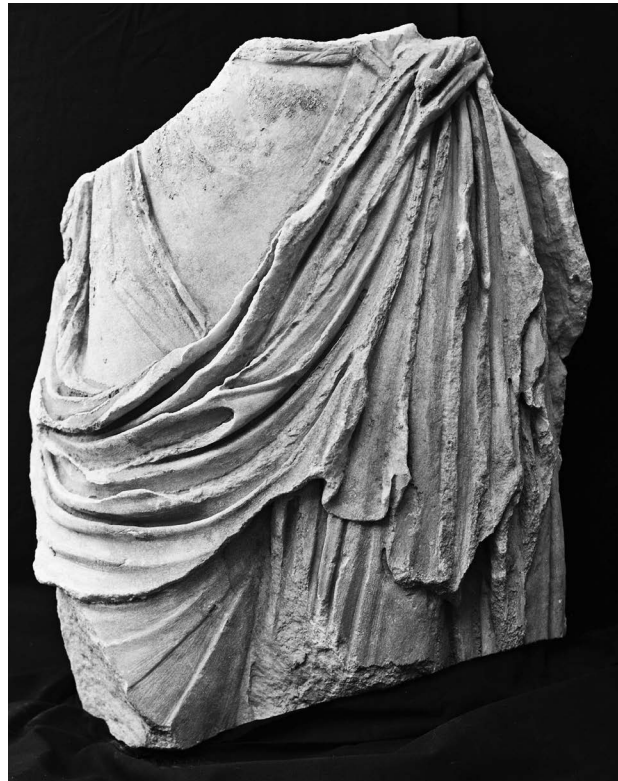


Fig. 29 Lower abdomen and hips of Statue 6, front



Fig. 30 Fragment of right arm and shoulder of Statue 6, back



Fig. 31 Lower abdomen and hips of Statue 6, back

long. Again the dimensions of the fragments, width and depth, were close; the primary steps in the manufacture of these statues were the same.

Also in terms of the specific arrangement of the drapery over the front of the body, this statue recalls the others. The two folds which end at the hip mantle below the navel near the right hip recur in both Statues 4 and 5 and similar such folds occur on statues in the Hera-of-Ephesos type (cf. Statue 3). Yet this statue, unlike 4 and 5, wears a belt, a twisted cord, around the waist. This belt of twisted cord resembles the belt of Statue 1. This statue also shows in a more pronounced manner the corner of the *himation* over the left thigh.

Both fragments of this statue were found in secondary contexts on the south side of the Theatre, so the original location of the statue remains unknown. The statue shows yet another interpretation of the typology, but to date it is known in no other version.

Aphrodisian sculptors and the use of models

The above catalogue shows six statues of female divinities which relate to an ancient typology for statues of Aphrodite and especially to two well-known statue types, the Hera-of-Ephesos type and the Pozzuoli-Munich-Syon type. The Aphrodisian statues demonstrate a knowledge of these two models (and others) and a

process of adjustments to an established typology that must reflect both the desires of the commissioner and the artistic necessity and license of the sculptor.

Statue 3 is the easiest of the six statues to understand. It is a faithful copy of the Hera-of-Ephesos type. This type was beloved in Asia Minor, and its model may have originated in Asia Minor or at least some copy of the model was prominent in this area. Whichever the case, the Aphrodisias sculptor had a source that allowed him to reproduce this model closely, and fidelity to the model was important to the commissioner. It is interesting to consider also the possibility that the model and the numerous reproductions in Asia Minor may have been associated with a particular workshop in Asia Minor.

Statue 1 represents a concept that is also well-studied and follows an accepted logic. It is an adaptation of a well-known type. It shows a lower body that depends on the Pozzuoli-Munich-Syon type which was widely distributed in the Julio-Claudian period³¹. The front of the upper body shifts to another model, the related ›Nemesis-of-Rhamnous‹ type, and resembles an adaptation of both types, the Antonia from Baiae³². In contrast to Statue 1, the front of the upper body of Statue 2 relates to the front of the upper body of the Syon-Pozzuoli-Munich type. Yet in Statue 2, the sculptors have not followed the back of the model at all. The two statues (1 and 2) together indicate that the Aphrodisian sculptors knew generally of the model for the Pozzuoli-Munich-Syon type, but in neither case were the sculptors attempting to achieve a copy of that model. Even if a precise 1:1 version of the Pozzuoli-Munich-Syon type was not readily to hand, fair fidelity seems possible, since the two different statues reproduce parts of both the lower and the upper body of the model. Interestingly, a relief from the south building of the Sebasteion at Aphrodisias shows Roma crowning Aphrodite, and that Aphrodite is represented as Statue 1 in an eclectic combination of the Pozzuoli-Munich-Syon and Nemesis-of-Rhamnous types³³. These two Aphrodisian representations of Aphrodite were not copies of the Attic models, probably because the commissioners of the statue did not know those Attic models and merely wanted an appropriate traditional statue of Aphrodite.

Statue 2, however, introduces a more complicated discussion of reception of models, one to which Statues 4 and 5 also relate. Statue 2 turns out to be known in two or three other copies; one in Rome

and one from Aydin, possibly originally from Tralles or Aphrodisias. Thus, the variation it renders of the Pozzuoli-Munich-Syon type was a type in itself, the Doria-Aphrodite type. This type has an Aphrodisian connection; two (Statue 5 and that acquired in Aydin, possibly from Tralles) of the three examples were probably made at Aphrodisias. Thus, it asks the question: was the model for the type an original model of the fifth century BC, for example a statue of Agoracritus of ca. 420 BC, or was the model an Aphrodisian adaptation of the Pozzuoli-Munich-Syon type?³⁴ An examination of Statues 4 and 5 lead us to consider the latter conclusion more probable.

Statues 4 and 5 show two versions of the same variation of the Hera-of-Ephesos type, which I have here called the Aphrodisias-Tivoli type, because another version was found at Tivoli. Although similar in pose and scale to the Hera-of-Ephesos type, the statues have a different arrangement of drapery, which creates a notably different series of lines over the figure. In this type the folds over the upper body follow curving vertical paths and do not pull horizontally between the breasts. The rolled upper border of the *himation* is broader and almost unfolds. Thus, the Aphrodisian sculptors have created statues that are not copies of the Hera-of-Ephesos type but are copies of each other. The difference between these statues and the Hera-of-Ephesos type is purely visual, since the iconography remains similar. The alteration was therefore to separate this statue from the Hera-of-Ephesos model and to associate it with another statue and/or a particular workshop. This creative process, which entails the adaptation of a received typology, is equivalent to that used for Statues 1 and 2.

In the case of Statues 4 and 5, a specifically Aphrodisian workshop tradition is strongly apparent and allows us to explore the hypothetical involvement of the artists. A version of the type appears at the Piazza d'Oro at Hadrian's Villa at Tivoli. Aphrodisian sculptors clearly worked at Tivoli³⁵, so all three statues were probably made by Aphrodisian sculptors. Thus, a specific Aphrodisian workshop repeatedly produced the same variation/alteration of the Hera-of-Ephesos type, a statue which was iconographically similar but visually different. The visual differences included a more complicated and more classical-looking series of folds over the upper body and a slight apron, which resembled more greatly those of the Pozzuoli-Munich-Syon and Hera-Borghese types. Their product

31 Lenaghan 2019, 93–95.

32 Nemesis of Rhamnous: Despinis 1971. Antonia at Baiae, Museo Archeologico dei Campi Flegrei, inv. 222738, Zevi 2008, 3. 159.

33 Smith 2013, 154–156 no. C 17 fig. 98 pls. 70. 71.

34 Özgan 1995, 25, suggests this.

35 The signatures on the sculptures of the young and old centaurs: Kantsteiner et al. 2014, no. 4211 and Morawetz 2005, 48 nos. A1 and J1. Also Bruno et al. 2015, 465.

was a figure that was a competitive, more challenging alternative to the Hera-of-Ephesos type. The question then remains: did they produce this upon the request of a commissioner, who may have had some model in mind, or did they generate this themselves to provide their own trademark Aphrodisian solution to the flexible typology? The same question might well be asked of the workshops in the Bay of Naples, which repeatedly produced other solutions to this same typology: was the driving force the commissioners who asked for a specific model or the sculptors who knew a specific model³⁶? The importance of the sculptor and his tradition is clear at Baiae, where the plaster casts of Attic models were found in an Attic workshop³⁷. At Aphrodisias, the workshop demonstrably takes its own particular approach to other models, for example, to the Herakles Lenbach or the Old Fisherman, or the Satyr with Baby Dionysos on his left arm³⁸.

Furthermore, the three extant examples of the Aphrodisias-Tivoli type show minor differences in fold patterns. This demonstrates that the sculptors or workshop worked free-hand within their established scheme. This process again differs from the case of the Hera-of-Ephesos Statue 3 and might suggest that there was no famous model to follow but a general workshop tradition. Statue 6 shows an even freer approach and yet more experimental adaptation of the scheme. Its appearance might be attributed to competition and differentiation among well-trained sculptors (perhaps even in the same workshop). Possibly, they desired to diversify in order to satisfy their customers, but perhaps also to make both themselves and their products more distinguishable.

Context of the six female statues in related Aphrodite types from Aphrodisias

All six of the statues were deliberately broken into pieces and used as building blocks in the seventh century or later. They have lost diagnostic heads and surfaces. All belong to the Roman Imperial period, but none can be dated with any certainty within that period. All probably represented Aphrodite or lesser female divinities; Aphrodite, Hemera and Polis are all

represented in similar schemes on reliefs at Aphrodisias³⁹.

Statues 1 and 2, both of which relate to the Pozzuoli-Munich-Syon type, were found predominantly in and around the seventh-century Byzantine wall east of the north side of the Theatre. Statues 5 and 6, both relating to the Aphrodisias-Tivoli type, were found in the same seventh-century Byzantine wall – this time mainly in the stretch blocking the south *parodos* of the Theatre – and in the south *parodos* itself. Although most of the fragments of each statue were generally in the same area and together, it is equally important to note that some fragments of Statues 1, 2, 5, and 6 were found together in 1971 and apart from the main group of fragments of each of these statues. Statues 3 and 4 were found in late walls in the area of the Tetracylon and the Sculptor's Workshop, respectively east and south of the precinct of the Temple of Aphrodite. The statues found in and around the seventh-century Byzantine wall at the Theatre may have been part, at some point, of the decorative statuary program of the Theatre, but equally may have come from elsewhere during the creation of the wall. The fact that portable fragments of different statues were found together over a stretch of many metres indicates clearly that they were building blocks which had been transported and arranged by size and material, not by proximity to original location. The statue of Livia from the Sebasteion Propylon reinforces this point. The legs of a statue of Livia were found in the stretch of wall behind the northern part of the stage building, whereas the joining, heavier torso of the statue of Livia, was found at its original display location, the Sebasteion Propylon⁴⁰.

The finely-carved Statue 4, which was broken into pieces and scattered in the area of the workshop, has the most useful context. It seems probably to be associated with the statuary business that was certainly there in the fourth and fifth centuries AD, but again its location prior to being moved into the Sculptor's Workshop is difficult to assess.

Of the six statues, Statue 1 stands apart from the others because of its modest chest area; its message and probably context were different from those of the others. For this reason, it has plausibly been associated either with a statue of Nemesis or with a portrait of a Julio-Claudian woman from the Sebasteion Propylon⁴¹.

36 For example, the Pozzuoli-Munich-Syon type or Hera-Borghese type.

37 Landwehr 1985.

38 Van Voorhis 2018, nos. 15–17; Lenaghan forthcoming.

39 Aphrodite on relief with Anchises from Sebasteion: Smith 2013, 202–204 no. D3 pl. 102. Hemera on relief

from the Sebasteion: Smith 2013, 79 f. no. A2 pl. 22. Polis from the Zoilos frieze: Smith 1993, 36–38 no. 5 pls. 15–17.

40 Smith et al. 2006, 197–199 no. 80.

41 As Nemesis: de Chaisemartin 2012. As portrait statue: Smith et al. 2006, 200–202 no. 82.

The relief from the south building of the Sebasteion, which shows a similarly dressed female divinity, provides a clue to the head type that might be expected⁴². It shows a face with regular features and hair that is wavy and centrally parted. A head (fig. 32) with these characteristics, a left turn, a flat fillet, and two locks falling along the shoulders, was found in 1972 in a late room built against the seventh century wall behind the southern part of the Theatre stage building. It would seem to be the sort of head that might match this statue; it compares favourably even with the original head type of the Pozzuoli-Munich-Syon type (figs. 1 a and 7 with fig. 32)⁴³.

The iconography and visual impact of the other five statues – at least as preserved – is similar. The minimalist interpretation of these statues might then be that all of the statues were made for different contexts at different times but for similar divinities. That is, these statues were made to represent a variety of attractive female divinities and placed on the city's various aedicular facades at different moments during the Imperial period. This seems to be how the Hera-of-Ephesos statues were used at Sagalassos⁴⁴. A maximal interpretation, however, might see the six statues as associated in some way. It is possible to imagine that they were made for a more uniform context which had endured into Late Antiquity. For example, it should be noted that a series of almost 20 related female heads have been found at Aphrodisias in all areas of the city⁴⁵. The heads vary stylistically and in manufacture, but are all thematically similar. They show a young female divinity with a knot of hair over the forehead or sometimes a crown, and usually two locks of loose hair falling onto the shoulders. Significantly, these heads show the same free-hand approach to copying as the bodies.

Conclusion

This paper has looked specifically at statues from Aphrodisias of a female divinity dressed in a sheer undergarment which reveals the upper body and a heavy mantle which is wrapped around the hips and lower body. These six Roman-period statues represented Aphrodite or a lesser divinity of a similar nature in a time-honoured, long-standing traditional mode; what

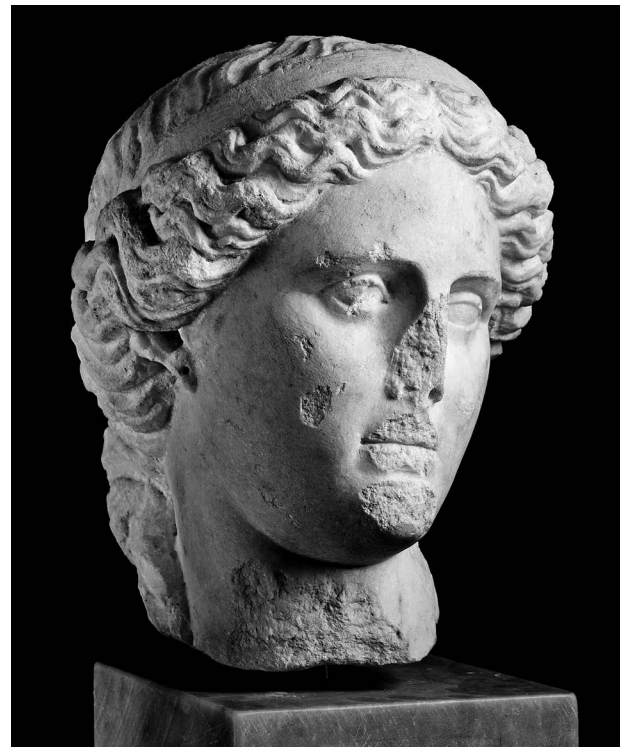


Fig. 32 Over life-size female head with classicizing aspect. Found in room built against 7th century wall east of Theatre stage building at Aphrodisias

Miranda Marvin has aptly called a »flexible type« deriving »from a formal framework that suited a popular cult«⁴⁶.

The paper has used these statues to explore specifically how sculptors in a city famous both for sculpture and for its Sanctuary of Aphrodite worked within such an inherited and global framework. It demonstrates that the commissioners and/or the sculptors knew the framework well – they could copy models, they could blend models, and perhaps they even used their own inventions as models. This latter process would seem to be a natural outcome of fine sculptors who engaged with the traditional formal framework in order to satisfy evolving demands of elite consumers. The sculptors internalized, and probably strove to improve existing solutions and to make products that were truly their own. This would both impart local meaning and be a matter of artistic pride (which, in turn, generated fame and business). This would differentiate them from the Athenian-trained sculptors who worked in the Bay of

42 See above, n. 18.

43 Inv. 1972-234: Erim – Smith 1991, 90 no. 30 fig. 26; Inan – Rosenbaum 1979, no. 24. No join can be made given the fragmentary state of the statue.

44 This information comes from the paper given by S. Mägele at the conference in Tuebingen in 2018.

45 Smith 2007, 224 f. lists nine examples from the Hadrianic Baths. Others have been found during the excavations of the Theatre: Erim – Smith 1991, 81 no. 13 fig. 15. Numerous others, including two from the Bouleuterion which are on display in the Aphrodisias Museum, are unpublished.

46 Marvin 2008, 161.

Naples, and possibly also from sculptors who worked in other areas of Asia Minor.

Thus, the six statues presented here might be interpreted from the point of the sculptor as follows. First, the Aphrodisian sculptors knew a variety of models, from both Attica and Asia Minor. Probably they had better direct access to the model from Asia Minor. Second, they did not desire to copy Attic models – because either the commissioners or they themselves did not know them as well. Third, they created upon request or of their own creativity a visually striking variation of a model well-known in Greece and Ita-

ly and of a model well-known throughout Asia Minor. Whether the commissioner or the artist was the driving force behind this variation, the product would seem to have been a statue associated specifically with their city and possibly their workshop.

In closing, it must be noted that this study has indirectly asserted the value of typologies for the archaeologist as a method for the appreciation of fragments of drapery. An understanding of the typologies provides the archaeologist with invaluable guidelines for the reconstruction of statues from fragments.

Bibliography

- Atalay 1989 E. Atalay, *Weibliche Gewandstatuen des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus ephesischen Werkstätten* (Vienna 1989)
- Bruno et al. 2015 M. Bruno – D. Attanasio – W. Prochaska – B. Yavuz, *An Update on the Use and Distribution of White and Black Göktepe Marbles from the First Century AD to the Late Antiquity*, in: P. Pensabene – E. Gasparini (eds.), *Asmosia X. Proceedings of the Tenth International Conference. Interdisciplinary Studies on Ancient Stones* (Rome 2015) 463–468
- Chaniotis 2013 A. Chaniotis, *Second Thoughts on Second Names in Aphrodisias*, in: R. Parker (ed.), *Personal Names in Ancient Anatolia* (Oxford 2013) 207–229
- de Chaisemartin 2012 N. de Chaisemartin, *Le théâtre d’Aphrodisias, espace civique et identitaire*, in: O. Henry (ed.), *Archéologies et espaces parcourus. Premières Rencontres d’Archéologie de l’IFEA, 11–13 Novembre 2010* (Istanbul 2012) 73–84
- Despinis 1971 G. Despinis, *Συμβολή στη μελέτη του έργου του Αγορακρίτου* (Athens 1971)
- Erim – Smith 1991 K. T. E. Erim – R.R.R. Smith, *Sculpture from the Theatre. A Preliminary Report*, in: K. T. E. Erim – R.R.R. Smith, *The Theater, a Sculptor’s Workshop, Philosophers, and Coin Types*, *Aphrodisias Papers 2, JRA Suppl. 2* (Ann Arbor 1991) 67–98
- Gasparri 2009 C. Gasparri (ed.), *Le sculpture Farnese I. Le sculpture ideali* (Naples 2009)
- Inan – Rosenbaum 1979 J. Inan – E. Rosenbaum, *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde* (Mainz am Rhein 1979)
- Kantsteiner et al. 2014 S. Kansteiner – K. Hallof – B. Seidensticker – S. Prignitz – K. Stemmer (eds.), *Späthellenismus, Kaiserzeit. Bildhauer und Maler vom 2. Jh. vor Chr. bis zum 5. Jh. n. Chr., Der Neue Overbeck 5* (Berlin 2014)
- Landwehr 1985 Ch. Landwehr, *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae. Griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit* (Berlin 1985)
- Lenaghan 2007 J. Lenaghan, *On the Use of Roman Copies. Two New Examples of the Doryphoros and Westmacott Ephebe*, *Eidola 4*, 147–172
- Lenaghan 2018 J. Lenaghan, *The Lost Shield Portraits of Aphrodisias. Reflections on Style and Patronage*, *ActaAArtHist 30*, 2018, 191–218
- Lenaghan 2019 J. Lenaghan, *Assessing a Roman Copy. The Story of the Syon Aphrodite*, *AJA 123*, 79–100
- Lenaghan forthcoming J. Lenaghan, *The Sculptors of Aphrodisias/La scuola di Afrodisia in 2018*, in: R. Rubina – J. Steding (eds.), *Production Economy in Greater Roman Syria. Trade Networks and Production Processes. Conference, Aarhus University, 8th February 2018* (forthcoming)
- Marvin 2008 M. Marvin, *The Language of the Muses. The Dialogue between Roman and Greek Sculpture* (Los Angeles 2008)
- Moltesen 2002 M. Moltesen, *Catalogue Imperial Rome II. Statues*. Ny Carlsberg Glyptotek (Copenhagen 2002)
- Morawietz 2005 G. Morawietz, *Die Kentauern des Aristeas und Papias und die Repliken der beiden Statuentypen*, *AntPl 29*, 47–67
- Oikonomos 1923 G. Oikonomos, *Ek tou ergasteriou tōn Tralleōn*, *AEphem 1923*, 59–101
- Özgan 1995 R. Özgan, *Die griechischen und römischen Skulpturen aus Tralleis* (Bonn 1995)
- Quatember 2019 U. Quatember, *The Bouleuterion Court of Aphrodisias in Caria. A Case Study of the Adaptation of Urban Space in Asia Minor from the Roman Imperial Period to Late Antiquity And Beyond*, *IstMitt 69*, 2019, 59–102

- Quattrocchi 1956 G. Quattrocchi, *Il museo archeologico prenestino* (Rome 1956)
- Raeder 1983 J. Raeder, *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli* (Frankfurt am Main 1983)
- Raeder 2000 J. Raeder, *Die antiken Skulpturen in Petworth House* (West Sussex) (Mainz am Rhein 2000)
- Smith 1993 R. R. R. Smith, *The Monument of C. Julius Zoilos* (Mainz am Rhein 1993)
- Smith 1998 R. R. R. Smith, *Hellenistic Sculpture under the Roman Empire. Fishermen and Satyrs at Aphrodisias*, in: W. D. E. Coulson – O. Palagia (eds.), *Regional Schools in Hellenistic Sculpture* (Oxford 1998) 255–262
- Smith 2007 R. R. R. Smith, *Statue Life in the Hadrianic Baths at Aphrodisias, AD 100–600. Local Context and Historical Meaning*, in: F. A. Bauer – Ch. Witschel (eds.), *Statuen in der Spätantike* (Wiesbaden 2007) 203–235
- Smith 2013 R. R. R. Smith, *The Marble Reliefs from the Julio-Claudian Sebasteion at Aphrodisias* (Darmstadt 2013)
- Smith et al. 2006 R. R. R. Smith – S. Dillon – C. H. Hallett – J. Lenaghan – J. van Voorhis, *Roman Portrait Statuary from Aphrodisias*, *Aphrodisias 2* (Mainz am Rhein 2006)
- Valeri 2005 C. Valeri, *Marmora phlegraea. Sculture dal Rione Terra di Pozzuoli* (Rome 2005)
- Van Voorhis 2018 J. Van Voorhis, *The Sculptor's Workshop*, *Aphrodisias 10* (Wiesbaden 2018)
- Zancani Montuoro 1933 P. Zancani Montuoro, *Repliche romane di una statua fidiaca*, *BullCom* 61, 1933, 27–58
- Zevi 2008 F. Zevi, *Museo archeologico dei Campi Flegrei. Castello di Baia*, 3 vols (Naples 2008)

Credits

All photos: New York University Excavations at Aphrodisias, except:

- Fig. 1: Photos from left to right: Castello Aragonese, Baiae; Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen; Naples, Museo Archeologico Nazionale
- Fig. 7: Photo: Ashmolean Museum, Oxford University

- Fig. 11: From Oikonomos 1923, fig. 4
- Fig. 12 a: From Oikonomos 1923, fig. 2
- Fig. 12 b: From Oikonomos 1923, fig. 3
- Fig. 14: From Atalay 1989, figs. 14 and 15
- Fig. 17: From Raeder 1983, pl. 17

Address

Dr. Julia Lenaghan
julia.lenaghan@classics.ox.ac.uk

Götterstatuen in der Provinz Syria

Kai Töpfer

Abstract: The Roman statuary from the province of Syria is characterized by a great heterogeneity relating to the used materials, stylistic phenomena as well as regional influences, the meaning of specific images and last but not least the way of dealing with statue schemata. Due to the lack of marble deposits in the region, local materials such as basalt, limestone or plaster were very common and remained so throughout the imperial era. The known evidence suggests that all sculptures made of marble were imported as finished statues from Greek and Asia Minor, only in case of sarcophagi can it be argued that they were imported as semi-finished products and completed in the region itself. It is not very surprising that the repertoire of statue schemata which is represented by these imported sculptures is the same as in the regions where they were made. However, there are slight differences regarding the popularity of certain topics. For example portraits of philosophers are extremely rare and even portraits of private persons make up a significant smaller proportion of the whole evidence as in other regions.

A closer look at the local made sculpture reveals clear differences. Even here well-known statue schemata from Greek and Roman art were used as models, but it seems that the spectrum of schemes which was used was relatively small. In addition, the sculptors used these schemes in a very free way for example by combining different models or adding new elements to it often inspired by local traditions and images. In doing so, they even created new statue schemata of which some become very popular, at least of a regional level, such as the well-known types of protecting deities of cities.

Einführung

Das Spektrum der aus der Provinz Syria bekannten Statuen und Statuetten zeichnet sich in besonderer Weise durch eine immense Vielfalt aus, sowohl was formale als auch inhaltliche Aspekte betrifft. Diese Vielfalt ist ohne Frage ein Spiegel der großen kulturellen, religiösen und sozialen Heterogenität der Region, die wiederum als eine Folge der wechselvollen und durch sehr unterschiedliche Einflüsse geprägten Geschichte gesehen werden darf. Von zentraler Bedeutung ist die geopolitische Lage der Region an der Grenze zwischen Europa und Asien und damit auch an einem Schnittpunkt der Einflussphären der im Laufe der Geschichte immer wieder wechselnden Großreiche in Ost und West. Zudem war die Region ein wichtiger Handelsknoten, der vor allem die großen Handelsstraßen aus dem Osten mit dem maritimen Handelsnetzwerk des Mittelmeeres verband.

Es mag an dieser Stelle genügen, einen knappen Blick nur auf das 1. Jahrtausend v. Chr. zu werfen, um die wechselvolle Geschichte etwas stärker zu verdeutlichen. Zunächst lag der Norden der späteren Provinz Syria noch im Einflussgebiet spät- oder neohethitischer Kleinfürsten, während der Osten zum assyrischen Reich gehörte und der Süden noch unter ägyptischem Einfluss stand, bevor sich rund um Damaskus ein ara-

mäisches Reich und an der Küste die phönizischen Stadtstaaten etablieren konnten. Vom 9.–7. Jh. v. Chr. bestimmte das neuassyrische Großreich die Geschehnisse in der Region, gefolgt vom neubabylonischen Reich. Ab 539 v. Chr. wurde dieses von den Achämeniden abgelöst, deren Reich in den 330er Jahren von Alexander dem Großen erobert werden konnte. In seiner Nachfolge etablierten die Seleukiden ihre Herrschaft und machten weite Teile der späteren Provinz Syria zum Kerngebiet ihres Reiches, dessen Siedlungsstruktur sie durch zahlreiche Stadtneugründungen deutlich und nachhaltig veränderten. Die Konflikte mit den anderen hellenistischen Reichen, bald auch mit den Römern im Westen und den aufstrebenden Parthern im Osten ließen das seleukidische Reich zunehmend instabiler werden und führten bald zu weitreichenden Gebietsverlusten. Im 1. Jh. v. Chr. konnte die Region der späteren Provinz Syria kurzzeitig von den Nabatäern, Hasmonäern und Armeniern erobert werden, bis Rom in Gestalt des Pompeius 65 v. Chr. den Armenierkönig Tigranes weit nach Norden zurückdrängen und Damaskus den Nabatäern wieder entreißen konnte. Damit war der Weg frei für die Einrichtung der Provinz Syria, deren Grenzen sich im Laufe der Zeit nicht nur im Osten, sondern auch im Süden und Norden immer wieder veränderten. So gehörten die Gebiete ganz im Süden zunächst noch Iudaea und etwas später dem Reich des

Klientelkönigs Herodes an, während die Ostgrenze sich im Zuge der Konflikte mit den Parthern und später den Sassaniden immer wieder mal in die eine oder die andere Richtung verschob.

Auch wenn diese Darstellung notwendigerweise sehr verkürzt und vereinfacht ist, so kann sie doch geeignet sein zu verdeutlichen, wie vielen und wie unterschiedlichen kulturellen, sozialen und religiösen Einflüssen die Region allein durch Eroberungen und Fremdherrschaft ausgesetzt war. Kontaktphänomene entstehen aber nicht allein durch Krieg und Eroberung, sondern auch und in besonderem Maße durch friedliche Kontakte wie Handelsverbindungen. Und auch hier nimmt die Region der Provinz Syria eine Sonderstellung ein, trafen hier doch gleich mehrere große und wichtige Handelsnetzwerke aufeinander. Der Norden lag noch im Einflussbereich des großen anatolischen Handelsnetzwerkes, das bis ins westliche Kleinasien reichte. Die Küstenregion war Teil des maritimen Handelsnetzwerkes des Mittelmeers, während der durch Oasen und den Euphrat geprägte östliche Bereich in einem engen Austausch mit den Parthern sowie über die Fernhandelsrouten mit noch weiter östlich gelegenen Ländern stand. Im Süden reichten die Handelswege über die Nabatäer bis auf die arabische Halbinsel bzw. an der Küste entlang nach Iudaea und über den Sinai nach Ägypten. Die Region war also nicht nur aufgrund ihrer Historie, sondern auch aufgrund ihrer Handelsbeziehungen ein wahrer Schmelztiegel der Kulturen.

Kaum verwunderlich ist angesichts der beschriebenen Rahmenbedingungen, dass sich auch innerhalb des Gebietes der Provinz deutliche regionale Unterschiede zeigen, gerade auch im Hinblick auf die grundlegende Frage nach der Verbreitung statuarischer Vorlagen und Typen griechisch-römischer Prägung. Da die Region selbst keine nennenswerten Marmorvorkommen besitzt, musste Marmor stets importiert werden, in aller Regel aus Kleinasien und Griechenland¹. Da der Transport von Marmor über Land insgesamt deutlich aufwendiger als der Transport per Schiff war, wundert es nicht, dass Marmor vor allem in der Küstenregion und in den Städten rund um den Orontes verbreitet war, während die Zahl entsprechender Skulpturen in weiter landein-

wärts gelegenen Städte deutlich abnimmt. In diesen Regionen waren die lokalen Werkstoffe wie Kalkstein, Stuck und insbesondere im Hauran der lokal anstehende Basalt vorherrschend ebenso wie Bronze, die sich leichter transportieren ließ. Ungeachtet dieser regionalen Unterschiede blieb Marmor in Syria bis zum Ende des 1. Jhs. n. Chr. aber auch insgesamt ein in Relation zu anderen Regionen unterrepräsentiertes und daher wohl auch wertvolles Material.

Im späten 1. sowie im beginnenden 2. Jh. n. Chr. haben sich die Strukturen rund um Marmorabbau, -verarbeitung und -handel im Römischen Reich maßgeblich verändert, was auch zu einer leichteren Verfügbarkeit in der Region geführt hat². Gerade in den küsten- und flussnahen Gebieten nimmt die Zahl der Marmorwerke in dieser Zeit deutlich zu, aber auch in die weiter landeinwärts gelegenen Regionen scheint insbesondere ab antoninischer Zeit zunehmend mehr Marmor gebracht worden sein. Trotzdem blieben die lokalen Werkstoffe hier oftmals bestimmend, so beispielsweise der Kalkstein in Palmyra oder der Basalt im Hauran. Im regionalen Vergleich überrascht dabei vor allem der deutliche Unterschied zu Iudaea, wo Marmor bereits früher in deutlich größerem Umfang nicht nur für Skulpturen, sondern auch in der Architektur zum Einsatz kommt³.

Bislang konnte noch keine Marmor verarbeitende Werkstatt in der Levante nachgewiesen werden, einzig aus Antiochia am Orontes gibt es einen unsicheren, möglicherweise aber entsprechend interpretierbaren Befund⁴. Zudem zeigen viele der marmornen Bildwerke, bei denen per Isotopenanalyse die Marmorherkunft genauer bestimmt wurde, stilistische Merkmale, die mehr oder minder deutlich auf eine Entstehung in der Herkunftsregion des Marmors hinweisen. Auf Grund dieser Indizien ist anzunehmen, dass die Skulpturen überwiegend als Fertigprodukte importiert wurden. Sarkophage und Architekturteile scheinen dagegen mindestens teilweise auch als Halbfertigprodukte eingeführt und vor Ort vollendet worden zu sein⁵. Der Import der Bildwerke dürfte mindestens teilweise über Agenten abgewickelt worden sein, daneben ist aber auch die Existenz von Skulpturenlagern insbesondere in den Hafenstädten denkbar, wo Statuen vermutlich direkt erworben werden konnten.

1 Fischer 1998, 245–265; Friedland, 2012, 1–34.

2 Fischer 1998, 40–43; Fischer 2008; Friedland 2012, 1–34.

3 Fischer 1998, 231–265.

4 Stillwell 1941, 117–119; Najbjerg 2001, 180. 250 f.; Friedland 2012, 25–27. Falls es sich tatsächlich um eine Marmorwerkstatt handeln sollte, wäre diese ins 1. Jh. n. Chr. zu datieren. Allem Anschein nach feh-

len allerdings Werkzeuge und Marmorabfall, wie es eigentlich zu erwarten wäre, wenn es sich wirklich um eine Werkstatt handeln würde. Eine Interpretation als Lager ist daher beim gegenwärtigen Kenntnisstand nicht auszuschließen.

5 Fischer 1998, 259–265; Foerster 2008; Friedland 2012, 25–29.

Die Skulpturen aus dem Paneion von Caesarea Philippi

Ein im regionalen Vergleich außergewöhnlicher Befund ist aus der Grenzregion der Provinzen Syria und Iudaea überliefert, nämlich aus dem Paneion von Caesarea Philippi⁶. Das im heutigen Israel gelegene Heiligtum wurde in hellenistischer Zeit als Heiligtum für Pan gegründet. Anders als in vielen anderen Fällen ist kein semitischer Vorgängerkult am Ort bekannt. Unter der Herrschaft der Familie des Herodes erlebte das Heiligtum eine Blütephase, Herodes selbst ließ 19 v. Chr. einen Tempel für Augustus und Roma errichten, im Jahre 2 v. Chr. gründete sein Sohn Philippus in der Nähe die Stadt Caesarea Philippi. Das Heiligtum wurde in dieser Phase baulich deutlich aufgewertet. Nach dem Tod des Herodes lag es zunächst im Herrschaftsgebiet des Herodes Philippus, bis es 34–37 n. Chr. sowie 41–53 n. Chr. zunächst nur vorübergehend, ab 93 n. Chr. dann auch dauerhaft in die Provinz Syria integriert wurde. Die vor Ort gefundenen Inschriften und Skulpturen stammen weitgehend aus der römischen Kaiserzeit und belegen eine Stiftertätigkeit von der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. bis ins 5. Jh. n. Chr. mit einem deutlichen Schwerpunkt in antoninischer bis severischer Zeit.

Das Spektrum der in das Heiligtum gestifteten Bildwerke ist in mehrfacher Hinsicht auffällig und im regionalen Vergleich außergewöhnlich⁷. Es handelt sich ausschließlich um Marmorbildwerke, die beinahe durchweg Götter zeigen. Gestiftet wurden allerdings nicht nur Darstellungen der im Heiligtum verehrten Gottheiten, zu denen neben Pan und den Nymphen auch Zeus, Nemesis, Augustus und Roma zu rechnen sind, sondern ebenso zahlreicher anderer Götter, darunter Artemis (in einem Fall konkret Artemis von Ephesos), Athena, Apoll und Aphrodite. Es handelt sich dabei um sogenannte *visiting deities*. So belegen Inschriften ganz konkret die Weihung einer Figur des Hermes an Pan und einer des Asklepios an Zeus⁸. Auffälligerweise fehlen in dem Heiligtum jegliche Hinweise auf einheimische Gottheiten ebenso wie Belege für die in der Region geläufigen Synkretismen, also Gleichsetzungen griechisch-römischer Gottheiten mit einheimischen.

Das Typenspektrum der erhaltenen Figuren, sofern die Fragmente klare Zuweisungen ermöglichen, bewegt sich innerhalb dessen, was aus der römischen Idealplastik aus östlicher Fertigung bekannt ist und an den entsprechenden Herstellungsorten in Kleinasien



Abb. 1 Statue im Typus der Artemis Rospigliosi aus dem Paneion

und Griechenland in großer Zahl gefertigt wurde. Ein Beinfragment mit einer Loutrophoros, über der ein Gewand liegt, kann mit einiger Gewissheit als leicht überlebensgroße Wiederholung der Aphrodite Medici oder der kapitolinischen Aphrodite bestimmt werden. Inhaltlich verwandt ist ein Fragment einer Brunnen-nymphe mit um die Oberschenkel geschlungenem Gewand und Muschel, die als Typus reichsweit vielfach bezeugt ist. Besser erhalten ist eine etwa 2/3-lebensgroße Wiederholung der Artemis Rospigliosi in weitem Ausfallschritt mit stark wehendem Gewand (Abb. 1). Die Repliken dieses Typus zeichnen sich insgesamt durch eine große Variationsbreite aus. In Größe und Motiv scheint das Exemplar aus dem Paneion einer vor einiger Zeit im Kunsthandel befindlichen Wiederholung besonders nahezustehen⁹, deren Herkunft freilich leider unbekannt ist. Allerdings zeigen sich im direkten Vergleich auch deutliche, wohl

6 Zu den folgenden Ausführungen vgl. grundlegend Friedland 2012.

7 Friedland 2012, 63–71.

8 Friedland 2012, 53 mit Verweis auf ein noch immer unpubliziertes Manuskript von B. Isaac. Vgl. dazu auch Isaac 2017, 279 f.

9 Christies New York, 6. Dezember 2007, Lot 186.

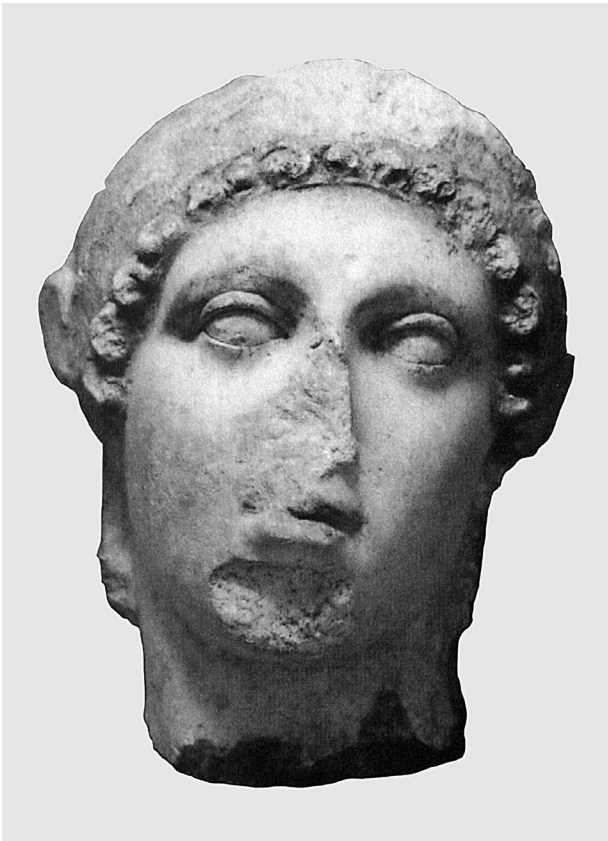


Abb. 2 Kopf einer Athena aus dem Paneion

zeitstilistisch einzuordnende Unterschiede. Ebenfalls einer Artemisdarstellung, aber im Typus der Artemis von Ephesos, darf aller Wahrscheinlichkeit nach ein Fragment einer Ependytes aus dem Paneion zugewiesen werden. Andere Statuenfragmente lassen zwar das Sujet klar erkennen (Kopf eines Asklepios, Fragment eines Eros, tanzender Satyr etc.), sich aber keinem Typus sicher zuordnen. Zu diesen Stücken gehört auch ein Kopf einer Athena mit attischem Helm, der aufgrund seiner Archaismen in Form von Buckellocken in der Stirn und der klassizistischen Gesichtsgestaltung sowohl im Statuenrepertoire aus dem Paneion als auch in Hinblick auf die statuarische Überlieferung aus der Levante insgesamt besonders hervorsticht, da Archaismen jeweils Ausnahmeerscheinungen darstellen (Abb. 2). Leider bleibt nicht nur die Typenzuweisung unklar, sondern auch wem die Figur im Heiligtum geweiht wurde.

Mit Blick auf das gesamte Material aus dem Paneion ist als weitere Auffälligkeit die sehr geringe Zahl an Porträts zu konstatieren. Erhalten sind nur ein

kleinformatiges, sehr grob bearbeitetes vermutliches Kaiserporträt und eine sehr qualitätsvolle Büste des Antinoos. Da letzterer allerdings inschriftlich als Heros bezeichnet wird, fällt auch dieses Bildnis eher in den Bereich der Götter- und Heroenbilder¹⁰. Das damit weitgehende Fehlen von Porträts ist zugleich im regionalen Vergleich bemerkenswert, auch wenn der Anteil von Porträts an der gesamten statuarischen Überlieferung gerade im Vergleich zu Kleinasien und Griechenland in der Levante generell eher gering ausfällt.

Den Marmoranalysen zufolge stammen die Bildwerke aus dem Heiligtum zum ganz überwiegenden Teil aus Kleinasien, was durch stilistische und handwerkliche Besonderheiten bestätigt wird. Diese legen zudem nahe, dass die Statuen als Fertigprodukte importiert wurden. In ähnlicher Weise scheinen auch die wenigen Statuen aus griechischem Marmor Fertigimporte zu sein. Da es sich bei den Stiftern, soweit nachvollziehbar, größtenteils um Funktionsträger und Beamte mit politischen und kultischen Aufgaben oder aber ehemalige Militärangehörige handelt, darf dieses im regionalen Vergleich außergewöhnliche Weihespektrum wahrscheinlich als Ausdruck eines distinktiv gewählten griechisch-römischen Habitus gewertet werden, dessen sich die Stifter an diesem Ort bewusst bedienten. Das Heiligtum wäre damit als Kristallisationspunkt einer griechisch-römischen Identitätsvorstellung zu sehen, die sich in Form einer entsprechenden Kultpraxis manifestieren konnte¹¹.

Auch wenn das Skulpturenrepertoire aus dem Heiligtum im regionalen Vergleich in vielerlei Hinsicht auffällig ist, ist das Typenrepertoire in seinen Grundzügen durchaus repräsentativ für die Marmorplastik aus der Provinz Syria insgesamt. Soweit angesichts der Publikationslage feststellbar fallen auch hier die meisten Bildwerke in den Bereich Götter- und Heroendarstellungen, Porträts sind dagegen wie bereits erwähnt deutlich unterrepräsentiert¹². Gleiches gilt für Philosophen- und Poetenporträts, die nur in relativ geringer Stückzahl und vor allem aus Caesarea Maritima und Samaria Sebaste bekannt sind¹³. Noch seltener sind großformatige Gruppen¹⁴.

Das Nymphäum in Apameia

Während die Statuen aus dem Paneion sukzessive über einen längeren Zeitraum gestiftet wurden, handelt es sich bei der umfangreichen Statuenausstattung

10 Friedland 2012, 158–160.

11 Friedland 2012, 63–71.

12 Foerster 2008, 77.

13 Gersht 1996; Fischer 1998, 147 Nr. 138–140 (Euripides, Sophokles Farnese und Olympiodoros); 160 Nr. 186 (Metrodoros); Foerster 2008, 77.

14 Foerster 2008, 77 f. Bekannt sind eine Darstellung des Daedalus mit Ikarus in Amman sowie eine Leda mit Schwan aus Nysa-Scythopolis/Beth Shean.

des spätantoinischen Nymphäums in Apameia am Orontes um ein geschlossenes Ensemble¹⁵. Im Umfeld des zweigeschossigen hufeisenförmigen Nymphäums, dessen Überdachung in Form einer Halbkuppel mit einem anschließenden Tonnengewölbe ausgeführt war, wurden 50 Fragmente von Marmorstatuen gefunden, die ihrer Größe nach (ca. 130 cm und ca. 95 cm Höhe) zwei Serien zugeordnet werden können. Viele der Statuen sind zu fragmentiert, um den Typus bestimmen zu können, in einigen Fällen bleibt auch die Interpretation der Figur unsicher. Am besten erhalten ist eine weibliche Gewandfigur, die aufgrund eines Stiftlochs am rechten Arm und entsprechender Vergleiche als Hygieia angesprochen werden kann (Abb. 3). Typologisch schließt sie sich an die sog. Tyche Sambon an, die in unterschiedlichen Ausprägungen bekannt ist¹⁶. Weitere Statuen zeigen Herakles im Typus Farnese, eine Grazie, Asklepios, Athena sowie eine gelagerte weibliche Gestalt, in der vermutlich Psyche erkannt werden darf und die typologisch als Umbildung der Knöchelspielerin angesprochen werden kann¹⁷. Unsicher in der Benennung sind ein Kopf mit Kappe (Hermes?), ein Bogen- oder Leierende, das Apoll oder Artemis zugeordnet werden könnte, sowie ein Fragment einer Panzerstatue. Zwei Figuren zeigen Knaben mit Früchten, einige kleinere Körperfragmente bleiben in ihrer Interpretation gänzlich offen.

Vergleichbare Nymphäen mit reicher Statuenausstattung sind vor allem aus Kleinasien und zum Teil auch aus Griechenland gut bekannt. Die Statuenprogramme solcher Bauten waren keineswegs standardisiert¹⁸, gewisse Grundkonzepte sind aber dennoch feststellbar. Der Großteil der Figuren entstammte zumeist dem Themenkreis Götter und Heroen, wobei sich Figuren mit Bezug zu Glück, Gesundheit und Wohlergehen ebenso wie solche mit jeweils lokaler Relevanz besonderer Beliebtheit erfreuten. Pointierte Bezugnahmen auf die eigene Stadt und deren Besonderheiten, sei es die mythische Vorgeschichte, der politische Status oder die geographische Lage, sind häufig zu beobachten. Zumeist wurden auch die Stifter und bisweilen auch das Kaiserhaus in die entsprechenden programmatischen Konzepte eingebunden. Im Vergleich dazu wirkt das Programm in Apameia bei aller Vorsicht aufgrund der Unvollständigkeit verhältnismäßig unspezifisch. Das Fragment einer Panzerstatue könnte auf eine Kaiser- oder auch Stifterfigur hinweisen, sofern es sich um einen entsprechend hochgestellten Beamten handelte. Lokalbezüge sind nicht eindeutig feststellbar, allerdings auch nicht sicher auszuschließen. Die Figuren selbst entsprechen



Abb. 3 Hygieia im Typus der Tyche Sambon aus dem Nymphäum von Apameia

verbreiteten Typen und sind mindestens teilweise auch aus Bildprogrammen anderer Nymphäen bekannt, ebenso wie sie thematisch nicht aus dem für solche Bauten üblichen Spektrum herausfallen¹⁹.

Dennoch ist eine solch umfangreiche Ausstattung mit Marmorstatuen in dieser Region keine Selbstverständlichkeit. Apameia war allerdings auch eine der bedeutendsten Städte der Provinz mit einem entsprechenden Wohlstand und besaß zudem mit dem Orontes einen direkten Wasser- und Transportweg zur

15 Schmidt-Colinet 1985; Schmidt-Colinet – Hess 2015.

16 Kabus-Jahn 1985, 121 Anm. 10 mit weiteren Vergleichen.

17 Schmidt-Colinet 1985, 122.

18 Vgl. Dorl-Klingenschmid 2001, 96–101.

19 Schmidt-Colinet 2015, 262 f.

Küste. Hinzu kommt, dass die Stadt nach massiven Zerstörungen durch ein Erdbeben im Jahre 115 n. Chr. weitgehend neu aufgebaut werden musste. Diese Gelegenheit nutzte man offensichtlich für eine intensive Neugestaltung und dem Zeitgeist nach moderne Ausstattung²⁰. So ist aus Inschriften bekannt, dass ein Mitglied der lokalen Elite mit römischem Bürgerrecht namens L. Iulius Agrippa eine Thermenanlage samt Portikus stiftete und diese mit aus Bronze gefertigten Statuengruppen des Theseus mit dem Minotauer sowie des Apoll mit Marsyas ausschmücken ließ. Weiterhin finanzierte er den Bau eines Aquädüks, bezahlte zeitweise die lokale Getreide- und Ölversorgung und übernahm weitere finanzielle Verpflichtungen. Eine weitere städtische Baumaßnahme betraf die Errichtung der längsten bekannten Säulenstraße. Zwar ist der Stifter des Nymphäums und seiner Statuenausstattung namentlich nicht bekannt, es muss sich aufgrund der Größe des Baus und der sicher erheblichen Kosten für die Ausstattung aber um ein bedeutendes Mitglied der lokalen Elite gehandelt haben. Die marmorne Statuenausstattung ist damit als Teil eines wenn auch offenen und nicht zentral gelenkten Gesamtkonzeptes zu verstehen, das darauf abzielte, der Stadt ein im Vergleich mit anderen wichtigen Städten im Osten konkurrenzfähiges modernes und damit römisch geprägtes Äußeres zu geben.

Darstellungen der Athena Allat

Die beiden bisher vorgestellten Befunde zeichnen sich durch eine jeweils spezifische Form der Geschlossenheit aus und umfassen in beiden Fällen ausschließlich importierte Bildwerke aus Marmor. Damit sind sie zwar von besonderer Relevanz für die grundlegende Fragestellung nach der Rezeption von Statuentypen in der Provinz Syria, aber nicht unbedingt repräsentativ für die Gesamtheit der statuarischen Überlieferung aus der Region. Um die für ein solches Gesamtbild sehr bedeutsame lokale Bildproduktion stärker in den Fokus zu rücken, bietet sich ein Blick auf die Darstellungen der Athena Allat an, die als synkretistische Gottheit in weiten Teilen der Provinz Syria verehrt wurde²¹. Bei Allat handelt es sich ursprünglich um eine semitische Astralgottheit, die in West- und Zentralarabien männlich, in Phönizien in Form der Astarte und in Babylon in Gestalt der Ishtar allerdings weiblich wiedergegeben wurde. Letztere Form wurde für Syria prägend. In persischer und hellenistischer Zeit

wurde Allat zu einer der wichtigsten Gottheiten im Einflussbereich der Nabatäer, insbesondere in Palmyra und Hatra. Lokal wurde Allat zunächst oft anikonisch in Form eines Baitylos verehrt. Die Verbindung mit Athena begegnet in gesicherter Form erstmals um die Mitte des 1. Jhs. v. Chr. Athena Allat wird in der Folge häufig, aber nicht ausschließlich in der Ikonographie der Athena dargestellt, daneben begegnet sie auch in Gestalt der Astarte.

Eine in Hinblick auf die Adaption statuarischer Typen in der lokalen Bildkunst besonders bemerkenswerte Darstellung der Athena Allat stammt aus Souweida (Abb. 4)²². Die leicht unterlebensgroße Basaltfigur zeigt die Göttin mit weit ausholendem rechten Arm, also in einem offensichtlich von der Athena Promachos inspirierten Schema. Allerdings handelt es sich nicht um eine typgetreue Wiederholung, sondern um eine deutliche Umbildung. Der gesamte Unterkörper folgt nicht dem Schema der Promachos, sondern einem für Niken im Hauran weit verbreiteten Typus. So sind die Füße nur leicht versetzt und zudem leicht nach vorne abgewinkelt dargestellt, was einen leichten Schwebestand visualisieren soll. Dem Niketypus entspricht auch das fließende, stellenweise hauteng anliegende Gewand, mit dem die Dynamik der Vorwärtsbewegung angedeutet werden soll. Auch im Bereich des Oberkörpers der Allat finden sich Variationen, am deutlichsten in Form eines von einem römischen Panzer inspirierten Schulterstücks mit Lederlaschen, das rein additiv an die Gewandung angefügt ist. Ganz offensichtlich war es also nicht das primäre Bestreben der lokalen Bildhauer, den Typus der Athena Promachos als solchen möglichst getreu zu wiederholen. Im Fokus dürfte vielmehr die Konnotation des Haltungsmotivs mit dem erhobenen ausholenden rechten Arm gestanden haben, das ebenso wie das Schulterstück eines Panzers als geeignet empfunden wurde, den Aspekt der Wehrhaftigkeit der Göttin besonders zu betonen. Ob der von einer Nike entlehnte Unterkörper mit dem prägnanten Schwebemotiv als spezifisches Element wahrgenommen und mit einer entsprechenden Konnotation im Sinne von Sieg und Schutz assoziiert wurde, bleibt zwar unklar, würde aber tatsächlich gut zu der Weihinschrift passen, der gemäß die Statue für die Rettung bzw. das Wohlergehen (*hyper soterias*) eines Kaisers gestiftet wurde²³.

Unter den bekannten lokal gefertigten Darstellungen der Athena Allat ist keine zweite bekannt, die das Haltungsschema der Promachos aufgreift. In der Regel begegnet die Göttin in sehr unspezifischen Stand-

20 Balty 1988, 91–104; Balty 2000, 459–481.

21 Zu Athena Allat vgl. Friedland 2008.

22 Weber 2006, 102 f. 106 f. Nr. 79; Friedland 2008, 348 f. Nr. 51.

23 Weber 2006, 106: ΥΠΕΡ ΣΩΤΕΡΙΑΣ ΤΟΥ ΚΥΡΠΙΟΥ ΥΜΩ[N...]. Der Name des Kaisers fehlt leider.

schemata, gerade auch auf den zahlreichen Reliefdarstellungen, die insbesondere im Osten der Provinz deutlich häufiger anzutreffen sind als rundplastische Bildwerke. So sind aus Palmyra und anderen Orten der Region viele Reliefs bekannt, die den Stifter opfernd an einem Altar vor dem bzw. den empfangenden Gottheiten zeigen. Die nicht selten auch größeren Gruppen von Göttern werden in parataktischer Reihung nebeneinander in Frontalansicht dargestellt. Auch Athena Allat begegnet hier gelegentlich. Sie erscheint durchweg in einer an Athena angelehnten Ikonographie mit Helm und Schild, ohne dass allerdings bekannte Typen zitiert würden, was im Übrigen für die meisten der auf solchen Weihreliefs wiedergegebenen Gottheiten gilt. Die Stand- oder im Einzelfall auch Sitzmotive sind im in der Regel sehr einfach gehalten und werden mehr oder minder identisch für alle dargestellten Figuren verwendet. Spezifiziert werden die Götter primär durch ihre Trachten und Attribute. Der so zunächst entstehende Eindruck einer gewissen Gleichförmigkeit legt nahe, dass der Götterschar als Gruppe mehr Bedeutung zukam als der einzelnen Gottheit.

Einen ganz anderen Eindruck vermitteln dagegen zwei bekannte Athenastatuen aus Marmor, die aus dem Heiligtum der Athena Allat in Palmyra, genauer sogar aus dem Bereich der Cella stammen. Das Heiligtum selbst wurde in der Mitte des 1. Jhs. v. Chr. gegründet. Der Kultbau war ganz in einheimischem Stil gehalten und zeigte als Kultbild eine thronende Göttin mit Löwen. 148 n. Chr. wurde der alte Tempel umgestaltet, indem er von einer neuen Architektur in Form eines korinthischen tetrastylen Prostylos mit offenem Dach umbaut wurde²⁴. Der Tempel erhielt damit äußerlich ein griechisch-römisches Gewand.

Etwa zur gleichen Zeit oder etwas später dürften auch die beiden deutlich überlebensgroßen Athenastatuen aus pentelischem Marmor entstanden sein, bei denen allerdings umstritten ist, ob sie bereits in dieser Phase im Heiligtum aufgestellt wurden oder erst später, nämlich im Kontext eines Wiederaufbaus nach einer Zerstörung um 272 n. Chr.²⁵. Unabhängig von dieser Frage bildeten die beiden zweifellos importierten Figuren einen deutlichen Kontrast zum alten Kultbild und den anderen, größtenteils lokal geprägten Weihungen.

Von einer der Figuren ist nur der Kopf erhalten, der dem Typus Giustiniani nahesteht. Aufgrund des Erhaltungszustandes muss offen bleiben, ob hier der komplette Typus wiederholt oder eklektizistisch gearbeitet wurde. Die zweite Statue war deutlich vollständiger



Abb. 4 Statue der Athena Allat aus Souweida

erhalten, wurde allerdings im Zuge der Zerstörungen in und um Palmyra in den letzten Jahren stark beschädigt. Bereits auf den ersten Blick fallen an der Statue deutliche Klassizismen ins Auge. Der Kopf steht dem

24 Gawlikowski 1977; Gawlikowski 1983; Gawlikowski 2008.

25 Für eine Aufstellung bereits im 2. Jh. plädiert u. a. Friedland 2012, 68; für eine spätere vor allem Gawlikowski, 2008.



Abb. 5 Statue der Athena aus dem Allat-Tempel in Palmyra

der Athena Parthenos nahe, sowohl was die Helmform als auch die klassizistische Durchformung des Gesichts und der Haare angeht (Abb. 5). Der Körper hingegen findet eine enge Entsprechung in einem Torso von der Athener Agora, der wohl erst im späteren 5. Jh. v. Chr. entstanden sein dürfte²⁶. Diese Kombination unterschiedlicher Vorlagen zu neuen Schemata ist in der römischen Idealplastik nicht ungewöhnlich.

Wie bereits erwähnt müssen die beiden überlebensgroßen Marmorstatuen sehr auffällig gewesen sein, hoben sie sich in Material, Größe und Formensprache doch deutlich von den anderen figürlichen Weihegaben im Heiligtum und auch von dem meisten anderen Bildwerken in Palmyra ab. Dennoch können wir keine Bezugnahmen oder Adaptionen in der lokalen Bildproduktion feststellen, im Gegenteil zeigt sich das Figurenrepertoire der Athena Allat hier sehr stabil. Auch ist nicht bekannt, wer für die Aufstellung der Figuren verantwortlich war, weshalb die Gründe für die spezifische Auswahl ebenfalls unklar bleiben.

26 Gawlikowski 2008, 409–411. Zum Torso von der Athener Agora (Agora Mus. Inv. S 654) s. Shear 1936, 199 Abb. 14.

27 Zu diesen siehe Dentzer – Weber 2009; 60–64; Mazzilli 2014, 145–147; Töpfer 2015; Weber-Karyotakis – al-Khdair 2018.

Nikedarstellungen in Syria

Ein anderes, gerade in Hinblick auf die Verbreitung spezifischer Statuentypen und deren Rezeption in lokalen Materialien bemerkenswertes Phänomen bildet eine große Gruppe von Nikedarstellungen aus Basalt, die allesamt im Bereich des Haurans gefunden wurden²⁷. Soweit feststellbar stammen die Figuren größtenteils aus Heiligtümern, mindestens einige waren als Begleitfiguren Teil größerer Gruppenanatheme. Die bekannten Figuren, die jeweils eine gewandete Nike in fliegender bzw. landender Haltung zeigen, folgen allesamt zwei Grundtypen (Abb. 6)²⁸: Zum einen Figuren, bei denen der Peplos die rechte Brust freilässt (in wenigen Sonderfällen auch die linke statt der rechten), zum anderen solche, bei denen beide Brüste bedeckt sind und die Gürtung einen oftmals deutlich pointierten Heraklesknoten aufweist. Beide Typen können mit zusätzlichen Attributen versehen sein, so vor allem Füllhorn, Palmwedel oder Globen unter den Füßen, aber auch reichem Schmuck an Hals und Armen der Göttin. Der den Ansatzspuren nach oftmals vorgestreckte rechte Arm könnte in Anlehnung an Reliefdarstellungen aus der Region zudem noch einen Kranz gehalten haben.

Beide Typen zeigen die Göttin in einer Vorwärtsbewegung mit an der Körpervorderseite eng anliegenden, seitlich und an der Rückseite aber voluminös nach hinten wehenden Gewändern. Auffällig ist bei beiden die plakative Betonung der durch den Flug eng an die Haut gepressten Gewänder im Bereich der Oberschenkel und des Bauchnabels. Dabei wirken die Faltenmotive zuweilen sehr schematisch bis geradezu ornamental.

Der Typus mit freier Brust, in der Literatur auch als Amazonentyp bezeichnet, ist aller Wahrscheinlichkeit nach auf Werke in der Tradition der Nike des Paionios zurückzuführen, allerdings nicht in direkter Linie, sondern mittelbar über Werke des Hellenismus. Da bei der Nike des Paionios aber die linke Brust entblößt ist, wurde vermutet, die freie rechte Brust sei als Angleichung an Roma zu verstehen, die im Amazonschema ebenfalls die rechte Brust entblößt hat, was wiederum auf inhaltlicher Ebene als Bezugnahme auf römische Sieghaftigkeit zu verstehen sei²⁹. So erklärt sich auch die Benennung des Typs. Gegen diese Interpretation spricht allerdings, dass eine freie rechte Brust bereits bei hellenistischen Nikedarstellungen zu

28 Dentzer – Weber 2009, 60–64.

29 Dentzer – Weber 2009, 62 in Analogie zu einem vergleichbaren Phänomen bei Stadttychen in der Region, die ebenfalls teilweise eine entblößte Brust aufweisen. Der Bezug zu Amazonen wird dort jedoch oftmals zusätzlich auch durch die Art der Gewandung und die Schuhe ausgedrückt, vgl. Wenning 1986.



Abb. 6 Nikestatuen aus Basalt. Die linke stammt aus Khirbet Ramadan, der Fundort der rechten ist unbekannt

finden ist, so beispielsweise bei einer frühhellenistischen Terrakotte vom Kerameikos³⁰. Vor diesem Hintergrund erscheint es plausibler, in dem Motiv der freien rechten Brust ebenso wie in den eng anliegenden Gewändern Einflüsse von spätklassischen und frühhellenistischen Aphroditedarstellungen zu erkennen, die wiederum bereits im Hellenismus für Nikedarstellungen adaptiert wurden.

Der zweite Typus aus dem Hauran, der sog. Heraklesknotentyp, ist insgesamt durch deutlich weniger Exemplare als der sog. Amazonentypus vertreten. Auch er ist keine lokale Eigenschöpfung, sondern lässt sich an den Typ der Neapler Nike anschließen³¹, die eine gleiche Grundhaltung, eine vergleichbare Gewandung mit geschlossenem Peplos und hoher Gürtung sowie als auffälliges Merkmal den Heraklesknoten aufweist,

den die Exemplare im Hauran in besonderer Weise pointieren. Die Neapler Statue wird als Schöpfung des Klassizismus angesehen, für die unterschiedliche statuarische Vorlagen jeweils für Ober- und Unterkörper herangezogen wurden³². Auffällig ist, dass dieser Typ zwar insgesamt reichsweit verbreitet ist, allerdings mit einer gewissen Häufung in Kleinasien, wo er sowohl in vollständigen als auch in Form von versatzstückhaften Wiederholungen nur des Ober- oder Unterkörpers begegnet³³.

Besonderes Interesse verdient in diesem Kontext eine Marmorstatuette einer Nike mit Heraklesknoten aus Laodicea ad marem in Syria³⁴, die vielleicht einen Hinweis darauf gibt, auf welchen Wegen der Typus in die Provinz gelangte. Zwar handelt es sich auch hier um ein Pasticcio, denn nur der Oberkörper zeigt die

30 Athen, Kerameikoseum T 107: vgl. Vierneisel-Schlörb 1997, 76 Nr. 236.

31 Zu Neapler Nike s. Gulaki 1981, 177–185.

32 Gulaki 1981, 177–185.

33 Eine knappe und aus heutiger Sicht nicht mehr vollständige Übersicht bietet Gulaki 1981, 181.

34 Wien, Kunsthistorisches Mus. Inv.-Nr. I 644. Zur Beziehung der Nike aus Laodicea ad marem zu den Niken aus dem Hauran s. Weber-Karyotakis – al-Khdair 2018, 233.

wesentlichen Merkmale des Typus der Neapler Siegesgöttin, während die Gewandung im Beinbereich deutlich abweicht. Dennoch erscheint die Vermutung durchaus plausibel, dass der Typus ebenso wie andere vielleicht auch vor allem in Form solcher Statuetten seinen Weg in die Region fand. Hafenstädte wie Laodicea dürften dabei eine zentrale Rolle gespielt haben³⁵.

Die beiden im Hauran verbreiteten Niketypen lassen sich somit recht klar auf griechisch-römische Vorbilder zurückführen, auch wenn sich in den Detailformen starke Regionalismen zeigen, so beispielsweise durch eine teils deutliche Ornamentalisierung der Faltengebung oder eine öfters zu beobachtende Pointierung der Partie um den Bauchnabel, die durch eine Hervorhebung der rahmenden Faltenberge im Kontrast zu einer extrem durchscheinenden Gewandstilisierung am Bauch erreicht wird. Bemerkenswert ist einerseits die Stabilität dieser beiden Grundtypen in der lokalen Basaltplastik, deren Verbreitung freilich auch regional begrenzt war. Andererseits zeigen die Niken abseits der Grundschemata aber auch eine erhebliche Variationsfreude, die sich vor allem in den Haartrachten, der Darstellung aufwändiger Schmuckstücke wie Halsbänder und Armreife und nicht zuletzt in den wechselnden Attributen äußert. Das mehrfach als Attribut festzustellende Füllhorn scheint zudem eine nur regional vorkommende Hinzufügung zu sein, da es außerhalb von Syria hierfür keine Belege gibt. Es liegt daher nahe, in den beiden Grundtypen eher so etwas wie regional etablierte visuelle Muster zu sehen, die leicht adaptierbar und durch entsprechende Variationen im Detail auf die jeweiligen Wünsche hin anpassbar waren, als bewusste Zitate berühmter oder bekannter Vorlagen. Die besondere Bedeutung der regionalen Perspektive wird zudem dadurch bestätigt, dass Nikedarstellungen zwar auch in anderen Regionen Syriens weit verbreitet sind, die beiden Typen aus dem Hauran hier allerdings keine besondere Rolle spielen. Angesichts des ungewöhnlichen Materials Basalt im Falle der Figuren aus dem Hauran lässt sich vermuten, dass bei der Tradierung und Verfestigung der beiden Typen lokale Handwerkertraditionen eine maßgebliche Rolle gespielt haben könnten.

Unklar ist, warum sich Nike sowohl im Hauran als auch in Syrien insgesamt so großer Beliebtheit erfreute. Es fällt auf, dass die Siegesgöttinnen sehr häufig

in der Rolle von Begleitfiguren auftreten oder aber in Form von Einzelfiguren in Heiligtümer anderer Götter geweiht wurden. Das gelegentlich anzutreffende Füllhorn als Attribut rückt die Figuren zudem in die Nähe der Tyche oder vielleicht auch eher in einen Kontext mit regionalen glückverheißenden Schutzgottheiten wie Gad³⁶. Nike könnte hier also durchaus eher als schützende und durch den Schutz glückverheißende Begleiterin denn als Überbringerin einer konkreten Siegesbotschaft, wie es das griechisch-römische Konzept vorsieht, verstanden worden sein.

Stadttychen in Syria

Ebenfalls in den Bereich derartiger Schutzgottheiten gehören vermutlich auch die in der Region verbreiteten und beliebten Stadttychen. Bei diesen lässt sich wiederum das Phänomen beobachten, dass es eine recht geringe Zahl von statuarischen Grundtypen bei gleichzeitigem Variantenreichtum in den Details gibt (Abb. 7)³⁷. Allerdings scheinen die gängigen Typen für die Stadttychen tatsächlich auch in der Region entstanden zu sein, natürlich unter deutlichem Rückgriff auf Vorlagen aus der griechisch-römischen Kunst. Der bekannteste und sowohl regional als auch überregional am weitesten verbreitete Typus für eine Stadttyche ist der der sog. Tyche von Antiochia³⁸. Er zeigt eine auf einem Felsen sitzende Frau mit Mauerkrone, zu deren Füßen ein Gewässergott platziert ist. Der Typus war durch entsprechende Veränderungen im Detail leicht auf andere mit Gewässern in Verbindung stehende Städte übertragbar. Die beiden anderen Typen sind untereinander eng verwandt und als Tyche von Berytus und Tyche von Caesarea bekannt³⁹. Beide zeigen eine stehende Frau, die einen Fuß auf eine *prora* stellt. Bei der Tyche von Caesarea ist noch ein Gewässergott hinzugefügt. Hauptunterschiede sind die Gewandungen und die damit verbundenen Konnotationen, denn während die Tyche von Berytus einen langen Chiton trägt, folgt die Tracht der Tyche von Caesarea der Amazonentracht der Roma und impliziert auf diese Weise eine besondere Verbindung zur Hauptstadt, was angesichts des Status der Stadt als Kolonie ohne Frage als bewusste Anspielung zu verstehen ist. Allerdings macht dieses Element die Tyche von Caesarea auch weit weniger anschlussfähig, weshalb es nicht

35 Weber-Karyotakis – al-Khdair 2018, 233.

36 Töpfer 2015. Bereits de Bellefonds 1997 vermutete, dass in den syrischen Nikedarstellungen eine Art Nike-Tyche zu sehen sei. Zu Gad vgl. Hörig 1979, 166–173; Dirven 1999, 101.

37 Allg. zu den Typen vgl. Kropp 2015.

38 Zu dieser vgl. Dohrn 1960; Christof 2001; Meyer 2006.

39 Zur Tyche von Berytus vgl. Kropp 2015. Zur Tyche von Caesarea vgl. Seyrig 1972; Gersht 1984; Wenning 1986.

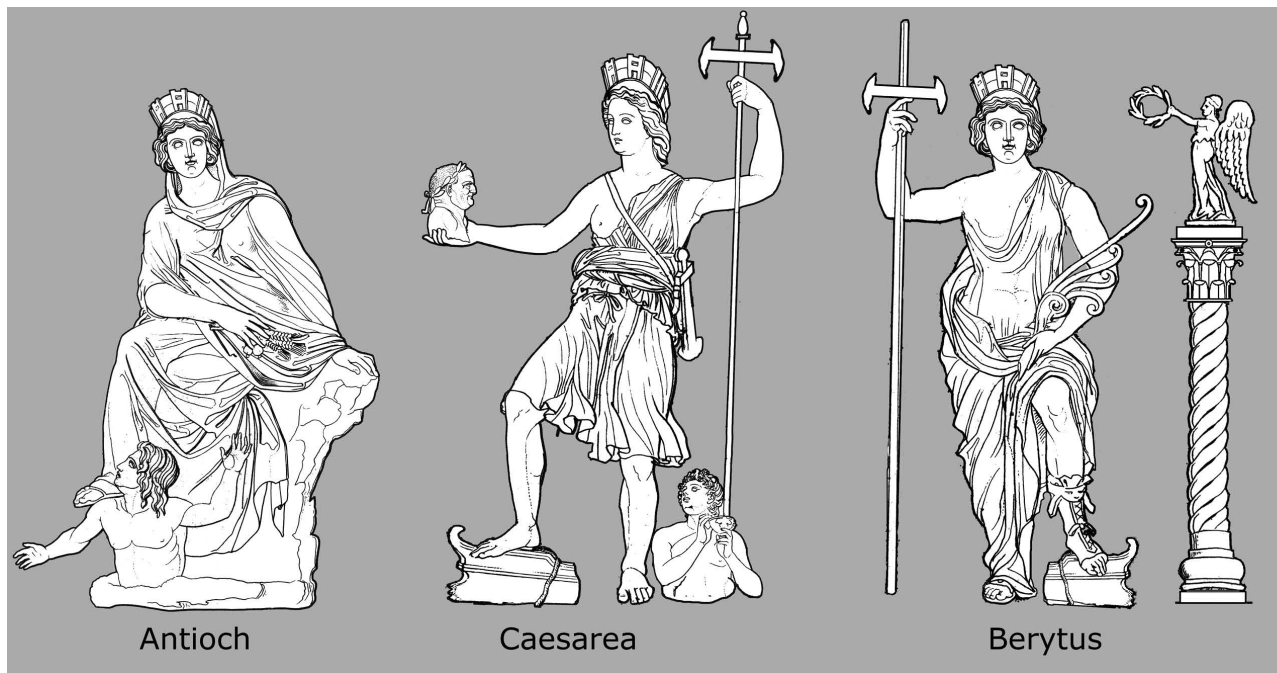


Abb. 7 Typen der Stadttychen aus der Levante nach Andreas Kropp

verwundert, dass vor allem die Typen der sog. Tyche von Antiochia und der Tyche von Berytos von anderen Städten intensiv adaptiert wurden⁴⁰.

Die große Beliebtheit der Stadttychen in der Region dürfte auch, wie bereits angedeutet, mit einer gewissen Nähe zu den lokal als Gad bezeichneten Schutzgottheiten zusammenhängen, zumal diese nicht nur einzelnen Personen, sondern auch Familien, Stämmen und Städten zugeordnet sein konnten⁴¹. Die grundsätzlichen Vorstellungen waren also nicht unähnlich, was Adaptionsprozesse auf inhaltlicher und formaler Ebene erleichtert haben könnte, zumal es gerade für die Gadde keine tradierte Ikonographie gab. Dies bezeugt eindrucksvoll ein Reliefpaar, das im Jahre 159 n. Chr. von dem Palmyrener Hairan in einen von der Gemeinde der Palmyrener als Versammlungsort genutzten Bau in Dura Europos gestiftet wurde⁴². Die Inschriften bezeichnen die Figuren als Gad von Tadmor, also

Palmyra, und Gad von Dura. Während der Gad von Dura der Ikonographie des Baalshamin folgt, erscheint der Gad von Tadmor im Typus der sog. Tyche von Antiochia, wobei der Gewässergott gegen eine weibliche Quellgottheit ausgetauscht wurde und der Göttin zudem noch ein Löwe hinzugegeben wurde, über dessen Kopf eine Mondsichel platziert ist. Üblicherweise wird der Löwe von Darstellungen der Atargatis abgeleitet, allerdings erscheint angesichts der lokalen Bedeutung der Allat, die wie oben erwähnt in ihrem Tempel in Palmyra als sitzende Frau in griechischer Gewandung von Löwen flankiert dargestellt wurde, eine Verbindung zu dieser nicht gänzlich undenkbar⁴³. Unabhängig von dieser Frage belegen die Reliefs sowohl den kreativen Umgang der regionalen Bildhauer mit bekannten Vorlagen als auch die leichte Adaptierbarkeit der formalen Statuenschemata und deren auch inhaltliche Übertragbarkeit auf regionale Kontexte.

40 Der Typ der Tyche von Berytus war vor allem in den phönizischen Städten sehr beliebt, vgl. Kropp 2015.

41 In der Forschung ist die Frage, wie nah sich Stadttychen und Gadde standen, umstritten, vgl. die ausführliche Diskussion bei Meyer 2006, 258–274, die selbst einer allzu engen Verbindung von Gad und Tyche kritisch gegenübersteht.

42 Yale University Art Gallery Inv. 1938.5313 und 1938.5314 Die Reliefs sind inschriftlich auf das Jahr 159 n. Chr. datiert. Vgl. Meyer 2006, 258 Anm. 1312 und 430 Nr. E 8 jeweils mit ausführlicher Bibliographie.

43 Vgl. Meyer 2006, 258–261. Meyer spricht sich deutlich gegen eine Verbindung zu Allat aus, wofür die Mondsichel, die bei den Löwen der Allat nicht vorkommt, das Hauptargument ist. Allerdings zeigt das berühmte Opferfresko des Iulius Terentius aus Dura Europos (Meyer 2006, 431 Nr. F 2) die Tyche der Palmyrener in einem eng vergleichbaren Schema ohne Mondsichel über dem Löwenkopf, was zumindest die Frage aufwirft, welche Relevanz derselben für die Deutung zukommt.

Synopse

Obwohl Götterbilder nur einen gewissen Teil der statuarischen Überlieferung aus der Provinz Syria ausmachen, kann das bis hierhin anhand einiger exemplarischer Gruppen von Skulpturen gewonnene Bild als weitgehend repräsentativ für das gesamte Skulpturenrepertoire der Provinz gelten. Die wohl ganz überwiegend, wenn nicht sogar vollständig importierten Marmorbildwerke entsprechen weitgehend dem üblichen Typenspektrum der kaiserzeitlichen Idealplastik, thematisch zeigt sich eine gewisse Vorliebe für Götterbilder, während Porträts von Dichtern und Philosophen eher unterrepräsentiert sind⁴⁴. Auch der Anteil von Statuen für lokale Honoratioren ist im Vergleich zu Kleinasien deutlich geringer, was sich auch in der Häufigkeit der bekannten entsprechenden Statuentypen niederschlägt. So sind beispielsweise aus der Provinz Syria nur drei Statuen im Typ der Großen und Kleinen Herkulanerin bekannt (allesamt aus Palmyra), die andernorts in großer Zahl für Statuen von Bürgerinnen verwendet wurden⁴⁵.

Deutlich anders und in gewisser Weise ambivalent präsentieren sich dagegen die Bildwerke aus lokalem Material. Einerseits lassen sich nicht selten Adaptionsprozesse griechisch-römischer Vorlagen nachvollziehen, andererseits zeigen die Bildwerke im Detail ein hohes Maß an Eigenständigkeit, die sich unter anderem in der Kombination unterschiedlicher Vorlagen, der Einbeziehung lokaler Bild- und Trachtelemente sowie der bewussten Pointierung bestimmter Details äußert. Im lokalen und regionalen Umfeld zeigen sich die auf diese Weise entstandenen Bildtypen in ihren Grundschemata dann wiederum recht stabil, obgleich in Details wie Attributen, Schmuck oder Trachtelementen hohe Freiheitsgrade bestanden, was eine leichte Adaptier- und Übertragbarkeit zur Folge hatte.

Die Verwendung eines relativ kleinen Repertoires an Grundschemata in der lokalen Bildproduktion kann ihre Ursache aber weder in Unkenntnis noch in Unvermögen oder in einem fehlenden Bewusstsein für die Existenz statuarischer Vorlagen haben. Zum einen zeigt sich das Spektrum der importierten Werke sehr breit, d. h. es gab zumindest in den küstennahen Regionen ausreichend unterschiedliche Vorlagen. Zum anderen belegt eine Äußerung bei Flavius Josephus, dass man sich zumindest in Iudaea der Bedeutung bestimmter originaler Werke bewusst war.

Dort heißt es, Agrippa II. habe in Berytus ein Gebäude restauriert, Theater erbaut und auch zur Statuenausstattung beigetragen, indem er Bildwerke stiftete, darunter auch Kopien berühmter antiker Originale. Freilich scheint diese Anmerkung weniger als objektiver Bericht, sondern eher als tendenziöser Seitenhieb zu verstehen zu sein, da die betreffende Passage gegen Agrippa II. gerichtet ist und Josephus direkt im Anschluss berichtet, diese Statuen seien größtenteils von anderen Orten seines Königreiches nach Berytos gebracht worden, der König habe also anderen diese Statuen weggenommen, um die römische Kolonie Berytos prächtiger auszustatten. Unabhängig vom spezifischen Kontext beweist die Stelle aber, dass es regional ein Bewusstsein für die Existenz berühmter Statuen gab. Gestützt wird dies auch durch einige wenige entsprechende Funde, darunter die bekannte flavische Wiederholung des Doryphoros aus Laodiceia⁴⁶ oder die bereits erwähnte Inschrift aus Apameia, die eine Stiftung bronzener Statuengruppen bekannter Thematik erwähnt.

Ohne Zweifel müssen solche Bildwerke ebenso wie großformatige Marmorwerke wie die beiden Athenastatuen aus Palmyra oder die erst 2016 gefundene kolossale Aphrodite aus Gerasa, die 153/154 n. Chr. von einem Bürger der Stadt zu Ehren des Kaisers gestiftet wurde⁴⁷, aufgefallen sein, und zwar sowohl wegen ihres Materials als auch weil sie sich von den gängigen lokalen Schemata zumeist deutlich unterschieden. Im Falle des Paneions von Caesarea Philippi lässt sich plausibel annehmen, dass die Stifter sich durch die Aufstellung solcher importierter Werke ungeachtet ihres einheimischen Hintergrundes und wohl mit Blick auf ihre Ämter und Positionen bewusst eines griechisch-römischen Habitus bedienen wollten. Für das Nymphäum in Apameia und auch für die zu Ehren des Kaisers in Gerasa gestiftete Aphrodite wäre ein ähnlicher Hintergrund zumindest denkbar, also die bewusste Verwendung griechisch-römischer Formen in einem passenden habituellen Kontext. Allerdings sollte man daraus nicht den Schluss ziehen, dass die Bildwerke im Sinne von Integration in oder Abgrenzung von einer Reichskultur zu verstehen wären, was durch zahlreiche von römischen Bürgern, insbesondere auch Soldaten gestiftete Werke aus lokalem Material in regionaler Stil- und Formensprache bewiesen wird. Möglicherweise war also eher entscheidend, welche Ausdrucksform in Hinblick auf den gewählten

44 Es sei angemerkt, dass sich der Erkenntnisstand deutlich erweitern wird und sich möglicherweise auch noch einmal deutlich verändern könnte, wenn die grundlegende Untersuchung von Th. Weber-Karyotakis, D. Kreikenbom und K.-U. Mahler zur Marmorplastik in Syrien publiziert wird.

45 Vgl. die Fundkarte in Daehner 2008, 106 f.

46 Kreikenbom 1990, 164 f. Nr. III 7.

47 s. hier den Beitrag von Thomas M. Weber-Karyotakis, 263 f.

Raum sowie auf Art und Inhalt der visuellen Kommunikation als geeignet und passend empfunden wurde,

wofür wiederum soziale, religiöse und individuelle Faktoren eine Rolle gespielt haben dürften.

Bibliographie

- Balty 1988 J.-Ch. Balty, Apamea in Syria in the Second and Third Centuries A.D., *JRA* 78, 1988, 91–104
- Balty 2000 J.-Ch. Balty, Claudia Apamea. Données nouvelles sur l'histoire et la topographie d'Apamée, *CRAI* 144, 2000, 459–48
- De Bellefonds 1997 LIMC VIII Suppl (1997) 879–882 s. v. Nike (in peripheria Orientali) (P. L. de Bellefonds)
- Christof 2001 E. Christof, Das Glück der Stadt. Die Tyche von Antiochia und andere Stadttychen (Frankfurt am Main 2001)
- Daehner 2008 J. Daehner (Hrsg.), Die Herkulanerrinnen (München 2008)
- Dentzer – Weber 2009 J.-M. Dentzer – Th. Weber, Die Skulpturen aus Sahr und die Statuendekmäler der römischen Kaiserzeit in südsyrischen Heiligtümern, *Hauran* 4, 2 (Beirut 2009)
- Dirven 1999 L. Dirven, The Palmyrenes of Dura-Europos (Leiden 1999)
- Dohrn 1960 T. Dohrn, Die Tyche von Antiochia (Berlin 1960)
- Dorl-Klingenschmid 2001 C. Dorl-Klingenschmid, Prunkbrunnen in kleinasiatischen Städten (München 2001)
- Fischer 1998 M. Fischer, Marble Studies. Roman Palestine and the Marble Trade (Konstanz 1998)
- Fischer 2008 M. Fischer, Sculpture in Roman Palestine and its Architectural and Social Milieu. Adaptability, Imitation, Originality? The Ascalon Basilica as an Example, in: Y. Z. Eliav – E. A. Friedland – S. Herbert (Hrsg.), *The Sculptural Environment of the Roman Near East. Reflections on Culture, Ideology, and Power* (Leuven 2008) 483–508
- Friedland 2008 E. A. Friedland, Visualizing Deities in the Roman Near East: Aspects of Athena and Athena-Allat, in: Y. Z. Eliav – E. A. Friedland – S. Herbert (Hrsg.), *The Sculptural Environment of the Roman Near East. Reflections on Culture, Ideology, and Power* (Leuven 2008) 315–350
- Friedland 2012 E. A. Friedland, The Roman Marble Sculptures from the Sanctuary of Pan at Caesarea Philippi/Panias (Israel) (Boston 2012)
- Foerster 2008 G. Foerster, Marble Sculpture of the Roman Period in the Near East and its Hellenistic Origins, in: Y. Z. Eliav – E. A. Friedland – S. Herbert (Hrsg.), *The Sculptural Environment of the Roman Near East. Reflections on Culture, Ideology, and Power* (Leuven 2008) 69–71
- Gawlikowski 1977 M. Gawlikowski, Le temple d'Allat à Palmyre, *RA* 2, 1977, 28–38
- Gawlikowski 1983 M. Gawlikowski, Réflexions sur la chronologie du sanctuaire d'Allat à Palmyre, *DaM* 1, 1983, 59–67
- Gawlikowski 2008 M. Gawlikowski, The Statues of the Sanctuary of Allat in Palmyra, in: – E. A. Friedland – S. Herbert (Hrsg.), *The Sculptural Environment of the Roman Near East. Reflections on Culture, Ideology, and Power* (Leuven 2008) 397–411
- Gersht 1984 R. Gersht, The Tyche of Caesarea, *PEQ* 116, 1984, 110–114
- Gersht 1996 R. Gersht, Three Greek and Roman Portrait Statues from Caesarea Maritima, *'Atiqot* 28, 1996, 99–103
- Gulaki 1981 A. Gulaki, Klassische und Klassizistische Nikedarstellungen (Dissertation Bonn 1981)
- Hörig 1979 M. Hörig, Dea Syria (Neukirchen-Vlujn 1979)
- Isaac 2017 B. Isaac, Empire and Ideology in the Graeco-Roman World (Cambridge 2017)
- Kabus-Jahn 1985 R. Kabus-Jahn, Studien zu Frauenfiguren des 4. Jhs. v. Chr. (Darmstadt 1963)
- Kreikenbom 1990 D. Kreikenbom, Bildwerke nach Polyklet (Berlin 1990)
- Kropp 2015 A. Kropp, The Tyche of Berytus. A Phoenician Goddess on Civic Coinage, *Religion in the Roman Empire* 1,2, 2015, 201–218
- Mazzilli 2014 F. Mazzilli, Beyond Religion. Cultural Exchange and Economy in Northern Phoenicia and the Hauran, Syria (Durham 2014)
- Meyer 2006 M. Meyer, Die Personifikation der Stadt Antiochia (Berlin 2006)
- Najbjerg 2001 T. Najbjerg, Sculpture from Antioch, in: J. M. Padgett (Hrsg.), *Roman Sculpture in the Art Museum, Princeton University* (Princeton 2001) 171–271
- Schmidt-Colinet 1985 A. Schmidt-Colinet, Die Skulpturen aus dem Nymphäum von Apamea/Syrien, *AA* 1985, 119–133
- Schmidt-Colinet – Hess 2015 A. Schmidt-Colinet – U. Hess, Das Nymphäum von Apamea in Syrien, *Fouilles d'Apamée de Syrie. Nouvelle Série* 4 (Brüssel 2015)

- Seyrig 1972 H. Seyrig, La Tyché de Césarée de Palestine, Syria 49, 1972, 112–115
- Shear 1936 T. L. Shear, The Current Excavations in the Athenian Agora, AJA 40, 1936, 188–203
- Stillwell 1941 R. Stillwell, Antioch-on-the-Orontes 3. The Excavations 1937–1939 (Princeton 1941)
- Töpfer 2015 K. Töpfer, The Goddess of Victory in Greek and Roman Art, in: N. Gutschow – K. Weiler (Hrsg.), Spirits in Transcultural Skies (Cham 2015) 1–18
- Vierneisel-Schlörb 1997 B. Vierneisel-Schlörb, Die figürlichen Terrakotten 1. Spätmykenisch bis späthellenistisch, Kerameikos 15 (Berlin 1997)
- Weber 2006 Th. Weber, Sculpture from Roman Syria 1 (Worms 2006)
- Weber-Karyotakis – al-Khdair 2018 Th. Weber-Karyotakis – M. H. S. al-Khdair, An Arab Chariot Monument at Umm al-Jimāl, PEQ 150, 3, 2018, 214–235
- Wenning 1986 R. Wenning, Die Stadtgöttin von Caesarea Maritima, Boreas 9, 1986, 113–129

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: nach Friedland 2012, 111 Abb. 50
- Abb. 2: nach Friedland 2012, 78 Abb. 10
- Abb. 3: Inst.Neg. Damaskus 81:29, B. Grunewald. Mit freundlicher Genehmigung von A. Schmidt-Colinet
- Abb. 4: nach Weber 2006, Taf. 60
- Abb. 5: nach K. Tanabe, Sculptures of Palmyra (Tokio 1986) 195 Abb. 162
- Abb. 6: links nach Weber 2006, Taf. 76. – Rechts: Photo des Verfassers
- Abb. 7: nach Kropp 2015, 202 Abb. 1. Mit freundlicher Erlaubnis von A. Kropp

Adresse

Dr. Kai Töpfer
kai.toepfer@uni-heidelberg.de

Bildschemata der Marmor-Skulptur aus der *Provincia Arabia*

Thomas M. Weber-Karyotakis

mit einem Beitrag von *Khaled Al-Bashaireh*

Abstract: The Arabian subcontinent forms an art landscape that early on availed an autochthonous pictorial repertoire. In Hellenistic and Roman times, statuary schemata were developed here based on Greek art and were subject to a change of interpretation. Northwest Arabia forms one of the interfaces through which cultural transfer was mutually negotiated. The present article sheds light on the iconographic types of depictions of gods in the marble sculpture found in the *Provincia Arabia*. This raises the question of whether certain deities of the Greek-Roman pantheon were preferred there and to what extent their pictorial representations influenced local religious ideas.

The paper seizes the opportunity to present the new statues found during the excavations from 2016 to 2018 in the Eastern Baths of Gerasa and to place them in the regional context of the Eastern Roman provinces. Despite their excerpt-like character, these new finds convey a representative image of the sculptural landscape of an Arab city in Roman times. In the present case, there are reliable indications for the artistic provenance of these sculptures from the art metropolis of Alexandria.

1. Arabien als hellenisierte Kunstlandschaft

Die nach dem Ende des nabatäischen Königreiches im Jahr 106 n. Chr. östlich des Jordan eingerichtete *Provincia Arabia* bildete die äußerste südöstliche Grenzzone des römischen Reiches in der Zeit seiner größten Ausdehnung. Ein etwa 400 km breiter Streifen aus Wüstensteppe zog von dort aus nach Osten hin eine offene Grenze zu den Parthern in Mesopotamien und nach Süden hin gegenüber den arabischen Stämmen auf der arabischen Halbinsel (Abb. 1). Wie epigraphische Funde der letzten beiden Jahrzehnte gezeigt haben, breitete sich das provinzielle Gebiet über den Rotmeerhafen Aila viel weiter nach Süden aus als man ursprünglich angenommen hatte¹. Nachdem ein Feldzug des Aelius Gallus in den Jahren um 9 v. Chr. vor der sabäischen Hauptstadt Marib kläglich gescheitert war, ging die ältere Forschung von einem grundsätzlich feindlichen Verhältnis zwischen Rom und den altsüdarabischen Königreichen aus. Diese an sich unbegründete Vorstellung hat erst der amerikanische

Historiker David Graf vor wenigen Jahren richtiggestellt².

Der Kontakt zwischen der arabischen Halbinsel und dem zentralen Mittelmeerraum war aufgrund des regen Warenaustausches über die levantinischen Häfen bereits vor dem ersten Kontakt mit den Römern recht intensiv. Dieser schlug sich z. B. im arabischen Münzwesen nieder, wo bereits im frühen Hellenismus lokale Nachahmungen athenischer Tetradrachmen auftauchen³. Dass diese Kontakte tiefer gingen als über den reinen Austausch von Handelsgütern und Nachahmung von Zahlungsmitteln, zeigt insbesondere die lokale Skulptur. Die Entdeckung von griechisch-römischen Einflüssen in der altsüdarabischen Plastik um die Mitte des 20. Jahrhunderts war ein Verdienst der Archäologinnen Berta Segall⁴ und Jacqueline Pirenne⁵. In den vergangenen sieben Jahrzehnten kamen teilweise spektakuläre Neufunde hinzu, die unser Bild von den hellenistischen Strömungen in Arabien als Kunstlandschaft verdichteten⁶: So etwa die im Römisch-Germanischen Zentralmuseum Mainz restaurierten Bronzestatuen des Königs Damar al-Yuhabir und seines Sohnes Tharan aus Yaqla (Nakhlat al-Hamra)⁷, die Bronzen vom Jabal al-‘Awd

1 Zusammenfassend zu den Inschriften aus Mada'in Salih/Hegra und den Faran Inseln im Roten Meer Speidel, 2007.

2 Graf 2016.

3 Hill 1922, Nr. 1453. 1454; Graf 2013, 32 f. Abb. 7. 8.

4 Segall 1955; Segall 1956.

5 Pirenne 1955; Pirenne 19610; Pirenne 1965.

6 Vgl. hierzu auch Parlasca 1989.

7 Weidemann 1983.

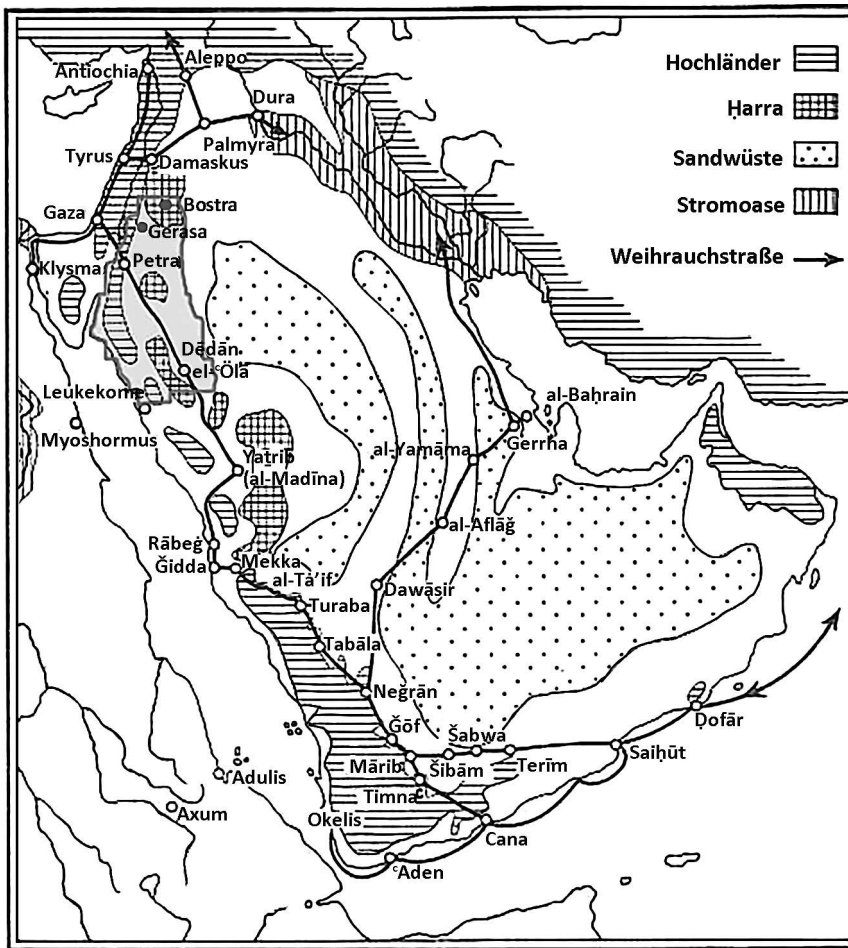


Abb. 1 Karte der Arabischen Halbinsel und der Levante um 100 n. Chr.

bei Ibb⁸ und die Funde aus dem Palast von Sabota/Shabwa⁹ – um hier nur die bedeutendsten zu nennen.

Dass der arabische Raum als kreative Kunstlandschaft durchaus befähigt war, eigenständige Bildschemata mit autarker Deutungshoheit zu entwickeln, sei anhand zweier Denkmälergruppen exemplarisch demonstriert:

Drei Bronzeköpfe entsprechen einander in der bartlosen Physiognomie und der aus gedrehten, nebeneinander gelegten langen Haarlocken. Das künstlerisch bedeutendste Stück aus dieser Gruppe ist der Kopf aus Ghaiman im British Museum (Abb. 2)¹⁰. Das zweite Exemplar kam bei saudischen Ausgrabungen in Qaryat al-Faw zutage (Abb. 3)¹¹. Diesen beiden hinzuzufügen ist ein Fragment aus Nakhlat al-Hamra (Abb. 4)¹², das 1931 zusammen mit den beiden oben erwähnten

Königsstatuen bei den von Kronprinz Saif al-Islam Ahmed durchgeführten Ausgrabungen gefunden worden war. Alle drei Arbeiten zeigen in Stil und Ikonographie einheimische Elemente wie etwa die schulterlange Lockenfrisur, die den Modetendenzen der vorislamischen arabischen Haartracht von Männern entspricht¹³.

Deutlicher noch treten die griechischen Kultureinflüsse auf die altsüdarabische Plastik in einer Serie von drei Panzerstatuen hervor, auf die zuletzt Sabina Antonini¹⁴ in einem Vortrag eingegangen ist: Das Fragment einer Panzerstatue aus dem jemenitischen Baynun (Abb. 5)¹⁵, die auf die Statue eines kriegerischen Gottes oder eines lokalen Herrschers schließen lässt, trägt eine vor dem Guss in Relief auf das Wachmodell aufgetragene altsüdarabische Weihinschrift

8 Fleischer – Schulz 2012; Hitgen 2013.

9 Breton 2009.

10 London, British Museum, ANE 1937. 6-16,1 = 127409 = L26, Staatsgeschenk des Imam Yahya Muhammad Hamid ed-Din von Jemen an König George I. von England anlässlich dessen Thronbesteigung am 11. Dezember 1936: 'Aqil – Antonini 2007, 45–47. 151 Nr. I.A.d.1.1 mit Abb.; F. de Romanis, in: Lombardi – Avanzini 2009, 71 Abb. 6.

11 Riyadh, King Sa'ud University, Archaeological Institute Inv. 119 F 14; M. Cotty, in: Routes d'Arabie 2010, 334 Nr. 155; A. T. al-Ansari, in: Roads of Arabia 2010, 150 Nr. 155.

12 Costa 1978, 40 Nr. 75 Taf. 21; 'Aqil – Antonini 2007, 151 zu Nr. I.A.d.1.1 mit Abb.

13 Knauf 1983.

14 Vgl. Fernandes 2018.

15 A. Pavan, in: Lombardi – Avanzini 2009, 127 Nr. 17.



2



3



4

Abb. 2 Bronzekopf eines altsüdarabischen Herrschers, H 20,8 cm, aus Ghaiman, Dauerleihgabe des Englischen Königshauses, London, British Museum, inv. ANE 1937. 6-16,1 = 127409 = L26

Abb. 3 Bronzekopf eines altsüdarabischen Herrschers, H 40 cm, aus Qaryat al-Faw, Riyadh, King Sa'ud Universität, Sammlung des archäologischen Instituts, inv. 119 F 14

Abb. 4 Fragment des Bronzekopf eines altsüdarabischen Herrschers, San'a', Yemenitisches Nationalmuseum

Abb. 5 Fragment einer Panzerstatue, Bronze, auf der Brustplatte altsüdarabische Weihinschrift, erhaltene H 34,4 cm; Bayun, Archäologisches Museum, inv. 234



5



Abb. 6 Bronzestatue eines mit hellenistischem Panzer gerüsteten altsüdarabischen Herrschers, H 80 cm, aus einer kalifornischen Privatsammlung seit 1960, zuletzt Paris, Kunsthandel: Bergé et Associés, 2014, heute Kuwait, Dar al-Athar al-Islamiyyah, al-Sabah Collection, Inv. Nr. LNS 1776

über der Brustplatte. Diese Herstellungstechnik stellt es außer Zweifel, dass der Guss in einer einheimischen Bronzwerkstatt ausgeführt worden ist. Die Panzerform lässt sich dem frühhellenistischen Typus des (*lino*)*thorax* zuordnen, da sie mit dem Leinenpanzer Alexanders d. Gr. auf dem berühmten Schlachtenmosaik der Casa del Fauno in Pompeji übereinstimmt. Durch den Vergleich mit zwei weiteren, besser erhaltenen *thorakophoroi* aus Bronze kann das Fragment in Baynun vervollständigt werden. Es ist dies eine nahezu vollständig erhaltene Statue eines bartlosen, mit dem gleichen frühhellenistischen Panzer gerüsteten Herrschers (Abb. 6)¹⁶, der sich aufrecht stehend mit erhobener rechter Hand präsentiert. Der Gestus erinnert an jenen der *adlocutio* römischer Panzerstatuen, unterscheidet sich jedoch durch die ausgestreckten Finger und die nach oben gedrehte Handfläche. Um den gesenkten linken Unterarm ist das untere Teil der Chlamys gewickelt, die auf der rechten Schulter mit einer Fibel gehalten, latzartig über die Brust fällt und

16 Pierre Bergé et Associés, Paris, vente 21.5.2014 Nr. 134, heute in Kuwait, al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, vgl. Fernandes 2018.



Abb. 7 Bronzestatuetten eines mit späthellenistischen Panzer gerüsteten altsüdarabischen Herrschers, H 86 cm aus dem Kunsthandel, Provenienz unbekannt, Kuwait, Dar al-Athar al-Islamiyyah, al-Sabah Collection, Inv. Nr. LNS 1646M

über die rechte Schulter geworfen ist. Der Dargestellte erscheint mit kurz geschnittenem, leicht gewelltem Haar, auf dem eine dünne Binde mit in den Nacken fallenden, geknoteten Enden die königliche Würde des Dargestellten nach hellenistischer Tradition ausweist. Die kurze Frisur ist offenbar von den Porträts levantinischer Klientelkönige entlehnt. Der Zuschnitt des Gesichtes mit wulstartig eingefassten, lanzettförmigen und ursprünglich eingelegten Augen unterstreicht den lokalen Charakter der Arbeit. Das Fragment von Baynun entspricht der vollständig erhaltenen Statue selbst in kleineren Details wie etwa den *pteryges* und der Feldherrenbinde. Eine dritte Statue des gleichen Bildschemas, die allerdings einen fortschrittlicheren hellenistischen Panzertypus wiedergibt (Abb. 7), stellte Sabina Antonini als eine Neuerwerbung der al-Sabah Collection in Kuwait vor¹⁷. Leider sind für alle drei Stücke keinerlei Angaben über die Fundumstände bekannt. Eine Herkunft aus dem Bereich der sabäischen oder qatabanischen Königreiche kann des-

17 Kuwait, al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah – Kuwait National Museum, inv. INJ 1646. Höhe 87 cm, cf. Fernandes 2018.



Abb. 8 Bronzemünze, quasi-autonome Prägung der Stadt Pella in der Dekapolis aus der Regierungszeit des Commodus, 177–192. Æ (23 mm, 7.76 g, 12 h), Revers, Windsor, Kanada, Athena Numismatics (Salem al-Shdaifat)

halb nur vermutet werden. Eine Vorstellung davon, wie solche Statuen im Kontext der Architektur auf den Betrachter gewirkt haben, können die zahlreichen Basen von Bronzestatuen auf den Aufgangsterrassen zum Palast in der Residenzstadt Sabota/Shabwa des hadramautischen Königreichs vermitteln¹⁸.

2. Die *Provincia Arabia* – Schnittstelle zwischen griechisch-römischen und arabischen Kultureinflüssen

Bodenständige orientalische Bildschemata von lokalen Gottheiten mit griechisch-römischen Elementen waren im Bereich der syrischen Dekapolis und im Nabatäerreich weit verbreitet. Dies sei am Beispiel eines jugendlich-unbärtigen orientalischen Gottes kurz erläutert. Sein Erscheinungsbild ist in der quasi-autonomen Münzprägung von Pella in der Dekapolis/Tabaqat Fahl (Abb. 8)¹⁹ überliefert und durch zahlreiche Bronzestatuetten (Abb. 9) und Terrakotten²⁰, aber auch durch Ausfertigungen in Marmor (Abb. 11) bekannt²¹. Die Benennung dieses Gottes, dessen figürliche Darstellungen von der levantinischen Küste über das nabatäische Hinterland bis hin zum Süden der arabischen Halbinsel, von Mesopotamien bis zum südlichen Al-

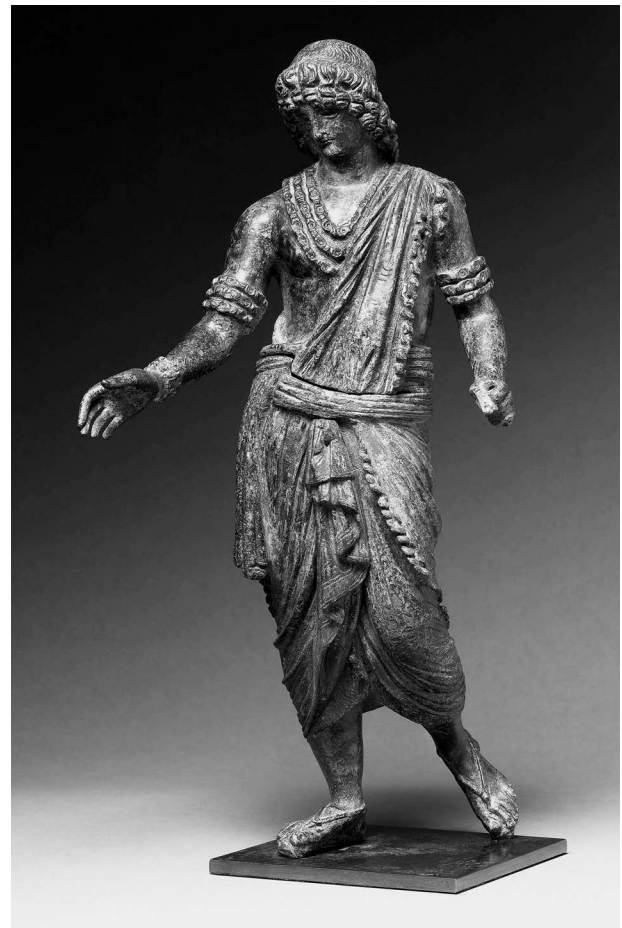


Abb. 9 Bronzestatuetten eines orientalischen Gottes in arabischer Kleidung, London, Kunsthandel

penvorland der Cispadana nachweisbar sind, werden im wissenschaftlichen Diskurs kontrovers beurteilt: Die Vorschläge reichen von Adonis-Tammuz über Eschmun zu Obodas Theos bis hin zu Gottheiten allgemein arabischen Charakters in landestypischen Gewand. Mit gewissen ikonographischen Abweichungen bei den Schmuckringen um Hals, an Oberarmen sowie Hand- und Fußgelenken bleiben die sonstigen bildlichen Einzelelemente konstant: Im entlasteten Stand aufrecht stehend, rechter Arm gesenkt und nach vorne ausgestreckt, in der Hand vermutlich eine Opferschale haltend (in allen bisher bekannten rundplastischen Beispielen verloren), linker Arm gesenkt, sich mit der Hand auf einen kurzen Stock stützend, mit bartlosem Gesicht und prachtvoller ›Korkenzieher‹-Lockenfrisur die von einem dünnen Haarband über der Stirn umfasst wird. Bestimmend ist jedoch das ›indisch‹ anmutende Wickelgewand mit fransenbesetztem Saum, das den Unterkörper bis auf Höhe der Waden umhüllt. Von

18 Weber 2009, 629 Abb. 497. 498.

19 Vgl. Lichtenberger 2003, 179 f.; Wenning 2015, 46 Nr. 9 a–c.

20 Zusammenfassend hierzu Hesse 2007; Nachträge von Wenning 2015, 44–46.

21 Hesse 2007, 142 f. Nr. 20.

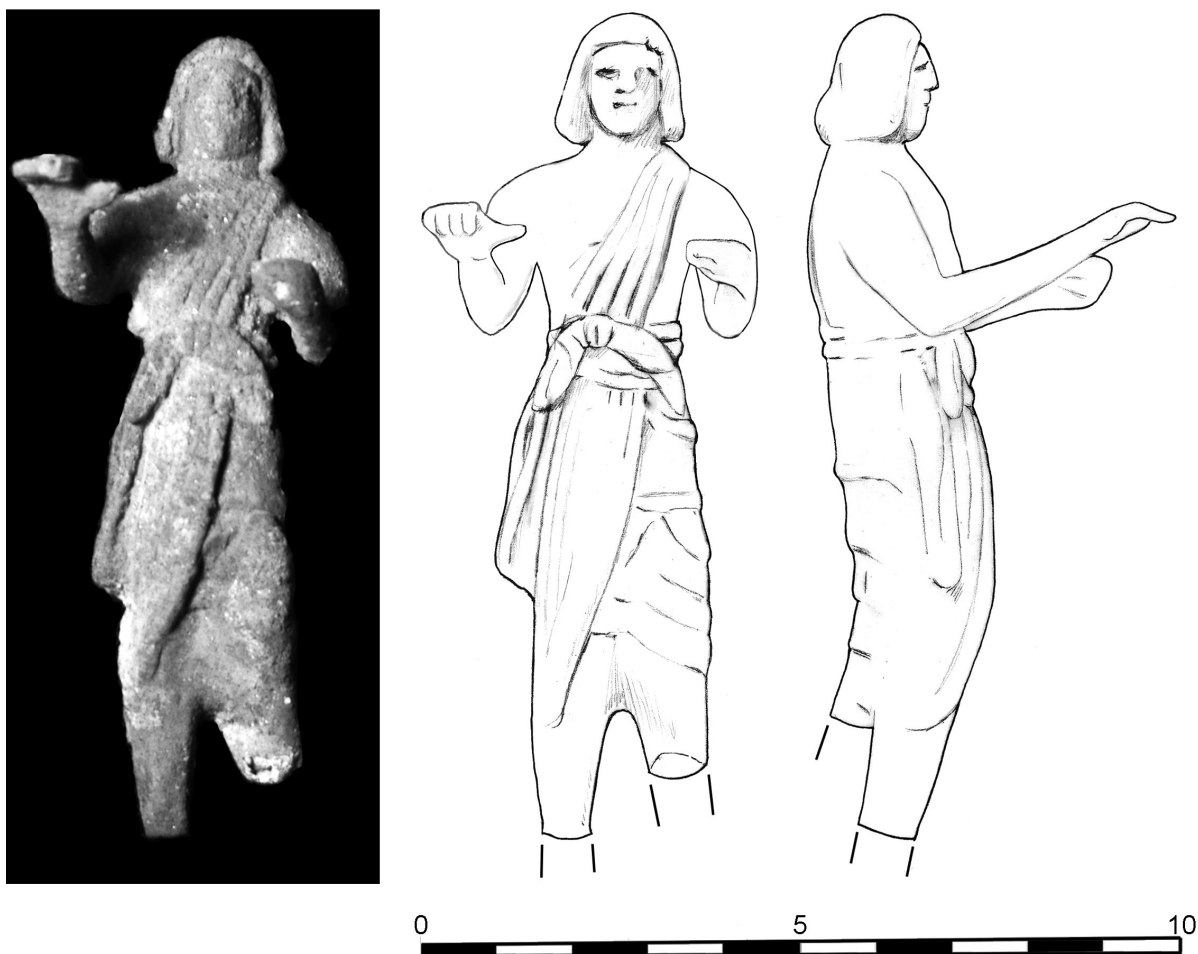


Abb. 10 Bronzestatuette eines orientalischen Gottes (?) in arabischer Kleidung, gefunden 2004 im Heiligtum des Awam in Marib (Yemen), Marib, Yemenitische Antikenverwaltung, Magazin (M. 1 : 1)

hinten wurde das Tuch über die linke Schultern gezogen, so dass die rechte Brust nackt blieb. Auf Hüfthöhe wurde es sodann waagrecht gewickelt und über dem Nabel mit herabfallenden Fransenzipfeln zusammengeknotet. Es ist eine Herausforderung an die experimentelle Archäologie, diese komplizierte Drapierung eines solchen Wickelgewandes aus einem mindestens 4 m langen weißen Leinentuch nachzuvollziehen²². Eine literarische Beschreibung der nabatäischen Männertracht in Strabons *Geographie*²³ geht vermutlich auf Agatharchides von Knidos (2. Jh. v. Chr.)²⁴ zurück. Die königliche Version des Gewandes unterschied sich lediglich durch den kostbaren Purpurstoff. In einigen Punkten lässt sich die literarische Quelle mit den hier behandelten bildlichen Darstellungen vergleichen: Für den griechischen Autor waren der Verzicht auf ein Untergewand (*ἀχιτῶνες*) und die Art der horizontalen

Drapierung des Stoffes als Gürtung (*ἐν περιζώμασι*) auffällige Merkmale der nabatäischen Tracht.

Variationen in den antiquarischen Details veranlassten Robert Wenning, innerhalb dieser Serie der Statuetten differenzierte Benennungen vorzunehmen. So grenzte er die statuarischen Wiedergaben des von Achim Lichtenberger als Eshmun identifizierten Gottes von den Darstellungen des Obodas Theos ab. Die einzige inschriftlich gesicherte Darstellung des nabatäischen Gottes dieses Namens ist eine in zwei Fragmenten in dem Triclinium Br 290 (»Obodaskapelle«) auf dem Djebel Numayr im Südosten Petras gefundene Kalksteinstatue²⁵. Von den bisher bekannten knapp 40 Belegen für das Bildschema stammt etwa die Hälfte aus dem nabatäischen und südarabischen Raum. Eine bislang noch unveröffentlichte Bronzestatuette, die das Bildschema in einer vereinfachten Form

22 Weber 2011, 15 Abb. 6 a–f.

23 Strabon, *Geogr.* 16, 4, 26. Das Schuhwerk wird von Strabon mit dem griechischen Begriff *βλαυτίοις* charakterisiert, womit eine bestimmte Art von Slipper bzw. Sandalen gemeint sein dürfen. Diese Art von leichten Sandalen sind auch bei den genannten Bron-

zestatuetten (Abb. 9) gut zu erkennen, vgl. Melah 1994, 139.

24 RE A 1 (1894) 739–741 s. v. Agatharchides Nr. 3 (Schwarz).

25 Wenning 2015, 48 f.



Abb. 11 Marmorstatuette (Relief?) eines orientalischen Gottes (?) in arabischer Kleidung, um den Hals einen *torques* tragend, H 99 cm, London, Kunsthandel (Christies) 1997

26 Die Statuette wurde mit weiteren Bronzen während der Gemeinschaftsgrabung der American Foundation of the Study of Man, Washington, DC, mit der jemenitischen Altertümerverswaltung in den Jahren 2004 bis 2006 im Tempelbezirk des Awam gefunden. Herrn Dr. Zeidoun Zeid (Washington, DC) verdanke ich das freundliche Angebot, diese Bronzestatuetten publizieren zu können.

27 Weber 2011, 14 Abb. 4; Wenning 2015, 45 Nr. 5 mit Anm. 16.

28 Zusammenfassend zu Marmorstatuen der Aphrodite aus dem Gebiet der Dekapolis: Weber 2002, 213 f.

wiedergibt, kommt aus den Ausgrabungen im Awam-Heiligtum sabäischen Hauptstadt Marib (Abb. 10)²⁶. Bemerkenswert ist bei bisher nur drei bekannten Beispielen die Übertragung des orientalischen Bildschemas in das ortsfremde Material Marmor (Abb. 11). Von diesen ist lediglich bei der Sockelbüste²⁷ des Obo-das Theos die Herkunft aus Petra gesichert. In diesem Fall wäre es interessant, die Provenienz des Marmors zu kennen, da diese Skulptur mit hoher Wahrscheinlichkeit in Petra selbst angefertigt worden ist.

Auch der umgekehrte Fall lässt sich belegen, dass nämlich griechische Bildvorlagen, die im Orient vorwiegend in Alabaster, Marmor²⁸ oder Bronze²⁹ seltener auch in den Edelmetallen Gold³⁰ und Silber verbreitet waren, Niederschlag in der einheimisch-nabatäischen Volkskunst fanden: Es handelt sich dabei um eine Se-

Im Jahr 2016 traten bei Ausgrabungen am *north rift* in einer Hausanlage des 1. Jhs. n. Chr. zwei sehr gut erhaltene, ursprünglich teilweise bemalte Marmorstatuetten zutage, die beide Aphrodite – die eine im Bildschema der Knidia, die andere in der Variation der Capitolina – wiedergeben. Ihre Publikation wird von Mark Abbe, University of Georgia, Athens, Georgia, vorbereitet. Vorläufig zur Konservierung und Ausstellung: Morris 2018, 9.

29 Entlang der phönikischen Küste und im syrischen Hinterland waren Aphrodite-Statuetten aus Bronze vor allem im sepulkralen Bereich verbreitet. In der zweiten Hälfte des 19. Jhs. überfluteten diese aus Grabfunden stammenden Bronzen besonders den französischen Kunstmarkt. Die größte Sammlung an Kleinbronzen aus dem levantinischen Raum trug auf Vermittlung des französischen, in der syrischen Hafenstadt residierenden Diplomaten und Kunsthändlers Napoléon-Antoine Pérétié Louis de Clercq in Oignies zusammen, die André De Ridder 1905 von in einem der mehrbändigen Kataloge der Sammlung de Clercq veröffentlichte. In Palästina und dem arabischen Ostjordanland sind hingegen nur wenige Kleinbronzen der Aphrodite bekannt und der sepulkrale Zusammenhang der Aphrodite lediglich für einen Grabfund im transjordanischen Yazileh bezeugt, vgl. Bolla 2013, 4 f. Abb. 1. Eine Bronzestatuetten der *Anadyomene* kommt aus einem profanen Wohnkontext in der Nähe des Tempels der Allat in Eram/Wadi Ram: Dudley – Reeves 2013, 303 Abb. 15 rechts. Ebenso singular ist die aus dem südarabischen Bayhan stammende Statuette der Aphrodite im British Museum: Grohmann 1963, 234 Anm. 4 Taf. 18, 2; ‘Aqil – Antonini 2007, 38. 137 Nr. I.A.a.13 mit Abb.

30 So z. B. eine 4,2 cm hohe Goldstatuette der *Anadyomene*, stehend, Fundort unbekannt, vermutlich aber aus dem Ostjordanland, Amman, Jordan Archaeological Museum (Zitadelle), Inv. J 6827: F. Baratte, in: Königweg 1987, 286 Nr. 269; LIMC II (1984) 157 Nr. 66* s. v. Aphrodite in peripheria Orientali (M.-O. Jentel).



Abb. 12 Bronzestatuette der Aphrodite im Bildschema der *pudens*, Miniaturformat (H ca. 5 cm), mit vertikaler Hängeöse auf dem Rücken, H ca. 5 cm, aus Petra, Wadi Musa, Department of Antiquities, Inv.-Nr. J. 621

rie von Aphrodite-Miniaturen aus Bronze, die den bekannten Typus der *pudens* im Schema der Capitolina nachahmen (Abb. 12)³¹. Sie sind auf den Rückseiten mit kleinen vertikal ansitzenden Ösen ausgestattet und wurden daher entweder als Amulette an Schnüren bzw. Kettchen getragen oder waren auf Textilien aufgenäht. Außer Aphrodite sind in dieser Gattung auch andere Gottheiten vertreten, insbesondere der nackte hockende Harpokrates-Knabe³².

3. Gerasa als Vermittler: Götterbilder aus Marmor in der *Provincia Arabia*

Der Vordere Orient verfügt über keine eigenen natürlichen Ressourcen an Marmor. Erst in der mittleren und späteren römischen Kaiserzeit gewinnt dieses ortsfremde Gestein in den Provinzen Syria, Phoenike, Palästina an Bedeutung. Entlang der levantinischen Küste erreichten besonders ab dem frühen 2. Jh. umfangreiche Marmorimporte, die über drei geographische Korridore ins Hinterland vertrieben wurden: Es sind dies das Tal des Orontes im Norden, die Küstenebene von Homs im Zentrum und die Jesreel-Ebene im Süden³³. Für den Vertrieb nach Palästina und in die östlich des Jordan gelegenen Gebiete scheint der Hafen der Provinzialhauptstadt Caesarea Maritima eine wichtige Rolle gespielt zu haben. Die merkantilen und handwerklichen Aufgaben des Marmorhandels versahen die inschriftlich in Palästina reichlich bezeugten *marmorarii*³⁴. Eine logistische Voraussetzung für den Vertrieb stellte das in römischer Zeit ausgebaute Straßennetz dar, das aufgrund seiner Trassierung und Pflasterung Schwertransporte durch den Jordangraben ermöglichte. Diese Marmorimporte bestanden nicht nur aus zur Weiterverarbeitung vorgesehenen Rohlingen, Halbfabrikaten oder Fertigprodukten zur Verwendung in der Architektur³⁵ und Sarkophagplastik³⁶, sondern in erheblichem Umfang auch aus statuarischen Bildwerken³⁷. Durch archäometrische Analysen wurde es in den vergangenen Jahrzehnten möglich, die Herkunft der Weiß- und Buntmarmore aus dem Mittelmeerraum näher zu bestimmen. Hierbei überwiegen in den Provinzen Syria, Palaestina und Arabia Weißmarmore aus den bekannten Steinbrüchen des griechischen (Paros, Naxos, Pentelis, Thasos) und des kleinasiatischen Raums (Prokonnesos, Aphrodisias etc.)³⁸. Weit weniger detailliert sind die bisherigen Erkenntnisse über die kunstlandschaftlichen Provenienzen der Marmorstatuen und deren Abgrenzung gegenüber der einheimisch-orientalischen Produktion. Fragen wie die nach fertig ausgearbeiteten oder als Halbfabrikate angelieferten

31 Vgl. Vaelske 2005/2006, 34 Taf. 42, 2.

32 Vaelske 2005/2006, 133 f. Taf. 42, 1.

33 Vgl. die Verbreitungskarte von Fundorten griechisch-römischer Marmorplastik in den Bilad ash-Sham: Weber 2015, 574 Abb. 5.7.1. Zu Fragen der Distanzen und des Transports s. Fischer 2007, 255. Die gewaltigen logistischen Anstrengungen beim Transport schwergewichtiger Bauglieder aus Importgestein vom *emporion* zur Baustelle schildert

eindrücklich für die römische Hauptstadt am Beispiel der Maxentius-Basilica Sahotsky 2016, 73–79.

34 Fischer 1994.

35 Fischer 1991, 119–123; Fischer 2007, 250 f.

36 Koch 1989; Fischer 2007, 252.

37 Vgl. Fischer 2007, 251; zusammenfassend hierzu Weber 2015.

38 Für die in diesem Beitrag vorstellten Neufunde aus Gerasa vgl. den Appendix von Khaled Al-Bashaireh.

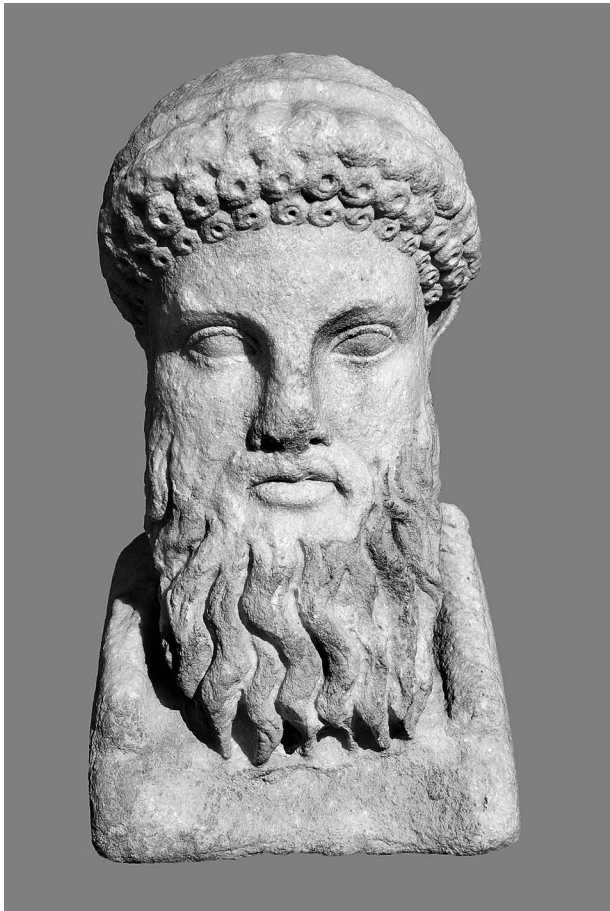


Abb. 13 Fragment einer Marmorherme, Wiederholung des Hermes Propylaios, H 29 cm, gefunden 2004 im Qasr al-Hallabat im Versturz der südöstlichen Umfassungsmauer, al-Hallabat, Visitor Center, Archaeological Site Museum, ohne Inv.-Nr.

Skulpturen aus den bedeutenden Produktionsstätten des Mittelmeerraumes oder nach der Anwesenheit von wandernden Künstlern und deren Einflüsse auf lokale Ateliers sind bislang ebenso wenig beantwortet wie

die Übernahme und Umsetzung griechisch-römischer Bildschemata in der lokalen Plastik aus einheimischen Gesteinen. Ansatzweise habe ich dies im Fall des Statuenprogramms im arabischen Stammesheiligtum von Sahr al-Leja aufzuzeigen versucht³⁹.

In der *Provincia Arabia* sind statuarische Funde aus Marmor nicht nur für das vormalige nabatäische Zentrum Petra, sondern vor allem auch für die Stadtgemeinden der Dekapolis bezeugt. Abgesehen von Chorschranken in byzantinischen Kirchen sind in den ländlichen Gebieten nur selten figürliche Marmorarbeiten nachgewiesen worden: Das Kopffragment des Hermes Propylaios aus dem frühislamischen Palast von al-Hallabat (Abb. 13)⁴⁰ und einige kleinere Bruchstücke römischer Marmorstatuetten aus dem Brunnen der Empfangshalle des gleichfalls umayyadischen Bades von Hammam as-Sarah⁴¹ wurden vermutlich aus den nächstgelegenen Städten Philadelphia oder Gerasa im Laufe des 7. Jhs. n. Chr. an den Rand der Wüste verschleppt.

Marmorskulptur kann folglich für die arabische Provinz als ein auf die Städte beschränktes Phänomen charakterisiert werden. Allein schon fundstatistisch nimmt bezüglich der urbanen Statuenlandschaft innerhalb der *Provincia Arabia* die Stadt Gerasa (Abb. 14) eine Sonderstellung ein. Neben einer größeren Zahl von meist kleineren Fragmenten aus nicht näher bekannten Architekturkontexten wurden mehr oder weniger große Bruchstücke von Marmorstatuen im Bereich des Zeus-Heiligtums und der ihm vorgelagerten ovalen Platzanlage, des *macellums* (Abb. 15–17, vgl. Abb. 18)⁴², der beiden innerstädtischen Theater sowie aus den am Ostufer des Chrysorrohas-Baches gelegenen monumentalen Ostthermen gesichert (Abb. 19). Einige römische Statuenfragmente waren in byzantinischen oder frühislamischen Bauwerken als Spolien wiederverwendet worden.

39 Weber 2009, passim.

40 Arce 2009.

41 Bisheh 1989, 225 Taf. 63 a–c.

42 Wohl bei den spanischen Ausgrabungen und Restaurierungsarbeiten der Marktanlage (*macellum*) kamen die Fragmente einer gelagerten Euthenia aus weißem und ein großes Bruchstück eines bärtigen Kopfes des Nilos aus dunkelblauem Marmor zutage. Obwohl diese beiden Bruchstücke in den vorhandenen Berichten und Fundregistern nicht aufgeführt sind, ist die Zuweisung an dieses Areal unzweifelhaft. Beide Statuenfragmente gehören wegen der reichlichen Verwendung des laufenden Bohrers in die mittelseverische Zeit. Allem Anschein nach bildeten sie die Bekrönung von zwei Straßenbrunnen am *cardo maximus* zu beiden Seiten des Treppenaufganges in das *macellum*. Der nördliche dieser beiden Brunnen bietet für die

Aufstellung einer bekrönenden Statue eine zu kleine, annähernd quadratische Fläche, so dass die Personifikation des Nilos allenfalls als Sitzstatue, etwa in der Art der aus Syrien stammenden Bronzestatue eines Flussgottes im British Museum (Abb. 18), ergänzt werden sollte. Der Brunnensockel zeigt hier über den Ausgüssen eine Ehreninschrift an Iulia Domna und Caracalla, was sich mit dem stilistischen Befund des Kopffragments des Nilos gut vereinbaren lässt. Beide Fragmente einschließlich der Brunneninschrift sind bislang unpubliziert. Ich danke dem Direktor der Antikenverwaltung von Jerash, Herrn Ziad al-Ghanimat, für sein freundliches Einverständnis, die statuarischen Bruchstücke hier abbilden zu können. Eine ausführlichere Publikation befindet sich in Vorbereitung.

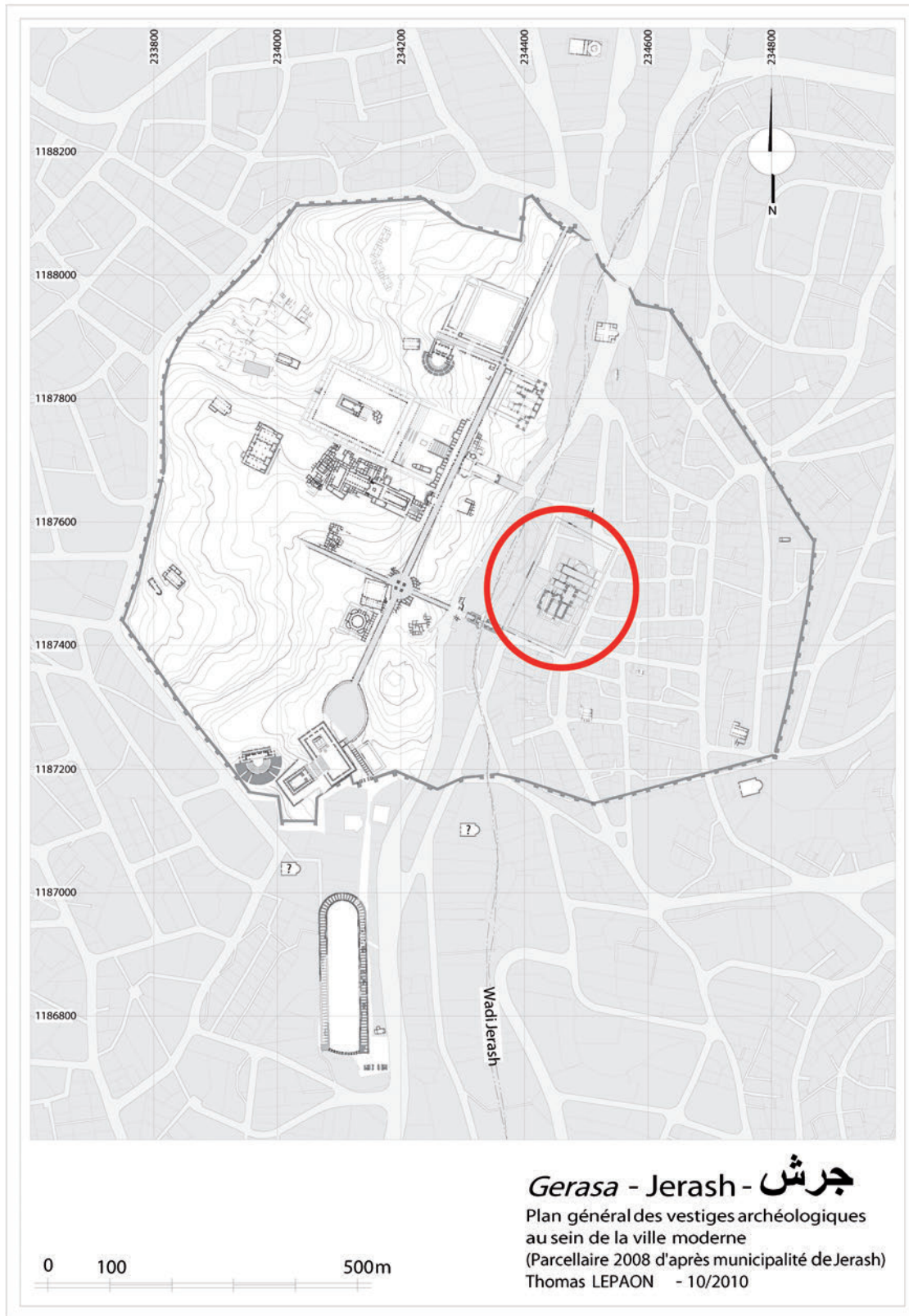


Abb. 14 Topographischer Plan von Gerasa in der Dekapolis/Jerash mit Kennzeichnung der römischen Osthermen (roter Kreis). M. 1 : 10 000



Abb. 15 Fragment einer Statue der gelagerten Euthenia, gefunden im Bereich des *macellum* von Gerasa, Höhe 45 cm, B 45,5 cm. Die nackten Knaben symbolisieren die Maßeinheiten des Nilometers. Jerash, Department of Antiquities



Abb. 17 Kopffragment eines bärtigen Gottes, vermutlich der Personifikation des Nils, aus dunkelblauem Marmor, H 28 cm; gefunden im Bereich des *macellum* von Gerasa, Jerash, Department of Antiquities

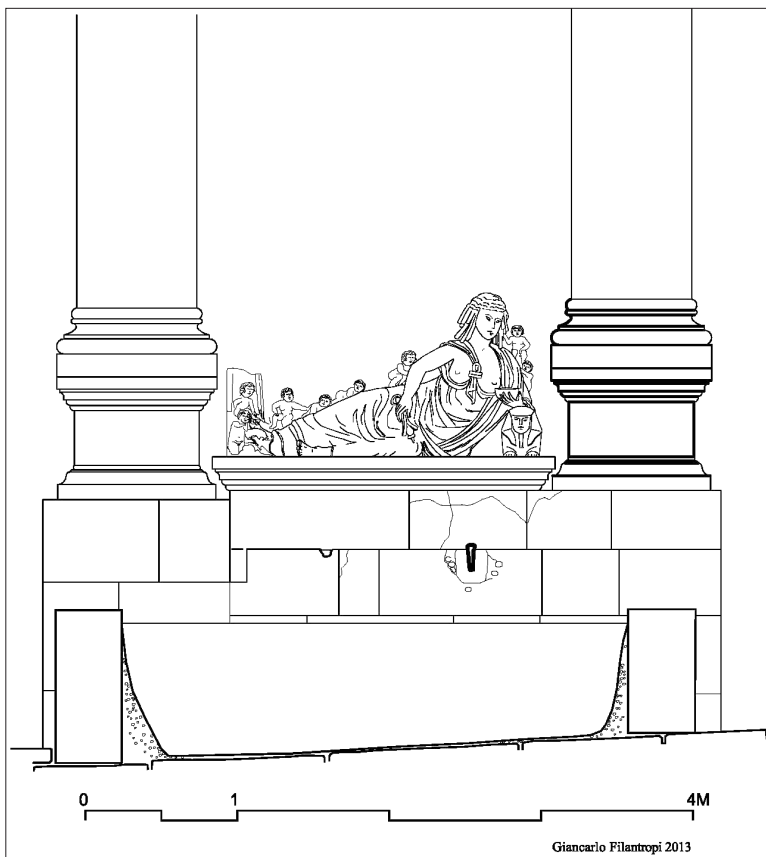


Abb. 16 Rekonstruktionszeichnung der gelagerten Euthenia auf dem Brunnen am südlichen Kolonnadenabschnitt des *cardo maximus* vor dem *macellum* von Gerasa (M. 1 : 50)



Abb. 18 Bronzestatuette eines thronenden bärtigen Flussgottes aus Syrien, London, British Museum, Inv. 1902,01.16.2 (courtesy of the Trustees of the British Museum). Diese Statuette vermittelt eine Vorstellung, wie die vor dem *macellum* von Gerasa aufgestellte Brunnenfigur des Nilos zu rekonstruieren sein dürfte

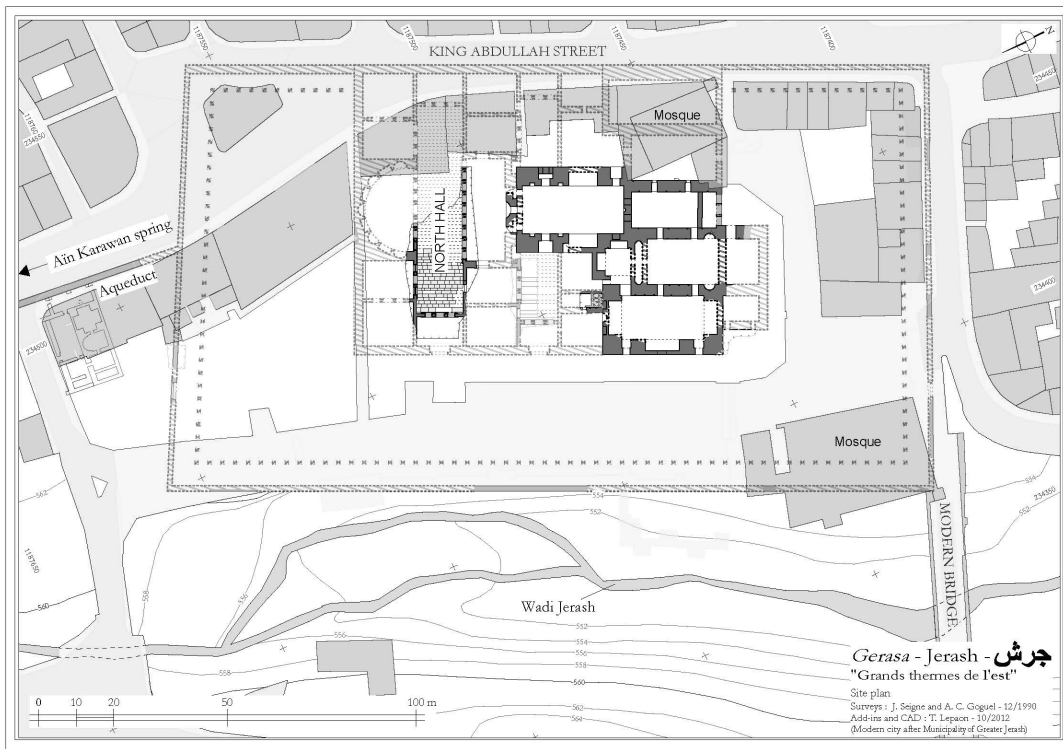


Abb. 19 Topographischer Gesamtplan der römischen Ostthermen von Gerasa (M. 1 : 2000)

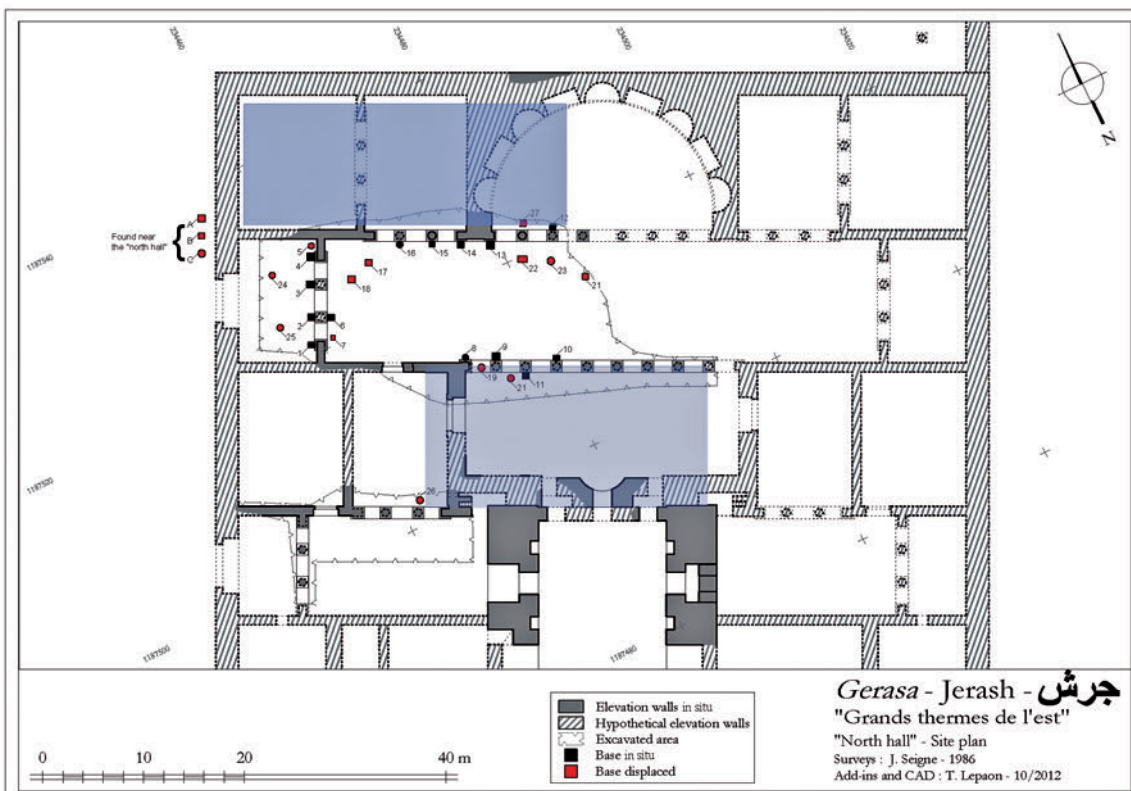
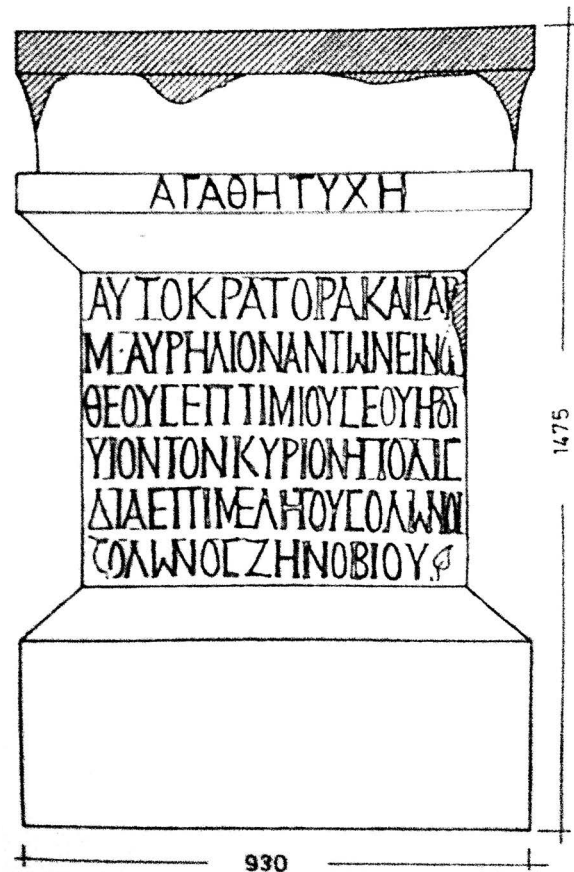


Abb. 20 Detailplan der Pfeilerhalle nördlich des Thermengebäudes mit Angabe der Standorte der 1984 vorgefundenen Statuenbasen, hellblau schraffiert die Grabungsareale der jordanisch-französischen Ausgrabungen 2016 bis 2018 (M. 1 : 750)



21 a

Abb. 21 a. b Basis für die Ehrenstatue des Caracalla gestiftet vom *epimeletes* Solon, Sohn des Zenobios, aus der Exedra der Pfeilerhalle



21 b

3.1. Die Ostthermen

Von all diesen innerstädtischen Fundkomplexen zogen besonders die monumentalen, aber noch weitgehend unerforschten Ostthermen (Abb. 19)⁴³ die Aufmerksamkeit der am Ort tätigen jordanischen, deutschen und französischen Archäologen auf sich. Dieser in der Wissenschaft vernachlässigte Baukomplex war bereits vor der Neubesiedlung von Jerash durch tscherkessische Migranten aus dem Kaukasusgebiet in der zweiten Hälfte des 19. Jhs. von europäischen Reisenden wahrgenommen worden. Ausgrabungen fanden jedoch dort zunächst nicht statt. Brisant wurde die Angelegenheit erst im Jahr 1984, als einheimische Bodenspekulanten und Landeigentümer über Nacht widerrechtlich mit schwerem Baugerät Fakten für ihre Bauvorhaben zu schaffen versuchten. Da die Bulldozer an den schweren, teilweise reich dekorierten und massiven Baublöcken scheiterten, rief dies die damalige Antikendirektorin Aida Naghawi auf den Plan, die von den Behörden einen sofortigen Baustopp und

die Genehmigung für eine mehrmonatige Notgrabung in diesem Gelände erwirkte. Im Zuge der nachfolgend durch das jordanische *Department of Antiquities* durchgeführten Notgrabungen, trat im Norden des Thermenbaus eine breit vorgelagerte Pfeilerhalle mit einer zentralen, halbkreisförmig nach Norden ausgreifenden mehrgeschossigen Apsidialkonstruktion (im Folgenden als »Exedra« bezeichnet) zutage (Abb. 20), die in ihren Ausmaßen und Aufbau frappant an das im Jahr 190 oder 191 n. Chr.⁴⁴ eingeweihte Nymphäum am *cardo maximus*⁴⁵ der Weststadt erinnert. Die jordanischen Ausgräber konnten lediglich die westliche Hälfte der Halle freilegen⁴⁶, da das östlich anschließende Areal damals bereits modern überbaut war. Vor den Pfeilern dieser Halle fanden sich zahlreiche, mit griechischen Inschriften versehene Statuenbasen (Abb. 21 a. b), die in den darauf folgenden Jahren abgeräumt und in das unter der Schutzhoheit des *Department of Antiquities* stehende Gelände westlich des städtischen Flusses Chrysorrhoeas (heute Sayl Jerash) abtransportiert wurden. Der Umsichtigkeit des dama-

43 Zur Forschungsgeschichte der Ostthermen von Jerash s. Seigne – Lepaon 2017.

44 Vgl. C. B. Welles, in: Kraeling 1938, 406 f. Nr. 69.

45 J. W. Crowfoot, in: Kraeling 1938, 203 f. 212.

46 Zum Verlauf und zu den Ergebnissen dieser Ausgrabungen vgl. s. Seigne – Lepaon 2017.

ligen französischen Ausgrabungsleiters Jacques Seigne ist es zu verdanken, dass dank seiner Planskizze (Abb. 20) die ursprünglichen Standorte dieser Basen innerhalb der Pfeilerhalle verortet werden können. Die französische Epigraphikerin Sandra Agusta-Bularot dokumentierte die Inschriften in einem vorläufigen, noch unpublizierten Katalog⁴⁷. Diese wichtigen Unterlagen waren der amerikanischen Archäologin Elise S. Friedland nicht zugänglich, die eine Auswahl der Marmorskulpturen aus den Ostthermen in zwei Aufsätzen untersuchte⁴⁸. Allein gestützt auf die lückenhaften Aufzeichnungen der jordanischen Ausgräberin, erkannte sie in der Pfeilerhalle einen Teil der Palaestra des Bades.

3.2 Altfunde: Offizielle Ehrungen von Kaisern und Amtsträgern

Bei den jordanischen Ausgrabungen der 1980er Jahre, denen eine weitere, aber räumlich begrenzte Notgrabung im Jahre 2004 folgte, traten zahlreiche Bruchstücke von Marmorstatuen zutage. Unter diesen befanden sich unter anderen zwei Torsi von römischen Togastatuen (Abb. 23 a, b), denen sich eine dritte, bereits 1940 aus den Ostthermen von Jerash nach Amman verbrachte und bis auf den abgeschlagenen Kopf vollständig erhaltene Togastatue (Abb. 22) zuordnen ließ⁴⁹. Es liegt auf der Hand, diese Statuenfragmente auf eine eventuelle Zugehörigkeit zu den Inschriftenbasen in der Pfeilerhalle zu prüfen. Wegen der Darstellung von Senatorenschuhen (*calcei senatorii*) an dem in Amman befindlichen Togatus bietet sich die Zuordnung der Statue zu einer beschrifteten Rundbasis aus der Pfeilerhalle an, die eine Ehrenstatue für C. Allius Fuscianus aus dem Senatorenstand nennt. Dieser bekleidete das Amt eines *legatus Augusti pro pretore* und designierten *consul*. Marcus Antonius Gemellus, *cornicularius* des Statthalters der *Provincia Arabia* Vibius Celer, stiftete dieses Standbild in Gerasa in den Jahren zwischen 159 und 162 n. Chr.⁵⁰. Das von Agusta-Bularot⁵¹ vorgeschlagene Datum der Stiftung deckt sich mit dem stilistischen Befund der qualitativ bemerkenswerten Statue, der chronologisch in mittelantoinische Zeit führt. Die Basis wurde jedoch in der Tetrarchenzeit für eine Statue des Diokletian wiederverwendet und für diesen Zweck



Abb. 22 Torso einer Togastatue aus Marmor, Porträtstatue eines Angehörigen des römischen Senatorenstandes, H 186 cm; Altfund aus dem Areal der Ostthermen von Gerasa, Amman, Jordan Museum (Ras al-'Ain), Inv.-Nr. J. 262

auf der Oberseite neu hergerichtet, so dass ein Aufstellungsversuch des Togatus auf dieser Basis keinen bestätigenden Beweis erbrachte. An einem weiteren der drei Togati (Abb. 23 b)⁵² aus der Pfeilerhalle weist das Schuhwerk auf einen Angehörigen des römischen Ritterstandes, der jedoch durch die vorhandenen Inschriftenbasen nicht namentlich zu bestimmen ist.

Angesichts dieser Befundlage drängt sich der Eindruck auf, dass die Pfeilerhalle mit Exedra nördlich der Ostthermen der staatlich zivilen Repräsentation

47 Agusta-Bularot 2009, passim. Herrn Professor Dr. Jacques Seigne gilt mein Dank für die Bereitstellung seiner Planskizzen mit dem Verzeichnis der Statuenbasen und des Arbeitsmanuskripts von S. Agusta-Bularot.

48 Friedland 2001; Friedland 2003.

49 Zu den Togati vgl. bereits Friedland 2001, 471–476 Nr. 4. 5 Abb. 12–18; Weber 2002, 490 f. Kat.-Nr. C

11–13; zuletzt Weber-Karyotakis 2017, 25–32 Kat.-Nr. 9–11.

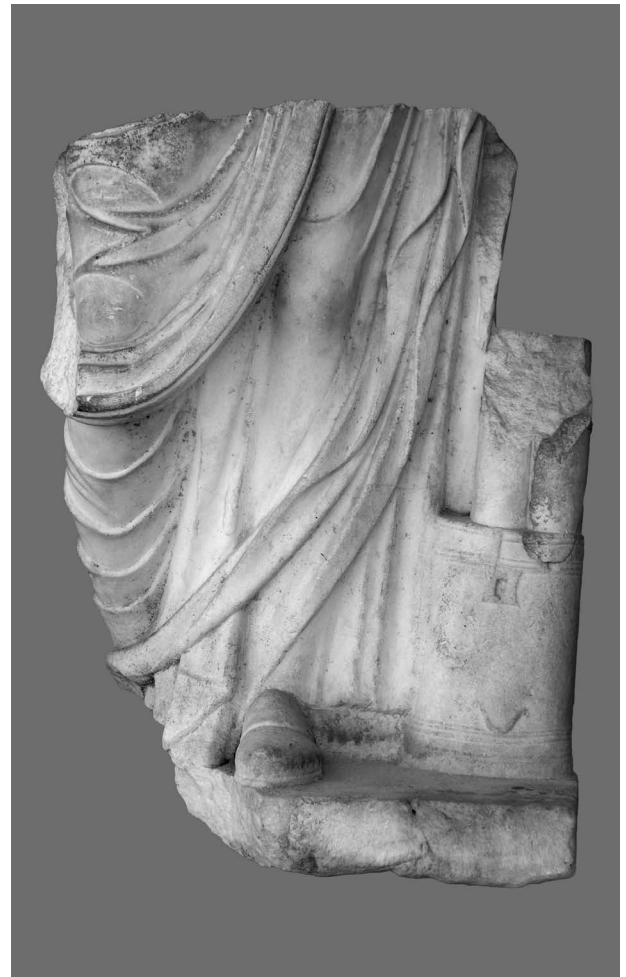
50 Vgl. Weber-Karyotakis 2017, 32 mit Anm. 100.

51 Agusta-Boulatrot 2009, Nr. 20 and 20A.

52 Friedland 2001, 474–476 Nr. 5 Abb. 15–18; Weber 2002, 490 Nr. C 13 Taf. 130 A–D; Friedland 2003, 444 f. Nr. 5 Abb. 5; Weber-Karyotakis 2017, Kat.-Nr. 12 Abb. IV 56–59.



23 a



23 b

Abb. 23 a. Torso einer Togastatue aus Marmor, H 130 cm; gefunden 1984 in der Pfeilerhalle nördlich der Ostthermen, Jerash, Department of Antiquities, Magazin. – b. Plinthenfragment mit Unterteil einer Togastatue aus Marmor, Porträtstatue eines Angehörigen des römischen Ritterstandes, H 82 cm, Jerash, Archaeological Museum, ohne Inv.-Nr.

Abb. 24 Marmorbildnis einer Dame mit Perückenfrisur ähnlich jener der Kaiserin Julia Domna, H 37 cm, gefunden 2016 und 2017 im Bereich des Wasserbeckens zwischen der Pfeilerhalle und den Ostthermen, Jerash, Visitor Center Inv.-Nr. G. 2920



24

der römischen Oberschicht vorbehalten war. Diese Annahme wird durch zwei weitere Indizien gestützt: Zum einen trat bei den jordanischen Grabungen von 1984 in der Pfeilerhalle die Statuenbasis mit der offiziellen Stiftung einer Porträtstatue des Kaisers Caracalla durch den städtischen *epimelites* Solon, Sohn des Zenobios, zutage (Abb. 21 a. b)⁵³. Trotz ihrer späteren Entfernung vom ursprünglichen Aufstellungsort lässt die Fundsituation dieser Basis vermuten, dass sie einst im Zentrum der Exedra gestanden hat. Dieser Befund wurde 2016 durch die Aufdeckung eines weiblichen Marmorkopfes (Abb. 24)⁵⁴ in der Exedra unterstützt, der sich durch seine Haartracht unverkennbar an Bildnisse der Kaiserin Iulia Domna anlehnt. Die physiognomische Gestaltung des Gesichtes, vor allem aber das Fehlen der typischen, an den Schläfen unter der Perücke vorvortretenden Locke, unterscheidet sich jedoch deutlich von den gesicherten Porträts der Kaiserin. Demzufolge bleibt es ungewiss, ob es sich dabei um eine stark vom offiziellen Typus abweichende provinzielle Variante eines Porträts der Iulia Domna oder um die Darstellung einer *matrona* aus der städtischen Nobilität in Angleichung an die Kaiserin handelt. War also die Exedra der Repräsentation der *domus augusta Severiana* vorbehalten?

Zwei Besonderheiten in diesem imperialen Statuenprogramm verdienen Erwähnung: Die in der Pfeilerhalle präsentierten römischen Ehrenstatuen müssen, den Inschriftenbasen zufolge, mit Darstellungen von Göttern, mythologischen Wesen und Fackelträgern vergesellschaftet gewesen sein. Bezeugt sind Basen, welche Statuen des Dionysos⁵⁵, Satyrn⁵⁶ und Hermaphroditen⁵⁷, Herakles⁵⁸, Hypnos⁵⁹ und mehreren Fackelträgern (*lychnophoroi*)⁶⁰ trugen. Sollte der von Thomas Lepaon vertretene Datierungsvorschlag für den Bau der Pfeilerhalle während der zweiten Bauphase der Ostthermen am Ende des 2. oder im ersten Drittel des 3. Jhs. n. Chr. zutreffen⁶¹, müsste man davon ausgehen, dass zumindest ein Teil der dort verwendete

ten Bildwerke erst sekundär in Zweitverwendung Aufstellung fanden, da diese – wie im Fall der Togastatue des C. Allius Fuscianus – ungefähr 30 Jahre früher als die Halle entstanden sind.

3.3 Neufunde von 2016 bis 2018

Dies war der Kenntnisstand bis 2016. In diesem Jahr konnten dank der Finanzierung durch die *Gerda Henkel Stiftung* und des *Ministère des Affaires Étrangères* Paris erstmals systematische Ausgrabungen durch ein jordanisch-europäisches Archäologenteam der *German Jordanian University (GJU)* und der *Mission Française Archéologique de Jérash (MFAJ)* in Angriff genommen werden. Die bis 2018 auf drei Kampagnen geplanten Feldarbeiten stellten sich der Aufgabe, die Fragen um das Statuenprogramm der Pfeilerhalle zu präzisieren. Dies erhofften die beiden Direktoren des Unternehmens, Thomas Lepaon für die *MFAJ* und der Verfasser für die *GJU*, durch eine Klärung des noch unerforschten Areals zwischen der Pfeilerhalle im Norden und den Baderäumen des Frigidarium der römischen Ostthermen im Süden bewerkstelligen zu können. Nach ersten Sondierungen in diesem Bereich und im westlichen Segment der Exedra mit angrenzenden Räumen legte das Team mit Unterstützung der lokalen Antikenbehörde und der Stadtverwaltung von Jerash bis zum Oktober 2018 ein langrechteckiges Wasserbecken mit gepflastertem Boden frei (Abb. 20. 25). An der westlichen Schmalseite erreichte man über eine Freitreppe und ein Portal mit zwei eingestellten Säulen ein Vestibül, das nach Norden hin den direkten Zugang zur Pfeilerhalle ermöglichte.

Die *natatio* stellte demnach den architektonischen Übergang zwischen dem Kaltbaderaum der Thermen und dem Süd-Stylobat der Pfeilerhalle dar und erstreckte sich im Altertum zwischen beiden Gebäudekomplexen, nach Ansicht des französischen Kol-

53 Agusta-Boularot 2009, Nr. 22.

54 Dieser Kopf wurde am 18. Mai 2016 innerhalb der Exedra in rezentem stratigraphischem Kontext gefunden. Die Bruchlinien am unteren Rand schließen die Möglichkeit aus, dass es sich um den Teil einer Büste handelt. Vielmehr ist davon auszugehen, dass das Bildnis ursprünglich auf einer weiblichen Gewandstatue etwa vom Bildschema der beiden Herkulanerinnen saß. Nach seiner Reinigung und Montage auf einem Kalksteinpfeiler durch den italienischen Restaurator Franco Sciorilli ist der Kopf seit November 2018 im Visitor Center von Jerash, inv. Nr. 2920, der Öffentlichkeit zugänglich. Weber-Karyotakis 2017, 33–36 Kat.-Nr. 14 Abb. IV 60–63; Lepaon u. a. 2018, 140 Abb. 9. 15.

55 Agusta-Boularot 2009, Nr. 13. 25.

56 Agusta-Boularot 2009, Nr. 8.

57 Agusta-Boularot 2009, Nr. 16: »Ερμαφροδίτου σὺν Σατ[ύρω] ἡ πόλις«, also wohl eine zweifigurige Gruppe des Hermaphrodit mit Satyr.

58 Agusta-Boularot 2009, Nr. 7.

59 Agusta-Boularot 2009, Nr. 24.

60 Agusta-Boularot 2009, Nr. 5 und weitere Beispiele im Annex 3 Nr. 5 B und C.

61 In seiner Dissertation (2012) vertrat Lepaon für die Erweiterungsphase der Thermen (»etat 2«) einen viel zu späten Zeitansatz zwischen 250 und 300 n. Chr. (vgl. auch Seigne – Lepaon 2017, 15 Abb. II. 6); der sich allein schon durch die Chronologie der Bauplastik der Pfeilerhalle widerlegen lässt.



Abb. 25 Grabungsareal (M= Wasserbecken) zwischen dem Frigidarium der römischen Ostthermen (links) und der Pfeilerhalle mit Exedra (rechts) in Gerasa, Zustand bei Grabungsabschluss 2017



Abb. 26 Zerstörungshorizont im Wasserbecken (Areal M) zwischen den Thermen und der Pfeilerhalle: Dekorierte Gebälkblöcke, die während des Erdbebens von 749 n. Chr. in das Becken herabgestürzt waren



Abb. 27 Statuenfragmente im Wasserbecken (Areal M) unter dem Zerstörungshorizont

legen ohne Dach unter freiem Himmel. Der rezente Laufhorizont bedeckte eine etwa 80 bis 110 cm dicke Packung aus humoser Erde, die stark von modernem Müll und mit vereinzelt (meist keramischen) Streufunden der abbassidischen bis spätosmanischen Zeit (ca. 10. – spätes 19. Jh. n. Chr.) durchmischt war. Dieses gestörte Stratum wurde aus Zeit- und Kostengründen stellenweise mit dem Bulldozer abgetragen. Unter dieser relativ jungen Schicht trat ein Horizont aus verstorzten dekorierten Gebälkblöcken zutage (Abb. 26). Diese stammen von der Südfassade der Pfeilerhalle

und vom Gebälk des nördlich aufgehenden Mauerwerks der Thermen. Die mit diesem Befund vergesellschaftete Keramik und einige Fundmünzen lieferten den Beweis, dass der Versturz durch das schwere Erdbeben von 749 n. Chr. verursacht worden war, welches auch andere Baukomplexe der Stadt in Mitleidenschaft gezogen hatte. Die Architekturblöcke, die mithilfe eines Krans aus dem Schnitt gehoben wurden, begruben bei dieser Katastrophe ein Depot aus mehr oder weniger großen, zum Teil klein zersplitterten, aber wieder zusammenfügbaren Marmorstatuen

unter sich. Sie lagen in einer zwischen 40 und 60 cm dicken Packung aus lockerer, mit Asche durchsetzter Erde unmittelbar über dem Kalksteinplattenpflaster des Beckens (Abb. 27). Mit fortschreitender Grabung und gleichzeitiger Untersuchung dieser Marmorfragmente stellte es sich bald heraus, dass diese Statuen nicht in der Umgebung des Beckens aufgestellt und durch die Erdstöße in das benachbarte Becken gekippt waren: Den in breiter Streuung, willkürlich deponierten und teilweise in sich zerbrochenen Statuen fehlten bis auf eine Ausnahme die Köpfe und Gliedmaßen. Dies deutete darauf hin, dass sie bereits vor der Erdbebenkatastrophe durch Menschenhand an jenem Ort abgelegt worden waren, wo sie in den drei Grabungskampagnen zwischen 2016 und 2018 aufgedeckt wurden. Ein verkohltes Holzstück, das in einer Vertiefung des Thrones der Kybele-Statue verblieben war, lieferte durch C¹⁴-Analyse den Zeitpunkt dieser Deponierung in die Jahre zwischen 620 und 650 n. Chr., also in der Frühphase des Übergangs der christlichen Stadt in islamische Herrschaft. Nach bisher hypothetischer Interpretation handelt es sich bei dem Befund im Wasserbecken um eine Art ›Wertstoffhof‹, in dem die christliche Bevölkerung von Gerasa nach vorangegangener ikonoklastischer Schändung durch Abschlagen der Köpfe und männlichen Genitalien die als heidnische Idole betrachteten römischen Marmorstatuen entsorgten, vermutlich um sie anschließend zu Kalk zu brennen. Dies bedeutet nicht zwangsläufig, dass diese Bildwerke ursprünglich zur Ausstattung der benachbarten Pfeilerhalle oder des Bades gehört haben müssen. Vielmehr können sie in den unterschiedlichsten Aufstellungskontexten des innerstädtischen Gebiets systematisch eingesammelt und in das Wasserbecken der Thermenanlage als Sammelpunkt geworfen worden sein. Unzählige Parallelfälle aus dem gesamten Reichsgebiet ließen sich hier zum Vergleich anführen.

Aphrodite

Unter den über dem Pflaster des Wasserbeckens geborgenen Statuenfragmenten erwies sich der kolossale Torso einer aufrecht stehenden Aphrodite (Abb. 28 a)⁶² als erste Überraschung. Der Torso wurde in zwei aneinanderpassenden Teilen vorgefunden: In der Kampagne von 2016 entdeckte man den Unterteil von der Plinthe bis auf die Höhe des Nabels auf dem Bauch liegend am südlichen Stylobat der Pfeilerhalle. Im darauf folgenden Jahr kam etwa 70 cm davon entfernt der anpassende Oberkörper mit fehlendem Kopf und Armen in Rückenlage ans Licht. Im erhaltenen Zustand misst die zusammengesetzte Figur 208 cm in der Höhe; er-



Abb. 28 a Monumentaler Marmortorso der Aphrodite, H 208 cm, gefunden 2016 und 2017 im Bereich des Wasserbeckens zwischen der Pfeilerhalle und den Ostthermen, Jerash, Visitor Center, Inv.-Nr. G. 2919

gänzt man Kopf und Basis mit gestuftem Unterbau dürfte sie ursprünglich eine Höhe von 350–400 cm erreicht haben.

Die Göttin ist nackt aufrecht stehend dargestellt. Beim Bad überrascht ist sie im Begriff mit der linken Hand ein am Boden liegendes Tuch zwischen den Beinen heraufzuziehen, um ihre Scham zu bedecken. Der Stumpf des erhaltenen Oberarmes und das Fehlen von gebrochenen Berührungspunkten auf den Brü-

62 Weber-Karyotakis 2017, 14 f. Kat.-Nr. 4 Abb. 20–26 (mit Lesung der Inschrift auf der Plinthe durch Pierre-

Louis Gatier); Lepaon – Weber-Karyotakis 2018, 487 f. Abb. 17–20.



Abb. 28 b Plinthe des monumentalen Marmortorsos der Aphrodite mit fünfzeiliger griechischer Weihinschrift, dernach aufgestellt am (ca.) 20. März 154 n. Chr., Jerash, Visitor Center, Inv.-Nr. G. 2919

ten deuten darauf hin, dass der rechte Arm erhoben war und die Hand die teilweise frei gearbeiteten Strähnen in der Art der *Anadyomene* Wasser aus dem Haar gewrungen hat. Das populäre Bildschema der *Anadyomene* kombinierte der entwerfende und ausführende Künstler demnach mit dem Vorbild der sog. Aphrodite von Troas. Nach Aussage der Signatur auf einer vollständigen Aphrodite-Statue im Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme zu Rom handelt es sich bei dieser Statue um die Nachahmung eines verlorenen Kultbildes in Troas aus der Hand des griechischen Bildhauers Menophantos, dessen Arbeit in das 1. Jh. v. Chr. zu datieren ist⁶³. Der kleine delphinreitende Eros des Geraseners Neufundes ist hingegen eine banale, inhaltlich begründete figürliche Statuenstütze, die an zahlreichen römischen Aphrodite-Statuen vorkommt⁶⁴. Der Marmor des Torsos aus Gerasa stammt der petrographischen Untersuchung Khaled Al-Bashairehs zufolge von einem der Steinbrüche auf Thasos. Nach der konservatorischen Bearbeitung der Fragmente durch den italienischen Restaurator Franco Sciorilli ist der Torso seit Oktober 2018 auf einer modernen Kalksteinbasis im Visitor Center des Antikengeländes von Jerash ausgestellt.

Das Überraschende an diesem monumentalen Aphrodite-Torso liegt weder in seinem kompositen Bildschema noch in seiner stilistisch-bildhauerischen

Ausführung: Bislang in der *Provincia Arabia* singular ist die fünfzeilige griechische Inschrift (Abb. 28 b), die als Stifter den (Aphrodite?)-Priester Demetrios, Stiefsohn eines gewissen Asklepiodoros, und als Weihdatum den 20. *xanthikos* des Jahres 256 (= ca. 20. März 154 n. Chr.) der in der Dekapolis geläufigen *aea* des Pompeius nennt. Dem Epigramm zufolge umfasste diese Weihung nicht nur die Statue an sich, sondern auch deren Basis mit Nische (*konche*) sowie den Altar mit Brandschale für die Opfer (*hestia*)⁶⁵. Da sowohl der Name des Weihenden Priesters als auch der seines Stiefvaters mühelos durch andere Inschriften aus Gerasa zu belegen sind, dürfte die kolossale Marmorphigur in einem lokalen Heiligtum der Aphrodite als Kultstatue verehrt worden sein. Zudem unterstützt die Inschrift die oben vorgetragene Deutung des Befundes des Statuendepots im Wasserbecken zwischen den Ostthermen und der Pfeilerhalle: Der Fundort des Aphrodite-Torsos kann nicht identisch mit seinem ursprünglichen Aufstellungsort sein. Wo sich jenes Gerasener Aphrodite-Heiligtum inner- oder außerhalb des Stadtgebietes befunden hat, lässt sich bislang nicht sagen. Mehr noch als weitere Bruchstücke von marmornen Aphrodite-Statuen weisen zahlreiche, in einer lokalen Werkstatt hergestellte Terrakottafiguren auf die Popularität der Liebesgöttin in Gerasa hin⁶⁶. Ihr Kult war keineswegs nur auf den privaten

63 Felletti-Maj 1951, 54–57. 65 publizierte eine Liste von vier Wiederholungen. Weitere Repliken befinden sich in der Sammlung von Hever Castle (Dimas u. a. 2013, 32–34 mit Anm. 10–12 Nr. He 2 Taf. 1, 2, 3; 2) und in der Banca di Italia in Rom (Arachne Bilddatenbank der Universität Köln).

64 So etwa bei der 1993 in den Thermene von Skythopolis gefundenen Aphrodite im Bildschema der Capitolina: Zafirir 2008, 137–137 Abb. 11. 12. Ein weiterer delphinreitender Eros als stützendes Beiwerk zu einer Aphrodite-Statue kommt aus den Herakleides-

Thermen von Gadara: Weber 2002, 402 f. Nr. PL 11 Taf. 43, A–C; ein weiteres Fragment eines delphinreitenden Eros aus Gerasa ebenda 495 Nr. C 27 Taf. 121 c. d.

65 P.-L. Gatier, in: Weber-Karyotakis 2017, 14 f. Kat.-Nr. 4 Abb. IV 20–25.

66 Vgl. Lichtenberger 2003, 233 f., der eine Verwendung der Aphrodite-Terrakotten im privaten Bereich annimmt. Ein Beleg für einen Aphrodite-Kult und ein dem entsprechendes Heiligtum in Gerasa durch Inschriften fehlt bislang.

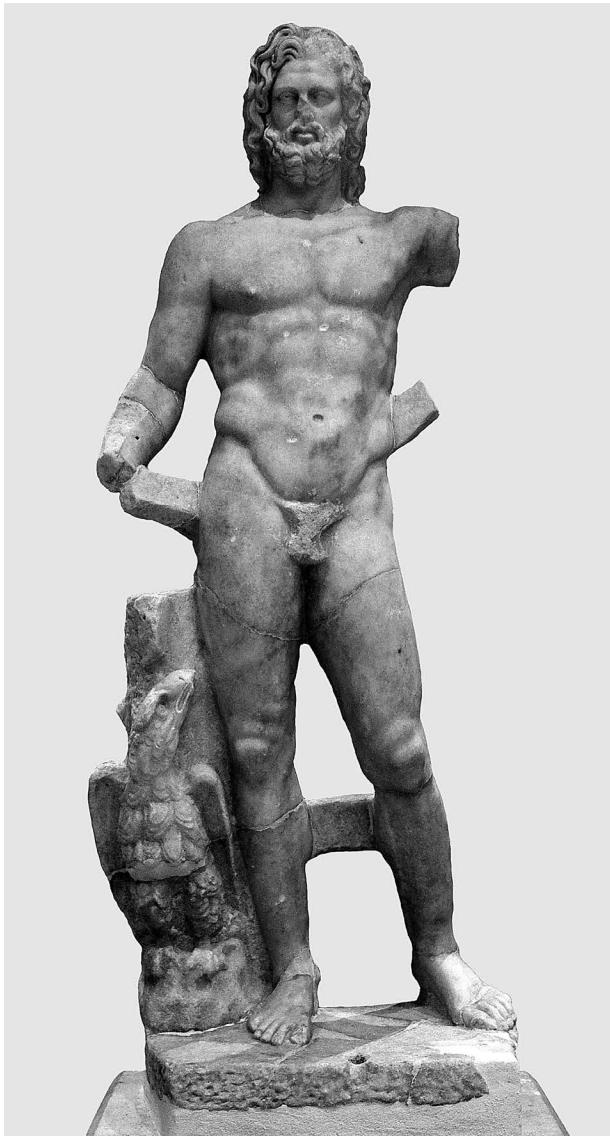


Abb. 29 Marmorstatue des Zeus, H 174 cm, mittelan-
tonisch, gefunden 2017 im Wasserbecken zwischen der
Pfeilerhalle und den Ostthermen Jerash, Visitor Center,
Inv.-Nr. G. 2918



Abb. 30 Marmorstatue des Zeus, gefunden 1916 im
capitolium der Agora von Kyrene, Sherhat, Archäologi-
sches Museum, Inv.-Nr. 14. 131

Bereich beschränkt: Wie die Sitzplatzinschriften im traianisch-frühhadrianischen *buleuterion* von Gerasa beweisen, war sie die namensgebende Patronin einer der städtischen Phylen⁶⁷. Ein heidnischer Aphrodite-Tempel mit apsidialem *adyton*⁶⁸ könnte von Christen in Gerasa in eine Kirche umgewandelt worden sein, wie dies im Orient vielerorts – beispielsweise bei der Grabeskirche in Aelia Capitolina/Jerusalem – geschehen ist.

67 Zu der Sitzplatzinschrift der nach Aphrodite benannten städtischen Phyle in der *cavea* des *buleuterions* (»northern theatre«) von Gerasa s. Augusta-Boularot – Seigne 2004, 527 Abb. 17; 528 Nr. 11.

68 Zu paganen Tempeln mit apsidialen *adyta*, die im Orient besonders für weibliche Gottheiten wie Tyche

Zeus

Das Depot in den Ostthermen enthielt ferner eine stark fragmentierte Marmorstatue des Zeus (Abb. 29).⁶⁹ Aufgrund ihrer relativen Vollständigkeit – es fehlen lediglich der linke Arm, die rechte Hand und die Attribute – kann sie als einzigartig für die *Provincia Arabia* und die übrigen Orientprovinzen bezeichnet

oder Aphrodite bevorzugt wurden vgl. z. B. Freyberger 1989.

69 Lepaon – Weber-Karyotakis 2018, 489 f. Abb. 23 a–f.; Al-Bashaireh u. a. 2020, Nr. 5.

werden. Für Gerasa ist diese Figur von besonderer Bedeutung, da der Kult des Zeus mit seinem semitischen Heiligtum in die vorrömische Zeit zurückweist. In der Kaiserzeit war dies der mit einer aufwendigen Terrassenarchitektur und einem Orakel aufgewertete Kultort des nach dem Gott benannten, politisch führenden Stammes der städtischen Bevölkerung⁷⁰. Möglicherweise besteht ein Zusammenhang zwischen dieser Statue und der Umgestaltung des Heiligtums durch den Neubau eines Peripteraltempels in mittelantoni- nischer Zeit.

Die in mehr als 30 Bruchstücken erhaltene Figur aus grau geädertem kleinasiatischem Marmor hat mit 178 cm die durchschnittliche Lebensgröße eines Menschen. Der Gott ist nackt, aufrecht stehend mit etwas zurückgesetztem linkem Bein wiedergegeben; der bärtige Kopf ist etwas nach rechts gewandt. In der verlorenen Hand des gesenkten rechten Armes darf man das Blitzbündel, in der erhobenen linken ein Szepter ergänzen. Die fehlende, über die linke Schulter gehängte *aegis* böte eine Erklärung für die von der linken Hüfte nach oben umbiegende Stütze. Kennzeichnend für Zeus ist jedoch der hockende Adler, der hier mit leicht gespreizten Flügeln vor einem Baumstumpf die Statue entlang des rechten Unterschenkels stützt. Die bohnenförmige Ausbohrung auf den Augäpfeln des bärtigen Kopfes und ebenso der noch zaghafte Einsatz des laufenden Bohrers legen eine Datierung in mittelantoni- nische Zeit nahe. Der kompositorische Aufbau erinnert an eine Bronzestatue in Florenz, in der die ältere Meisterforschung einen Nachklang des verlorenen kolossalen Werks des frühklassischen Erzgießers Myron erkennen wollte. Eine in den Details weitgehend übereinstimmende Wiederholung des Gerasener Zeus trat 1916 bei italienischen Grabungen im Capitol der Agora von Kyrene zutage (Abb. 30)⁷¹. Diese Arbeit ist unzweifelhaft von höherer bildhauerischer Qualität und müsste bei weiterführenden Forschungen zur kunstlandschaftlichen Provenienz des Gerasener Zeus in die Diskussion einbezogen werden.

Es bleibt zu erwähnen, dass bei den früheren jordanischen Ausgrabungen in der Nordhalle ein Bruch-

stück eines deutlich jüngeren bärtigen Götterkopfes⁷² gefunden wurde, der mit großer Wahrscheinlichkeit zu einer zweiten Zeus-Statue aus dem Bereich der Pfeilerhalle und der Thermen gehörte. Zumindest bei der fast vollständigen Statue muss man aufgrund der chronologischen Gegebenheiten der Pfeilerhalle und der Thermen annehmen, dass sich diese ursprünglich an einem anderen Aufstellungsort befand und erst zu einem späteren Zeitpunkt in das Depot der Ostthermen gelangte.

Dionysos

Hinsichtlich seiner Dimensionen entspricht dem Zeus ein Torso einer nackt aufrecht stehenden männlichen Gestalt, die man aufgrund des zu ihrer linken Seite vor einer Baumstammstütze hockenden Panthers mit erhobener Vordertatze sowie mehreren Fragmenten eines Thyrsos-Stabes als Dionysos identifizieren kann (Abb. 31)⁷³. In spiegelbildlicher Umkehrung folgt der kompositorische Aufbau der Figur dem Bildschema des sog. Dionysos Woburn Abbey. In der gesenkten rechten Hand dürfte demzufolge ein Trinkgefäß, vermutlich ein Kantharos zu ergänzen sein. Den mit Pinienzapfen und einem Schlaufengebinde oben abschließende Thyrsos-Stab ergriff der Gott in seiner erhobenen Linken. Ein im Bewegungsmotiv entsprechender Torso mit weinlaubbekränztem Kopf aus Skythopolis/Bait Shean⁷⁴ lässt sich zum Vergleich mit dem Gerasener Neufund anführen. Stilistische Kriterien weisen wie bei der vorher behandelten Zeus-Statue auf eine Entstehung des Dionysos aus Gerasa in mittelantoni- nische Zeit. Die annähernd übereinstimmenden Dimensionen, der gleichfalls kleinasiatische Marmor⁷⁵ sowie motivische wie stilistische Ähnlichkeiten könnten dafür sprechen, dass beide Götterstatuen aus dem gleichen Werkstatt- und Aufstellungszusammenhang stammen. Auch hier bleibt anzumerken, dass ein weiterer Torso⁷⁶ und ein Kopffragment⁷⁷ des Dionysos durch die älteren jordanischen Grabungen nachgewiesen sind, die jedoch mit hoher Wahrscheinlichkeit dem Bildschema des Lykeios zuzuordnen sind.

70 Zu Zeus in Gerasa vgl. Lichtenberger 2003, 29–213. Zu den Inschriften der nach Zeus benannten städtischen Phyle in der *cavea* des *buleuterions* (»northern theatre«) von Gerasa s. Augusta-Boularot – Seigne 2004, 524–527 Nr. 5. 6. mit Abb. 7.

71 Paribeni 1959, 78 Nr. 185 Taf. 106.

72 Weber-Karyotakis 2017, 7 Kat.-Nr. 1 Abb. IV 1–4.

73 Lepaon – Weber-Karyotakis 2018, 491 Abb. 25–28; Al-Bashaireh u. a. (im Druck) Nr. 5. Zu den übrigen Belegen für Dionysos-Darstellungen in Gerasa vgl. Lichtenberger 2003, 234 f. Obwohl für das Areal nördlich des *cardo maximus*, das in frühchristlicher

Zeit durch die sog. Kathedrale überbaut wurde, mit guten Argumenten ein Dionysos-Heiligtum postuliert wird, fehlt dieser Gott in der Aufzählung der städtischen Phylen im *buleuterion* (»northern theatre«) vgl. Augusta-Boularot – Seigne 2004, 538.

74 Gersht 1996, 439 f. Abb. 11; Foerster 2000; Zafir 2008, Abb. 8. Zu statuarischen Dionysos-Darstellungen in der Dekapolis allgemein Weber 2002, 203 f.

75 s. Kh. Al-Bashaireh hier im Appendix.

76 Weber-Karyotakis 2017, 10–13 Kat.-Nr. 3 Abb. IV 14–17.

77 Weber-Karyotakis 2017, 8 f. Kat.-Nr. 2 Abb. 7–10.



Abb. 31 Torso einer Marmorstatue des Dionysos, H 170 cm, gefunden 2018 im Wasserbecken zwischen der Pfeilerhalle und den Ostthermen, Jerash, Department of Antiquities, Magazin, Fundnummer 2018/80

Asklepios

Ein weiterer Marmortorso, der aber mit einer erhaltenen Höhe von 110 cm unter der Durchschnittsgröße



Abb. 32 Torso einer Marmorstatue des Asklepios, H 110 cm, gefunden 2017 im Wasserbecken zwischen der Pfeilerhalle und den Ostthermen, Jerash, Department of Antiquities, Magazin, Fundnummer 2017/76

eines lebenden Menschen liegt, lässt sich aufgrund der Drapierung des Mantels und des Fehlens eines Chiton als Untergewand sicher als Asklepios deuten (Abb. 32)⁷⁸. Er trat im Depot des Wasserbeckens 2017 in zwei aneinanderpassenden Fragmenten zutage. Der Kopf, der gesenkte rechte Arm, die auf die Hüfte gelegte linke Hand sowie beide Füße mit Plinthe fehlen. Einige Faltenbruchstücke der entlang des linken Oberschenkels herabfallenden Faltenkaskade des Mantels lassen sich in den Brüchen anfügen.

78 Lepaon – Weber-Karyotakis 2018, 491 Abb. 25–28. Auch im Fall des Asklepios ist eine der städtischen

Phylen belegt, die den Namen des Gottes führte: Augusta-Boularot – Seigne 2004, 533 Nr. 24.



Abb. 33 Torso einer weiblichen, nicht näher bestimmbar Gewandstatue, H 72 cm, gefunden 2018 im Wasserbecken zwischen der Pfeilerhalle und den Ostthermen, Jerash, Department of Antiquities, Magazin, Fundnummer 2018/133

Die Statue lässt sich dem weit verbreiteten und in vielen Varianten überlieferten Bildschema des Asklepios Eleusis zuordnen. Unsicher bleibt, ob ein früher an anderer Stelle in Jerash gefundener Schlangensstab zugehört⁷⁹. Auch scheint es durchaus möglich, dass der bekannte bärtige Götterkopf⁸⁰, der als Spolie in der Dreifachkirche des Kosmas und Damian, des Johannes des Täufers und des Heiligen Georg wiederverwendet worden war, an den Torso anpasst. Statuarische Zeugnisse des Asklepios sind in Gerasa so spärlich,

79 Der in drei Fragmente zerbrochene, sehr fein gearbeitete Schlangensstab wurde mir von Mitarbeitern des Department of Antiquities während der Ausgrabungskampagne 2018 zur Kenntnis gebracht. Angeblich war er in den frühen 2000er Jahren in der Nähe des sog. Nordtheaters gefunden worden. Er weist an seinem oberen und unteren Ende Brüche auf und könnte von den Proportionen her zu dem Torso passen. Der zuletzt genannte ist aus feinkristallinem weißem Dokimeion-Marmor gearbeitet, s. u. Appendix AI-Bashaireh. Eine Analyse des Marmors könnte



Abb. 34 Marmortorso einer Statuette des Asklepios, H 74 cm, gefunden 2018 in der Unterstadt an der Kreuzung des *decumanus maximus* mit dem *cardo* beim Forum, Umm Qais, Department of Antiquities, ohne Inv.-Nr., Magazin

dass sich derartige Hypothesen durchaus im Bereich des Möglichen bewegen. Ebenso ungeklärt ist bislang, ob der 2018 gleichfalls im Depot des Wasserbeckens gefundene, aber relativ schlecht erhaltene Torso einer weiblichen Gewandstatue (Abb. 33) für eine Deutung als Hygieia in Frage kommt, die als thematisches Gegenstück zu Asklepios und somit als Paar aufgestellt worden sein könnten. In beiden Fällen fehlen jedoch trotz sorgfältiger Fundbeobachtung weitere signifikante Fragmente von Attributen, die diesbezügliche

die Hypothese einer Zugehörigkeit des Schlangensstabes weiter erhärten; aber letztendlich wird sich ein zwingender Beweis wohl nie führen lassen, es sei denn, neue Anschlussstücke würden gefunden. Das Schlangensstabfragment wurde zusammen mit dem Torso unter der Fundnummer 2018/115 verpackt und dem Department of Antiquities am Ende der Kampagne zurückgegeben.

80 Amman, Jordan Archaeological Museum, Inv.-Nr. 2212: Weber 2002, 487 Kat.-Nr. C 5 Taf. 123, B (mit älterer Lit.).



Abb. 35 Torso einer Marmorstatue des Asklepios, H 75,5 cm, gefunden im Bereich des *proscenium* des Theaters von Philadelphia/Amman, derzeitiger Aufbewahrungsort ebenda

Aufschlüsse geben könnten. Wiederum entspricht der lückenhafte Befund der eingangs zu dem Depot vorgetragenen Interpretation.

Im Bereich der Dekapolis und in der *Provincia Arabia* entwickelten sich die Heilkulte um Asklepios und ihm entsprechender einheimischer Gottheiten um die zahlreichen Thermalquellen, die auf den städtischen Territorien in den Nebentälern des Jordans entspringen⁸¹. Von besonderer Attraktion waren hier die Thermalanlagen von Emmatha (heute Hammat Gader) in der nördlichen *chora* von Gadara. In der Spätantike reichte ihre Berühmtheit weit über die engeren Grenzen der Region hinaus, so dass sich internationale Prominenz wie etwa der Philosoph Iamblichos aus dem syrischen Chalkis oder die byzantinische Kaiserin Aelia Eudokia (Athenais) hier zu Badekuren einstellten. In Gadara/Umm Qais wurde kürzlich der Marmortorso einer Asklepios-Statuette (Abb. 34)⁸² gefunden, der in jene Zeit datiert, in der diese außerstädtischen Thermalanlagen von Emmatha aufwendig ausgebaut wurden (zweite Hälfte des 2. Jhs. n. Chr.). Auch andere Städte der *Provincia Arabia* wie etwa Philadelphia/

Amman (Abb. 35)⁸³ können mit statuarischen Belegen für den griechischen Heilgott aufwarten.

Apollon

Unsicher ist die Deutung des Torsos eines nackten Jünglings (Abb. 36), der hinsichtlich seiner Größe der eben besprochenen Asklepios-Statue nahekommt. Einige Fragmente des rechten Glutaeus und des Oberschenkels lassen sich anpassen. Außer der schulterlangen Frisur aus in sich gedrehten, teilweise freigearbeiteten Strähnen liegen keine näheren Hinweise für die Identität des Dargestellten vor. Hypothetisch ist eine Benennung als Apollon zu erwägen. Falls dem so ist, wäre eine thematische Verbindung zu den weiter unten behandelten Musen als Musagetes denkbar, wobei im weitgehend fehlenden linken Arm die Kithara ergänzt werden müsste. Eine solche Hypothese kann jedoch weder aus den Brüchen am Torso noch aus Bruchstücken eines solchen Musikinstrumentes abgeleitet werden. Ebenso vorläufig ist die Zuweisung einer Statuenstütze mit Baumstumpf mit darüber fallendem Tuch und einem davor hockenden Raubtier mit erhobener Vordertatze an diesen Torso⁸⁴.

Kybele

Die stark fragmentierte, auf einem Thron mit Rücken- und Armlehnen sitzende, in Chiton und Himation gekleidete weibliche Gestalt erweist sich durch einige nicht anpassende Bruchstücke des kreisrunden Tympanons als Statue der Demeter/Kybele/Magna Mater (Abb. 37a). Diese Benennung wird durch zwei bis auf die Hinterbeine weggebrochenen Löwenfiguren gestützt, die ursprünglich vor den beiden Thronbeinen hockten. Wiederum fehlen der Kopf und beide Arme, ferner sind zahlreiche Partien innerhalb des bekleideten Frauenkörpers ausgebrochen. Von ihrem ursprünglichen Erscheinungsbild gibt die vollständig erhaltene Sitzstatue der thronenden Kybele aus *Formiae*, heute in der Ny Carlsberg Glyptotek zu Kopenhagen⁸⁵, eine ungefähre Vorstellung. In ihrer handwerklichen Ausführung steht der Gerasener Torso der fast vollständigen Figur in Kopenhagen nahe: Stilistisch zeichnet sich die Skulptur aus Gerasa durch

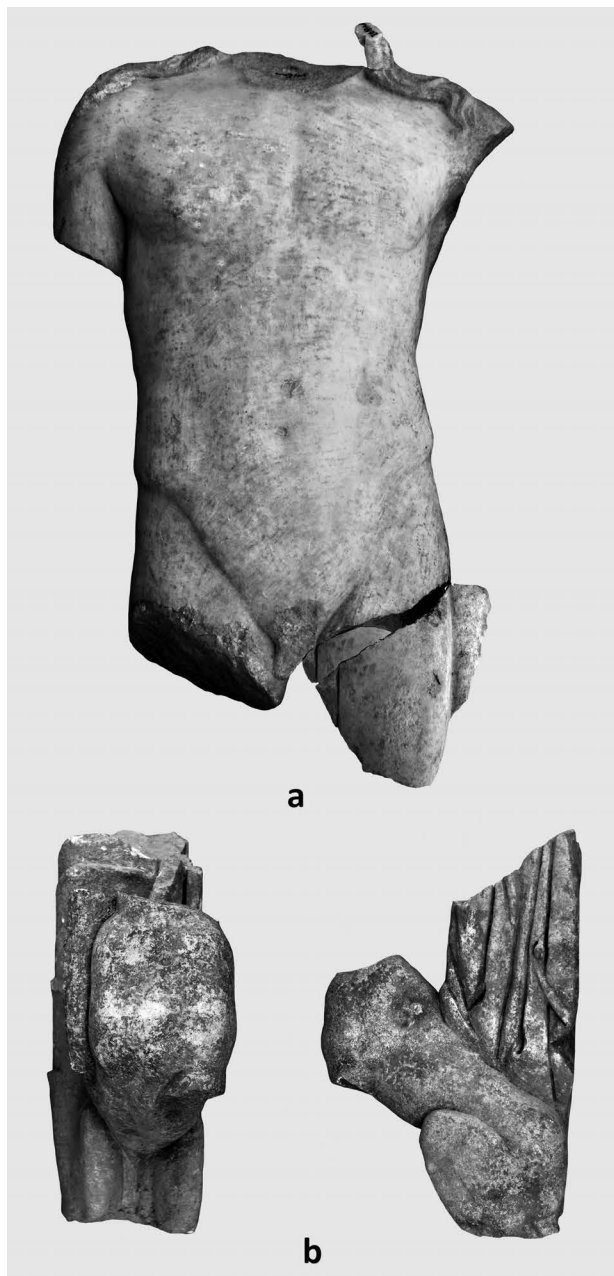
81 Weber 1997; Weber 1999; Weber 2010b.

82 Gefunden an einer Straßenkreuzung des *decumanus maximus* in der westlichen Unterstadt von Gadara im Frühjahr 2018, heute aufbewahrt im Lager des Department of Antiquities Umm Qais, unpubliziert. Ich danke dem Antikendirektor Musa Melkawi für die Genehmigung, dieses Fragment hier zu veröffentlichen.

83 Weber 2002, 193 f.; 505 f. Kat.-Nr. D 3 Taf. 150 A. B.

84 Sofern die Provenienzbestimmungen der Marmorarten von Torso (»parisch«, Abb. 36 a) und Baumstütze (»thasisch«, Abb. 36 b; vgl. Appendix von Kh. Al-Bashaireh) tatsächlich zutreffen, würden diese eher gegen eine Zusammengehörigkeit sprechen.

85 Moltesen 1995, 121 Kat.-Nr. 27.



36

Abb. 36 Torso einer Marmorstatue eines unbekleideten Jünglings (Apollon?) mit einer eventuell zugehörigen Statuenstütze (Baustumpf, Gewandrete und hockendes Raubtier), H des Torsos 64 cm, ohne die 2018 zugewiesenen Fragmente des linken Oberschenkels), H der Stütze 69 cm, gefunden 2017 und 2018 im Wasserbecken zwischen der Pfeilerhalle und den Ostthermen, Jerash, Department of Antiquities, Magazin, Fundnummern 2017/61. 65A; 118 und 2018/116 (Stütze)

Abb. 37 a. b Torso einer fragmentierten Marmorstatue der thronenden Kybele (a), Detail der anpassenden Armlehnenstütze des Thrones mit der Signatur des Antoneinos (b), H des Torsos 121 cm; gefunden 2018 im Wasserbecken zwischen der Pfeilerhalle und den Ostthermen, Jerash, Department of Antiquities, Magazin, Fundnummer 2018/106



37 a



37 b



Abb. 38 Torso der Marmorstatuette einer auf dem Felsen thronenden Muse (Urania?), H 73 cm, gefunden 2017 im Wasserbecken zwischen der Pfeilerhalle und den Ostthermen, Jerash, Archaeological Museum, Inv.-Nr. J. 1647



Abb. 39 Torso der Marmorstatuette einer auf dem Felsen thronenden Melpomene, eine Theatermaske der Tragödie auf dem linken Oberschenkel stützend, H 62 cm, gefunden 2017 im Wasserbecken zwischen der Pfeilerhalle und den Ostthermen, Jerash, Archaeological Museum, Inv.-Nr. J. 1646

den völligen Verzicht auf Bohrrillen und durch die mit dem Spitzmeißel auf Licht und Schatten-Spiel angelegten tief unterschrittenen Faltentäler aus. Diese bildhauerische Gestaltung der Oberfläche entspricht in vielerlei Hinsicht dem spätflavisch-frühtraianischen reichsweiten Zeitstil.

Die neu gefundene Gerasener Kybele weist ferner die griechische Bildhauersignatur ANTΩ|NEINOS | [E]ΠIOIEI auf. Sie ist auf der Vorderseite der im Bruch anpassenden rechten Armlehnenstütze eingemeißelt (Abb. 37 b). Über diesen Künstler namens Antoneinos und seine Werkstatt liefern die im Folgenden behandelten Musen-Statuetten weitere Aufschlüsse.

Die Musen des Antoneinos

Das Depot im Wasserbecken zwischen der Pfeilerhalle und dem Thermengebäude enthielt insgesamt sechs Statuetten von weiblichen Personen aus pentelischem

Marmor⁸⁶, die in Mäntel gehüllt und auf Felsbuckeln thronend dargestellt sind. Die vollständiger erhaltenen variieren in den Höhen zwischen 62 und 75,5 cm; ihre Köpfe sind allesamt weggebrochen. Bei zwei von ihnen (Abb. 43. 44) sind keine spezifischen Attribute erhalten, so dass eine Benennung nicht möglich ist. In der mit dem Handrücken auf den Schoß gelegten linken Hand einer in das Himation gehüllten Muse (Abb. 38) könnte man sich in der nach oben gelehrten Handfläche und den leicht angewinkelten Fingern einen kleinen Astralglobus denken, womit sich eine Benennung als Urania anböte. Sicherer jedoch ist die Identifikation der anderen Statuetten: Eine der Musen legt eine teilweise aufgerollte Buchrolle auf ihren Oberschenkel, um nachdenkend beim Lesen innezuhalten (Abb. 41) – sicher Klio, die göttliche Patronin

86 Vgl. hier den Appendix von Kh. Al-Bashaireh.



Abb. 40 Torso der Marmorstatuette einer auf dem Felsen thronenden Erato, die Kithara zupfend, H 69 cm, gefunden 2018 im Wasserbecken zwischen der Pfeilerhalle und den Ostthermen, Jerash, Archaeological Museum, Inv.-Nr. J. 1648

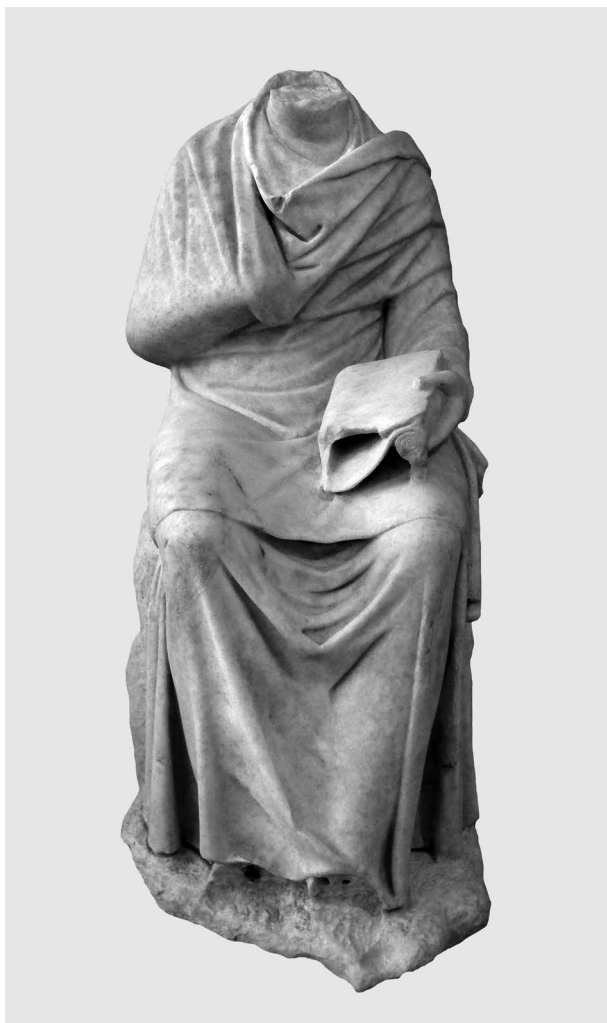


Abb. 41 Torso der Marmorstatuette einer auf dem Felsen thronenden Klio, auf dem linken Oberschenkel eine geöffnete Buchrolle haltend, H 75,5 cm, gefunden 2018 im Wasserbecken zwischen der Pfeilerhalle und den Ostthermen, Jerash, Archaeological Museum, Inv.-Nr. J. 1649



Abb. 42 Fragment der Plinthe der auf dem Felsen tanzenden Terpsichore, auf der Vorderseite eigenhändige Signatur des Alexandriners Antoneinos, Sohn des Antiochos, H 37 cm. Gefunden 1984 im Bereich der Pfeilerhalle, Amman Jordan Museum (Ras al-Ain), ohne Inv.-Nr.

der Geschichtsschreibung. Eine weitere (Abb. 39) stützt eine Theatermaske auf ihren Schoß: Es ist dies Melpomene die göttliche Patronin der Tragödie. Eine dritte ist im Moment des Zupfens der Kithara gezeigt (Abb. 40), demnach entweder Polyhymnia, Terpsichore oder, wahrscheinlicher noch, Erato, die der erotischen Liebesdichtung vorsteht.

Dieser Serie von sechs Musen kann man thematisch, hinsichtlich des Formats und der stilistischen Ausarbeitung das Fragment einer siebenten Muse (Abb. 42) anschließen⁸⁷. Das nur in der Plinthe mit Resten des auf dem Boden liegenden Gewandes erhaltene Bruchstück wurde bei den jordanischen Notgrabungen von

87 Weber 2007, 225 Abb. 6 a. b. Zur Inschrift SEG XL Nr. 1392 (fine); SEG XLIII Nr. 106; SEG LI Nr. 2047. 2048; zuletzt Weber-Karyotakis 2017, 16 Kat.-Nr. 5 (mit Angabe der älteren Lit. und Besprechung beider Inschriften durch P.-L. Gatier) Abb. IV 27. 28.



Abb. 43 Torso der Marmorstatuette einer auf dem Felsen thronenden Muse, wegen Fehlens eines Attributs nicht näher bestimmbar, H 69 cm, gefunden 2018 im Wasserbecken zwischen der Pfeilerhalle und den Ostthermen, Jerash, Archaeological Museum, Inv.-Nr. J. 1650



Abb. 44 Unterkörperfragment der Marmorstatuette einer auf dem Felsen thronenden Muse, wegen Fehlens eines Attributs nicht näher bestimmbar, H 52 cm, gefunden 2017 im Wasserbecken zwischen der Pfeilerhalle und den Ostthermen, Jerash, Archaeological Museum, Inv.-Nr. J. 1651

1984 in der Pfeilerhalle gefunden. Elise S. Friedland erkannte es zutreffend als eine Wiederholung der tanzenden Muse vom Typus Milet⁸⁸. Die am besten erhaltene Replik wurde bei Ausgrabungen im spanischen Munigua⁸⁹ gefunden.

Das Gerasener Fragment ist demnach als Tänzerin zu ergänzen, die in leicht vornüber gebeugter Haltung eine Kickbewegung des rechten Fußes im Rhythmus der Musik ausführt. Bei dieser Muse handelt es sich offenbar um Terpsichore, die göttliche Patronin des Tanzes und Chors. In dieser bewegten Pose weicht sie jedoch von dem üblichen Bildschema ab, das sie – wie die im Gerasener Ensemble vertretene Erato – sitzend beim Spiel der Lyra oder Kithara zeigt.

Die Besonderheit des Gerasener Fragmentes liegt jedoch weniger in der Ikonographie als vielmehr in

einer unter dem verlorenen rechten Fuß als quadratische glatte Fläche vom Felduntergrund ausgesparten Inschriftentafel. Auf dieser hat der Bildhauer Antoneinos signiert: *ΑΝΤΩΝΕΙΝΟΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΥΣ ΕΠΟΙΕΙ*. Links der Inschriftentafel ist auf Höhe der untersten Zeile ein weiteres rechteckiges Feld aus dem Felsgrund ausgeschmiegelt, auf dem der Künstler nachträglich noch den erklärenden Zusatz *ὁ αὐτὸς* (= er selbst) vor dem Verb *ἐποίησε* (= hat es gemacht) eingemeißelt hat. Dies ist wohl kaum anders zu verstehen als dass es im Aufstellungskontext dieser signierten Statue noch weitere Figuren gab, die der antike Betrachter zwar mit der Urheberschaft des besagten Antoneionos assoziierte, die aber nicht seine eigenhändigen, sondern Arbeiten von in seinem Atelier tätigen Bildhauern waren. Das in der Inschrift

88 Friedland 2003, 439–441 Nr. 3 Abb. 3.

89 Weber-Karyotakis 2017, 16 mit Anm. 52 Abb. IV 30.



Abb. 45 Marmortorso der Muse mit der Buchrolle vom Typus Milet, H 124,6 cm, gefunden vor 1938 im Bereich des sog. ovalen Forums von Gerasa, Amman, Jordan Archaeological Museum (Zitadelle), ohne Inv.-Nr.

genannte Alexandria war gewiss die ehemals ptolemäische Palast- und Hafenstadt, womit ein deutlicher Hinweis auf die kunstlandschaftliche Herkunft der Musengruppe geliefert wird⁹⁰. Die Namensgleichheit und der Inschriftenduktus legen die Schlussfolgerung nahe, dass auch die oben behandelte fragmentierte

Kybele-Statue von dem gleichen Antoneinos geschaffen worden war.

Doch damit nicht genug! Im alten Suq von Jerash hat sich der rechteckige Abschnitt einer beschrifteten Statuenbasis aus Kalkstein erhalten, die – wie viele andere Kalksteinblöcke aus den Ostthermen – als Spolie in einer der tscherkessischen Hausfassaden während des späten 19. Jahrhundert wiederverwendet wurde. Der Kalksteinblock zeigt eine griechische Inschrift über fünf Zeilen, von denen die beiden letzten die Signatur der Musenplinthe fast wörtlich wiederholen: »ANTΩNEINOS ANTIOXOY AΛEXANΔPEYΣ HΠTAΣATO.« Die drei vorgehenden Zeilen beginnen mit der leider nicht sicher lesbaren Jahresangabe, für die Pierre Louis Gatier die Lesung des Jahres 181 der pompeischen *aera* von Gerasa (= 118/119 n. Chr.) für die Wahrscheinlichste hält. Des Weiteren wird auf der Basis ein gewisser Lysias, Sohn des Ariston und Enkel des Moirinos (Demetrius), als Ausführender der Stiftung an seine Vaterstadt auf ein Gelübde hin und auf eigene Kosten genannt.

Somit besitzen wir durch die neugefundenen Statuen aus dem Depot in der *natatio* der Ostthermen einen direkten Hinweis auf Alexandria als kunstlandschaftlicher Provenienz von Marmorstatuen in der arabischen Stadt Gerasa. Dieses Ergebnis lässt sich mit den beiden oben erwähnten, allerdings fast ein Jahrhundert jüngeren Brunnenfiguren der Euthenia und des Nilos aus dem Umfeld des städtischen *macellum* in Einklang bringen, die als Personifikationen des Nillandes ebenfalls nach Alexandria als Herkunftsort verweisen. Darüber hinaus geht aus der Basisinschrift hervor, dass die alexandrinische Werkstatt des Antoneinos in traianischer Zeit tätig war. Ob es sich hier um wandernde Künstler und Steinmetzen handelte, die in der *Provincia Arabia* lokale Auftragsarbeiten am Ort ausführten, oder ob die Musenstatuetten (eventuell auch die Kybele-Statue) von dem Gerasener Lysias aus den Lagerbeständen der Antoneinos-Werkstatt⁹¹ in Alexandria angekauft und über Caesarea Maritima nach Gerasa transportiert wurden, wird sich vorerst wohl kaum klären lassen.

Auch die Frage, ob dieser Musegruppe des Antoneinos zwei Altfunde aus Gerasa hinzuzurechnen sind, kann beim gegenwärtigen Stand der Forschungen noch nicht sicher beantwortet werden. Es handelt sich bei ihnen um den Torso einer Muse des Bildschemas »mit der Buchrolle« (Abb. 45)⁹², die schon vor 1938 im Bereich des sog. ovalen Forums zum Vorschein

90 Zu epigraphischen Testimonia alexandrinischer Bildhauer vgl. Donderer 2001, zu Antoneinos im Besonderen Donderer 2001, 178 Nr. 6 mit Anm. 71.

91 Parallelfälle hierfür ließen sich in stattlicher Zahl anführen. Unter diesen sei die Musen-Gruppe aus den

Thermen von Agnano/Campanien, heute im Liebighaus Frankfurt am Main als Paradebeispiel zitiert: Bol 1983, 126–147 Kat.-Nr. 36–40 (mit Abbildungen).

92 Weber 2007, 224 Abb. 4 a. b; Lepaon – Weber-Karyotakis 2018, 498 Abb. 48.



Abb. 46 Kopf der sog. Polyhymnia vom Typus Vatikan, H 29 cm, aus Gerasa, Amman, Jordan Archaeological Museum (Zitadelle), Inv.-Nr. J. 1837

gekommen ist. Diese Muse kennt eine späthellenistische Wiederholung aus der palästinischen Hafenstadt Askalon⁹³. Ungeklärt ist ferner die Zugehörigkeit eines stark restaurierten Köpfchens der mit Blumenkranz bekrönten Polyhymnia vom Typus Vatikan (Abb. 46)⁹⁴. Eine Anpassung an eine der neu gefundenen, auf Felsen thronenden Göttinnen ist aufgrund des unterschiedlichen Formates a priori auszuschließen. Weiterführende Studien an den Originalen könnten in dieser Hinsicht eventuell zu neuen Erkenntnissen führen.

4. Zusammenfassung der Ergebnisse

Wie kaum eine andere Provinz nahm die 106 n. Chr. eingerichtete Arabia als Nachfolgerin der quasi-autonomen syrischen Dekapolis und des Nabatäerreiches eine vermittelnde Stellung im Kulturtransfer zwischen dem Mittelmeer und der außerhalb des römi-

schen Reiches gelegenen arabischen Halbinsel ein. Obwohl Grenzprovinz blieben dort politische wie militärische Barrieren stets durchlässig. Träger des Kulturtransfers waren in erster Linie die arabischen Kaufleute und Nomaden, die ungeachtet der natürlichen Hindernisse ihre Transportkarawanen und Herden über weite Distanzen durch die trockenen Wüstengebiete der arabischen Halbinsel führten. In späterer Zeit kam durch die Entdeckung der Monsunwinde im Roten Meer ein intensiver Seehandel hinzu, für den wir mit dem zwischen 40 und 70 n. Chr. edierten *Periplus Maris Erythraei* (Περιπλους τῆς Ἐρυθρᾶς Θαλάσσης) eine informationsreiche Schriftquelle besitzen. Insbesondere in der Alabaster-, Kalkstein- und vor allem der Metallplastik entwickelten die altsüdarabischen Königreiche von Saba, Qataban und Hadramaut schon seit dem frühen 1. Jt. v. Chr. eine bildhauerisch hoch entwickelte und qualitativ anspruchsvolle Kunstsprache mit autochthonen Bildschemata, die freilich ab dem 6. Jh. v. Chr. mit Importwerken aus dem griechischen Raum⁹⁵ konfrontiert wurde und sich bis zur römischen Kaiserzeit dem griechisch-römischen Einfluss weiter öffnete.

Die Städte der *Provincia Arabia*, insbesondere diejenigen der vormaligen syrischen Dekapolis im Norden ihres Territoriums, waren hinsichtlich ihrer Skulpturenlandschaften nur teilweise von der römischen Reichskunst geprägt. Während die nordöstlichen, im Gebiet des Hauran-Gebirges ansässigen Stämme eine wuchtige, durch den harten Basalt geprägte Bildsprache in ihrer lokalen Plastik⁹⁶ entwickelten und nur vereinzelte griechische Vorbilder wie das der Athena Parthenos oder der fliegenden Niken⁹⁷ eigengesetzlich, aber in hoher Zahl in ihr Repertoire aufnahmen und mit neuen Deutungsinhalten versahen, blieb die bodenständige Plastik in den westlichen und südlichen Dekapoleis auf Totenbilder für den sepulkralen Bereich beschränkt, die eher symbolhaften denn porträthaften Charakter besaßen⁹⁸. In scharfem Kontrast dazu standen dort die Marmorstatuen in den öffentlichen oder privaten Räumen, welche reichsweit bekannte Bildschemata repräsentieren. Eine der Ursachen hierfür ist die wegen weiter Transportwege hohe Kostspieligkeit des Marmors, eine andere die mehr oder weniger stark entwickelte, meist unterschwellige Aversion der breiteren semitischen Bevölkerung ge-

93 Schneider 1999, 135 f. Nr. 15 Taf. 42 c

94 Weber 2002, 489 Kat.-Nr. C 9 Taf. 123:A; Weber 2007, 222 f. Abb. 2; Lepaon – Weber-Karyotakis 2018, 495 f. Abb. 36–39; 498 Abb. 49.

95 Als Beleg hierfür sei der archaische lakonische Bronzehoplit aus dem jemenitischen al-Barira (Wadi Jir-dan) vormals in der Privatsammlung von G. Ortiz angeführt: Beazley 1939/1940, 83 f. Abb. 1. 2; ‘Aqil – Antonini 2007, 144 Nr. I.A.b.4 mit Abb.

96 Weber 2010a.

97 Weber 2009, 40–42 (Athena-Allat); 56–64 (Niken).

98 Für Samaria und Skythopolis s. Skupińska-Løvset 1983, passim. Ergänzend dazu für die ostjordanischen Städte und deren geographisches Umfeld: Weber 2002, 227–231.

genüber anthropomorphen Darstellungen aus monotheistisch religiösen Beweggründen. Die Bereitschaft, sich auf künstlerischer Ebene mit Werken der griechisch-römischen Bildkunst einzulassen, dürfte eine Frage des sozialen Standes und damit einer Erziehung und Ausbildung nach hellenischen Maximen gewesen sein. Ähnlich verhält es sich auch heute noch in der arabischen Welt mit der Rezeption »westlicher« Kulturwerte, die in weiten Teilen der arabischen Welt eher auf das rein Materielle beschränkt bleiben. Sicherlich spielten damals wie heute Fragen der Loyalität und der Staatsraison eine wichtige Rolle, was sich für die römische Zeit durch die Übernahme von Namen aus dem olympischen Dodektheon zumindest für die gebildeten Ratsmitglieder der städtischen Phylen von Gerasa durch die Sitzplatzinschriften im lokalen *bu-leuterion* plausibel machen lässt.

Statistisch gesehen führten die römischen Provinzen Syria, Palaestina und Arabia im Vergleich mit den nordafrikanischen und kleinasiatischen Nachbarprovinzen eher ein Schattendasein, was die Eigenproduktion, den Import und die von den Marmorvorbildern ausgehende Beeinflussung einheimischer Bildhauerschulen angeht. Entscheidende Impulse kamen dabei aus der nächstgelegenen Kunstmetropole Alexandria, sei es durch Importe vollendeter Werke, sei es durch wandernde Künstler und Handwerker. Als Präzedenzfall konnte dies für Gerasa in diesem Beitrag durch die Musengruppe des alexandrinischen Werkstattinhabers Antoneinos aufgezeigt werden.

Appendix: The Marble Provenances of the Gerasa Statues

by *Khaled Al-Bashaireh*

The origins of the marbles used in carving the sculptures from the Gerasa eastern baths were investigated by a characterization using different scientific analytical techniques and then by the comparison of the collected data to the published databases on ancient marble quarries of the Mediterranean. The scientific techniques, that followed the macroscopic examination, included X-ray diffractometry (XRD) to determine the mineralogical composition of the marbles, optical microscopy (OM) to determine the petrographic features of marbles including their texture, fabric, maximum grain size, grain boundary shapes, etc., and the mass spectrometry (MS) to determine the Carbon 13 and Oxygen 18 isotopic values of the marbles. The

XRD and MS analyses require few milligrams of the materials' powder, while the OM needs a very small chip of the material to produce microscopic thin sections. The collected samples were obtained during excavations and conservation work executed from 2017 to 2018; therefore, small fragments were taken from already broken pieces or from hidden places that did not affect the appearance of the statues. The samples from the Muses were collected from the bottom surface of their bases. The XRD and OM analyses were performed at the laboratories of the Faculty of Archaeology and Anthropology at Yarmouk University, while the MS analysis was performed at the Environmental Isotope Laboratory at the Department of Geosciences of the University of Arizona.

A total of 29 samples of marble sculpture were studied and characterized during the past two years⁹⁹. The results showed that the sculptures were carved in different varieties of marble rocks which are different in their macroscopic and petrographic features, C¹³ and O¹⁸ isotopic values and their mineralogical composition.

The sculptors used the dolomitic marble (Thasos-3 marble) from the Vathy-Saliara district, Thasos Island, to carve the Aphrodite statue (Abb. 28), a large piece of a white-beige hand, a drapery, the enthroned Cybele (Abb. 37 a. b), a polished white beige fragment, and the fragment of a statue support (Abb. 36 b). The fine-grained white Pentelic marble quarried from the Mount Pentelikon, Attica, in Greece was used to carve the six Muses uncovered in 2017 and 2018 excavation campaigns (Melpomene, Clio, Urania, Erato and two unidentified so far, Abb. 39–44), an Eagle fragment, and wing fragments belonging to it. The Docimium fine-grained white marble from the Docimium area (modern İschehisar) in Turkey was used in carving the Asclepius (Abb. 32) and Zeus (Abb. 29) statues, a pedestal, and a cylindrical fragment. The coarse-grained grey Porconnesus-1 marble from the Island of Marmara, Turkey was used to carve the Dionysus statue (Abb. 31) and the female marble head (Abb. 24), a drapery fragment and a polished fragment. The coarse-grained white-grey marble from Lakkoi, Valley of Chorodaki, Paros Island, in Greece was used to carve the torso of a draped female statue (Abb. 33), a chest of a statue, the Apollo (Abb. 36 a), the Dancing Satyr¹⁰⁰ and a burned sculpture. The results give clear evidence about the high state of commercial and artistic relations and trade networks of Gerasa with other regions of the Roman Empire since the turn of the 1st to the 2nd centuries AD.

99 Al-Bashaireh u. a. 2020.

100 Weber-Karyotakis 2017, 17–21 Kat.-Nr. 6 Abb. IV 31–35.

Bibliographie

- Agusta-Bularot – Seigne 2004 S. Agusta-Bularot – J. Seigne, La vie civique de *Gerasa* de la décapole. L'apport des inscriptions du «théâtre» nord de Jerash (Jordanie), MEFRA 116, 2004, 481–569
- Agusta-Bularot 2009 S. Agusta-Bularot, Jerash, les « Grands Thermes de l'Est » : Bases de statues inscrites et anépigraphes de la salle basilicale dite « North Hall » et de ses annexes (unpubliziertes Manuskript im Besitz von Jacques Seigne)
- Al-Bashaireh u. a 2020 Kh. Al-Bashaireh – Th. M. Weber-Karyotakis – N. Abu Jaber – Th. Lepaon, Marble Sculptures from the Great Eastern Baths of Gerasa (Jordan). The Sources of the Marbles, BASOR 384, 2020, <<https://doi.org/10.1086/710386>> (27.10.2020)
- ‘Aqil – Antonini 2007 A. A. ‘Aqil – S. Antonini, Bronzi sudarabici di periodo pre-Islamico, Repertorio iconografico sudarabico 3 (Rom 2007)
- Arce 2009 I. Arce, A Replica of the Hermes Propylaios by Alkamenes found at Qasr al-Hallabat, AAJ 53, 265–273
- Beazley 1939/1940 J. D. Beazley, An Archaic Greek Statuette from South Arabia, BSA 40, 1939/1940, 83 f.
- Bisheh 1989 G. Bisheh, Hammâm al-Sarah in the Light of Recent Excavations, DaM 4, 1989, 225–230
- Bol 1983 P. C. Bol, Antike Bildwerke 1. Bildwerke aus Stein und aus Stuck von archaischer Zeit bis zur Spätantike, Wissenschaftliche Kataloge Liebieghaus, Frankfurt am Main (Melsungen 1983)
- Bolla, 2013 M. Bolla, Bronzetti in contesti funerari di età romana, LANX 15, 2013, 1–50
- Breton 2009 F. Breton (Hrsg.), Fouilles de Shabwa 4. Shabwa et son contexte architectural et artistique du I^{er} siècle avant J.-C. au IV^e siècle après J.-C., Bibliothèque archéologique et historique 190 (San‘a’ 2009)
- Costa 1978 P. M. Costa, The Pre-Islamic Antiquities at the Yemen National Museum, StA 19 (Rom 1978)
- Dimas u. a. 2013 S. Dimas – C. Reinsberg – H. von Hesberg, Die Antikensammlungen von Hever Castle, Cliveden, Bignor Park und Knole, MAR 38 (Wiesbaden 2013)
- Donderer 2001 M. Donderer, Bildhauer in und aus Alexandria, in: K. Geus – K. Zimmermann (Hrsg.), Punica – Libyca – Ptolemaica. Festschrift für Werner Huß, Studia Phoenicia 16, Orientalia Lovaniensia Analecta 104 (Leuven 2001) 167–183
- Dudley – Reeves 2013 D. Dudley – B. Reeves, Immersed Grandeur. The Eastern Complex at Wadi Rumm, in: S. Farès (Hrsg.), Des déserts et des hommes: Wadi Ram (Jordanie), Histoire économique, religieuse, sociale et environnementale. Actes du Colloque internationale à Wadi Rumm, Nov. 2011 (Amman 2013) 281–314
- Felletti Maj 1951 B. M. Felletti Maj, »Afrödite Pudica« – Saggio d'arte Ellenistica, ArchCl 3, 1951, 33–65
- Fernandes 2018: C. Fernandes, The Hair... the Hand the Huff ...the Puff of Propaganda, in: Arab Times Online 19/03/2018: <<http://www.arabtimesonline.com/news/the-hair-the-hand-the-huff-the-puff-of-propaganda/>> (10.05.2020)
- Fischer 1991 M. L. Fischer, Figured Capitals in Roman Palestine. Marble Imports and Local Stones. Some Aspects of Imperial and Provincial Art, AA 1991, 119–144
- Fischer 1994 M. L. Fischer, Historical and Philological Observations on *Marmorarii* in Byzantine Palestine in the Light of two Greek Inscriptions, Mediterranean Language Review 8, 20–40
- Fischer 2007 M. L. Fischer, Marble Imports and Local Counterparts. Luxury Business in Roman Palestine, in: M. Sartre (Hrsg.), Productions et échanges dans la Syrie grecque et romaine. Actes du colloque de Tours, juin 2003, Topoi Suppl. 8 (Paris 2007) 249–269
- Fleischer – Schulz 2012 R. Fleischer – R. Schulz, Figurale Bronzen ägyptischer und griechisch-römischer Art vom Jabal al-‘Awd, Jemen, ABADY 13 (Wiesbaden 2012)
- Foerster 2000 G. Foerster, A Statue of Dionysos from Bet Shean (Nysa-Scythopolis), in: Agathos Daimon. Mythes et cultes. Études d'iconographie en l'honneur de Lilly Kahil, BCH Suppl. 38 (Paris 2000) 135–142
- Freyberger 1989 K. S. Freyberger, Das Tychaïon von as-Sanamaïn. Ein Vorbericht, DaM 4, 1989, 87–108
- Friedland 2001 E. A. Friedland, The Roman Marble Sculptures from the East Baths at Jarash, in: AAJ 45, 2001, 461–477
- Friedland 2003 E. A. Friedland, The Roman Marble Sculptures from the North Hall of the East Baths at Gerasa, in: AJA 45, 2003, 413–448
- Gersht 1996 R. Gersht, Roman Copies Discovered in the Land of Israel, in: R. Katzoff – Y. Petroff – D. Schaps (Hrsg.), Classical Studies in Honor of David Sohlberg (Ramat Gan 1996) 433–450
- Graf 2013 D. F. Graf, Rediscovering Early Hellenistic Petra. Recent Excavations in the Civic Center, in: N. I. Khairy – Th. M. Weber (Hrsg.), Studies in the Nabataean Culture 1. Refereed Proceedings of the International Conference on the

- Nabataean Culture, Held at Petra May 5–8, 2012 (Amman 2013) 29–45
- Graf 2016 D. F. Graf, The Saga of Syllaeus Revisited, in: N. I. Khairy (Hrsg.), Studies in the Nabataean Culture 2. Second International Conference on the Nabataean Culture, Held at Provo, Utah, May 6–9, 2015 (Amman 2016) 127–163
- Grohmann 1963 A. Grohmann, Arabien, HAW III 1, 3, 3, 4 (München 1963)
- Hesse 2007 K. Hesse, Ein Syrischer Adonis? Untersuchungen zum Typus einer hellenistischen Jünglingsstatuette, *Thetis* 13/14, 2007, 133–148
- Hill 1922 G. F. Hill, A Catalogue of the Greek Coins of Arabia, Mesopotamia and Persia (Nabataea, Arabia Provincia, South Arabia, Mesopotamia, Babylonia, Assyria, Persia, Alexandrine Empire of the East, Persis, Elymais, Characene) (London 1922)
- Hitgen 2013 H. Hitgen, Aspects of Mediterranean Influence on the Material Culture of South Arabia during the Early Himyarite Period (1st century BC – 3rd century AD) on Example of Gebel al-ʿAwd, *Zeitschrift für Orient-Archäologie* 6, 2013, 278–299
- Knauf 1983 E. A. Knauf, Supplementa Ismaelitica 5. Die Haartracht der alten Araber, in: *Biblische Notizen* 22, 1983, 30–33
- Koch 1989 G. Koch, Der Import kaiserzeitlicher Sarkophage in den römischen Provinzen Syria, Palaestina und Arabia, *BJb* 189, 1989, 161–211
- Königsweg 1987 *Der Königsweg – 9000 Jahre Kunst und Kultur in Jordanien. Ausstellungskatalog Köln* (Mainz 1987)
- Kraeling 1938 C. H. Kraehling (Hrsg.), *Gerasa, City of the Decapolis; an Account Embodying the Record of a Joint Excavation Conducted by Yale University and the British School of Archaeology in Jerusalem (1928–1930), and Yale University and the American Schools of Oriental Research (1930–1931, 1933–1934)* (New Haven, Conn. 1938)
- Lepaon 2012 Th. Lepaon, Les édifices balnéaires publics de Gerasa de la Décapole (Jerash, Jordanie) et pratique du bain collectif dans l’Antiquité par les sociétés proche-orientales. *Archaeology and Pre-history, Université François Rabelais – Tours, 2012*: <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00925469>> (10.05.2020)
- Lepaon u. a. 2018 Th. Lepaon – N. Turshan – Th. M. Weber-Karyotakis, The ›Great Eastern Baths‹ of Jerash/Gerasa. Balance of Knowledge and Ongoing Research, in: A. Lichtenberger – R. Raja (Hrsg.), *The Archaeology and History of Jerash. 110 Years of Excavations* (Turnhout 2018) 131–142
- Lepaon – Weber-Karyotakis 2018 Th. Lepaon – Th. M. Weber-Karyotakis, The Great Eastern Baths at Gerasa/Jerash – Report on the Excavation Campaign 2017, in: *AAJ* 59, 2018, 477–501
- Lichtenberger 2003 A. Lichtenberger, *Kulte und Kultur der Dekapolis. Untersuchungen zu numismatischen, archäologischen und epigraphischen Zeugnissen, Abhandlungen des Deutschen Palästinavereins* 29 (Wiesbaden 2003)
- Lombardi – Avanzini 2009 A. Lombardi – A. Avanzini (Hrsg.), *Art and Technique in Yemen – The Bronzes from the Museum of Baynun. Ausstellungskatalog Pisa* (Pisa 2007)
- Melah 1994 H. al-Melah, *Medium to the History of the Arabs before Islam* (Arabisch: »al-Wasit fi Tarih al-Arab gabbl Islam«) (Mosul 1994)
- Moltesen 1995 M. Moltesen, *Catalogue Imperial Rome 2. Ny Carlsberg Glyptotek* (Kopenhagen 1995)
- Morris 2018 M. Morris, Conservation and Restoration of the Petra North Ridge Aphrodite Statues, in: *ACOR newsletter* 20,2, Winter 2018, 9
- Paribeni 1959 E. Paribeni, *Catalogo delle Sculture di Cirene. Statue e rilievi di carattere religioso, Monografie di Archeologia Libica* 5 (Rom 1959)
- Parlasca 1989 K. Parlasca, Bemerkungen zu den archäologischen Beziehungen zwischen Süd-Arabien und dem griechisch-römischen Kulturkreis, in: T. Fahd (Hrsg.), *L’Arabie préislamique et son environnement historique et culturel. Actes du colloque de Strasbourg, 24–27 juin 1987* (Leiden 1989), 281–287
- Pirenne 1955 J. Pirenne, *La Grèce et Saba. Une nouvelle base pour la chronologie sudarabe, MemA-Inscr* 15 (Paris 1955)
- Pirenne 1961 J. Pirenne, Notes d’archéologie sud-arabe. La statuette d’un roi de Awsân et l’hellénisation dans la statuaire sud-arabe, *Syria* 38, 1961, 284–310
- Pirenne 1965 J. Pirenne, Les phases de l’hellénisation dans l’art sud-arabe, in: *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine. 8^{me} congrès international d’archéologie classique Paris 1963* (Paris 1965) 535–541 Taf. 133–135
- Roads of Arabia 2010 *The Archaeological Treasures of Saudi Arabia. Ausstellungskatalog Berlin* (Berlin 2010)
- Routes d’Arabie 2010 *Archeologie et Histoire du Royaume d’Arabie Saoudite, Ausstellungskatalog Paris* (Paris 2010)
- Sahotsky 2016 B. H. Sahotsky, *The Roman Construction Process. Building the Basilica of Maxentius* (PhD-Thesis University of California, Los Angeles 2016)
- Schneider 1999 C. Schneider, *Die Musengruppe von Milet, MilForsch* 1 (Mainz 1999)

- Segall 1955 B. Segall, Sculpture from Arabia Felix. The Hellenistic Period, *AJA* 59, 1955, 207–214
- Segall 1956 B. Segall, Problems of Copy and Adaptation in the Second Quarter of the First Millennium B. C. Some Syrian and »Syro-Hittite« Elements in the Art of Arabia and of the West, *AJA* 60, 1956, 165–170
- Seigne – Lepaon 2017 J. Seigne – Th. Lepaon, The Eastern Baths at Gerasa/Jerash – The Thermal Complex and the History of its Exploration, in: Th. Lepaon – N. Turshan – Th. M. Weber-Karyotakis (Hrsg.), The Eastern Baths at Gerasa/Jerash – Preliminary Report on the 2016 Campaign, Chapter II (digitale Publikation Gerda Henkel Stiftung 2017: <https://edit.gerda-henkel-stiftung.de/gerasa/the-eastern-baths-at-gerasa-jerash/chapter-ii_100247.html> [10.05.2020])
- Skupińska-Løvset 1983 I. Skupińska-Løvset, Funerary Portraits of Roman Palestine. An Analysis of the Production in its Culture-Historical Context. *Studies in Mediterranean Archaeology* 22 (Götheborg 1983)
- Speidel 2007 M. Speidel, Außerhalb des Reiches? Zu neuen lateinischen Inschriften aus Saudi-Arabien und zur Ausdehnung der römischen Herrschaft am Roten Meer, *ZPE* 163, 2007, 296–306
- Vaelske 2005/2006 V. Vaelske, Drei Bronzestatuetten aus Petra, *Boreas* 28/29, 2005/2006, 133–140
- Weber 1997 Th. M. Weber, Thermal Springs, Medical Supply and Healing Cults in Roman-Byzantine Jordan, in G. Bisheh (Hrsg.), *Studies in the History and Archaeology of Jordan* 6 (Amman 1997) 331–338
- Weber 1999 Th. M. Weber, Thermalquellen und Heilgötter des Ostjordanlandes in römischer und byzantinischer Zeit, *DaM* 11, 1999, 433–451
- Weber 2002 Th. M. Weber, Gadara – Umm Qēs I. Gadara Decapolitana. Untersuchungen zur Topographie, Geschichte, Architektur und der Bildenden Kunst einer »Polis Hellenis« im Ostjordanland, *Abhandlungen des Deutschen Palästinavereins* 30 (Wiesbaden 2002)
- Weber 2007 Th. M. Weber, Echoes from Mt. Parnassos. Representations of Muses in the Decapolis, in: *Studies in the History and Archaeology of Jordan* 9. (Amman 2007) 221–232
- Weber 2009 Th. M. Weber, Mehrfigurige Statuendekmäler in den Heiligtümern Südsyriens aus römischer Zeit, in: Th. M. Weber – J.-M. Dentzer (Hrsg.), *Hauran IV. Sahr al-Ledja. Recherches syro-européennes 1998–2008 = Syrisch-europäische Forschungen 1998–2008 Bd. 2. Die Skulpturen aus Sahr und die Statuendekmäler der römischen Kaiserzeit in südsyrischen Heiligtümern*, *Bibliothèque archéologique et historique* 184 (Beirut 2009)
- Weber 2010a Th. M. Weber, Die Basaltplastik des Hauran. Ein Forschungsüberblick, in: M. Maqdisi – F. Braemer – J.-M. Dentzer (Hrsg.), *Hauran V. La Syrie du sud du néolithique à l'antiquité tardive. Recherches récentes. Actes du colloque de Damas 2007 Bd. 1*, *Bibliothèque archéologique et historique* 191 (Beirut 2010) 425–431
- Weber 2010b Th. M. Weber, »La illah ill'alah«. Les idoles préislamiques de la Mecque, *L'Archéo* Théma 9, juillet–août 2010, 50 f.
- Weber 2011 Th. M. Weber, Arabia in exotischem Gewand – Zur Tracht der Nabatäer, *AW* 6, 2011, 10–16
- Weber 2015 Th. M. Weber, The Middle East, in: E. A. Friedland – M. Grunow Sobocinski – E. K. Gazda (Hrsg.), *Oxford Handbook of Roman Sculpture* (Oxford 2015) 569–586
- Weber-Karyotakis 2017 Th. M. Weber-Karyotakis, The Sculptures from the Eastern Great Baths. Old and New Finds, with Reading and Comments on Related Greek Inscriptions by Pierre-Louis Gatier, in: Th. Lepaon – N. Turshan – Th. M. Weber-Karyotakis (Hrsg.), The Eastern Baths at Gerasa/Jerash – Preliminary Report on the 2016 Campaign, Chapter IV (digitale Publikation Gerda Henkel Stiftung 2017: <https://edit.gerda-henkel-stiftung.de/gerasa/the-eastern-baths-at-gerasa-jerash/chapter-iv_100321.html> [10.05.2020])
- Weidemann 1983 K. Weidemann, Könige aus dem Yemen, *Römisch-Germanisches Zentralmuseum* (Mainz 1983)
- Wenning 2015 R. Wenning, Obodas Theos. Der statuarische Befund eines nabatäischen Gottes, *ZDPV* 131, 2015, 44–58
- Zafirir 2008 Y. Zafirir, The Classical Heritage in Late Antique Palestine, in: Y. Z. Eliav – E. A. Friedland – S. Herbert (Hrsg.), *The Sculptural Environment of the Roman Near East, Interdisciplinary Studies in Ancient Culture and Religion* 9 (Leuven 2008) 117–142

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: nach Grohmann 1963, 30 Abb. 4
Abb. 2: nach Grohmann 1963, 235 Taf. 25
Abb. 3: Riyadh, King Sa'ud Universität, Sammlung des Archäologischen Instituts: nach Routes d'Arabie 2010, 333, Abb. 153
Abb. 4: Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz
Abb. 5: Courtesy of Alessandra Avancini, Pisa
Abb. 6: Courtesy of Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuwait
Abb. 7: Courtesy of Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuwait
Abb. 8: Courtesy of Salem al-Shdaifat, Windsor, Canada, Athena Numismatics: https://www.vcoins.com/en/stores/athena-numismatics/18/product/biblicaldecapolis_pella_commodus_ad_177192__extremely_rare_coin_/604889/Default.aspx
Abb. 9: Courtesy of Daniel Katz, London
Abb. 10: American Foundation for the Study of Man (AFSM), courtesy of Zeidoun Zeid
Abb. 11: nach Hesse 2007, 147 Abb. 23
Abb. 12: Robert Wenning, Münster
Abb. 13 a. b: Karl-Uwe Mahler, Trier
Abb. 14: Jacques Seigne, Comigny
Abb. 15: Thomas Weber-Karyotakis, Amman
Abb. 16: Jacques Seigne, Comigny
Abb. 17: Thomas Weber-Karyotakis, Amman
Abb. 18: Courtesy of the Trustees of the British Museum
Abb. 19. 20: Jacques Seigne, Comigny
Abb. 21 a: Thomas Weber-Karyotakis, Amman
Abb. 21 b: Zeichnung Th. Lepaon
Abb. 22: Karl-Uwe Mahler, Trier
Abb. 23 a. b: Karl-Uwe Mahler, Trier
Abb. 24: Thomas Weber-Karyotakis, Amman
Abb. 25: Thomas Lepaon, Tours
Abb. 26–45: Thomas Weber-Karyotakis, Amman
Abb. 46: Andreas F. Voegelin (†), Basel: 4741

Adressen

Prof. Dr. Thomas Weber-Karyotakis
t.weber@uni-mainz.de

Dr. Khaled Al-Bashaireh
khaledsm@email.arizona.edu

Le statue iconiche femminili di Leptis Magna

Contesti e funzione, produzione e recezione dei tipi statuari in ambito privato

Laura Buccino

Abstract: This contribution focuses on the 23 iconic statues of private women found at Leptis Magna and is structured into three parts. The first section centres on the analysis of the contexts of provenance and the honorary or funerary function of these images, while the second section concentrates on the chronology of the statues, most of which are datable to the 2nd century AD. The third section provides an analysis of the statuary types attested in Leptis Magna. These sections are combined with a discussion reflecting on the following topics: the complex and stimulating issue of sculptural production; the relationship between local workshops and imports; the presence of sculptors and marble workers with heterogeneous training and external influences, based on the recognition of styles and peculiar techniques, the quality of the marble used, the selection of the iconographic types and the degree of adherence to the models.

I contesti e la destinazione delle statue femminili iconiche e la recezione dei tipi iconografici utilizzati in epoca imperiale per la rappresentazione di donne private a Leptis Magna costituiscono l'oggetto di questo contributo. La trattazione consente alcune riflessioni relative alla complessa e stimolante questione della produzione scultorea, al rapporto tra officine locali e importazioni, alla presenza di maestranze di formazione eterogenea e di influssi reciproci tra «interno» ed «esterno», sulla base del riconoscimento di stili e tecniche peculiari, della qualità dei marmi impiegati, della selezione dei tipi statuari e del grado di aderenza ai modelli iconografici¹. Sono consapevole che per arrivare a un quadro generale delle problematiche affrontate nella prima parte del lavoro, dedicata alla collocazione di queste statue nello spazio urbano e periurbano, è necessario interfacciare i dati che qui ho raccolto con quelli desumibili da uno studio analiti-

co delle statue maschili e delle immagini imperiali: uno studio molto impegnativo, che mi riprometto di affrontare nel prosieguo della ricerca.

Mi preme sottolineare come si tratti di un lavoro preliminare, che trae origine dal progetto di studio e di pubblicazione delle sculture di provenienza leptitana, conservate prevalentemente nei musei e magazzini di Leptis Magna e di Tripoli², ma anche in altri musei al di fuori della Libia. Il progetto, a cura di Luisa Musso e dell'Autrice, si inserisce nel quadro di un programma di cooperazione tra il Dipartimento di Antichità della Libia e la Missione Archeologica dell'Università Roma Tre. I contenuti che presento sono frutto della lunga attività sul campo, della condivisione tra differenti competenze, degli scambi e delle proficue discussioni nel nostro gruppo di lavoro e, in particolare, con Luisa Musso, direttrice della Missione Archeologica, che del resto ha già pubblicato molte di queste sculture³.

Sono grata agli organizzatori per l'invito a partecipare alle giornate di studio *Rezeptionsprozesse antiker Statuenschemata in den Provinzen des Römischen Reiches*. Per la disponibilità sono riconoscente al presidente del Dipartimento di Antichità della Libia, Mohamed Faraj Mohamed al-Faloos, all'attuale sovrintendente delle Antichità di Leptis Magna, Ezeddine Ahmed Omar Fagi, e ai suoi predecessori, Giabar Matug e Ahmed B. al-Mahgiub. Ringrazio Luisa Musso per la lettura del testo e per la generosità e la fiducia con cui da tempo sostanzia e incoraggia la mia attività di ricerca.

1 Una presentazione critica della questione della produzione scultorea leptitana, a partire dall'analisi archeometrica sulla provenienza dei marmi condotta su una selezione di 36 statue di Leptis Magna, è contenuta

in contributi pubblicati in occasione della Conferenza Internazionale di *ASMOSIA XI*: Musso et al. 2016; Musso et al. 2018a.

2 A Tripoli, nel National Museum e nel Museo della Libia; a Leptis Magna, nel Museo e nel cosiddetto Museo Vecchio, l'edificio storico che ha ospitato a lungo il Museo Leptitano, successivamente dismesso, e dove dal 2013 sono custoditi per motivi di sicurezza i materiali architettonici, scultorei ed epigrafici originariamente esposti nell'area circostante il Dipartimento di Antichità di Leptis Magna. Sul Museo Leptitano: Bartoccini 1922; da ultimo Musso 2013, 24–28; sul progetto di schedatura e pubblicazione dei materiali del Museo Vecchio: Baldoni et al. 2013/2014.

3 Musso 1996a; Musso 1996b.

Le immagini dei privati di Leptis Magna, come di norma nelle altre città dell'*Africa Proconsularis* e del resto dell'impero, sono dedicate al fine di esibire di fronte alla comunità civica il prestigio sociale della persona ritratta e della famiglia di appartenenza, le rilevanti possibilità economiche, la lealtà al potere imperiale, l'adesione alle forme di cultura e religiosità tipicamente romane e ai modelli di comportamento sociale e di autorappresentazione diffusi dal centro in tutto l'impero.

Nel caso specifico delle statue femminili, alle immagini (attraverso le varie componenti costituite dalla testa-ritratto, l'acconciatura, la gestualità e il linguaggio del corpo, l'abbigliamento, ovviamente l'iscrizione di dedica⁴) è affidata la celebrazione di quelle che erano riconosciute come le doti principali di una donna romana di stato sociale elevato, rimaste normative per secoli nel modello stereotipato della matrona esemplare e della cittadina lodevole: riservatezza, modestia, rispettabilità, dignità, fedeltà, fertilità, *pietas*, ma anche bellezza, eleganza, ricchezza e cultura⁵. Nelle province della parte occidentale dell'impero, le donne potevano ricevere onori pubblici per il ruolo di *patrona* di città o di associazioni (*collegia*), per incarichi sacerdotali o per meriti di munificenza, grazie agli atti di evergetismo compiuti per accrescere l'ornamento e la funzionalità della propria città, o il benessere della comunità di appartenenza⁶. Oltre a illustrare i meriti personali, gli onori non raramente si riverberavano sui membri maschili della famiglia.

I tipi statuari utilizzati nelle statue iconiche femminili di età romana sono derivati da un ristretto numero di modelli greco-ellenistici, noti nella letteratura archeologica con nomi convenzionali; essi venivano replicati in differenti contesti onorari in tutto l'im-

pero, non solo e non tanto per la matrice greca dello schema iconografico⁷, ma poiché risultavano idonei a rappresentare i valori femminili ritenuti fondamentali nel sistema di riferimento della società romana, condiviso dalle onorate, dai dedicanti e dal resto dei cittadini, spettatori e fruitori degli spazi pubblici, sacri e funerari⁸. La ripetizione di un numero ridotto di tipi per le statue iconiche, imperiali e non, ne facilitava l'associazione all'espressione di prestigio e di specifiche qualità riconosciute a livello sociale. In questo quadro possono assumere significato le peculiarità e le varianti riscontrabili in un campione come quello leptitano, selezionato per questo contributo, corrispondente a una determinata area geografico-culturale e a un preciso arco cronologico.

Le statue iconiche femminili note da Leptis Magna ammontano a 23 (tab. 1)⁹; di molte si conosce, se non il contesto preciso, l'area di provenienza, e quindi la probabile destinazione originaria nell'arredo urbano.

Di queste statue femminili 13 sono onorarie: 10 rinvenute in aree pubbliche di Leptis Magna, che valsero come spazi altamente rappresentativi e luoghi di incontro della cittadinanza: nel Foro – noto convenzionalmente come Foro Vecchio per distinguerlo da quello del Complesso Severiano¹⁰ –, nel Teatro, nel *Calchidicum* e nelle Terme di Adriano (tab. 1, nn. 1–10), e 3 statue provenienti da santuari (tab. 1, nn. 11–13)¹¹. A queste si assommano 4 statue di probabile destinazione funeraria (tab. 1, nn. 14–17) e 6 la cui provenienza è ignota (tab. 1, nn. 18–23). Alcune di queste potevano non essere isolate, ma far parte di gruppi statuari dedicati in una stessa occasione, ma per nessuna abbiamo dati incontrovertibili in tal senso.

Al numero delle statue iconiche pervenuteci, molte acefale, andrebbero aggiunte alcune teste-ritratto

4 Sui vari elementi che in una statua concorrono all'espressione dei valori sociali e dello *status* della donna rappresentata vedi da ultimo Stewart 2008, 94 ss.; Trimble 2017, in particolare 324–335.

5 Sul tema da ultimo Buccino 2017, 7 s.; Davies 2018, 57–81, con bibliografia precedente.

6 Sugli onori pubblici resi alle donne nella parte occidentale dell'impero Hemelrijk 2012; Hemelrijk 2015. A Leptis Magna le donne sono attestate in particolare come dedicanti di edifici religiosi, vedi Di Vita-Évrard 2008, in particolare 77 con nota 11; Pentiricci 2010, 131 s.; Hemelrijk 2015, 161. 289 nota 51; 442. 449. 457; Murer 2017, 94 s. tab. 2; 104. 109. Aquilia Blaesilla nella prima metà del II secolo dedicò il complesso noto come Schola: Di Vita-Évrard 1981, 190. 193; Di Vita-Évrard 1982, 457–465 fig. 3; Chaisemartin 2017, 27. 29. 37–39. 47–49 figg. 12. 30. 31.

7 Come sostenuto, ad esempio, in Grazia Vanderpool 2005, 22–24, a proposito dell'origine attica dello schema iconografico della Grande e della Piccola Ercolanese.

8 Alexandridis 2010, 259–263; Trimble 2017, 334, con bibliografia precedente; Davies 2018, 154 s. 191 s.

9 Non ho incluso alcune statue acefale rinvenute nel Foro Vecchio, e conservate al Museo di Leptis Magna: alcune per certo, altre con grande verosimiglianza raffigurano non private, ma donne appartenenti alla famiglia giulio-claudia, in connessione con il culto imperiale. Anche le due *pepophoroi* acefale custodite nel Museo Vecchio non sono analizzate, in quanto esse piuttosto vanno riferite a immagini ideali, vedi Musso et al. 2016, nn. 5. 21 figg. a pp. 121 s.

10 Per l'arredo statuario del Foro di Leptis Magna da ultimo Gilhaus 2015, 166–181.

11 Per i luoghi di provenienza vedi anche Murer 2017, 96–110.

con altissima probabilità pertinenti a statue onorarie (dal Foro Vecchio, dal Teatro, dalle Terme)¹² e naturalmente le basi iscritte, che documentano altri luoghi di esposizione: il Mercato, la Curia, e la *porticus post scaenam* del Teatro, in un arco cronologico che va dal II alla fine del III/inizi del IV secolo d.C.¹³.

I dedicanti sono sempre membri stretti della famiglia¹⁴, ma la statua onoraria viene eretta grazie all'autorizzazione o al decreto dell'*ordo* di Leptis Magna. Il testo epigrafico non menziona benemerienze specifiche, ma solo, e non in tutti i casi, qualità morali¹⁵.

Una sola base con dedica frammentaria a Fabricia, databile nella seconda metà del III secolo, è stata restituita dall'area centrale del Foro Severiano¹⁶. Rispetto al Foro della città, dove trovavano posto le onorificenze per cittadini e cittadine benemeriti appartenenti, presumibilmente, alle più illustri famiglie, almeno fino alla metà del IV secolo d.C.¹⁷, il Foro Severiano sembra fosse prevalentemente destinato alla celebrazione dei membri della dinastia e di alti funzionari¹⁸, ma non mancano attestazioni di onori a notabili locali¹⁹.

Per quanto riguarda gli altri luoghi di provenienza, Cristina Murer nella sua recente monografia²⁰ esclude alcune delle statue rinvenute nel Teatro e nelle Terme di Adriano dal loro originario arredo. Questa ricostru-

zione non convince: infatti, come documenta il trasferimento di iscrizioni nelle Terme, ancora funzionanti nel IV secolo²¹, gli abbondanti spostamenti di materiale lapideo in varie parti della città verificatisi nel periodo tardoantico e le fasi di riutilizzo del Teatro²² non autorizzano a mio avviso a giudicare non originariamente pertinenti le statue ivi rinvenute, che tra l'altro non mostrano segni di rilavorazione al fine di una nuova dedica; sarebbe stato, inoltre, un procedimento poco economico e poco razionale trasferire queste sculture come materiale da costruzione da altre aree della città – addirittura funerarie e quindi extraurbane come ipotizza la Murer sulla base del tipo iconografico²³ –, tenuto conto che entrambi i complessi ospitavano un ricchissimo corredo statuaria, stratificato nei secoli.

Più arduo risulta ricostruire l'esatta collocazione delle statue all'interno dei singoli edifici, anche se per le Terme di Adriano proposte di ricontestualizzazione sono state avanzate da Hubertus Manderscheid e più di recente da Paola Finocchi sulla base della documentazione scritta e fotografica lasciata da Maria Floriani Squarciapino: a statue onorarie di notabili locali, sia uomini sia donne, sembra fossero riservate le esedre che si aprono nel portico settentrionale della palestra;

12 Le teste-ritratto sono in parte elencate in Murer 2017, 238 nn. A120–A124; per i ritratti leptitani vedi anche Buccino 2014.

13 IRT 276. 277. 579. 607. 632. 634. 640. 641. 642. 645. 650. 713. 768. 758; Murer 2017, 95 s. tab. 3; 233 s. nn. A93–A101. Per le dediche ad Aquilia Blaesilla (IRT 632) e ad Aurelia Sextilla (IRT 634) rinvenute nella Curia vedi da ultimo Gilhaus 2015, 175; Livadiotti – Mazzilli 2018, 340 n. Mon. 32 fig. 275 a. b; 341 s. n. Mon. 34 fig. 277b; Belli Pasqua 2018a, 375. 383–385. 392 nn. 1. 2 figg. 22. 23. Nell'angolo sud-orientale del Foro è stata rinvenuta la base di Iunia Perpetua Rerriuth (IRT 645); Livadiotti – Mazzilli 2018, 335 s. n. Mon. 22 fig. 265; Belli Pasqua 2018a, 385 s. 392 n. 3 fig. 24. Non appare possibile per ragioni cronologiche e tipologiche attribuire la statua di argento di Septimia Polla, zia di Settimio Severo, dedicata tra il 170 e il 193 d.C. (IRT 607), all'arredo del Grande Ninfeo, nell'area del quale è stata rinvenuta. Per il rinvenimento vedi Aurigemma 1950, 67–70 tav. 18c; cfr. anche Finocchi 2015, 116–118 figg. 99. 100; Gilhaus 2015, 285 s. 360 n. 134; per la dedica Hemelrijk 2015, 173 nota 202; 291 nota 56; 295 nota 68; 487; Murer 2017, 233 n. A93 fig. 34.

14 Nonno (IRT 277), padre (IRT 276. 640. 642), fratello (IRT 607), sorella (IRT 641), marito (IRT 579, 634, 645, 650, 748), figlio (IRT 632, 713).

15 IRT 579: la dedica ad Aemilia Lychnis Clementilla da parte del marito, rinvenuta nella parte nord-orientale del portico del Mercato e datata al terzo quarto

del III secolo, riporta come motivazione *ob insignem adfectionis castitatem matri [...] fil(iorum) suorum*; vedi anche Tantillo – Bigi 2010, 405 s. n. 48 figg. 7.15; 10.55 tav. 15; Gilhaus 2015, 253 s. 364 n. 204; LSA n. 2194 (I. Tantillo – F. Bigi); IRT 607: *sorori sanctissimae*; IRT 640: *filiae p[ri]ssimae* · ? · ·; IRT 642: *filiae piissimae*; IRT 645: *uxori obsequentissimae*.

16 IRT 640; Tantillo 2010, 177 con nota 40, la annovera tra le poche basi restituite dal Foro Severiano attribuibili a funzionari e notabili locali (mentre esclude dal dossier di iscrizioni pertinenti al Foro Severiano IRT 748, che presenta capitali di II secolo, vedi Tantillo 2010, 177 nota 38); Gilhaus 2015, 183 note 84. 85. Murer 2017, 234 n. A98, erroneamente esclude la presenza di statue femminili nel Foro Severiano, in quanto giudica questa base non *in situ*.

17 Gilhaus 2015, 170. 180 s.

18 Vedi Murer 2017, 100. 110. Da ultimo sul Complesso Severiano Musso et al. 2018b, 110–115, con bibliografia precedente.

19 Gilhaus 2015, 183.

20 Murer 2017, 93. 101. 104. 106–108.

21 Bigi – Tantillo 2010, 272–282, in particolare 278–280; Pentiricci 2010, 143–145. 168; Gilhaus 2015, 233. Sulle fasi costruttive delle Terme di Adriano da ultimo Bianchi – Bruno 2018.

22 Pentiricci 2010, 115–119. 168, con bibliografia precedente; Serpetti 2011, 151.

23 Vedi anche *infra* per i casi specifici.

almeno nella fase antoniniana dell'arredo, insieme alle più numerose statue ideali, anche statue-ritratto potevano decorare la sala del *frigidarium*²⁴, al cui centro nel 202 d.C. fu eretta una statua bronzea di Settimio Severo²⁵.

Una considerazione di rilievo riguarda la cronologia delle statue iconiche femminili di Leptis Magna, in gran parte riferibili al II secolo d.C. Il numero inferiore di statue private dedicate nel I secolo d.C. trova giustificazione nel contesto della Leptis augustea e della prima età imperiale, dominata da poche famiglie preminenti di origine punica che, dalla fine del I secolo a.C., contribuirono, anche attraverso la loro adesione al culto imperiale, a dotare la propria città degli edifici di tipo romano, investendo nella costruzione del Mercato, del Teatro e del *Calchidicum*²⁶.

Dal non cospicuo dossier di statue iconiche femminili private del I secolo d.C. va a mio parere assolutamente sottratta la statua panneggiata rinvenuta nel Teatro²⁷, identificata dalla Murer come statua onoraria di Suphunibal, figlia di Annobal Ruso, che nel 35/36 d.C. finanziò la costruzione del tempio di Cerere Augusta costruito sulla sommità della cavea, e che l'epigrafe posta sulla trabeazione elogia come *ornatrix patriae*²⁸. La proposta della Murer si basa sulla dipendenza della scultura sia nel tipo statuaria («Schulterbausch-Schema») sia negli attributi, così come vengono ricostruiti, dal colossale simulacro del tempio²⁹: la statua di Suphunibal sarebbe stata dedicata anch'essa nel sacello *in summa cavea* e avrebbe presentato una voluta corrispondenza alla statua di culto, pur se in una scala proporzionale drasticamente ridotta. Il simulacro è stato spesso interpretato come

una raffigurazione di Livia assimilata a Cerere, ma più convincentemente, come argomentato da Luisa Musso, rappresentava la dea Cerere nella sua accezione di protettrice della *Domus Augusta*, anche perché Livia ottenne la *consecratio* solo nel 42 d.C., alcuni anni dopo la dedica del tempio; l'immagine della divinità risente dell'iconografia di Livia largamente diffusa al tempo, come è attestato per altre raffigurazioni ideali coeve. L'identificazione della Murer non può essere accolta per varie ragioni, a cominciare dalle dimensioni inferiori al naturale della statua attribuita a Suphunibal, che mal si convengono a una statua onoraria, tanto più di una così prestigiosa personalità in un luogo altamente rappresentativo³⁰. Inoltre, la connotazione ideale dell'immagine – nel volto, nella pettinatura a bande ondulate discriminate al centro della fronte e con un basso *chignon* sulla nuca, nella presenza della *stephane* e nell'abbigliamento³¹ – indirizza a una rappresentazione di divinità, piuttosto che a una cifra nobilitante del soggetto. Anche la datazione della scultura merita un ripensamento, perché a mio giudizio è più tarda dell'età claudia proposta e potrebbe scendere fino all'età flavia, per la conformazione del volto enfiato e delle palpebre spesse. Il pannello appare poco plastico, e abbastanza corsivo, con pieghe rigide e un impiego moderato del trapano, utilizzato più fittamente per le ondulazioni della capigliatura ai lati del volto.

Per il I secolo d.C. la dedica di statue onorarie femminili appare comunque rappresentata da una testa-ritratto a inserimento rinvenuta nel Teatro, che porta un'acconciatura ispirata a quella di Antonia Minore e per la quale si propone una datazione in età tiberiana³².

24 Per le ipotesi di ricontestualizzazione dell'arredo scultoreo delle Terme: Manderscheid 1981, 34. 42 s. figg. 11. 12; Finocchi 2012, 139–150 tavv. 72. 73; Gilhaus 2015, 234–241.
25 IRT 393; Bartoccini 1929, 81 s. 179 fig. 83; Manderscheid 1981, 38. 42. 107 nn. 323. 323 a tav. 41.
26 Sulla Leptis di età augustea Musso 2008; Musso 2010; Murer 2017, 90; da ultimo Musso et al. 2018b, 108–110, con bibliografia precedente (L. Buccino). Sulle poche statue di privati documentate nel Foro Vecchio nel I secolo d.C. Gilhaus 2015, 172 s. L'autore sostiene che nel II secolo l'area sud-orientale del Foro fosse destinata alle statue di privati delle famiglie più illustri di Leptis, divenute più numerose, a differenza dell'area nord-occidentale, che fino all'età dei Severi sarebbe stata riservata alla celebrazione imperiale: Gilhaus 2015, 174 s. 180. Vedi anche Murer 2017, 97–99 fig. 35.
27 Leptis Magna, Museo, inv. 544 (alt. 149 cm con il plinto), dal Teatro, senza ulteriore precisazione: Caputo – Traversari 1976, 79 s. n. 59 tavv. 56. 57 (marmo pentelico); Filges 1997, 237 n. 150; Murer

2017, 93 s. 101–103. 107. 125. 129. 131 s. 204 s. n. 27 tav. 27a. b.

28 IRT 269: *Cereri Augustae sacrum / C(aius) Rubellius Blandus co(n)s(ul) pont(ifex) / proco(n)s(ul) dedic(a-uit) Suphunibal ornatrix / pat(ria)e Annobalis Rusonis d(e) s(ua) p(ecunia) / f(aciendum) c(urauit)*. Sul tempio vedi Mar – Beltrán-Caballero 2010, 3. 7. 9–11 fig. 6. Per la dedica vedi anche Hemelrijk 2015, 161.
29 Tripoli, National Museum: Caputo – Traversari 1976, 76–79 n. 58 tavv. 54. 55; Boschung 2002, 10 s. 23 n. 1.22 tav. 11, 1; Alexandridis 2004, 130 s. n. 37 tav. 9, 4; Musso 2010, 123–125 figg. 12. 13, con bibliografia precedente; Gkikaki 2016, 132 s. fig. 1; Boschung 2016/2017, 42 s. fig. 9.
30 Le statue iconiche trattate in questo contributo sono infatti per la maggior parte di dimensioni al naturale o di poco superiore, tranne nei casi di fanciulle (tab. 1, nn. 4. 6).
31 Sul tipo statuaria di Musa denominato Argos/Salamis e datato 330–320 a.C.: Filges 1997, 98–105 n. 9.
32 Leptis Magna, Museo, inv. 449 (alt. 28 cm), dal Teatro, prima bottega orientale della cavea (sette L4),

La concentrazione delle dediche onorarie nel II secolo corrisponde al periodo di massima prosperità di Leptis Magna, dopo l'ottenimento dello statuto di colonia onoraria nell'età di Traiano, e a una più ampia distribuzione sociale della ricchezza e delle cariche civili e sacerdotali³³. In età adrianea prende avvio la cosiddetta «marmorizzazione» della città, con la decorazione degli edifici di nuova costruzione e la ristrutturazione di altri già esistenti con marmi, bianchi e colorati, provenienti dalle diverse parti dell'impero. Nel corso del II secolo i notabili locali, quegli stessi che abitano le lussuose ville marittime lungo la costa tripolitana, desiderosi di autorappresentarsi, affollano le aree pubbliche e sacre della città con le proprie immagini, e con esse corredano i loro sepolcri.

L'avvento di Settimio Severo al vertice dell'impero determina nell'edilizia pubblica di Leptis Magna una diminuzione del mecenatismo privato a vantaggio della committenza imperiale; contestualmente decresce l'influenza nella città e nel suo entroterra dei cittadini delle famiglie più illustri che, approfittando del legame con la dinastia dei Severi, si trasferiscono nel centro del potere per tentare carriere di prestigio. Queste riflessioni, condivise con Luisa Musso nei lunghi anni di esperienza e studio della Missione Archeologica in Libia, potrebbero essere utilizzate per giustificare il numero inferiore di statue onorarie databili nel III secolo. Il campione delle statue femminili è comunque troppo ridotto per argomentazioni definitive, e va senz'altro confrontato con i dati delle epigrafi³⁴ e delle statue maschili, come ci proponiamo di fare nel prosieguo della ricerca. Un elemento importante da tenere presente nella discussione, inoltre, è il fenomeno delle rilavorazioni, documentate con maggiore frequenza a partire dalla seconda metà del III secolo d.C.³⁵

Per quanto riguarda la diffusione dei tipi delle statue iconiche femminili, quello della Grande Ercolanese³⁶ è il più replicato a Leptis Magna, come del resto è stato già notato dalla critica (tab. 1 nn. 2. 9. 14. 15. 18. 19). Le stime di Jennifer Trimble indicano una predi-

lezione locale per questo tipo rispetto al resto del Nord Africa: su 12 attestazioni, ben 6 vengono da Leptis Magna, mentre le altre 6 sono distribuite tra Hadrumetum, in numero di 2, e Leptiminus, Thamugadi, Rusicade, nell'*Africa Proconsularis*, Caesarea-Cherchel, in *Mauretania Caesariensis*, con un esemplare ciascuno. Dei 4 esemplari leptitani con provenienza nota, 2 facevano parte dell'arredo di monumenti pubblici (*Calchidicum* e Terme di Adriano), e 2 avevano destinazione funeraria. Le datazioni vanno dagli inizi del II secolo all'età severiana, periodo nel quale sono già attive officine locali, i cui prodotti scultorei si differenziano per caratteri tecnici e stilistici e per livello qualitativo.

La statua di Grande Ercolanese rinvenuta sulla spiaggia di Leptis Magna, presso le colonne depositate a nord del Foro Vecchio (tab. 1, n. 18; fig. 1)³⁷, poggia su una base sottile dai bordi rotti irregolarmente. Le dimensioni sono leggermente superiori al naturale. Sembra che la testa, velata, non fosse a inserimento, anche se la rottura impedisce un giudizio sicuro. La superficie è molto consunta, ma quanto si riesce a leggere indica una cura dei dettagli nella resa del mantello, come l'aderenza sul ginocchio sinistro, il bordino inciso in corrispondenza della mano e le nappe appese alla ricaduta laterale a sinistra. In assenza di analisi, il marmo bianco a grana fine che si sfalda a strati in modo caratteristico suggerisce si tratti del pentelico, che accomuna effettivamente molti degli esemplari del tipo. La datazione tra la tarda età traiana e la prima età adrianea si basa sulle proporzioni massicce, i canali di trapano sottili e non contigui nelle pieghe della parte inferiore della tunica, l'andamento delle pieghe increspate sul ventre, il panneggio rado nella parte inferiore del mantello. Questi elementi, così come i solchi di trapano che delineano le pieghe incurvate parallele sotto al polso destro e quelle disposte oblique sul petto a sinistra, trovano un confronto interessante in una replica del tipo nel Museo di Bergama, forse dal Foro di Pergamo, che indirizza

subito a sinistra dell'ingresso alla cripta: Caputo – Traversari 1976, 84 n. 64 tav. 61; Murer 2017, 103 nota 769; 238 n. A120. La testa femminile è stata rinvenuta vicino a due ritratti privati maschili anch'essi databili in età giulio-claudia: Caputo – Traversari 1976, 82 s. nn. 61. 62 tavv. 59. 60.

33 Da ultimo Musso et al. 2018b, 108–110, con bibliografia precedente (L. Buccino).

34 Sono attribuibili a questo arco cronologico IRT 276. 277. 634. 642. 645. 713 (tra II e III secolo); 579. 640. 650 (seconda metà del III secolo).

35 Relativamente all'analisi delle basi iscritte Bigi – Tantillo 2010; vedi anche Murer 2017, 93.

36 Sul tipo statuaria da ultimo: Alexandridis 2004, 238–243 n. 2.2.12; Daehner 2007a, passim; Fejfer 2008,

335–338; Meyers 2009, 43–48; Alexandridis 2010, 263–275 fig. 20.3; Dillon 2010, 82–86; Trimble 2011, passim; La Rocca et al. 2012, 298 s. n. II.10 (L. Musso); Davies 2013, 187 s. 192 fig. 2; Knoll – Vorster 2013, 170–175 n. 33 (Ch. Vorster); Lorenzatti 2013, in particolare 698–712; Davies 2018, 175–185.

37 Leptis Magna, Museo, inv. 664 (alt. 179 cm): Bartoccini 1922, 80 fig. 6; Kruse 1975, 44 s. 126. 271 n. B5; Equini Schneider – Bianchi 1990, 795 s. tav. 2 (L. Bianchi); Alexandridis 2004, 241 n. 2.2.12 A76 = 242 n. 2.2.12 A153; Trimble 2011, 434 n. 150 = 454 s. n. 152; Finocchi 2015, 88 s. 119 s. 136 n. 5 fig. 73; Murer 2017, 107. 236 n. A105 = 93. 107 nota 803; 237 n. A116.



Fig. 1 Leptis Magna, Museo, inv. 664 (tab. 1, n. 18). Statua femminile acefala nel tipo della Grande Ercolanese



Fig. 2 Bergamo, Museo, inv. 2367. Statua femminile acefala nel tipo della Grande Ercolanese

all'ambito microasiatico per l'area di formazione delle maestranze (fig. 2)³⁸.

Il luogo di rinvenimento non fornisce dati certi sulla destinazione dell'opera; non si può escludere una originaria pertinenza all'area urbana, da cui la scultura sarebbe stata prelevata e temporaneamente depositata presso la spiaggia, in vista di un progettato trasferimento via mare mai avvenuto. L'attribuzione della scultura all'arredo decorativo del Grande Ninfeo pro-

posta da Paola Finocchi sulla base del rinvenimento a ovest del deposito di colonne è priva di fondamento: i tre fusti di cipollino, prelevati insieme a numerosi altri marmi antichi da Claude Le Maire, console francese a Tripoli (1685–1692), in varie aree monumentali di Leptis Magna per essere portati in Francia, ma rimasti abbandonati sulla spiaggia, non erano originariamente pertinenti al Grande Ninfeo, ma al *frigidarium* delle Terme di Adriano³⁹. Inoltre, la datazione della statua

38 Bergamo, Museo, inv. 2367: Kruse 1975, 45 s. 138. 272 n. B7 tav. 15. Diversamente, Finocchi 2015, 120, parla di una «tradizione italica, contraddistinta dalla scarsa evidenza delle forme anatomiche, dalla plasticità e dal movimento contenuto», e data la statua leptitana alla metà del II secolo.

39 Vedi Laronde 1993, 246. 248 fig. 1; Bianchi – Bruno 2018, 125 nota 27. Da ultimo sul reimpiego delle colonne portate dal console Le Maire in Francia: Lorenzatti 2016.



Fig. 3 Leptis Magna, Museo, inv. 318 (tab. 1, n. 19). Statua femminile acefala e mutila della parte destra del busto nel tipo della Grande Ercolanese



Fig. 4 Malibu, The J. Paul Getty Museum, inv. 70 AA.113. Statua di Faustina Maggiore nel tipo della Grande Ercolanese

non si accorda con quella del monumento, tanto che la Finocchi deve ipotizzare una sua riutilizzazione per un ritratto di età severiana⁴⁰.

Una datazione leggermente posteriore, nel corso del II secolo d.C., può essere proposta per la Grande Ercolanese mancante di tutta la parte destra del busto e della testa, di cui ignoriamo la provenienza (tab. 1, n. 19) (fig. 3)⁴¹. Di dimensioni superiori al naturale, è scolpita in marmo pentelico e poggia su una base, con

uno degli angoli anteriori smussati. Si mantengono alcune delle caratteristiche della statua precedente, che hanno fatto ipotizzare in passato l'attribuzione a una stessa officina locale. Le forme sono ancora massicce, il trattamento del manto dall'orlo ondulato è accurato e naturalistico, il panneggio rimane sobrio, anche se ottiene più evidenza la lunga e spessa piega obliqua scavata dal trapano sopra la gamba sinistra. Il maggiore effetto di chiaroscuro ottenuto nella parte di tu-

40 Finocchi 2015, 89. 120.

41 Leptis Magna, Museo, inv. 318 (alt. 185,5 cm): Equini Schneider – Bianchi 1990, 795 s. tav. 1 (L. Bianchi); Musso 1996b, 144 con nota 11; Alexandridis 2004,

241 n. 2.2.12 A74; Trimble 2011, 435 n. 153; Musso et al. 2016, 99 s. 107. 109. 116 n. 35 (fig. a p. 123 errata); Murer 2017, 93. 107 nota 803; 132. 237 n. A118.

nica visibile, a pieghe fitte corsivamente plissettate, e nelle pieghe profonde che solcano il manto sul seno sinistro e sul lembo gettato sulla spalla, la tendenza a un maggiore appiattimento e a una resa meccanica del panneggio fanno propendere per una datazione tra la tarda età adrianea e l'età antoniniana. Il confronto con la statua di Faustina Maggiore nello stesso tipo conservata a Malibu (fig. 4)⁴² potrebbe confermare l'ipotesi qui presentata che le officine di scultura attive a Leptis Magna nel II secolo si siano sviluppate grazie al contributo di matrici stilistiche e maestranze di provenienza microasiatica: benché la statua di Faustina Maggiore abbia una provenienza collezionistica, Jale Inan ed Elisabeth Alföldi-Rosenbaum l'hanno inclusa nel loro repertorio dei »Neue Funde« dall'Asia Minore, sulla base del dettaglio del supporto non finito della nuca, giudicato una caratteristica specifica della scultura microasiatica⁴³.

Un passo ancora successivo nella cronologia è rappresentato dalla replica di Grande Ercolanese, anch'essa acefala e in marmo pentelico, proveniente dal *Calchidicum* (tab. 1 n. 2) (fig. 5)⁴⁴. La dedica di questa statua può essere messa in relazione con la fase di ristrutturazione dell'edificio – la cui costruzione risale all'11–12 d.C. –, nel quadro degli interventi di marmorizzazione del II secolo d.C. Essa è particolarmente interessante perché conserva ancora l'iscrizione incisa su tre righe sul bordo anteriore dell'alta base quadrangolare, pur se molto lacunosa⁴⁵. La testa non era a inserimento (il collo è rotto alla base). Le dimensioni sono al naturale; le proporzioni slanciate e la resa poco plastica nella visione di profilo. La parte finale della tunica è solcata da ampi e profondi canali

di trapano, con gusto disegnativo, e il ritmo è interrotto da due grandi pieghe parallele a blocco, per così dire, rettangolare, che scendono tra le gambe; sui piedi calzati da scarpe, come negli esemplari precedenti, gli orli si sovrappongono con effetto decorativo. Nel mantello, il panneggio si infittisce, con ripetitive e appiattite pieghe arcuate concentriche sul ventre; i solchi di trapano sono profondi nel lembo sotto al polso destro e in quello trasversale. Un supporto convincente per l'inquadramento cronologico è offerto da una statua di Afrodisia nello stesso tipo, datata tra l'avanzato II e gli inizi del III secolo (fig. 6)⁴⁶.

Questi tre esemplari di Grande Ercolanese sono attribuibili a botteghe attive localmente. Le forme artistiche risultano del tutto in linea con quelle dominanti al tempo a Roma e in altre parti dell'impero, e parrebbero debitrice in particolare della tradizione microasiatica, grazie all'apporto – iniziale, ma anche *in progress* – di maestranze e influssi dall'Asia Minore. Ciononostante, gli scultori lavorano prevalentemente blocchi di marmo pentelico, di cui doveva esserci grande disponibilità a Leptis Magna nel II secolo⁴⁷.

Altre officine, attive localmente e nello stesso arco temporale, sono responsabili di prodotti più semplificati sia nella fattura sia nella recezione del modello iconografico. Tra questi va annoverata la statua di Grande Ercolanese rinvenuta occasionalmente alla foce di uadi er-Rsaf (tab. 1, n. 14)⁴⁸, di probabile destinazione funeraria. Non può essere del tutto escluso anche in questo caso lo spostamento da un complesso monumentale della città in vista di un trasporto via mare mai avvenuto, ma l'esecuzione del retro, solo sbizzato nella zona inferiore, indirizza piuttosto ad

42 Malibu, The J. Paul Getty Museum, inv. 70.AA.113, dalla collezione Pembroke a Wilton House: Inan – Alföldi-Rosenbaum 1979, 10. 106 s. n. 55 tav. 49 (E. Alföldi-Rosenbaum); Alexandridis 2004, 188 n. 191 tav. 40, 1; Daehner 2007b, 85. 89. 105 fig. 4.1; Trimble 2011, 180. 357. 425. 444 n. 173; Gkikaki 2016, 139; Anguissola 2018, 89 fig. 27.

43 Anguissola 2018, 88 s., con nota 15, fa riferimento ad altri esemplari di Grande Ercolanese provenienti dall'Asia Minore e caratterizzati dalla presenza del supporto in corrispondenza della nuca, tra cui anche la statua di Plancia Magna a Perge, per la quale vedi *infra*, con nota 59.

44 Leptis Magna, Museo Vecchio, inv. L002325 (alt. 175 cm): Musso 1996b, 144; Musso et al. 2016, 99 s. 107. 109. 115 n. 26 fig. a p. 123. Potrebbe essere l'esemplare presente nell'elenco di Alexandridis 2004, 240 n. 2.2.12 A72; Trimble 2011, 436 n. 156; Murer 2017, 132. 238 n. A119.

45 IRT 758: [· ? ·] aere s[· c. 5·] IIS[· ? ·] / [· ? ·]uccif[·] ione [· ? ·] / [· ? ·] ARN [·] pos(uit) [· ? ·]. Non sono

state proposte finora integrazioni per i nomi dell'onoranda e del dedicante, che fece erigere la statua a proprie spese. Gilhaus 2015, 256, menziona la base iscritta e la statua femminile, per la quale propone erroneamente una datazione claudia.

46 Afrodisia, Museo, inv. 72-1, da Afrodisia, fondazioni del Museo: Smith 2006, 219 s. n. 97 tav. 78 (J. Lenaghan).

47 Vedi Pensabene 2001; Bianchi et al. 2015; Musso et al. 2016, 100. 112.

48 Leptis Magna, Museo, inv. 687 (alt. 176 cm, marmo pentelico sulla base dell'analisi autoptica): Bakir 1968, 202 tav. 82c (»at the mouth of Wadi er-Rsef, some 300 m west of the »Hunting Baths«); Equini Schneider – Bianchi 1990, 796 s. tavv. 3–5 (L. Bianchi); Musso 1996a, 117; Musso 1996b, 144. 146 s. tav. 63a; Alexandridis 2004, 241 n. 2.2.12 A73; Bianchi 2005, 294 nota 32; Trimble 2011, 435 n. 154; Buccino 2014, 22. 33 s. 41 nota 82 (con bibliografia) fig. 31; Murer 2017, 107. 133. 235 n. A102 fig. 40.



Fig. 5 Leptis Magna, Museo Vecchio, inv. L002325 (tab. 1, n. 2). Statua femminile acefala nel tipo della Grande Ercolanese

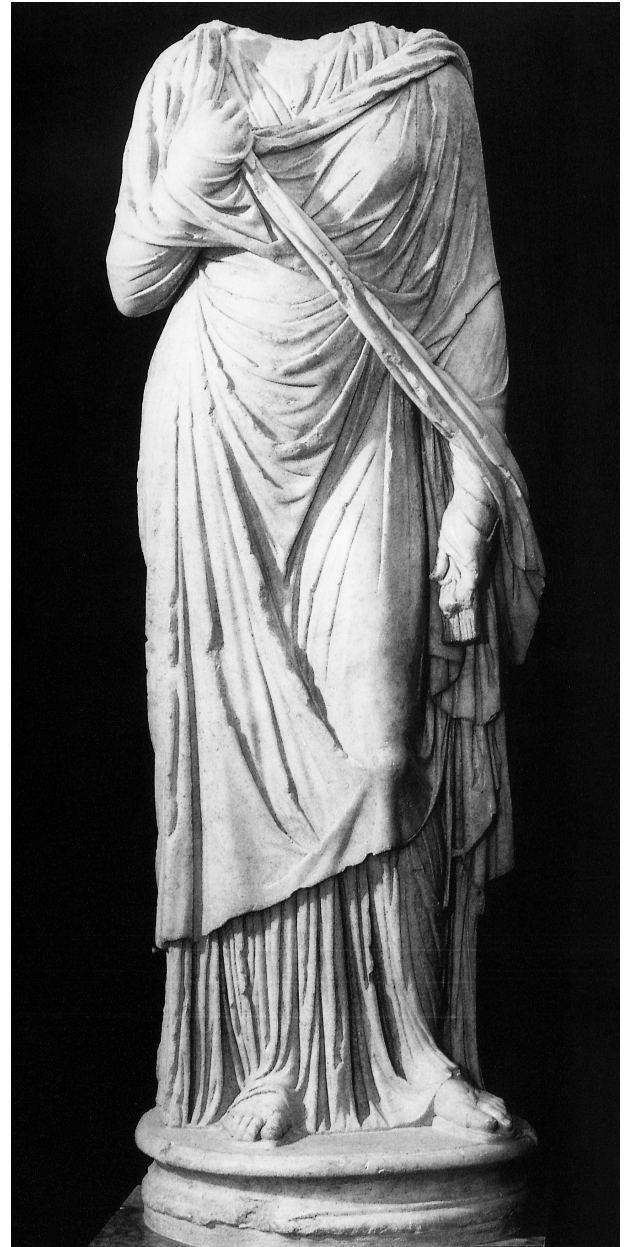


Fig. 6 Afrodisia, Museo, inv. 72-1. Statua femminile acefala nel tipo della Grande Ercolanese

attribuire la statua alla nicchia di un mausoleo del suburbio occidentale di Leptis Magna. La scultura, di dimensioni leggermente superiori al naturale, poggia su una base sottilissima dai bordi rotti irregolarmente. La tecnica di lavorazione della testa-ritratto, eseguita insieme al collo con taglio netto orizzontale alla base, e poi collegata alla statua, è una caratteristica di altre sculture di produzione locale, come ho avuto modo di sottolineare⁴⁹. La datazione si colloca nella prima metà del II secolo, anche se un inquadramento più preciso è reso difficile dalla scarsa conservazione della superficie originaria. Già Luisa Musso aveva giustamente escluso l'attribuzione alla stessa bottega delle altre due statue dello stesso tipo coeve sopra esa-

minate (tab. 1, nn. 18. 19), che pure era stata proposta in passato. Questa scultura, infatti, è meno accurata nell'esecuzione e nella resa dello schema iconografico (si vedano l'impostazione rigida del corpo e la semplificazione del caratteristico motivo del panneggio sotto al braccio destro), e si differenzia per la tecnica di inserimento della testa-ritratto.

Nello stesso suburbio occidentale, 500 m a ovest di uadi er-Rsaf, all'esterno di una tomba a camera ipogea, è stato rinvenuto un torso acefalo che ripropone il tipo della Grande Ercolanese in modo ancora meno fe-

49 Buccino 2014, 33.



Fig. 7 Leptis Magna, magazzini (tab. 1, n. 9). Statua femminile acefala e mutila della parte destra del busto nel tipo della Grande Ercolanese

dele (tab. 1, n. 15)⁵⁰. La statua doveva essere di dimensioni leggermente superiori al naturale. Ha testa-ritratto inserita e retro solo sbizzato, ed è contraddistinta da una serie di elementi che fanno propendere per un inquadramento cronologico in età severiana: impostazione rigida e frontale, esecuzione dura del panneggio, impiego insistito del trapano e stilizzazione decorativa e lineare (si vedano sul mantello le pieghe concentri-

50 Leptis Magna, Museo Vecchio, inv. L002310 (alt. 174,5 cm): Musso 1996b, 142–149 tav. 62; Musso et al. 2016, 99 s. 107. 112. 115 n. 2 fig. a p. 121.

51 Leptis Magna, magazzini (alt. 168 cm; *non vidi*), dalle Terme di Adriano, esedra orientale della palestra: Bartoccini 1929, 169 fig. 184; Kruse 1975, 65. 224.



Fig. 8 Ödemiş, Museo Archeologico, inv. 719, da Afrodisia. Parte inferiore di statua femminile nel tipo della Grande Ercolanese

che dall'andamento curvilineo, profondamente solcate dal trapano). La bottega senz'altro locale lavora marmo pentelico e appare aggiornata sulle soluzioni formali che si stavano sperimentando nel grande cantiere del Complesso Severiano, anche se le traduce con mezzi tecnici limitati, semplificandole.

Al periodo tra la tarda età antoniniana e la prima età severiana risale anche la copia della Grande Ercolanese, acefala e mutila della parte destra del busto, rinvenuta nell'esedra orientale della palestra delle Terme di Adriano (tab. 1, n. 9) (fig. 7)⁵¹. A giudicare dalla documentazione fotografica realizzata quando la statua era ancora *in situ*, la testa sembra rotta alla base del collo; la base quadrangolare ha gli angoli smussati. La datazione si basa sulla resa disegnativa e appiattita del panneggio del manto, in particolare delle numerose pieghe arcuate concentriche sul ventre e sotto al

293 n. B53; Manderscheid 1981, 109 n. 338 tav. 43; Musso 1996b, 144 con nota 13; Alexandridis 2004, 242 n. 2.2.12 A154; Trimble 2011, 435 s. n. 155; Finocchi 2012, 45 s. 142 n. 9 tav. 10; Murer 2017, 93. 107 con nota 803; 237 n. A114.

seno sinistro e di quelle triangolari a lato della coscia sinistra, e sul forte impiego del trapano, anche nei canali delle fitte pieghe della parte inferiore della tunica. Per l'inquadramento cronologico trovo interessante il confronto con un torso dello stesso tipo proveniente da Afrodizia, datato analogamente tra il tardo II e gli inizi del III secolo, accomunato anche dalla forte inclinazione del busto verso sinistra (fig. 8)⁵².

Del tipo statuaria noto come Piccola Ercolanese⁵³, Leptis Magna ha restituito quattro repliche, due pertinenti a complessi pubblici e raffiguranti giovani donne (Teatro e Terme di Adriano, tab. 1, nn. 4, 6), e due di provenienza ignota (tab. 1, nn. 20, 23)⁵⁴. A dire il vero, la statua acefala dalle Terme di Adriano può essere considerata piuttosto una variazione dello schema iconografico, per la posizione del braccio sinistro proteso (tab. 1, n. 6)⁵⁵. La scultura, di eccezionale qualità, anche date le dimensioni doveva raffigurare una fanciulla. La testa non era a inserimento; la base ovale è solo parzialmente conservata sul lato destro. L'esecuzione è molto naturalistica, e si accorda con una datazione adrianea. Si osservino il dettaglio, apparentemente spontaneo e insolito nel tipo statuaria, dell'orlo del mantello che cade dalla spalla destra; gli effetti di trasparenza del mantello, che avvolge così morbidamente entrambe le braccia e le mani; la sensibile impressione di movimento e di torsione del busto, suggerita dall'atto di sollevare con la mano destra il mantello e posizionarlo sopra la spalla sinistra, nel mentre dell'incedere. Il panneggio è plastico e differenziato, il trapano è impiegato moderatamente nella parte inferiore della tunica, più pesante, e nella ricaduta laterale a sinistra

del mantello. Sopra il chitone a maniche chiuse da bottoncini è riconoscibile una sopravveste fermata sulla spalla. Non sono state ancora effettuate le analisi del marmo; conoscerne la qualità impiegata potrebbe dare un contributo significativo all'inquadramento della statua, che Hans-Joachim Kruse attribuiva a uno scultore microasiatico.

Le dimensioni inferiori al naturale, i tratti del volto pieno e la *Melonenfrisur* conferiscono una connotazione giovanile anche alla replica della Piccola Ercolanese rinvenuta nel Teatro (tab. 1, n. 4)⁵⁶. Il modello iconografico è variato con l'aggiunta decorativa della ricca ricaduta del mantello ai due lati dell'avambraccio sinistro, piegato e proteso di lato, e la semplificazione del gesto del braccio destro, che si adagia nell'incavo dell'orlo del mantello, invece di raggiungere la spalla sinistra. Come la statua funeraria dall'area di uadi er-Rsaf (tab. 1, n. 14), anche questa presenta testa e collo lavorati insieme e successivamente connessi al busto⁵⁷. La datazione va posta tra la tarda età adrianea e la prima età antoniniana. A una osservazione autopatica, non ci sono prove per una rilavorazione della testa in età severiana, come suggerito dalla Murer.

Proporrei una datazione ancora entro il I secolo d.C. o, più verosimilmente, nei primi decenni del II per la statua di dimensioni superiori al naturale di cui rimane solo la parte inferiore provvista di base modanata e sagomata (con il lato diritto anteriore, stondata sui fianchi) (tab. 1, n. 20) (fig. 9)⁵⁸. Forse la scultura era eseguita in due parti giustapposte. La disposizione di tunica e mantello lascia riconoscere la derivazione dal tipo della Piccola Ercolanese; come le altre repli-

52 Ödemiş, Museo Archeologico, inv. 719, da Afrodizia, stoà ovest dell'Agorà Sud: Smith 2006, 212 s. n. 92 tav. 72 (J. Lenaghan).

53 Sul tipo statuaria da ultimo Alexandridis 2004, 243–248 n. 2.2.13; Daehner 2007a, passim; Fabbriotti 2008, 223 n. 3 figg. 3, 3; 5; Fejfer 2008, 335–338; Meyers 2009, 42–48; Alexandridis 2010, 263–275 fig. 10, 4; Dillon 2010, 82–86; Ciliberto 2012, 66–70 n. 4; Davies 2013, 188. 192 s. figg. 11. 12; Knoll – Vorster 2013, 176–185 nn. 34. 35 (Ch. Vorster); Koukouvou 2017; Trimble 2017, 335–337; Davies 2018, 175–185.

54 La statua inedita esposta al nuovo Museo della Libia di Tripoli (tab. 1, n. 23) è attualmente in fase di studio da parte dell'Aurice nell'ambito del progetto di pubblicazione del catalogo del museo.

55 Leptis Magna, Museo, inv. 523 (alt. 148 cm), dalle Terme di Adriano, esedra occidentale della palestra: Bartoccini 1929, 170 fig. 186; Kruse 1975, 143 s. 355 s. nn. D54. D55 tav. 56; Manderscheid 1981, 108 n. 332 tav. 42; Equini Schneider – Bianchi 1990, 795 nota 6 (L. Bianchi); Musso 1996b, 144 s. con nota 20; Alexandridis 2004, 247 n. 2.2.13 Aa 5–6; Finocchi 2012, 46 s. 141 n. 10 tav. 11; Murer 2017, 93. 237

n. A117 = 93. 107. 237 n. A113. Per la posizione del braccio sinistro proteso, anche se la mano fuoriesce dal mantello e sembra reggere un rotolo, per la differenza di trattamento delle vesti, con la resa trasparente del mantello, e per il dettaglio dell'orlo che scende dalla spalla destra, si veda la statua acefala sulla balaustra di Palazzo Aldobrandini a Magnanapoli a Roma: Sapelli 1997, 22–25, n. 1. Ringrazio Jörg Deterling per la generosa segnalazione.

56 Leptis Magna, Museo, inv. 545 (alt. 147 cm, marmo proconnesio sulla base dell'analisi autopatica), dal Teatro, abside occidentale della frontescena: Caputo – Traversari 1976, 100–102 n. 78 tavv. 88. 89; Musso 1996b, 145 con nota 21; Buccino 2014, 33 s. 41 nota 81 fig. 30; Murer 2017, 93. 101 nota 757; 132. 236 n. A110.

57 Vedi *supra*, con nota 49, e *infra*, tab. 1, nn. 7. 8. 17. Per entrambi questi esemplari di Piccola Ercolanese non sono state ancora eseguite analisi del marmo.

58 Leptis Magna, Museo Vecchio, inv. L002317 (alt. 114 cm; alt. base 12 cm), senza provenienza: Bartoccini 1922, 80 s. fig. 7; Musso et al. 2016, 99 s. 107. 113–115 n. 18 figg. 4 e a p. 122.



Fig. 9 Leptis Magna, Museo Vecchio, inv. L002317 (tab. 1, n. 20). Parte inferiore di statua femminile nel tipo della Piccola Ercolanese

che leptitane, la figura calza sandali (mentre gli esemplari di Grande Ercolanese portano scarpe chiuse). La plasticità della statua si coglie bene nelle vedute laterali (nonostante l'esecuzione schematica del retro). L'inquadramento è reso difficoltoso, oltre che dallo stato frammentario, dalla contraddittoria modalità di esecuzione delle vesti: il mantello di stoffa leggera è aderente, con effetti ricercati di trasparenza e panneggio lavorato in modo plastico e differenziato, per cui alcune pieghe hanno le creste rilevate e piegoline increspano la superficie negli spazi intermedi; il lembo che ricade a sinistra, articolato in pieghe schiacciate definite da solchi di trapano larghi e lunghi, termina con una nappina; la tunica visibile nella parte inferio-

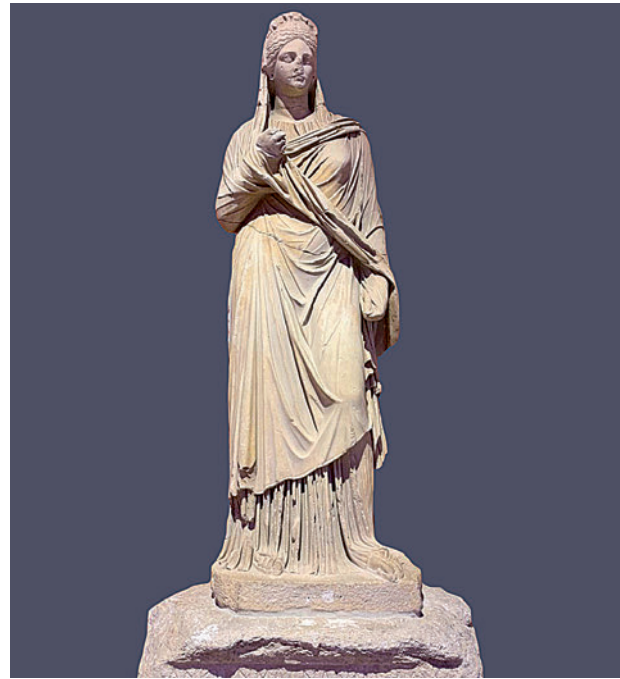


Fig. 10 Antalya Museum, inv. 3459, da Perge. Statua di Plancia Magna nel tipo della Grande Ercolanese

re è invece semplificata, nella conformazione curva dell'orlo della veste intorno ai piedi, nella resa delle pieghe che, tra le gambe e sul lato sinistro, sono fitte e solcate irregolarmente dal trapano, senza sottosquadri profondi e con le estremità incurvate sulla base, sia al centro sia sui lati, mentre aderiscono con gusto lineare intorno ai polpacci che assumono una forma cilindrica con poca attenzione all'anatomia. Un confronto convincente per questa lavorazione mi sembra offrire la statua di Plancia Magna⁵⁹ (fig. 10), eminente cittadina di Perge, che in epoca adrianea, intorno al 120 d.C., finanzia la ristrutturazione del monumentale complesso della Porta Sud. Questo confronto, insieme alla qualità del marmo di Efeso 1 nel quale è scolpita la statua leptitana, potrebbe far pensare a maestranze greco-orientali, sia che fossero attive *in loco* sia che l'opera fosse importata. Già Renato Bartoccini, descrivendo la scultura nell'allora Museo Leptitano, l'attribuiva »senza timore di errare« a un'officina greca. L'orizzonte cronologico e i riferimenti stilistici non si discostano molto da quelli della prima Grande Ercolanese esaminata (tab. 1, n. 18, vedi *supra*).

Sono già state pubblicate in varie sedi le tre statue da Leptis Magna afferenti al tipo della *Pudicitia*⁶⁰,

59 Antalya Museum, inv. 3459: Inan – Alföldi-Rosenbaum 1979, 248 n. 225 tavv. 158, 1–3; 159; 160, 2; 271, 4 (J. Inan); Taliaferro Boatwright 1991; Vanderpool 2005; Fejfer 2008, 362–369 fig. 308; Dillon 2010, 155–159 fig. 80; Trimble 2011, 166–170. 185 s. 192–196. 401 s. n. 84 figg. 4.4; 4.5; Gkikaki 2016, 138 s.;

Davies 2018, 176–178. 190 s. fig. 50. Sulle dediche di Plancia Magna a Perge Bravi 2011, 306 s.

60 Sul tipo statuaria da ultimo: Alexandridis 2004, 261–265 n. 2.2.23; Fejfer 2008, 335; Alexandridis 2010, 263–275 figg. 10.1; 10.2; Dillon 2010, 87–91; Davies 2013, 176–179. 185 figg. 5–8; Knoll – Vorster 2013,

tutte provviste della originaria testa-ritratto. Di destinazione onoraria sono i due esemplari rinvenuti nelle Terme di Adriano (tab. 1, nn. 7. 8)⁶¹; la terza scultura, proveniente dall'area di uadi Zennad nel suburbio occidentale di Leptis Magna (tab. 1, n. 17)⁶², è di probabile destinazione funeraria (anche se nella zona, oltre alla necropoli, è documentata l'esistenza di una ricca villa, come giustamente evidenziato da Luisa Musso). Le tre statue sono di dimensioni leggermente superiori al naturale, hanno la testa lavorata a parte insieme al collo con il taglio alla base, calzano sandali. Le piccole basi sono di forma differente. Tutte recano spighe e papaveri nella mano sinistra; le due statue dalle Terme variano, rispetto al canonico tipo iconografico, la posizione del braccio destro, che poggia la mano sull'orlo del mantello⁶³, mentre quella di uadi Zennad porta la mano verso il mento, nell'atteggiamento codificato. Tutte e tre, contraddistinte dalle proporzioni slanciate del corpo, dall'impostazione rigida e da uno stile lineare del panneggio, poco plastico sia nel mantello sia nella tunica a piegoline plissettate, sono state convincentemente attribuite a una stessa officina attiva a Leptis in età antoniniana, e ben esemplificano l'evoluzione dello stile locale rispetto alle sculture degli inizi del II secolo, caratterizzate da una conformazione più massiccia del corpo e da una resa più naturalistica e meno insistita del panneggio. Le teste-ritratto sembrano dovute alla mano di almeno due scultori, come ho già avuto modo di argomentare: due sono vicine tra loro per il trattamento schematico e decorativo dei capelli ondulati sulle tempie, con una treccia che corre intorno alla calotta; la terza è contraddistinta da un linguaggio fortemente espressivo, riscontrabile in

un'altra testa-ritratto con acconciatura a turbante, anch'essa proveniente dalle Terme di Adriano⁶⁴.

La derivazione dallo stesso tipo statuario, le affinità stilistiche e l'assegnazione a una medesima officina locale non giustificano l'ipotesi della Murer che anche le due statue rinvenute nelle Terme di Adriano possano essere state utilizzate in origine per un contesto funerario e impiegate solo successivamente nell'arredo dell'edificio pubblico: il tipo della *Pudicitia* nella parte occidentale dell'impero ha un largo impiego nei contesti funerari nell'età repubblicana e augustea, mentre nel periodo successivo è maggiore il numero di attestazioni nelle dediche onorarie⁶⁵.

Due statue iconiche, entrambe acefale, documentano l'utilizzo a Leptis Magna, nel II secolo d.C., del tipo iconografico cosiddetto di Offerente (tab. 1, nn. 5. 21)⁶⁶. In entrambe le sculture la figura è panneggiata con il lungo mantello che si avvolge intorno alle spalle, scendendo rettilineo da quella sinistra, aderisce intorno alle gambe, e doveva coprire anche la testa. Sotto il mantello si intravede il chitone altocinto. La statua rinvenuta nelle Terme (tab. 1, n. 5), databile in età adrianea, è caratterizzata da proporzioni più massicce ed esecuzione del panneggio più plastica; la testa dovette essere stata restaurata o sostituita in antico, come si evince dall'incavo visibile nella parte anteriore del collo; la base ovale è modanata. La statua oggi al Museo Vecchio (tab. 1, n. 21), scolpita in marmo lunense in base alle analisi eseguite, è databile nella seconda metà del II secolo per le proporzioni più allungate e il gusto disegnativo nella resa delle vesti; la testa con il collo era inserita, così come l'avambraccio sinistro; anche la parte inferiore della statua doveva essere eseguita a parte.

112–119 nn. 16. 17 (Ch. Vorster); La Rocca – Parisi Presicce 2017, 444–449 n. Salone 44 (L. Buccino); Davies 2018, 155–168.

61 Tripoli, National Museum, inv. 24. 25 (alt. 181 e 178,5 cm), dalle Terme di Adriano, *natatio* (si veda Bartoccini 1929, 36, per il luogo di rinvenimento di entrambe): Bartoccini 1929, 166–168 figg. 178–183; Schmidt 1967, 165 s.; Bianchi Bandinelli et al. 1963, 100 fig. 163; Kruse 1975, 207 s. 395–397. 448 nota 223 nn. D128. D129; Manderscheid 1981, 108 s. nn. 335. 336 fig. 12 tav. 42 (che colloca erroneamente il rinvenimento della statua inv. 24 nel *frigidarium*); Equini Schneider – Bianchi 1990, 797–801 tavv. 9–12 (E. Equini Schneider); Alexandridis 2004, 264 nn. 2.2.23 C34. C35; Bianchi 2005, 271; Finocchi 2012, 48–51. 130. 137. 144 nn. 13. 14 tavv. 14–17 (che ipotizza per entrambe una originaria collocazione nel *frigidarium*); Buccino 2014, 34 s. 41 nota 85 (con bibliografia) figg. 35–37; Murer 2017, 93. 107. 132. 236 nn. A108. A109.

62 Leptis Magna, Museo, inv. 237 (alt. 177 cm), dall'area di uadi Zennad: Kruse 1975, 207 s. 395–397 n. D130; Equini Schneider – Bianchi 1990, 797–801 tavv. 6. 7 (E. Equini Schneider); Musso 1996b, 144–147 con nota 15; Alexandridis 2004, 264 n. 2.2.23 C12; Buccino 2014, 34 s. 41 nota 84 (con bibliografia) figg. 33. 34; Murer 2017, 107. 132 s. 235 n. A103.

63 Cfr. le varianti semplificate della Grande Ercolanese (tab. 1, n. 14) e della Piccola Ercolanese (tab. 1, n. 4).

64 Buccino 2014, 34 s. figg. 34. 36. 37. 38, con bibliografia precedente.

65 Alexandridis 2010, 272 fig. 10.9; Davies 2013, 176–178. 197 fig. 3.

66 Leptis Magna, Museo, inv. 516 (alt. 176 cm), dalle Terme di Adriano, esedra orientale della palestra: Bartoccini 1929, 169 s. fig. 185; Kruse 1975, 218 s. 403 n. D138; Manderscheid 1981, 109 n. 337 tav. 42; Finocchi 2012, 47 s. 142 n. 11 tav. 12; Murer 2017, 93. 107. 237 n. A112; Leptis Magna, Museo Vecchio, inv. L002324 (alt. 169 cm), provenienza ignota: Musso et al. 2016, 99 s. 107. 109. 115 n. 25 fig. a p. 123.



Fig. 11 Parma, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1952.859. Statua di Agrippina Maggiore nel tipo Velleia

Il modello iconografico, che sembra derivare da quello dell'Orante, mostra tratti affini al tipo Eumachia-Fundilia⁶⁷, diffuso in età giulio-claudia nella parte occidentale dell'impero; varianti distintive del tipo dell'Offerente sono costituite dal braccio destro piegato davanti al busto, ma tenuto discosto, che tiene

67 Sul tipo Alexandridis 2010, 270; Ciliberto 2012, 59–62 nn. 1, 2; Fejfer 2015, 92–98 figg. 7–9; Murer 2017, 150 s. n. 1 tav. 1; Davies 2018, 171–175 figg. 48, 49.

68 Cfr. la statua di giovinetta da Ercolano di età tiberiana a Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6249: *Collezioni del Museo Nazionale di Napoli* 1989, 118 s. n. 113; Adamo Muscettola 2000, 112 fig. 19.

69 Cfr. esemplari urbani conservati a Roma, Musei Ca-



Fig. 12 Collocazione sconosciuta, da Leptis Magna (tab. 1, n. 10). Statua femminile acefala variante del tipo Velleia

sollevato un lembo del mantello⁶⁸, e dalla disposizione semplificata del mantello che scende dal braccio destro incurvandosi all'altezza della vita, per poi occasionalmente la ricca ricaduta sui due lati del braccio sinistro proteso. Il tipo dell'Offerente è attestato in epoca giulio-claudia a Roma⁶⁹ e nell'Oriente greco; Cirene⁷⁰

pitolini, inv. 38, dalla collezione Barberini: Scholz 1992, 35 s. n. St 8 fig. 10; La Rocca – Parisi Presicce 2010, 116–121 n. Atrio 3, con bibliografia precedente (F. P. Arata); al Museo Nazionale Romano, inv. 121216, dall'Isola Tiberina: MNR I 8, 1, 198–200 n. IV, 8 (E. Fileri).

70 Anti 1927, 298, con nota 2 fig. 1; Traversari 1960, 32 s. 38 n. 8 tav. 1, 3; 52–56 nn. 15–18 tavv. 10, 14, 1

ne ha restituito vari esemplari di I e II secolo, e per il II secolo possiamo aggiungere evidentemente anche la Tripolitania.

Il motivo del mantello che si incurva davanti al busto per poi poggiare sul braccio sinistro, originando una vistosa ricaduta da entrambi i lati, accomuna l'Offerente al tipo denominato Velleia, dall'immagine di Agrippina Maggiore pertinente al ciclo della Basilica (fig. 11)⁷¹. Lo schema iconografico, prevalentemente attestato in epoca giulio-claudia⁷², mostra una notevole chiusura, con la figura avvolta quasi interamente nel mantello, che vela anche la testa, e la mano destra portata al petto che ne afferra l'orlo, come nel tipo Eumachia-Fundilia, mentre il fascio di pieghe stretto orizzontalmente intorno alla vita e il lembo del mantello che fuoriesce dall'incavo tra busto e braccio sinistro riprendono il tipo noto come Formia⁷³; la gamba destra è accentuatamente flessa.

A questo tipo Velleia si orientano due statue provenienti da Leptis Magna. Nella prima metà del II secolo potrebbe essere datata una statua acefala, nota solo dalla documentazione fotografica di Maria Floriani Squarciapino (tab. 1, n. 10) (fig. 12)⁷⁴. Un secondo esemplare, sempre acefalo, è stato rinvenuto nel Foro Vecchio (tab. 1, n. 1)⁷⁵: testa e avambraccio sinistro erano inseriti; la mano destra è segnata da fori interdigitali. L'esecuzione del retro è molto schematica. Questa statua, databile nell'avanzato II secolo, costituisce una delle attestazioni più tarde del tipo Velleia, con un gusto che accentua le linee curve della veste e gioca sull'abbondanza e sul differente trattamento delle pieghe: fitte e solcate dal trapano quelle sul busto; increspate nella parte del mantello che aderisce al fianco destro e alla gamba; plastiche e rilevate sul lato ante-

riore; con orli a zig-zag, solcati da fitti e brevi canali di trapano, dal risentito effetto decorativo, nell'ampia ricaduta dal braccio sinistro.

Come varianti del tipo cosiddetto Cerere, ben attestato a partire dalla fine del I secolo d.C. in Nord Africa da venti copie, secondo la recente stima di Jane Fejfer⁷⁶, sono ascritte due statue provenienti da un'area funeraria e da un contesto sacro di Leptis Magna. La prima faceva parte del corredo statuario del mausoleo di Gasr Duirat (tab. 1, n. 16) (fig. 13)⁷⁷, ricostruito alcuni anni fa dalla Missione Archeologica Francese nell'area antistante al Museo di Leptis Magna. Come altri esemplari già esaminati (tab. 1, nn. 14, 15), si tratta del prodotto di un'officina locale attiva nel II secolo d.C., che lavora il marmo pentelico semplificando la resa stilistica e il modello iconografico. La statua riprende il tipo Cerere per il gesto della mano sinistra che solleva l'orlo del mantello sopra il ginocchio; il braccio destro, invece, è portato verso il petto, come nella Grande Ercolanese, ed è avvolto nel manto, da cui fuoriesce la mano che trattiene l'orlo sopra al seno sinistro, modificando quindi l'apertura dello schema originale del tipo Cerere, nel quale l'attributo della lunga torcia è tenuto di fianco al corpo a destra. La figura appare alta, allungata e sottile, in particolare nella visione di profilo, a causa dell'esecuzione estremamente appiattita del retro, che fa intendere la derivazione da un blocco di marmo di dimensioni ridotte; il panneggio è corsivo e l'impiego del trapano rado. A destra della figura, sull'alta base quadrangolare con bordo anteriore liscio, si trova una *capsa*.

L'altra scultura, di collocazione ignota (tab. 1, n. 13) (fig. 14)⁷⁸, è stata rinvenuta nell'area sacra del tempio a divinità ignota, sorto entro recinto porticato lungo l'ar-

(la considera una variante di un tipo di Orante del IV secolo a.C.); Rosenbaum 1960, 5 s. n. 39 tavv. 30, 1, 2; 70, 6; 88 nn. 144, 145 tav. 70, 4, 5; Trimble 2017, 337.

71 Parma, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1952.859; Saletti 1968, 30 s. n. 3 tavv. 7–10; Boschung 2002, 25 s. n. 2.7 tavv. 16, 2; 18, 2 (età di Caligola); Alexandridis 2004, 145 n. 67 tav. 15, 1; Varner 2004, 91 nota 66; Davies 2018, 168–171 fig. 47. Sull'attestazione del tipo nella prima età imperiale vedi Ciliberto 2012, 63–66 n. 3 figg. 9–15.

72 Sul tipo Alexandridis 2004, 270 n. 2.2.26.

73 Sul tipo Schmidt 1967, 33 s. con note 177–179; Kruse 1975, 177 s. 455 con nota 286; Bol 1984, 179 s. n. 42 tavv. 46, 47; Filges 1997, 162 nota 640; Tuccinardi 2017, 61 fig. 7.

74 Collocazione sconosciuta (*non vidi*): Finocchi 2012, 48 n. 12 tav. 13, che ne riporta una provenienza dalle Terme di Adriano.

75 Leptis Magna, Museo, inv. 670 (alt. 153 cm): inedita. Potrebbe trattarsi della scultura assegnata al tipo Formia da Kruse 1975, 455 nota 286 e Murer 2017, 237 n. A115.

76 Sul tipo Fejfer 2015; vedi anche Alexandridis 2004, 229–231 n. 2.2.8; Alexandridis 2010, 268–275 fig. 10.5; Davies 2013, 176–178, 185 s. figg. 1, 4; Murer 2017, 132, 210–213 nn. 30, 31; 241 s. nn. A142–A145; Davies 2018, 185–187 figg. 54, 55.

77 Leptis Magna, Museo Vecchio, inv. L002300 (alt. 180 cm): Bartoccini 1922, 81 fig. 8; Equini Schneider – Bianchi 1990, 795 nota 6 (L. Bianchi); Musso 1996b, 144–146 tav. 63b, c; Alexandridis 2004, 240 n. 2.2.12 A75; Trimble 2011, 434 n. 151; Vérité 2014, 3 s. 17 fig. 11; Musso et al. 2016, 99 s. 107, 109, 112, 115 n. 1 figg. 5 e a p. 121; Murer 2017, 107, 133, 235 n. A104.

78 Collocazione ignota (alt. 153 cm, *non vidi*): Vergara Caffarelli – Bräuner 1959, fig. 37; Kruse 1975, 206, 394 n. D125 tav. 79; Equini Schneider – Bianchi 1990, 795 nota 6 (L. Bianchi); Musso 1996b, 144 con nota 19; Murer 2017, 93, 236 s. n. A111. Deve trattarsi della statua femminile menzionata nella *Relazione mensile sui lavori dal 1° marzo al 31/3/54* a firma di Francesco Russo, assistente agli scavi dell'allora soprintendente Ernesto Vergara Caffarelli: »[...] Il giorno 25 marzo



Fig. 13 Leptis Magna, Museo Vecchio, inv. L002300 (tab. 1, n. 16). Statua femminile acefala variante del tipo Cerere

teria litoranea che collegava Alessandria e Cartagine e ascrivibile all'età antoniniana⁷⁹. La statua ripropone una interpretazione ›chiusa‹ del tipo Cerere, ma con una lavorazione più raffinata, a giudicare dagli effetti ricercati e vibratili sulla superficie e dall'aggiunta di motivi decorativi nella ricaduta del mantello sulla sinistra. Kruse, proponendo una datazione nella seconda metà del II secolo, osservava le proporzioni slanciate

è stata rinvenuta fuori muro perimetrale dietro l'abside nel lato est una statua femminile anch'essa togata mancante di testa. Ha logorato il panneggio nella parte del seno e la mano destra. Le due mani sorreggono il panneggio una, cioè la destra, all'altezza del seno,

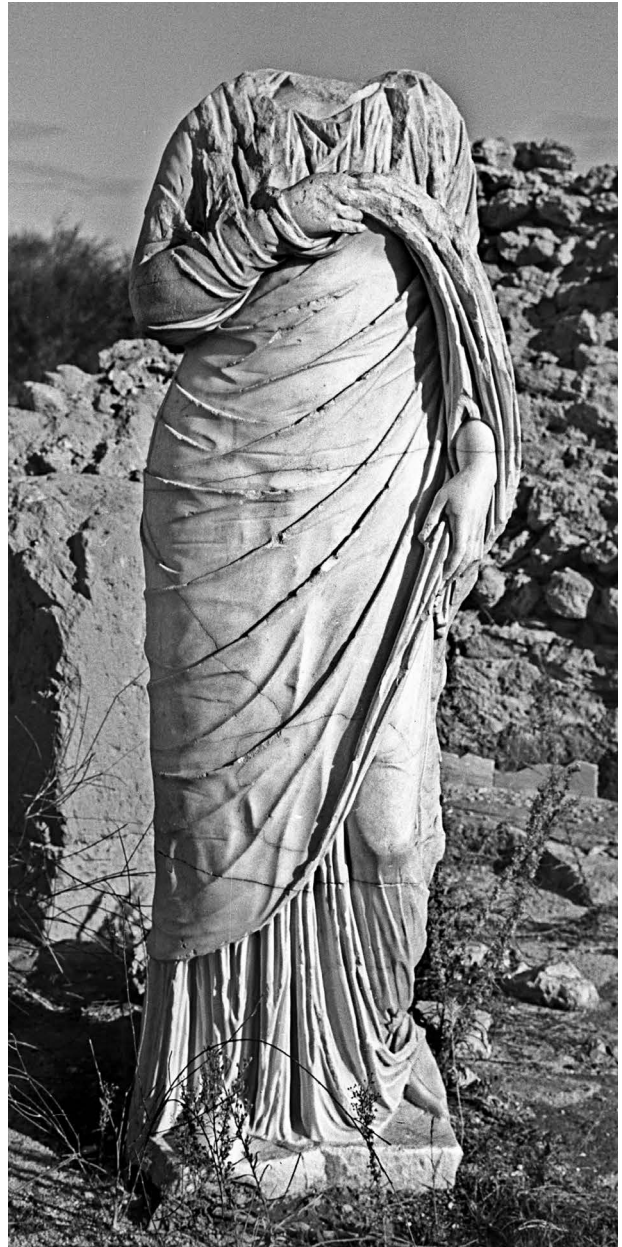


Fig. 14 Collocazione sconosciuta, da Leptis Magna (tab. 1, n. 13). Statua femminile acefala variante del tipo Cerere

e il trattamento differenziato tra il mantello sottile, lavorato ad ampie pieghe appiattite che formano archi regolari risalenti verso il fianco sinistro, con effetti di trasparenza, e la tunica a pieghe fitte e increspate, dalla resa molto accurata e naturalistica.

I restanti esemplari di statue iconiche femminili rappresentano ciascuno la sola attestazione nota da Leptis Magna di un tipo iconografico. Per la statua-ri-

l'altra distesa lungo il fianco [...]», come si legge in Tomasello 2011, 23. Sullo scavo e il rinvenimento di statue vedi anche Vergara Caffarelli 1957; Gilhaus 2015, 266 s.

79 Sul tempio Tomasello 2011.

tratto rinvenuta nel Serapeo (tab. 1, n. 11)⁸⁰, l'alta qualità è rivelata anche dalla rielaborazione dello schema iconografico dell'Orante⁸¹. Il tipo, che ha fornito ispirazione per numerose variazioni sul tema, viene qui modificato al fine di creare soluzioni virtuosistiche nella resa del panneggio: un lembo del mantello va a fasciare il lato sinistro del busto⁸², mentre un altro ricade sul davanti dispiegandosi tra le braccia; l'orlo della tunica pieghettata è distaccato plasticamente davanti al collo; il braccio destro, piegato e sollevato a lato del busto e avvolto nel mantello, produce una maggiore chiusura dello schema iconografico rispetto al tipo dell'Orante. La testa-ritratto permette di inquadrare la scultura intorno al 160–170 d.C. Si tratta di un'opera eseguita nel marmo traslucido di Göktepe e con molta probabilità importata, data anche l'esecuzione in più parti e la differenza stilistica con opere di produzione locale coeve, come le tre *Pudicitiae* (tab. 1, nn. 7. 8. 17). Se pare certa l'attribuzione a maestranze di matrice microasiatica, rimane aperta la questione se localizzarle direttamente in Asia Minore o a Roma, che all'epoca era il principale centro di smistamento di artisti e opere⁸³. Il legame con la parte orientale dell'impero trova giustificazione nel carattere che il santuario di Serapide acquisisce tra la seconda metà del II e gli inizi del III secolo come luogo di culto di riferimento per la comunità grecofona, e in particolare di origine alessandrina, residente a Leptis Magna⁸⁴, all'élite della quale la giovane donna ritratta poteva appartenere; in alternativa si potrebbe pensare a un le-

game più diretto con Roma, con la famiglia imperiale (la statua femminile era collocata accanto a una statua loricata di Marco Aurelio, di chiara fabbrica locale⁸⁵), o con i rappresentanti del potere centrale (governatore o altri alti funzionari). Nessun attributo permette di riconoscerci l'immagine di una sacerdotessa, come suggerito da Cristina Murer.

A una devota della prima età severiana doveva appartenere la statua anch'essa rinvenuta nel Serapeo, raffigurata nello schema »Hüftbausch« (tab. 1, n. 12)⁸⁶, con tunica e mantello che scende dalla spalla sinistra e avvolge la vita e le gambe risalendo con un rotolo sul braccio sinistro proteso, che doveva reggere un attributo. Al di sopra della base quadrangolare liscia, alla destra della figura, compare un altare acceso. La testa-ritratto, non velata, con i capelli spartiti al centro della fronte, distinti in lievi ondulazioni, che lasciano scoperte le orecchie, e raccolti sulla nuca in una grande crocchia di trecce schiacciata, è databile entro il secondo decennio del III secolo⁸⁷ ed è verosimilmente coeva al corpo nel quale è inserita, e non frutto di una giustapposizione posteriore degli inizi del IV secolo, come è stato sostenuto. L'estremo appiattimento della figura, la qualità del marmo, proconnesio sulla base dell'esame autoptico, e la lisciatura del retro indicano che per questa scultura dovette essere utilizzato uno degli innumerevoli blocchi marmorei accumulati per il grandioso cantiere del Complesso Severiano, lavorati ma mai messi in opera, che poi trovarono destinazione diversa da quella architettonica inizialmente

- 80 Leptis Magna, Museo, inv. 498 (alt. 169,5 cm), dal Serapeo, esedra all'estremità del portico occidentale, su un alto podio: Bianchi Bandinelli et al. 1963, 90 figg. 103. 104; Kruse 1975, 207. 394 s. n. D127; Fittschen 1982, 81 nota 44u; Equini Schneider – Bianchi 1990, 795 nota 6 (L. Bianchi); Musso 1996b, 144 con nota 17. 149 nota 55; Di Vita 2003, 268 s.; Kreikenbom 2005, 87. 89 n. 3 fig. 10; Buccino 2014, 23 s. figg. 4. 5, con bibliografia precedente; Musso et al. 2016, 99 s. 105. 107. 111. 114. 116 n. 37 figg. 6 e a p. 123; Murer 2017, 104. 106. 109. 206 s. n. 28 tav. 28a. b.
- 81 Sul tipo dell'Orante, ispirato a creazioni tardoclassiche e forse elaborato in ambito romano per la rappresentazione di donne della famiglia imperiale in connessione con la nascita del culto del divo Augusto, vedi Alexandridis 2004, 258 s. n. 2.2.21; Geominy 2004, 300–302. 529 s. figg. 275–278; Reinsberg 2005; La Rocca et al. 2013, 319 s. n. IX (C. Valeri); Belli Pasqua 2018b, 337–342 figg. 7–10.
- 82 Per il particolare del lembo del manto che risale sul seno cfr. il tipo cosiddetto Olimpia-Londra, ritenuto, come l'Orante, una creazione di epoca romana ispirata alla scultura ideale del IV secolo a.C. e documentato sia per immagini di imperatrici (Agrippina Minore nel Metroon di Olimpia) sia di private, vedi Rosenbaum 1960, 87 s. n. 143 tav. 70, 3; Hitzl 1991,

- 43–46. 64 s. tavv. 15–17; 39b; 41b; Alexandridis 2004, 258 n. 2.2.20. Per la statua al British Museum, inv. 1873,0820.741, da Atripalda, interpretata come una sacerdotessa di Venere di epoca giulio-claudia, vedi Pescatori 2013, con bibliografia.
- 83 Ringrazio Julia Lenaghan per lo stimolante scambio di opinioni su possibili confronti con la produzione scultorea di Afrodizia, che senz'altro meritano un futuro approfondimento.
- 84 Di Vita 2003, 268; Pugliese Carratelli 2003; Kreikenbom 2005, 91.
- 85 Leptis Magna, Museo, inv. 501: Di Vita 2003, 268 s.; Kreikenbom 2005, 86. 89 n. 2, figg. 8. 9; Buccino 2014, 22–24 fig. 8, con bibliografia precedente.
- 86 Leptis Magna, Museo, inv. 507 (alt. 179 cm): Musso 1996b, 149; Di Vita 2003, 269; Alexandridis 2004, 249 n. 2.2.14 Ab11; Kreikenbom 2005, 88 s. n. 7 figg. 14. 15, con bibliografia precedente; Murer 2017, 104. 106. 109. 132 nota 969; 208 s. n. 29 tav. 29a–c. Sul tipo statuario da ultimo Davies 2013, 193. 195 fig. 12; Murer 2017, 85 s. 131 s.
- 87 Prima del tipo di crocchia sfoggiato da Iulia Mamaea, cfr. Fittschen – Zanker 1983, 104 s. nn. 154. 155 tavv. 181–183 (K. Fittschen); La Rocca – Parisi Presicce 2010, 272 s. n. Prima sala terrena destra n. 22 (P. Baldassarri).



Fig. 15 Tripoli, National Museum (tab. 1, n. 22). Statua femminile con testa-ritratto variante del tipo Euterpe-Mileto

prevista e furono reimpiegati in officine locali di scultura, come è documentato anche per sculture ideali di Leptis Magna⁸⁸.

Ho già avuto modo di assegnare a una bottega locale attiva tra la tarda età flavia e l'età traianea la statua con testa-ritratto, oggi conservata al National Museum di Tripoli (tab. 1, n. 22) (fig. 15)⁸⁹. La testa velata non è inserita. La statua poggia su una bassa base rettangola-

88 Musso et al. 2016, 101 fig. 10.

89 Tripoli, National Museum: Schmidt 1967, 82; Kruse 1975, 104 s. 431 note 117. 118; Alexandridis 2004, 238 n. 2.2.11 Cal; Buccino 2014, 25. 38 nota 45 (con bibliografia precedente) fig. 10; Murer 2017, 93. 108. 236 n. A106.



Fig. 16 Firenze, Loggia dei Lanzi. Statua di Matidia variante del tipo Euterpe-Mileto

re e ha una *capsa* sul lato destro. Annetta Alexandridis l'ha riconosciuta come una variante del tipo cosiddetto Euterpe/Mileto⁹⁰ (ponderazione opposta e mantello disposto a più strati: oltre al lembo in diagonale sul davanti, uno visibile sotto il bordo superiore attorto avvolge la parte sinistra del busto e il braccio, uno ancora sottostante copre la spalla sinistra, risalendo a velare la testa; del peplo si intravede una sezione minima sotto

90 Sul tipo statuario Alexandridis 2004, 135–138 n. 2.2.11 (gruppo del tipo Hera Campana e affini); La Rocca – Parisi Presicce 2010, 162–167 n. Atrio 14 (M. Papini).

al collo). Per quanto lo schema iconografico appaia interpretato localmente con uno stile asciutto ed essenziale, è suggestivo ipotizzare che la scelta del tipo per la statua leptitana sia stata condizionata dall'eco delle immagini colossali delle donne della famiglia Ulpia, di cui è ben nota la serie delle cosiddette Sabine oggi esposta nella Loggia dei Lanzi di Firenze e per le quali è stata ricostruita una provenienza dal Foro di Traiano a Roma (fig. 16)⁹¹. La statua di Leptis Magna può pertanto costituire un interessante caso di rapida recezione in ambito privato di modelli imperiali utilizzati in un contesto di grande prestigio; non se ne conosce purtroppo il contesto di provenienza.

Un'immagine di Musa è probabilmente alla base dello schema iconografico impiegato nella statua seduta rinvenuta nel Teatro (tab. 1, n. 3) (fig. 17)⁹². Il gruppo, realizzato in marmo pentelico in base a un esame autoptico e posizionato su una base modanata, è databile nell'età di Commodo per l'acconciatura e i caratteri stilistici della testa-ritratto della donna, vestita di chitone altocinto e mantello avvolto intorno alle gambe, su un elegante sedile. L'abbigliamento, la torsione di tre quarti del busto verso sinistra, l'attributo tenuto nella mano destra, la posizione avanzata del piede sinistro, i sandali trovano precedenti in tipi di Muse ascrivibili al II secolo a.C., che a loro volta rielaborano uno schema classico di raffigurazione di divinità, forse Fortuna, contraddistinto dal particolare del lembo del mantello che scende tra le gambe (fig. 18)⁹³. Questi schemi di ascendenza greco-ellenistica si trovano variamente rielaborati in statue di epoca imperiale sia ideali sia iconiche⁹⁴.

La statua di Leptis Magna deve essere collegata a una committenza specifica, per una donna e per il suo

bambino, morto prematuramente e assimilato a Eros, come mostrano gli attributi delle ali e della piccola faretra sul retro e come evidenzia la posizione stante sul sostegno a forma di *kalathos* decorato con girali di acanto, che caratterizza anche numerosi busti funerari. Per la madre, che gli cinge amorevolmente le spalle, non è invece immediatamente desumibile l'identificazione con una divinità, e con Cerere in particolare, in quanto il mazzo di spighe e papaveri che stringe nella mano destra ricorre come simbolo di fertilità quale attributo di molte statue iconiche private e imperiali (cfr. tab. 1, nn. 7. 8. 17), anche se è molto allettante il collegamento di questa dedica con il tempietto di Cerere Augusta *in summa cavea* (dove il gruppo era stato ricollocato dopo il rinvenimento)⁹⁵.

Mi pare del tutto improbabile ipotizzare, come fa Cristina Murer, che la statua fosse stata trasferita nel Teatro in giacitura secondaria, in occasione degli interventi tardi di fortificazione del monumento, da un contesto domestico o sepolcrale, solo perché la tipologia delle statue femminili sedute, a volte accompagnate da bambini, è prevalentemente connessa con la sfera funeraria⁹⁶.

La documentazione discussa in questa sede conferma, infatti, come gli stessi tipi iconografici vengano utilizzati per destinazioni differenti, in quanto anche le statue funerarie svolgono la funzione di «onorare» tramite il linguaggio del corpo e le altre componenti figurative il ruolo ricoperto dalla donna nell'ambito familiare e cittadino e la rispondenza alle virtù tradizionali⁹⁷. Si può forse suggerire che, nel campione preso in esame, le statue impiegate a corredo di sepolcri, nella scarsa aderenza al modello iconografico e nella resa formale approssimativa, siano per la maggior par-

91 Per le statue cosiddette Sabine vedi Romualdi 2002, 20–27 nn. 3–5; per la supposta provenienza dal Foro di Traiano Ungaro 2018, 163 s. 166, con bibliografia precedente; sul tipo statuaria da ultimo Davies 2018, 187 fig. 56. Per la documentazione fotografica ringrazio Fabrizio Paolucci.

92 Leptis Magna, Museo, inv. 543 (alt. 136 cm senza base), dal Teatro, pozzo nel settore F4: Bianchi Bandinelli et al. 1963, fig. 74; Caputo – Traversari 1976, 89–91 n. 68 tavv. 67–70; Wrede 1981, 198 n. 9; Seeman-Koch 1989, 164–166. 238 n. 146; Buccino 2014, 21. 37 con nota 14, con bibliografia precedente; Murer 2017, 93. 104. 108. 236 n. A107 fig. 38.

93 Seeman-Koch 1989, 52–59. 94–98. Cfr. Seeman-Koch 1989, 201 n. 47 fig. 19; 214 n. 74 fig. 36; MNR I 5, 75–77 n. 31 (L. de Lachenal). Per la statua seduta di divinità restaurata con testa di Apollo Sauroktonos a Newby Hall, da Roma, vedi da ultimo Boschung – Hesberg 2007, 40–43 n. N3 tavv. 7–9 (D. Boschung). Cfr. anche il tipo di Musa seduta raffigurata sulla base di Mantinea, Atene, Museo Archeologico Nazio-

nale, inv. 215, sulla quale Maderna 2004, 375 s. 540 fig. 341, con bibliografia.

94 Cfr. ad esempio le statue frammentarie a Roma, Musei Capitolini, inv. 307: Stuart Jones 1912, 86 n. 2 tav. 23; Scholz 1992, 40 n. St. 17 fig. 22; inv. 266: Stuart Jones 1912, 113 s. n. 40 tav. 20; e il gruppo statuaria di donna con fanciullo togato, inv. 243: Stuart Jones 1912, 131 s. n. 56 tav. 22, che saranno pubblicate nel catalogo «Musei Capitolini. Le sculture del Palazzo Nuovo/3», in corso di stampa.

95 Sul tempio di Cerere Augusta vedi *supra*, con nota 28.

96 Cfr., oltre al gruppo statuaria ai Musei Capitolini, inv. 243 (vedi *supra*, nota 94), il gruppo statuaria in calcare di Aquileia, Museo Archeologico Nazionale, inv. 51206, dalla necropoli sud-occidentale di Aquileia: Scrinari 1972, 38 n. 105 fig. 105; Bertacchi 1997, 162–164; Verzár-Bass 2005, 54 s. fig. 24; Ciliberto 2017, con bibliografia precedente.

97 Il tema è stato analizzato in Davies 2013, in particolare 177. 196–198 fig. 3.



Fig. 17 Leptis Magna, Museo, inv. 543 (tab. 1, n. 3). Gruppo statuario di donna seduta e bambino come Erote

te prodotti di officine locali di fattura meno accurata rispetto alle statue esposte in contesto urbano (tab. 1, nn. 14–16). Come già premesso, è imprescindibile ampliare lo studio con un'analisi simile non solo sulle statue iconiche maschili e sulle immagini imperiali, ma anche su quelle ideali. Rimane ancora da approfondire la ricerca di possibili confronti nei centri dell'*Africa Proconsularis*, che nel caso dei materiali architettonici e delle teste-ritratto ha messo in luce l'esistenza di influssi e contatti consistenti⁹⁸.

Come ipotesi di lavoro, pare emergere a Leptis un quadro della produzione scultorea caratterizzato sin dagli inizi del II secolo d.C. dall'attività di officine lo-

98 Per i materiali architettonici Pensabene 2001; Bianchi 2009; per i ritratti Buccino 2014, 23. 27. 29 s. 35.



Fig. 18 Newby Hall. Statua seduta di Musa con testa di Apollo Sauroktonos

cali, che lavorano prevalentemente il marmo pentelico e che si differenziano per le loro capacità e per alcuni elementi tecnici (ad esempio, la lavorazione della testa con il corpo, mentre nei prodotti più semplificati le teste sono lavorate a parte, a inserimento o giustapposte con un taglio netto alla base del collo), ed evidentemente anche per il livello sociale della committenza. I prodotti di qualità meno corsiva della prima metà del II secolo mostrano un legame con la scultura di centri importanti dell'Asia Minore, come Pergamo (tab. 1, nn. 18. 19)⁹⁹: maestranze microasiatiche possono aver contribuito alla nascita di queste officine, e alla formazione degli scultori locali, ma anche al loro sviluppo,

99 Per un quadro aggiornato sui centri principali di produzione scultorea in Asia Minore vedi Bejor 2011.

con un'influenza protrattasi nel tempo – come è il caso delle sculture databili tra l'avanzato II e il III secolo confrontabili con esemplari di Afrodizia (tab. 1, nn. 2. 9) –, nel quadro degli scambi e delle relazioni a dimensione mediterranea dell'impero, nel quale Leptis Magna è pienamente inserita.

Nel corso del II secolo dall'Asia Minore arrivano non solo influssi e artisti¹⁰⁰, ma anche importazioni, come la statua del Serapeo (tab. 1, n. 11) – per la quale tuttavia non può essere esclusa una provenienza da Roma, dove, come sappiamo, le opere degli artisti di formazione microasiatica avevano committenti di altissimo rango, a cominciare da Adriano, e numerose richieste. L'eventualità di un'importazione va tenuta presente per due repliche di Piccola Ercolanese databili in epoca adrianea (tab. 1, nn. 6. 20). Almeno in due di questi casi, un elemento indicativo è costituito dalle qualità di marmo, Göktepe ed Efeso (tab. 1, nn. 11. 20; della terza scultura mancano le analisi), che, a differenza del pentelico (tab. 1, nn. 2. 3. 14. 15. 16. 18. 19) e del proconnesio (tab. 1, nn. 4. 12), utilizzati anche da officine locali, parlerebbero a favore di maestranze microasiatiche, abituate a lavorare con questi tipi di marmo¹⁰¹.

Nelle statue che conservano le teste-ritratto (tab. 1, nn. 3. 4. 7. 8. 11. 12. 14. 17. 22), i lineamenti sono realistici, secondo la tradizione più propriamente urbana¹⁰². Per quanta riguarda i tipi iconografici attestati nelle statue iconiche femminili, non sorprende la prevalenza della Grande Ercolanese, in linea con quanto, nel II secolo, conosciamo dalle altre aree dell'impero; sono

attestati in numero congruo, e con varianti, gli altri tipi canonici, la Piccola Ercolanese, la *Pudicitia*, il tipo Cerere, che però mostra una caratteristica ›chiusura‹ dello schema iconografico, cioè un maggior avvolgimento del corpo nel panneggio.

A esigenze specifiche e committenze di alto livello sono connessi tipi isolati, come quello della statua del Serapeo (tab. 1, n. 11), o il gruppo con donna seduta e fanciullo, verosimilmente collocato in una posizione di prestigio nel Teatro (tab. 1, n. 3).

Possono fornire indicazioni per predilezioni locali tipi meno diffusi: si potrebbe pensare alla recezione in ambito privato di modelli esibiti dalle imperatrici, evidente nel caso della statua degli inizi del II secolo che richiama le immagini delle donne della famiglia Ulpia (tab. 1, n. 22), mentre per il tipo Velleia le attestazioni ufficiali si fermano all'età giulio-claudia e mancano eventuali anelli di collegamento nel periodo successivo. Il tipo Velleia o quello dell'Offerente offrono buone opportunità di sfruttare gli effetti decorativi del trapano nella ricaduta del mantello e di giocare con il gusto disegnativo delle linee delle pieghe, conformemente alle tendenze stilistiche della seconda metà del II – inizi del III secolo d.C. Nella scelta di questi schemi iconografici può avere avuto un peso anche la reiterazione di tipi statuari contraddistinti dalla disposizione del panneggio che tende a chiudere la figura (cfr. anche la variante del tipo Cerere): scelta intenzionale da parte dei committenti, legata al messaggio ideologico dell'immagine, o tradizione di bottega locale?

100 Per le firme di scultori di Nicomedia e Antiochia vedi IRT 264. 667; Buccino 2014, 23, con nota 28. Asclepiades di Nicomedia *marmorarius* deve aver lavorato alla decorazione architettonica del Complesso Severiano, vedi Ward Perkins 1980, 33 s. n. 5; Pensabene 2011, 58 s. Vedi anche Slavazzi 2009, 364–366, con attribuzione di una serie di sculture ideali delle Terme di Adriano a un'officina di copisti della Pamphylia, attiva tra età adrianea e antoniniana.

101 Non vedo invece tracce documentarie dell'influenza di tipi statuari di tradizione orientale, che potrebbero essere stati trasmessi a Leptis Magna anche grazie alla mediazione della Cirenaica, come ipotizzato da Murer 2017, 109. 132. Nei casi, non infrequenti come abbiamo visto, di influssi e importazioni dalla parte orientale dell'impero, non c'è alcuna necessità di pre-

supporre un ruolo privilegiato di Cirene che, direttamente o più verosimilmente attraverso Alessandria, caratterizza è vero una prima parte della produzione tripolitana, ma che tende a esaurirsi alla fine del I secolo d.C. In questo senso, merita sicuramente un approfondimento l'attestazione a Leptis Magna del tipo cosiddetto dell'Offerente (tab. 1, nn. 5. 21), che si ritrova a Cirene, ma anche a Roma, già nel I secolo d.C.

102 Statue iconiche con ritratti femminili ideali proseguono la tradizione ellenistica nell'Oriente greco, vedi Dillon 2010, 149; Fejfer 2015, 90 s.; Murer 2017, 49 s. 88. 137 (con l'esclusione della statua erroneamente identificata con Suphunibal, vedi *supra*, note 28–32).

Tabella 1

N.	Collocazione	Provenienza	Tipo statuario	Datazione
1	Leptis Magna, Museo, inv. 670	Foro Vecchio	Variante del tipo Velleia	seconda metà II sec. d.C.
2	Leptis Magna, Museo Vecchio, inv. L002325	<i>Calchidicum</i>	Grande Ercolanese	seconda metà II sec. d.C.
3	Leptis Magna, Museo, inv. 543	Teatro	Seduta con Erote con testa-ritratto	seconda metà II sec. d.C.
4	Leptis Magna, Museo, inv. 545	Teatro	Variante della Piccola Ercolanese con testa-ritratto	prima metà II sec. d.C.
5	Leptis Magna, Museo, inv. 516	Terme di Adriano	Offerente	prima metà II sec. d.C.
6	Leptis Magna, Museo, inv. 523	Terme di Adriano	Variante della Piccola Ercolanese	prima metà II sec. d.C.
7	Tripoli, National Museum, inv. 24	Terme di Adriano	<i>Pudicitia</i> con testa-ritratto	seconda metà II sec. d.C.
8	Tripoli, National Museum, inv. 25	Terme di Adriano	<i>Pudicitia</i> con testa-ritratto	seconda metà II sec. d.C.
9	Leptis Magna, magazzini	Terme di Adriano	Grande Ercolanese	seconda metà II sec. d.C.
10	Collocazione sconosciuta	Terme di Adriano	Variante del tipo Velleia	prima metà II sec. d.C.
11	Leptis Magna, Museo, inv. 498	Serapeo	Variante del tipo Orante con testa-ritratto	seconda metà II sec. d.C.
12	Leptis Magna, Museo, inv. 507	Serapeo	Hüftbausch-Typus con testa-ritratto	prima metà III sec. d.C.
13	Collocazione sconosciuta	Tempio a divinità ignota sul decumano	Variante del tipo Cerere	seconda metà II sec. d.C.
14	Leptis Magna, Museo, inv. 687	Area funeraria, suburbio occidentale, presso la foce di uadi er-Rsaf	Variante della Grande Ercolanese con testa-ritratto	prima metà II sec. d.C.
15	Leptis Magna, Museo Vecchio, inv. L002310	Area funeraria, suburbio occidentale, all'esterno di una tomba ipogeica	Variante della Grande Ercolanese	prima metà III sec. d.C.
16	Leptis Magna, Museo Vecchio, inv. L002300	Area funeraria, suburbio sud-occidentale, mausoleo di Gasr Duirat	Variante del tipo Cerere	prima metà II sec. d.C.
17	Leptis Magna, Museo, inv. 237	Area funeraria (?), suburbio occidentale, area di uadi Zennad	<i>Pudicitia</i> con testa-ritratto	seconda metà II sec. d.C.

N.	Collocazione	Provenienza	Tipo statuario	Datazione
18	Leptis Magna, Museo, inv. 664	Spiaggia presso il Foro Vecchio, a ovest del deposito delle colonne	Grande Ercolanese	prima metà II sec. d.C.
19	Leptis Magna, Museo, inv. 318	Provenienza ignota	Grande Ercolanese	prima metà II sec. d.C.
20	Leptis Magna, Museo Vecchio, inv. L002317	Provenienza ignota	Piccola Ercolanese	fine I – prima metà II sec. d.C.
21	Leptis Magna, Museo Vecchio, inv. L002324	Provenienza ignota	Offerente	seconda metà II sec. d.C.
22	Tripoli, National Museum	Provenienza ignota	Variante del tipo Euterpe-Mileto con testa-ritratto	prima metà II sec. d.C.
23	Tripoli, Museo della Libia	Provenienza ignota	Piccola Ercolanese	prima metà II sec. d.C.

Bibliografia

- Adamo Muscettola 2000 S. Adamo Muscettola, Ritratto e società ad Ercolano, in: M. Pagano (ed.), *Gli antichi Ercolanesi. Antropologia, società, economia. Catalogo della mostra Ercolano (Napoli 2000)* 97–115
- Alexandridis 2004 A. Alexandridis, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna* (Mainz 2004)
- Alexandridis 2010 A. Alexandridis, *Neutral Bodies? Female Portrait Statue Types from the Late Republic to the Second Century CE*, in: S. Hales – T. Hodos (edd.), *Material Culture and Social Identities in the Ancient World* (Cambridge 2010) 252–279
- Anguissola 2018 A. Anguissola, *Supports in Ancient Marble Sculpture. Workshop Practice and Modes of Viewing* (New York 2018)
- Anti 1927 C. Anti, *Campagna di scavi a Cirene nell'estate del 1926, I. I monumenti architettonici e figurati*, *Africa Italiana* 1, 1927, 296–316
- Aurigemma 1950 S. Aurigemma, *L'avo paterno, una zia ed altri congiunti dell'imperatore Severo*, *QuadALibya* 1, 1950, 59–77
- Bakir 1968 T. Bakir, *Archaeological News 1968. Tripolitania*, *LibyaAnt* 5, 1968, 195–204
- Baldoni et al. 2013/2014 D. Baldoni – F. Bianchi – M. Bruno – L. Buccino, «Castello Rosso e Musei della Tripolitania. Archivi storici, musei e formazione». *Catalogazione e video-archiviazione dei manufatti archeologici e dei documenti di archivio*. C) *La schedatura dei materiali*, in: L. Musso (ed.), *Missione Archeologica dell'Università Roma Tre (2009–2014)*, *LibyaAnt* 7, 2013/2014, 19–21
- Bartoccini 1922 R. Bartoccini, *Il Museo Leptitano (Homs)*, *Ministero delle Colonie – Notiziario Archeologico* 3, 1922, 79–87
- Bartoccini 1929 R. Bartoccini, *Le terme di Lepcis (Leptis Magna)* (Bergamo 1929)
- Bejor 2011 G. Bejor, *Produzioni e scuole. Uno sguardo alla questione*, in: F. D'Andria – I. Romeo (edd.), *Roman Sculpture in Asia Minor. Proceedings of the International Conference to Celebrate the 50th Anniversary of the Italian Excavations at Hierapolis in Phrygia, Held on May 24–26, 2007 in Cavallino (Lecce)*, *JRA Suppl.* 80 (Portsmouth, RI 2011) 30–36
- Belli Pasqua 2018a R. Belli Pasqua, *Appendice I. L'apparato epigrafico e scultoreo*, in: M. Liviadiotti – G. Rocco, *Exornata aedes. La curia del foro vecchio di Leptis Magna*, *Monografie di Archeologia Libica* 46 (Roma 2018) 367–394
- Belli Pasqua 2018b R. Belli Pasqua, *Forme della propaganda imperiale del Dodecaneso. Un ritratto di Agrippina Minore da Kos*, *ArchCl* 69, 2018, 333–355
- Bertacchi 1997 L. Bertacchi, *I monumenti sepolcrali lungo le strade di Aquileia*, in: M. Mirabella Roberti (ed.), *Monumenti sepolcrali romani di Aquileia e nella Cisalpina. Atti della XXVI Settimana di Studi aquileiesi, 24–28 aprile 1995*, *Antichità Altoadriatiche* 43 (Trieste 1997) 149–167

- Bianchi 2005 L. Bianchi, Ritratti di Leptis Magna fra III e IV secolo, *ArchCl* 56, 2005, 269–301
- Bianchi 2009 F. Bianchi, Su alcuni aspetti della decorazione architettonica in marmo a Leptis Magna in età imperiale, *Marmora. An International Journal for Archaeology, History and Archaeometry of Marbles and Stone* 5, 2009, 45–70
- Bianchi – Bruno 2018 F. Bianchi – M. Bruno, Le Terme di Adriano a Leptis Magna. Fasi costruttive e decorazione architettonica, *QuadALibya* 21, n.s. I, 2018, 117–139
- Bianchi et al. 2015 F. Bianchi – M. Bruno – S. Pike, L'apparato architettonico in marmo pentelico del Complesso Severiano a Leptis Magna alla luce di recenti indagini archeologiche, epigrafiche e archeometriche, in: P. Ruggeri (ed.), *L'Africa Romana. Momenti di continuità e rottura. Bilancio di trent'anni di convegni L'Africa Romana. Atti del XX Convegno Internazionale di Studio Alghero – Porto Conte Ricerche* 26–29 settembre 2013 (Roma 2015) 215–234
- Bianchi Bandinelli et al. 1963 R. Bianchi Bandinelli – E. Vergara Caffarelli – G. Caputo, *Leptis Magna* (Verona 1963)
- Bigi – Tantillo 2010 F. Bigi – I. Tantillo, Il reimpiego. Le molte vite delle pietre di Leptis, in: Tantillo – Bigi 2010, 253–302
- Bol 1984 R. Bol, Das Statuenprogramm des Herodes-Atticus-Nymphäums, *OF* 15 (Berlino 1984)
- Boschung 2002 D. Boschung, Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses, *MAR* 32 (Mainz 2002)
- Boschung 2016/2107 D. Boschung, Ikonographische Überlegungen zum Trierer Liviaporträt, *TrZ* 79/80, 2016/2017, 31–45
- Boschung – Hesberg 2007 D. Boschung – H. von Hesberg, Die antiken Skulpturen in Newby Hall sowie in anderen Sammlungen in Yorkshire, *MAR* 35 (Wiesbaden 2007)
- Bravi 2011 A. Bravi, Le immagini negli spazi pubblici di Perge in epoca adrianea, in: F. D'Andria – I. Romeo (edd.), *Roman Sculpture in Asia Minor. Proceedings of the International Conference to Celebrate the 50th Anniversary of the Italian Excavations at Hierapolis in Phrygia*, Held on May 24–26, 2007 in Cavallino (Lecce), *JRA Suppl.* 80 (Portsmouth, RI 2011) 302–318
- Buccino 2014 L. Buccino, Ritratti di Leptis Magna. Modelli, produzione, contesto tra la dinastia flavia e gli Antonini, *LibSt* 45, 2014, 19–47
- Buccino 2017 L. Buccino, L'acconciatura a *toupet* di riccioli nei ritratti femminili scolpiti e dipinti. Cronologia e valenze sociali, *BCom* 118, 2017, 7–38
- Caputo – Traversari 1976 G. Caputo – G. Traversari, *Le sculture del Teatro di Leptis Magna*, *Monografie di Archeologia Libica* 13 (Roma 1976)
- Chaisemartin 2017 N. de Chaisemartin, Réflexions sur la »schola« du decumanus à Lepcis Magna et son contexte urbain, *AntAfr* 53, 2017, 23–51
- Ciliberto 2012 F. Ciliberto, Donne nel privato – donne nel pubblico. La statuaria iconica femminile di Aquileia, *Lanx* 12, 2012, 57–79
- Ciliberto 2017 F. Ciliberto, A proposito di un gruppo scultoreo funerario di Aquileia, in: *Bonae gratiae. Μελετες ρωμαϊκης γλυπτικης προς τιμησ της καθηγητριας Θεοδοσιας Στεφανιδου-Τιβεριου. Essays on Roman Sculpture in Honour of Professor Theodosia Stefanidou-Tiveriou* (Thessaloniki 2017) 129–137
- Collezioni del Museo Nazionale di Napoli 1989 Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli. La scultura greco-romana, le sculture antiche della collezione Farnese, le collezioni monetali, le orficerie, la collezione glittica I 2, *Le grandi collezioni dei musei italiani* 1 (Roma 1989)
- Daehner 2007a J. Daehner (ed.), *The Herculaneum Women. History, Context, Identities* (Los Angeles 2007)
- Daehner 2007b J. Daehner, The Statue Types in the Roman World, in: Daehner 2007a, 84–111
- Davies 2013 G. Davies, Honorific vs. Funerary Statues of Women. Essentially the Same or Fundamentally Different?, in: E. Hemelrijk – G. Woolf (edd.), *Women and the Roman City in the Latin West*, *Mnemosyne Suppl.* 360 (Leiden 2013) 171–199
- Davies 2018 G. Davies, *Gender and Body Language in Roman Art* (New York 2018)
- Dillon 2010 S. Dillon, *The Female Portrait Statue in the Greek World* (New York 2010)
- Di Vita 2003 A. Di Vita, Il tempio, in: A. Di Vita – G. Pugliese Carratelli – G. Di Vita-Évrard – L. Lazzarini – B. Turi, *Il Serapeo di Leptis Magna. Il tempio, le iscrizioni, i marmi*, *QuadALibya* 18, 2003, 267–271
- Di Vita-Évrard 1981 G. Di Vita-Évrard, Le proconsul d'Afrique polyonyme *IRT* 517. Une nouvelle tentative d'identification, *MEFRA* 93, 1, 1981, 183–226
- Di Vita-Évrard 1982 G. Di Vita-Évrard, Note sur »trois« senators de Lepcis Magna. Le clarissimat des *Plautii*, in: *Atti del Colloquio internazionale AIEGL su Epigrafia e ordine senatorio Roma, 14–20 maggio 1981, Tituli* 4/5 (Roma 1982) 453–465
- Di Vita-Évrard 2008 G. Di Vita-Évrard, Le temple d'Apollon à Lepcis Magna, in: *Lieux de cultes. Aires votives, temples, églises, mosquées. IX^e Colloque international sur l'histoire et l'archéo-*

- logie de l'Afrique du Nord antique et médiévale Tripoli, 19–25 février 2005 (Parigi 2008) 73–81
- Equini Schneider – Bianchi 1990 E. Equini Schneider – L. Bianchi, Considerazioni su alcune statue femminili di Leptis Magna: iconografia e officine, in: A. Mastino (ed.), *L'Africa Romana. Atti del VII Convegno di Studio Sassari*, 15–17 dicembre 1989 (Sassari 1990) 793–801
- Fabbricotti 2008 E. Fabbricotti, New Finds from a Roman Tomb in Cyrenaica. The Portraits, in: *Thiasos. Festschrift für Erwin Pochmarski zum 65. Geburtstag* (Vienna 2008) 219–227
- Fejfer 2008 J. Fejfer, Roman Portraits in Context, *Image & Context* 2 (Berlino 2008)
- Fejfer 2015 J. Fejfer, Statues of Roman Women and Cultural Transmission. Understanding the So-called Ceres Statue as a Roman Portrait Carrier, *ActaHyp* 14, 2015, 85–116
- Filges 1997 A. Filges, Standbilder jugendlicher Göttinnen. Klassische und frühhellenistische Gewandstatuen mit Brustwulst und ihre kaiserzeitliche Rezeption, *Arbeiten zur Archäologie* (Colonia 1997)
- Finocchi 2012 P. Finocchi, Le sculture delle Terme Adrianee di Leptis Magna dagli appunti di M. Floriani Squarciapino, *Sculture leptitane* 1 (Roma 2012)
- Finocchi 2015 P. Finocchi, Le sculture del Ninfteo Maggiore di Leptis Magna dagli appunti di M. Floriani Squarciapino, *Sculture leptitane* 2 (Roma 2015)
- Fittschen 1982 K. Fittschen, Die Bildnistypen der Faustina minor und die Fecunditas Augustae, *AbhGöttingen* (Folge 3) 126 (Göttingen 1982)
- Fittschen – Zanker 1983 K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom III (Mainz 1983)
- Geominy 2004 W. Geominy, Die Zeit von 390 bis 360 v. Chr., in: P. C. Bol (ed.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik* (Mainz 2004) 259–302
- Gilhaus 2015 L. Gilhaus, Statue und Status. Statuen als Repräsentationsmedien der städtischen Eliten im kaiserzeitlichen Nordafrika, *Antiquitas* 1, *Abhandlungen zur alten Geschichte* 66 (Bonn 2015)
- Gkikaki 2016 M. Gkikaki, Remembering Classical Greece. Roman Imperial Women and their Images, in: *Im Schatten der Alten? Ideal und Lebenswirklichkeit im römischen Griechenland*. 3. Heidelberger Altertumswissenschaftliches Studierendenkolloquium, 8–10. November 2013 (Mainz 2016) 131–142
- Grazia Vanderpool 2005 C. de Grazia Vanderpool, Fashioning Plancia Magna. Memory and Revival in the Greek East during the Second Century A.D., in: J. Pollini (ed.), *Terra marique. Studies in Art History and Marine Archaeology in Honor of Anna Marguerite McCann on the Receipt of the Gold Medal of the Archaeological Institute of America* (Oxford 2005) 12–29
- Hemelrijk 2012 E. A. Hemelrijk, Public Roles for Women in the Cities of the Latin West, in: E. A. Hemelrijk – S. L. James – S. Dillon (edd.), *A Companion to Women in the Ancient World* (Malden 2012) 478–490
- Hemelrijk 2015 E. A. Hemelrijk, *Hidden Lives, Public Personae. Women and Civic Life in the Roman West* (Oxford 2015)
- Hitzl 1991 K. Hitzl, Die kaiserzeitliche Statuenausstattung des Metroon, *OF* 19 (Berlin 1991)
- Inan – Alföldi-Rosenbaum 1979 J. Inan – E. Alföldi-Rosenbaum, Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. *Neue Funde* (Mainz 1979)
- IRT J. M. Reynolds – J. B. Ward-Perkins (edd.), *The Inscriptions of Roman Tripolitania* (Roma 1952), <<http://inslib.kcl.ac.uk/irt2009/>> (06.12.2019)
- Knoll – Vorster 2013 K. Knoll – Ch. Vorster, *Katalog der antiken Bildwerke III. Die Porträts* (München 2013)
- Koukounou 2017 A. Koukounou, *Αγαλμα στον τύπο της Μικρής Ηρακλειώτισσας από τη Βέροια*, in: *Bonae gratiae. Μελετες ρωμαϊκης γλυπτικης προσ τιμησ της καθηγητριας Θεοδοσιας Στεφανιδου-Τιβεριου. Essays on Roman Sculpture in Honour of Professor Theodosia Stefanidou-Tiveriou* (Thessaloniki 2017) 91–100
- Kreikenbom 2005 D. Kreikenbom, Zum Sarapeion von Lepcis Magna, in: *Urbanistik und städtische Kultur in Westasien und Nordafrika unter den Severern, Beiträge zur Table Ronde in Mainz am 3. und 4. Dezember 2004* (Worms 2005) 83–99
- Kruse 1975 H. J. Kruse, Römische weibliche Gewandstatuen des zweiten Jahrhunderts n. Chr. (Göttingen 1975)
- La Rocca et al. 2012 E. La Rocca – C. Parisi Presicce – A. Lo Monaco (edd.), *L'Età dell'equilibrio – 98–180 d.C. Catalogo della mostra Roma* (Roma 2012)
- La Rocca et al. 2013 E. La Rocca – C. Parisi Presicce – A. Lo Monaco – C. Giroire – D. Roger (edd.), *Augusto. Catalogo della mostra Roma* (Milano 2013)
- La Rocca – Parisi Presicce 2010 E. La Rocca – C. Parisi Presicce (edd.), *Musei Capitolini. Le sculture del Palazzo Nuovo 1* (Milano 2010)
- La Rocca – Parisi Presicce 2017 E. La Rocca – C. Parisi Presicce (edd.), *Musei Capitolini. Le sculture del Palazzo Nuovo 2* (Roma 2017)

- Laronde 1993 A. Laronde, Claude Le Maire et l'exportation des marbres de Lepcis Magna, *BAntFr* 1993, 242–255
- Livadiotti – Mazzilli 2018 M. Livadiotti – G. Mazzilli, Catalogo dei frammenti architettonici, in: M. Livadiotti – G. Rocco, *Exornata aedes*. La curia del foro vecchio di Leptis Magna, *Monografie di Archeologia Libica* 46 (Roma 2018) 197–349
- Lorenzatti 2013 S. Lorenzatti, De Benghazi à Versailles. Histoire et réception d'une statue entre XVII^e et XX^e siècles, *ArchCl* 64, 2013, 677–718
- Lorenzatti 2016 S. Lorenzatti, Riuso e ricezione estetica del *Marmor Carystium* (Cipollino) di Leptis Magna in Francia tra il XVII e il XIX secolo, in G. Extermann – A. Varela Braga (edd.), *SPLENDOR MARMORIS*. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III (Roma 2016) 377–400
- LSA »Last Statues of Antiquity (LSA)« Database <<http://laststatues.classics.ox.ac.uk>> (03.09.2020)
- Maderna 2004 C. Maderna, Die letzten Jahrzehnte der spätklassischen Plastik, in: P. C. Bol (ed.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II*. Klassische Plastik (Mainz 2004) 303–382
- Manderscheid 1981 H. Manderscheid, *Die Skulpturen- und Ausstattungsgegenstände der kaiserzeitlichen Thermenanlagen* (Berlino 1981)
- Mar – Beltrán-Caballero 2010 R. Mar – J. A. Beltrán-Caballero, El teatro de Leptis Magna. Modelos de transición en la arquitectura pública romana, in: S. F. Ramallo Asensio – N. Röring (edd.), *La Scaenae Frons en la arquitectura teatral romana*. Actas del symposium internacional celebrado en Cartagena los días 12 al 14 de marzo de 2009 en el Museo del Teatro Romano (Murcia 2010) 289–308
- Meyers 2009 R. Meyers, Representations of the Antonine Empresses on the Nymphaeum in Olympia, *ActaAArtHist* 22, 2009, 37–53
- MNR I 5 A. Giuliano – B. Palma – L. de Lachenal (edd.), *Museo Nazionale Romano, Le sculture I 5*. I Marmi Ludovisi nel Museo Nazionale Romano (Roma 1983)
- MNR I, 8, 1 A. Giuliano (ed.), *Museo Nazionale Romano, Le sculture I 8, 1* (Roma 1985)
- Murer 2017 C. Murer, Stadtraum und Bürgerin. Aufstellungsorte kaiserlicher Ehrenstatuen in Italien und Nordafrika, *Urban Spaces* 5 (Berlino 2017)
- Musso 1996a L. Musso, Nuovi ritrovamenti di scultura a Leptis Magna. Athena tipo Medici, in: *Scritti di antichità in memoria di Sandro Stucchi* 2. La Tripolitania. L'Italia e l'Occidente, *Studi miscellanei* 29, 2 (Roma 1996) 115–139
- Musso 1996b L. Musso, Statua funeraria nel tipo della Grande Ercolanese. Nota sulla scultura iconica femminile a Leptis Magna, in: M. O. Faraj – A. S. Abd al-Rahman – G. Di Vita-Évrard – L. Musso (edd.), *La tomba presso la scuola elementare »al-Hadi al-Fergiani« a Khoms, Libya* *Ant* 2, 1996, 142–150
- Musso 2008 L. Musso, La romanizzazione di Leptis Magna nel primo periodo imperiale. Augusto e Roma nel Foro Vecchio, in: D. Kreikenbom – K.-U. Mahler – P. Schollmeyer – Th. M. Weber (edd.), *Augustus – Der Blick von außen*. Die Wahrnehmung des Kaisers in den Provinzen des Reiches und in den Nachbarstaaten. Akten der internationalen Tagung an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz vom 12. bis 14. Oktober, *Königtum, Staat und Gesellschaft früher Hochkulturen* 8 (Wiesbaden 2008) 161–196
- Musso 2010 L. Musso, Leptis Magna unter Augustus und Tiberius. Romanisierung und Umgestaltung einer punischen Stadt, in: R. Abkamp – T. Esch (edd.), *Imperium*. Varus und seine Zeit. Beiträge zum internationalen Kolloquium des LWL-Römermuseums am 28. und 29. April 2008 in Münster (Münster 2010) 115–133
- Musso 2013 L. Musso, »Un nuovo e degno Museo archeologico sta sorgendo a Sabratha ...«. Dal Museo Archeologico di Tripoli ai musei di Leptis Magna e di Sabratha, in: L. Musso – L. Buccino (edd.), *Il Museo di Sabratha nei disegni di Diego Vincifori*. Architettura e archeologia nella Libia degli anni Trenta (Firenze 2013) 18–33
- Musso et al. 2016 L. Musso – L. Buccino – D. Attanasio – M. Bruno – W. Prochaska, Marmo e scultura a Leptis Magna. Un'analisi alla luce di nuovi dati archeometrici, *LibyaAnt* 9, 2016, 97–123
- Musso et al. 2018a L. Musso – L. Buccino – M. Bruno – D. Attanasio – W. Prochaska, Marble and Sculpture at Lepcis Magna (Tripolitania, Libya). A Preliminary Study Concerning Origin and Workshops, in: D. Matetić Poljak – K. Marasović (edd.), *ASMOSIA XI*. Proceedings of the Eleventh International Conference of ASMOSIA Split, 18–22 May 2015 (Split 2018) 481–490
- Musso et al. 2018b L. Musso – L. Buccino – F. Bianchi – M. Bruno, Leptis Magna *colonia splendidissima*. L'invenzione di una capitale, in: A. D'Alessio – C. Panella – R. Rea (edd.), *Roma Universalis*. L'impero e la dinastia venuta dall'Africa. Catalogo della mostra Roma (Milano 2018) 108–115
- Pensabene 2001 P. Pensabene, Pentelico e Proconnesio in Tripolitania. Coordinamento o concorrenza nella distribuzione?, *ArchCl* 52, 2001, 63–127
- Pensabene 2011 P. Pensabene, Su alcuni aspetti produttivi delle »scuole« di scultura di Docimio, Afrodisia e Nicomedia, in: F. D'Andria – I. Romeo (edd.), *Roman Sculpture in Asia Minor*.

- Proceedings of the International Conference to Celebrate the 50th Anniversary of the Italian Excavations at Hierapolis in Phrygia, Held on May 24–26, 2007 in Cavallino (Lecce), *JRA Suppl.* 80 (Portsmouth, RI 2011) 37–61
- Pentiricci 2010 M. Pentiricci, L'attività edilizia a Leptis Magna tra età tetrarchica e il V secolo. Una messa a punto, in: Tantillo – Bigi 2010, 97–171
- Pescatori 2013 G. Pescatori, Abellinum (Atripalda). Introduzione, in: T. Cinquantaquattro – G. Pescatori (edd.), *Regio I. Avella, Atripalda, Salerno, Fana, templa, delubra 2* (Roma 2013), 27–34
- Pugliese Carratelli 2003 G. Pugliese Carratelli, Le iscrizioni greche, in: A. Di Vita – G. Pugliese Carratelli – G. Di Vita-Évrard – L. Lazzarini – B. Turi, *Il Serapeo di Leptis Magna. Il tempio, le iscrizioni, i marmi*, *QuadALibya* 18, 2003, 271–285
- Reinsberg 2005 C. Reinsberg, Demeter, Artemisia und die Pietas Augustae zur spätklassischen Statue der »Orans«, in: M. Sahin – İ. H. Mert (edd.), *Ramazan Özgan'a armağan = Festschrift für Ramazan Özgan* (Istanbul 2005) 297–316
- Romualdi 2002 A. Romualdi (ed.), *The Ancient Statues of the Loggia dei Lanzi*, in: G. Giusti – A. Godoli – A. Romualdi – A. Russo (edd.), *The Statues of the Loggia della Signoria in Florence. Masterpieces Restored* (Firenze 2002) 17–34
- Rosenbaum 1960 E. Rosenbaum, *A Catalogue of Cyrenaican Portrait Sculpture* (Londra 1960)
- Saletti 1968 C. Saletti, *Il ciclo statuariale della Basilica di Velleia*, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pavia 14 (Milano 1968)
- Sapelli 1997 M. Sapelli, *Restauri in Palazzo Aldobrandini a Magnanapoli. Le statue sulla balaustra* (Roma 1997)
- Schmidt 1967 E. E. Schmidt, *Römische Frauenstatuen* (Tesi di dottorato Berlino 1967)
- Scholz 1992 I. B. Scholz, *Untersuchungen zur Tracht der römischen Matrona, Arbeiten zur Archäologie* (Colonia 1992)
- Scrinari 1972 V. S. M. Scrinari, *Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane, Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia* (Roma 1972)
- Seeman-Koch 1989 L. Seeman-Koch, *Weibliche Sitzstatuen der Klassik und des Hellenismus und ihre kaiserzeitliche Rezeption. Die bekleideten Figuren*, *Charybdis* 4 (Münster 1989)
- Serpetti 2011 M. Serpetti, *Nuove considerazioni sui teatri di Leptis Magna e di Sabratha*, *Daidalos* 11, 2011, 149–168
- Slavazzi 2009 F. Slavazzi, *Una officina di copisti in Pamphylia*, in: V. Gaggadis-Robin (ed.), *Les ateliers de sculpture régionaux. Techniques, styles et iconographie. Actes du X^e Colloque International sur l'art provincial romain Arles et Aix-en-Provence*, 21–23 mai 2007 (Arles 2009) 359–367
- Smith 2006 R. R. R. Smith (ed.), *Roman Portrait Statuary from Aphrodisias, Aphrodisias. Results of the Excavation at Aphrodisias in Caria 2* (Mainz 2006)
- Stewart 2008 P. Stewart, *The Social History of Roman Art* (New York 2008)
- Stuart Jones 1912 H. Stuart Jones (ed.), *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino* (Oxford 1912)
- Taliaferro Boatwright 1991 M. Taliaferro Boatwright, *Plancia Magna of Perge. Women's Roles and Status in Roman Asia Minor*, in: S. B. Pomeroy (ed.), *Women's History and Ancient History* (Chapel Hill 1991) 249–272
- Tantillo 2010 I. Tantillo, *I costumi epigrafici. Scrittura, monumenti, pratiche*, in: Tantillo – Bigi 2010, 173–203
- Tantillo – Bigi 2010 I. Tantillo – F. Bigi (edd.), *Leptis Magna. Una città e le sue iscrizioni in epoca tardoromana*, *Collana scientifica Università degli studi di Cassino* 27 (Cassino 2010)
- Tomasello 2011 F. Tomasello, *Il tempio sul decumano maggiore di Leptis Magna*, *Monografie di Archeologia Libica* 31 (Roma 2011)
- Traversari 1960 G. Traversari, *Statue iconiche femminili cirenaiche. Contributi al problema delle copie e rielaborazioni tardo-ellenistiche e romano-imperiali* (Roma 1960)
- Trimble 2011 J. Trimble, *Women and Visual Replication in Roman Imperial Art and Culture, Greek Culture in the Roman World* (Cambridge 2011)
- Trimble 2017 J. Trimble, *Framing and Social Identity in Roman Portrait Statues*, in: V. Platt – M. Squire (edd.), *The Frame in Classical Art. A Cultural History* (Cambridge 2017) 317–352
- Tuccinardi 2017 S. Tuccinardi, *Sculture romane da Formia. Una proposta di lettura in contesto*, in: C. Capaldi – C. Gasparri (edd.), *Complessi monumentali e arredo scultoreo nella Regio I Latium et Campania. Nuove scoperte e proposte di lettura in contesto. Atti del Convegno internazionale Napoli, 5 e 6 dicembre 2013, Quaderni del Centro Studi Magna Grecia, Studi di antichità* 24, 3 (Napoli 2017) 49–68
- Ungaro 2018 L. Ungaro, *Traiano e la costruzione della sua immagine nel Foro*, *Velleia* 35, 2018, 151–177
- Varner 2004 E. R. Varner, *Mutilation and Transformation. *Damnatio memoriae* and Roman Imperial Portraiture*, *Monumenta Graeca et Romana* 10 (Leiden 2004)

- Vergara Caffarelli 1957 E. Vergara Caffarelli, *Leptis Magna. Scavi e scoperte*, FA 351–352, 1957, n. 5604
- Vergara Caffarelli – Bräuner 1959 E. Vergara Caffarelli – H. Bräuner, *Leptis Magna* (Stuttgart 1959)
- Vérité 2014 J. Vérité, *Recherches sur le Mausolée de Gasr Ed Douirat reconstruit à Leptis Magna en Libye. Nouvelle restitution et étude d'un monument baroque expressionniste de la modernité sévérienne à décor mithriaque* [new file uploaded on March 28 2014 – errors rectified] <<http://openarchive.icomos.org/1469/>> (06.12.2019)
- Verzár-Bass 2005 M. Verzár-Bass, *Scultura aquileiese. Riflessioni su metodi d'indagine e problemi aperti*, in: G. Cuscito – M. Verzár-Bass (edd.), *Aquileia dalle origini alla costituzione del ducato longobardo. La cultura artistica in età romana (II secolo a.C. – III secolo d.C.)*, *Antichità Altoadriatiche* 61 (Trieste 2005) 35–69
- Ward Perkins 1980 J. B. Ward Perkins, *Nicomedia and the Marble Trade*, *BSR* 48, 1980, 23–69
- Wrede 1981 H. Wrede, *Consecratio in formam decorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit* (Mainz 1981)

Crediti fotografici

- Fig. 1: D-DAI-ROM-61.1750 (H. Koppermann)
- Fig. 2: da Kruse 1975, tav. 15
- Fig. 3: Archivio della Missione Archeologica Roma Tre, foto Fabian Baroni
- Fig. 4: J. Paul Getty Museum image
- Fig. 5: Archivio della Missione Archeologica Roma Tre, foto Fabian Baroni
- Fig. 6: da Smith 2006, tav. 78
- Fig. 7: D-DAI-ROM-61.1895 (H. Koppermann)
- Fig. 8: da Smith 2006, tav. 72
- Fig. 9: Archivio della Missione Archeologica Roma Tre, foto Fabian Baroni
- Fig. 10: Antalya Museum (foto Autore)
- Fig. 11: D-DAI-ROM-67.1585 (G. Singer)
- Fig. 12: da Finocchi 2012, tav. 13
- Fig. 13: Archivio della Missione Archeologica Roma Tre, foto Fabian Baroni
- Fig. 14: D-DAI-ROM-58.30 (H. Sichtermann)
- Fig. 15: Archivio della Missione Archeologica Roma Tre, foto Fabian Baroni
- Fig. 16: Gabinetto fotografico – Gallerie degli Uffizi
- Fig. 17: Archivio della Missione Archeologica Roma Tre, foto Fabian Baroni
- Fig. 18: <<http://arachne.unikoeln.de/item/marbilder/23409>>, Neg. FA1306-03

Indirizzo

Dott.ssa Laura Buccino
laura.buccino@unifi.it

Zwischen hellenistischer Metropole und römischer Kolonie

Die statuarische Landschaft von Caesarea Mauretaniae in der frühen Kaiserzeit

Martin Kovacs

Abstract: The Roman city of Caesarea Mauretania (modern Cherchel in Algeria) was flourishing under the numidian dynasty, especially under Juba II. As a client king of the Roman Empire his reign was secured by Augustus, and he was married to Cleopatra Selene II, a daughter of Cleopatra VII. and Marc Antony. As a matter of fact, Caesarea Mauretaniae became a (sub-)hellenistic urban center with a *basileia*, a vast palace quarter, and was heavily monumentalized within the late 1st cent. BC. This specific character of a hellenistic residence, although there is little architectural evidence, can be deduced especially from the sculptural decoration of that time. The most important evidence for this marks the series of tondo heads from the palace area, which can be compared with late hellenistic sculptures from Asia Minor and which were part of the architectural décor of a monumental building. The premise of this paper is therefore the idea, that certain urban qualities and specific types of urban development (urban schemes) can at least partially be deduced by the sculptural landscape of a city, even if the precise original topographic contexts are lost. By focusing on specific copies of famous Greek statues of the 5th and 4th cent. BC – i. e. the Demeter of Cherchel, a copy of the Kore Albani or the two replicas of the Eirene of Cephisodotus – it is possible to get an impression on when, how and in which qualitative claim certain statues were commissioned and erected. It is striking that in Cherchel statues of highest standards in high quantities were commissioned already in the Augustan age. The overall cultural and urbanistic character can be described as highly hybrid. This hybrid quality in the statuary landscape is also reflected in the royal portraiture. While combining specific Augustan elements with hellenistic and Ptolemaic iconographies, Juba II chose the best of both worlds for his own representation and for a highly modern appeal of his residence and capital. Newly established trends and fashions in Rome for adapting and copying Greek statues were quickly incorporated within the statuary landscape of Cherchel. This is also reflected by the materiality of the statues: Pavonazzetto, Pentelic, white Göktepe, Parian Lychnites and Thasian marbles were used for the statuary. The adaptation of an invention made earlier in Rome, the sculptural pillar showing a standing Phrygian barbarian, can be verified in Cherchel; this marks a striking innovation. It was part of a large ensemble embedded within an architectural context.

In den gegenwärtigen Diskussionen zu spezifischen formalen Bezügen zwischen möglichen griechischen Originalen und ihren römischen Kopien hat sich eine intensive Diskussion nicht nur um das kulturgeschichtliche Phänomen der Kopie entwickelt, sondern auch zunehmend um die zahlreichen, im Einzelnen mitunter deutlich von den als solchen erkannten griechischen Originalen abweichenden Lösungen. Bleibt

man in der Diktion Lippolds und nennt diese abweichenden Statuen *Umbildungen* und impliziert damit auch eine klare normative Abstufung¹ oder möchte man das Konzept des *Schemas* verfolgen, in dem sowohl das griechische Original als auch die davon abweichende kaiserzeitliche Fassung einer gemeinsamen Gestalt verpflichtet sind, so dass der heuristische und normative Wert des Originals zurückgenommen wird,

Der vorliegende Beitrag ist aus dem Teilprojekt B04 »Ressourcensuche als Auslöser von »Kolonisationsprozessen? Ursachenforschung zur Gründung römischer Koloniestädte im italischen bzw. nordafrikanischen Raum« des an der Universität Tübingen angesiedelten und von der DFG geförderten Sonderforschungsbereichs 1070 »RessourcenKultu-

ren« hervorgegangen. Ich danke insbesondere Johannes Lipps für zahlreiche Gespräche und Diskussionen rund um kaiserzeitliche Skulpturen in Nordafrika und ihre Produktionsprozesse sowie Alexander Heinemann.

1 Vgl. Lippold 1923.

sowohl für die kunstgeschichtlich argumentierende Archäologie als auch für die konkrete Lebenswirklichkeit der Antike²?

Die begriffliche Diskussion zeigt, wie sehr die von uns verwendeten Termini und Kategorisierungen in unsere Art und Weise der Hermeneutik eingreifen. Es besteht daher bis zu einem gewissen Grad die Gefahr, durch bestimmte Begrifflichkeiten nicht nur potenzielle Missverständnisse zu provozieren, sondern auch in der Interpretation von Bildwerken und ihren Produktionsprozessen von Beginn an auf eine irreführende Fährte zu geraten³. Eine untergeordnete Rolle hat aber bislang die Frage gespielt, welche konkrete kulturhistorische Signifikanz man den spezifischen Ausprägungen unterschiedlicher Adaptionen griechischer statuarischer Skulptur in den jeweiligen Städten des Imperium Romanum beimessen kann. Spezifischer gefragt: Was sagen die konkreten statuarischen Befunde und deren Besonderheiten z. B. in Nordafrika über die jeweiligen kulturellen Bedingungen in den Städten aus? Lassen sich in der *statuarischen Landschaft* von Caesarea Mauretaniae, deren Skulpturen in gut zugänglicher und hilfreicher Weise vorgelegt sind⁴, Besonderheiten isolieren, die sich entsprechend analysieren lassen? Man kann von der Prämisse ausgehen, dass die synchron aufgestellten Bildwerke in ihrer Quantität, Qualität und in ihrer spezifischen formalen Ausführung nicht willkürlichen Zufällen ausgesetzt sind, sondern einer, um den problematischen Begriff des »Bildprogramms« zu vermeiden, zumindest rudimentär vorauszusetzenden Strategie der Bebilderung des öffentlichen und privaten Raumes folgen. Die Wahl der spezifischen Themen und Inhalte der mehr oder weniger präzise referenzierten

Originale sowie die konkreten Aufstellungsorte sind ebenso mentalitätsgeschichtlichen Voraussetzungen unterworfen wie die unterschiedlichen Qualitäten und Materialitäten. Diese Fragen kann man anhand des archäologischen Befundes erneut in den Blick nehmen.

Die Probleme in diesem Ansatz liegen indes einerseits in der Chronologie sowie andererseits in der archäologischen Verifizierbarkeit konkreter räumlicher Zusammenhänge: Selbst die mittlerweile bestens bekannten Befunde beispielsweise der kaiserzeitlichen Thermenanlagen von Aphrodisias⁵ zeigen, dass die heute rekonstruierbaren Aufstellungssituationen von Statuen nur sehr selten darüber Auskunft erteilen können, wie diese während der frühen und mittleren Kaiserzeit aufgerichtet und in ein mögliches statuarisches Ensemble eingebettet oder gar wahrnehmbar waren⁶. Vielmehr spiegeln die archäologischen Befunde nur die späteste greifbare Phase und daher oft genug einen spätantiken Zustand wider, in dem unterschiedliche Bildwerke neu miteinander kombiniert wurden⁷. Zahlreiche Statuen wurden dabei aus anderen Teilen der Stadt und im Einzelnen auch aus bereits verfallenen Gebäuden in neue Kontexte verbracht sowie in diesem Zuge zu neuen Ensembles arrangiert⁸. Die rein topographisch orientierte kontextuelle Forschung kommt aus diesem Grund rasch an ihre Grenzen, wenn man sich gerade für die Zusammenhänge interessiert, die maßgeblich den ursprünglichen Auftrag der Herstellung der Statue(n) sowie deren räumliche Positionierung bedingt haben. In Cherchel kommt noch hinzu, dass einerseits mit dem Beginn der französischen Besatzung in der Mitte des 19. Jhs. zahlreiche antike Baustrukturen zugunsten neuer Befestigungsanlagen zerstört⁹, andererseits zahlreiche Bildwerke mitunter

2 Vgl. die Einleitung von Martin Dorka Moreno, Jochen Griesbach und Johannes Lipps in diesem Band.

3 Vgl. hierzu etwa die Kritik von Vorster 2004, 11 Anm. 21 zu dem von Landwehr 1998, *passim*, bes. 141 erarbeiteten Begriff der »Konzeptfigur«, der auch insgesamt in ihren Studien zu den Skulpturen von Cherchel immer wieder eine Rolle spielt.

4 Landwehr 1993; Landwehr 2000; Landwehr 2002; Landwehr 2006; Landwehr 2008. Vgl. hierzu die Gesamtwürdigung der Bände und des Projekts bei Borschung 2012, 847. Zur Zeit ist ein Forschungsprojekt des Deutschen Archäologischen Instituts (Ortwin Dally und Ulla Kreilinger) in Kooperation mit dem algerischen Kultusministerium im Gange, das einerseits die Neuaufstellung im Nationalmuseum von Cherchel, andererseits eine Neubearbeitung der Skulpturen unter kontextuellen Gesichtspunkten zum Ziel hat, vgl. Amedick – Froning 2012; Dally – Kreilinger 2019.

5 Vgl. Smith 2007.

6 Dies kann punktuell nur bei Großbauten gelingen, in die bereits zu Beginn großformatige Skulpturen hineingestellt wurden, die danach kaum mehr bewegt

werden konnten, wie etwa Teile der großformatigen Skulpturenausstattung der Caracallathermen in Rom. Vgl. hierzu Manderscheid 1981; Kunze 1998 sowie Gasparri u. a. 2010.

7 Vgl. beispielhaft die spätantike Neuaufstellung der Achill- und Penthesileagruppe in einem Innenhof der hadrianischen Thermen in Aphrodisias: Gensheimer 2013.

8 Neuerdings hierzu am Beispiel von Statuen in Ostia, die einst in Grabbauten aufgestellt waren und während der Spätantike in die Stadt verbracht wurden, Murer 2016.

9 Vgl. Landwehr 2002, 100 mit Anm. 9 mit Verweis auf zahlreiche Stiche und Zeichnungen, welche den älteren Zustand punktuell dokumentieren: Ravoisié 1846–1851 sowie de Blinière 1848. Zu den Tätigkeiten von Amable Ravoisié in Algerien vgl. Oulebsir 1994. Allgemein zu den groß angelegten, französischen Publikationsprojekten seit den 1830er Jahren zu Algerien und auch zur Peloponnes, die in der Tradition der napoleonischen *Description d'Égypte* (insgesamt 23 Bände, von 1809 bis 1822) stehen, Oulebsir 1996.

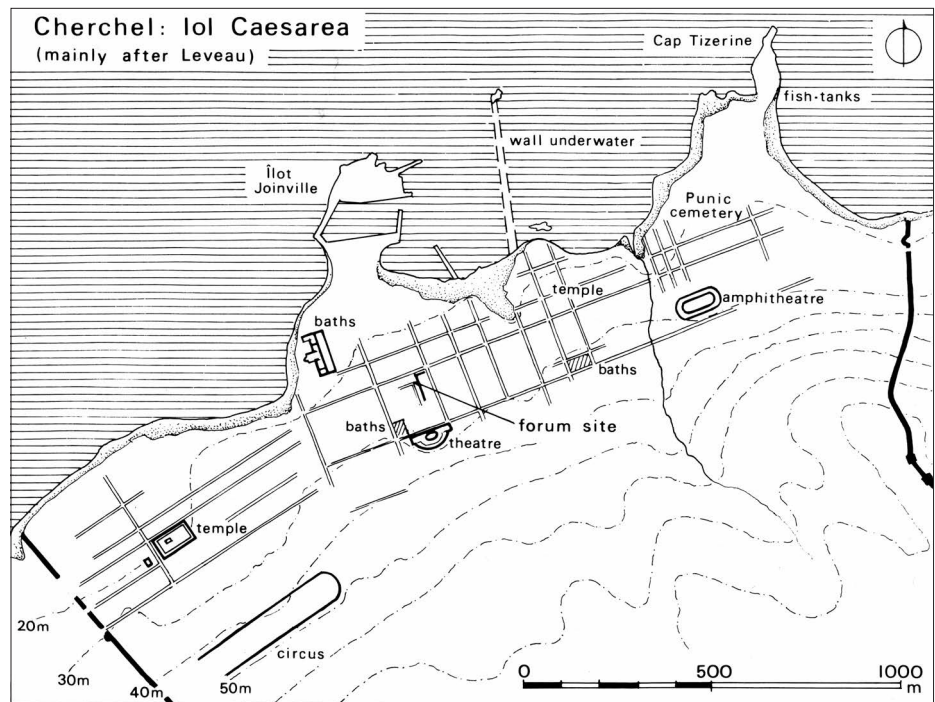


Abb. 1 Caesarea Mauretaniae (Cherchel), Rekonstruktion des kaiserzeitlichen Stadtplanes (nach Leveau und Potter). M. 1 : 20 000

stark verstreut gefunden wurden und kaum mehr einem konkreten, antiken baulichen Zusammenhang zugewiesen werden können. Der im Jahre 1846 von Amable Ravoisié publizierte Stadtplan vermag zwar durch Eintrag der seinerzeit noch sichtbaren antiken Ruinen noch am ehesten einen Eindruck von der antiken Topographie und Bausubstanz zu vermitteln¹⁰, obgleich durch die Ermittlung des antiken Straßenrasters der Plan von Leveau und Potter die urbane Struktur deutlicher offen legt (Abb. 1).

Als Residenz und Hauptstadt eines hellenistischen Reiches muss jedoch Caesarea Mauretaniae während der 2. Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. über ein ausgedehntes Palastareal verfügt haben. Für das betreffende Areal dürfte hier insbesondere der Bereich um die Porte d'Alger infrage kommen, während das Forum nördlich angrenzend zum römischen Theater eher im Zentrum gelegen hat¹¹. Möchte man daher nach der

statuarischen Landschaft etwa der Zeitenwende bis zur Mitte des 1. Jhs. n. Chr. fragen, dann erweist sich dies freilich als weitgehend aussichtslos, wenn man ausschließlich nach den konkreten und exakten topographischen Kontexten geht¹². Aber vielleicht ist die als solche immer wieder gern und auch sonst durchaus zu Recht erhobene Forderung nach kontextueller Betrachtungsweise nicht immer erforderlich um wesentliche Fragen zur Bedeutung und Wirkung von Bildwerken untersuchen zu können? Zumindest erscheint sie nur dann zwingend, wenn man unter dem *Kontext* mehr oder weniger ausschließlich ein Synonym für den konkreten topographischen Aufstellungszusammenhang versteht¹³. Der Kontext eines Bildwerks lässt sich auch weiter fassen, indem man den ikonographischen und semantischen Zusammenhang einer Bildschöpfung berücksichtigt. Die Signifikanz einer Statue wird in besonderer Weise, und eigentlich we-

10 Vgl. Ravoisié 1845–1851, Bd. II (1850), Taf. 21. 22.

11 Zu den Ausgrabungen am Forum vgl. Benseddik – Potter 1993a; Benseddik – Potter 1993b. Zusammenfassend Potter 1995, 22–61. Zur Problematik eines Stadtplans von Cherchel vgl. Faulstich 2012.

12 Die Skulpturen aus Cherchel wurden bereits bei verschiedenen Gelegenheiten und kaum systematisch bereits im mittleren 19., insbesondere aber im frühen 20. Jh. geborgen, wobei jedoch die topographischen Kontexte kaum Gegenstand des Interesses waren, vgl. etwa beispielhaft die Erstpublikation der Panzerstatue von Cherchel: Héron de Villefosse 1916, 94 (zur Auffindung): »Vers le milieu du mois de janvier 1916, au cours des travaux de voirie qui s'exécutaient

dans la rue de l'Hippodrome afin d'établir une canalisation, on découvrit, à proximité de l'emplacement du théâtre antique, sur un point exactement situé au coin de la rue du Général-Cavaignac d'un côté, vis-à-vis la rue du Caire de l'autre, un magnifique torse d'homme en marbre blanc, revêtu d'une cuirasse richement ornée.»

13 Vgl. Dally 2007 und demgegenüber Fittschen 2010, 230–232 der betont, dass gerade eine Archäologie, welche sich der Analyse der räumlichen Zusammenhänge von Bildwerken widmet, auch dann nicht ohne eine gewissenhafte Untersuchung der Ikonographie und des Stils der Bildwerke selbst auskommt.

nig überraschend, von ihrer ikonographischen Gestalt und den damit verknüpften Referenzen und Inhalten determiniert. Zusammen mit weiteren, gleichzeitig errichteten Statuen ergeben sich potentielle semantische Netze und allgemeine interpiktoriale Querverbindungen¹⁴, die Aufschluss über thematische, inhaltliche und formale Präferenzen innerhalb eines definierten chronologischen Rahmens geben können. Wie bettet sich ein Bildwerk aufgrund seiner formalen Beschaffenheit in sein ikonographisches Umfeld ein und welche Konsequenzen lassen sich daraus für die spezifischen kulturgeschichtlichen Zusammenhänge der statuarischen Aufstellungspraxis im frühkaiserzeitlichen Caesarea Mauretaniae ziehen?

Als frühneuzeitliches Beispiel hierfür mag die skulpturale Ausstattung der großflächigen Gärtenareale des von Ludwig XIV. von Frankreich errichteten Palastes von Versailles dienen. In der Präsentation von Bildwerken, welche auch im engeren Sinne die Funktion und die kreierte Atmosphäre des Palastareals unterstreichen, aber auch das royale Selbstverständnis allegorisch und poetisch formulieren, wird in dem formalen Anspruch und in der Wahl der Bildthemen ein spezifischer Charakter sichtbar, der den Palast in seiner Funktionalität überhaupt erst als solchen mitkonstituiert. Als Beispiel hierfür kann etwa das aus einem Teich emporsteigende Gespann des Apoll von Jean-Baptiste Tuby im Bassin d'Apollon (1668–1670) angeführt werden¹⁵. Das heißt: Der Palast ist ohne seine skulpturale Ausstattung nur ein institutionelles und architektonisches Fragment, und der Beitrag der Skulpturen zu seiner Funktion und ästhetischen Präsenz wird bis zu einem gewissen Grad und unter Zuhilfenahme ihrer *historischen* und formalen Kontextualisierung oft hinreichend deutlich, auch ohne eine exakte Kenntnis der räumlichen Dispositionen.

Daher möchte ich hier den Versuch unternehmen, in dem Vorrat der bekannten Bildwerke wesentliche Linien herauszuarbeiten, und nachprüfen inwiefern es sich hierbei um auffällige Befunde handelt, welche die jeweilige besondere Verfasstheit der subhellenistischen Metropole und der römischen Colonia in Mauretania (Colonia Claudia Caesarea) als Hauptstadt der Provinz Mauretania Caesariensis (ab ca. 40/44 n. Chr.) widerspiegeln könnten¹⁶. Die erste wichtige Voraussetzung hierfür ist die Frage, was man eigent-

lich erwarten darf. Idealskulptur, Porträtstatuen, Büsten oder etwa figürliche Tischfüße gab es mehr oder weniger überall. In der grundsätzlichen Verteilung dieser Materialgruppen wird man wenig Charakteristisches erwarten dürfen. Vielversprechender ist jedoch möglicherweise der Ansatz, einerseits nach spezifischen Bildthemen, besonderen Wiederholungen und Umbildungen bekannter Bildwerke der griechischen Klassik oder des Hellenismus und andererseits nach besonderen formalen Präferenzen Ausschau zu halten.

Den Begriff der Schemata möchte ich daher zunächst allgemeiner auffassen und fragen inwieweit die statuarische, ikonographisch-formale Landschaft nordafrikanischer Städte, und zwar im besonderen hier Caesarea Mauretaniae, ihrerseits ein spezifisches, womöglich auch woanders anzutreffendes Schema reflektiert oder ob es sich um ein ausgesprochen individuelles Profil handeln könnte. Inwieweit spiegeln sich in der besonderen Zusammensetzung der statuarischen Landschaft innerhalb eines umgrenzten chronologischen Horizonts spezifische Strategien der visuellen Ausstattung wider oder lassen sich entsprechende Konjunkturen der Neuerrichtung von Statuen bemerken, mithin eine besondere, intensivierete Nachfrage nach kostbaren Marmorstandbildern?

Denkbar wären in dieser Hinsicht Strategien, welche das Erscheinungsbild einer Stadt als spezifisch charakterisieren, und sie etwa gezielt gegenüber anderen absetzen. In Leptis Magna in der Tripolitania tritt einem eine gewisse Sonderrolle der Stadt bereits in Gestalt der besonderen epigraphischen Kultur in das Bewusstsein. Bis in das 2. Jh. n. Chr. kultivieren die Bewohner ihre punische Sprache in der Weise, dass offizielle Bau- und Ehreninschriften durchgängig nicht nur in lateinischer, sondern auch in (neo-)punischer Sprache verfasst sind. Ebenso vermag als ikonographische Besonderheit die offene ethnische Charakterisierung des in der frühen Kaiserzeit tätigen, berühmten städtischen Honoratioren Iddibal Caphada Aemilius zu überraschen. Mit den kleinteiligen Löckchen, die den Konventionen der zeitgenössischen römischen Frisurenmode zu widersprechen scheinen, wird ein ethnisches Charakteristikum als individualisierendes Merkmal sichtbar hervorgehoben¹⁷.

In der hohen Kaiserzeit lässt sich hingegen gerade in der Ausstattung mit Bauten und Statuen scheinbar

14 Vgl. etwa Steiner 1985; Bal 1999; Isekenmeier 2013.

15 Vgl. Sedlmayer 1984; Strunck 2008, 108–120. Ludwig XIV. hat sich bekanntlich selbst zur skulpturalen Ausstattung der Gärten von Versailles detailliert geäußert: Thacker 1972; Hoog 1982.

16 Zur Stadt Caesarea Mauretaniae vgl. insbesondere Leveau 1984. Zur Geschichte des römischen Klientelkönigreiches seit augusteischer Zeit vgl. Gutsfeld

1989; Coltelloni-Trannoy 1997; Roller 2003; Schumacher 2008. Speziell zum Ende der Königszeit unter Caligula und zur Provinzialisierung unter Claudius vgl. die Studie von Faur 1973.

17 Zur Zweisprachigkeit in der epigraphischen Kultur in den nordafrikanischen Städten vgl. Wilson 2012. Zum Porträt des Iddibal Caphada Aemilius, der 11/12 n. Chr. das Calchidicum von Leptis Magna stiftete

oft das Gegenteil beobachten¹⁸. Blickt man auf den Bauboom seit dem frühen 2. Jh. n. Chr. und die massive Monumentalisierung der Stadtbilder insbesondere in Kleinasien, aber auch in Nordafrika, dann zeichnet sich darin eher eine gezielte Homogenisierung der Stadtbilder ab. So berichtet Dion von Prusa von der Notwendigkeit, Theater, Säulenstraßen und prachtvolle Thermenanlage zu bauen, um sich mit dem Prestige anderer Städte messen zu können¹⁹. Trotz dezidierter Unterschiede in den jeweiligen baulichen Ausprägungen dieser Monumente kann man daher bis zu einem gewissen Grad von einer beträchtlichen Uniformität und Konventionalität kaiserzeitlicher Städte sprechen. Diese Uniformität war jedoch positiv besetzt. Es bedurfte überall eines Theaters, prachtvoller Bäder und kostbar ausgestatteter Nymphäen. Diese Bauten waren Ausdruck spezifischer urbaner (Lebens-) Qualitäten, die man sich während der hohen Kaiserzeit überall anzueignen gedachte²⁰.

Liest man demgegenüber Pausanias, dann kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass gerade die Bauten der Gegenwart, wie sie überall im römischen Reich des 2. Jhs. n. Chr. entstanden, eben nicht besonders interessant für den Periegeten waren²¹. Dies lässt sich natürlich mit der Agenda des Pausanias erklären, der die kulturellen Leistungen und die damit verbundenen Bauten und Bildwerke der alten Griechen in den Mittelpunkt rückt und nur selten diesen Pfad verlässt. Lediglich im Falle der Bauten und Ehrungen Hadrians in Athen kommen verstärkt Monumente der Gegenwart sowie der jüngeren Vergangenheit des Pausanias zur Sprache²². Aber auch hier wird immer wieder deutlich: Pausanias beschreibt das Besondere, das Eigentümliche, das Spezifische, welches nicht nur auf die Geschichte des Ortes an sich verweist, sondern konstitutiv die lokale Identität anhand ihrer monumentalen und statuarischen Landschaft entwickelt und nachzeichnet. Sei es eine vermeintlich eiserne Statue des Epaminondas in Messene oder der Bauschmuck des Athenatem-

pels in Tegea von der Hand des Skopas von Paros²³. Das übliche, das konventionelle findet kaum statt.

Überträgt man dies grundsätzlich auf die Aufstellungspraxis von Statuen, dann entspricht die hohe Verbreitung besonderer Typen wie die sog. große Herkulanerin, die auch in Cherchel nachgewiesen werden kann²⁴, diesem Bild des Konventionellen. Dies mag auch vor einem modernen Hintergrund kaum überraschen. Die Uniformität in der baulichen und kommerziellen Verfasstheit moderner Innenstädte findet in konventionellen Reiseführern aus nachvollziehbaren Gründen kaum einen Widerhall: Das vermeintlich Sehenswerte markiert stets das Spezifische. Möchte man daher die Perspektive des Pausanias einnehmen, dann ist die Frage nach der spezifischen Qualität einer antiken Stadt in ihrem statuarischem Schmuck eine sehr antike Frage, und sie dürfte daher auch für die zahlreichen Stadtväter in den Ballungszentren von Bedeutung gewesen sein: Wie stellt man etwa städtische Geschichte, ihre Mythen und ihre Vertreter so dar, dass sie für einen Betrachter, sowohl den Fremden wie auch den Heimischen, hinreichend deutlich werden, und welche sonstigen Strategien der Absetzung mithilfe des statuarischen Schmucks lassen sich feststellen? Und welche kulturell und historisch bedingten Spezifika finden ihren Ausdruck in der statuarischen Ausstattung von Caesarea Mauretaniae im Übergang vom späten Hellenismus in die frühe Kaiserzeit?

I. Voraussetzungen – Caesarea Mauretaniae als (sub-)hellenistische Residenz

Blickt man auf die historische und kulturelle Entwicklung von Caesarea Mauretaniae, dann fallen zwei entscheidende Merkmale auf. Als Sitz eines (sub-)hellenistischen, von Rom gestützten Königshauses

und dem *numen* des Augustus weihte, vgl. Caputo 1956; Boschung 2002, 22 Anm. 189; Kreikenbom 2007; Kreikenbom 2009, 15. 20 f. Taf. 8,2; 11,2.

- 18 Vgl. hierzu Schalles u. a. 1992. Weiterführend auf der Grundlage einer Untersuchung des kaiserzeitlichen Kleinasien Zuiderhoek 2009, 78–86. Zur Archäologie vgl. Yegül – Favro 2019, 597–706.
- 19 Vgl. etwa Dio or. 40, 11, in der er seine Mitbürger anhält sich in der städtischen Baupolitik an den großen Städten wie Ephesos, Smyrna, Antiochia und Tarsos zu orientieren. Hierzu u. a. Salmeri 2000, 53–92. Zu der darin reflektierten Städtekonkurrenz und zu den konkreten Ausprägungen der dadurch induzierten Bautätigkeit vgl. beispielhaft Heinzlmann 2004; Raeck 2017. Zur Städtelandschaft in Nordafrika vgl. jetzt Yegül – Favro 2019, 487–555.

- 20 Vgl. programmatisch Busch u. a. 2017, die das Lebenskonzept der antiken Stadt als »kulturelle Selbstverwirklichung« beschreiben und die konkrete Ausgestaltung und Ausstattung einer Stadt als Reflektionen spezifischer kultureller und mentalitätsspezifischer Zusammenhänge verstehen.
- 21 Vgl. u. v. a. Alcock 1996; Habicht 1998, passim; Porter 2001.
- 22 Vgl. hierzu insbesondere die Überlegungen von Wycherley 1963.
- 23 Paus. 4, 31, 10–11 (»eiserne« Statue des Epaminondas im Asklepieion von Messene); 8, 45, 4–7 (Skopas von Paros als Architektur und Bildhauer des Athenatem-pels von Tegea).
- 24 Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 12. Vgl. Landwehr 1993, 63 f. Nr. 45 Taf. 64. 65.

blieb die Stadt bis weit in die Mitte des 1. Jhs. n. Chr. eine Metropole hellenistischer Prägung²⁵. Damit lässt sich eine spezifische Struktur urbaner Zusammenhänge annehmen, wie man sie auch anhand bekannterer Beispiele wie Pergamon in Kleinasien und Alexandria *ad Aegyptum* zwar in unterschiedlicher Ausprägung, aber mit wesentlichen Gemeinsamkeiten vorfinden kann. Ein ausgedehntes Palastareal bestimmt jeweils die städtische Landschaft²⁶, die ihrerseits mit Skulpturen unterschiedlicher Art geschmückt ist. Dazu gehören Siegesmonumente wie die bekannten Gallieranatheme, die auch in Ägypten nachweisbar sind²⁷ und spezifische Idealskulptur wie etwa die sog. trunkene Alte²⁸, die mit einer ptolemäischen Lagynos ausgestattet ist und damit unmittelbar alexandrinische Kult- und Festveranstaltungen, aber auch eine besondere Weihepraxis reflektiert, für die eigene Regeln und Konventionen der statuarischen Ausstattung galten²⁹. Diese urbane Verfasstheit in Kombination mit den spezifischen Kulturen und Veranstaltungen in Alexandria findet sich auch in den »Syrakusanerinnen« bei Theokrit wieder, der das Bild einer geschäftigen, vom Königshaus dominierten, dionysisch geprägten Kult- und Festlandschaft während des Adonis-Festes zeichnet. Der Herrscherpalast markierte das Ziel des Weges der beiden Frauen, Praxinoa und Gorgo. In diesem waren, wie dies Praxinoa sofort auffiel, staunenswerte Wandteppiche mit meisterhaft gearbeiteten figürlichen Szenen aufgehängt, darunter auch eine Darstellung des Adonis, dem die Festivitäten galten³⁰:

»Was für kundige Frauen das webten, du Herrin Athena! Was für Maler entwarfen die Schilderung so nach dem Leben! Wie leibhaftig sie stehen, und wie leibhaftig sich regen, atmend, und keine Gewebe! Der Mensch ist ein weises Geschöpf doch! Und er selbst, wie liegt er gestreckt auf dem silbernen Ruhebett. Wundervoll, an den Schläfen umsprosst

von dem frühesten Milchhaar, dreimal geliebter, sogar noch im Hades geliebter Adonis!«

Daraus folgt: Die Ausstattung mit Bildwerken, unabhängig davon, ob sie dauerhaft am Ort aufgestellt waren oder ephemere zu bestimmten Anlässen genutzt wurden, sind Ausdruck ihrer Funktion innerhalb eines räumlichen Zusammenhanges. Sie bereichern den Raum semantisch an und erhalten durch ihre räumliche Disposition ihrerseits zusätzliche semantische Qualität. Hierfür ist nicht nur die bloße visuelle Präsenz von Bedeutung, sondern im Besonderen auch die spezifische formale Qualität und ästhetische Erscheinung, die bei der Erzeugung einer dem Anlass angemessenen Atmosphäre wesentliche Rollen spielen.

Als Bestandteil der skulpturalen Ausstattung eines hellenistischen Palastes wurde bereits von Christa Landwehr eine Gruppe besonders qualitätvoller Bildwerke angesprochen, von denen die Köpfe erhalten geblieben sind³¹ (Abb. 2–4). Die Zurichtung und Kopfneigung sprechen dafür, dass es sich einst um großformatige Tondi gehandelt haben muss, die im Zuge eines einzelnen Auftrages geschaffen worden sind. Die Höhe der erhaltenen Köpfe mit Halsansatz variiert zwischen 75 cm (S 172, weiblicher Kopf, ein Teil der oberen Kalotte fehlt) und 88,5 cm (S 118, bärtige Vatergottheit). Gefunden wurden die kolossalen Fragmente auf dem Areal des späthellenistischen Königspalastes und gehören daher mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit zu dessen Ausstattung. Qualitative Ausführung und Ikonographie sprechen für eine bedeutende hellenistische Werkstatt, die hierfür beauftragt worden war. Die plastische Ausarbeitung und die ikonographische Elaboriertheit stehen über den bekannten Tondi von Kalydon in Agrinion und aus dem Schiffswrack von Mahdia³², zumal die Köpfe der Tondi aus Cherchel zusätzlich großformatige Werkstücke sind.

25 Vgl. Leveau 1984, 13–24.

26 Zum hellenistischen Alexandria vgl. Hoepfner – Schwandner 1994, 235–256 und neuerdings McKenzie 2007, 37–74; Stephens 2010. Ferner, auch zur sozialen Praxis des Palastbezirkes in Alexandria und u. a. auch in Pergamon Strootman 2014, 54–92. Zur Urbanistik Pergamons als hellenistische Königsresidenz vgl. Pirson 2008; Pirson 2012 sowie Zimmer 2011. Zur Studie von Coarelli 2016 vgl. insbesondere von den Hoff 2017.

27 Vgl. den hochhellenistischen, großformatigen Kopf eines Galliers in Kairo, Ägyptisches Museum Inv.-Nr. 27475: Wenning 1978, 21 f. 56 Taf. 10; Grimm – Johannes 1975, 4. 17 Nr. 7 Taf. 2–5; Laubscher 1987 (maßgeblich); Andreae 2001, 75 f. Taf. 23.

28 Hierzu insbesondere Laubscher 1982, 118–122; Zanker 1989; Kunze 1999; Kunze 2002, 99–108. Zuletzt zusammenfassend Alexandridis 2018.

29 Vgl. hierzu am Beispiel von Pergamon und der literarischen Evidenz bei Athenaios bereits Kunze 1996.

30 Theokr. eid. 15, 80–87: πόντις Ἀθαναία, ποῖαί σφ' ἐπόνασαν ἔριθοι, ποῖοι ζωογράφοι τάκριβέα γράμματ' ἔγραψαν. ὡς ἔτυμ' ἐστάκαντι, καὶ ὡς ἔτυμ' ἐνδινεῦντι, ἔμψυχ', οὐκ ἐνυφαντά. σοφόν τι χρῆμ' ἀνθρώπος. αὐτὸς δ' ὡς θαητὸς ἐπ' ἀργυρέας κατακέεται. κλισμῶ, πρᾶτον ἴουλον ἀπὸ κροτάφων καταβάλλων, ὁ τριφιλητος Ἄδωνις, ὃ κῆν Ἀχέροντι φιληθείς. Vgl. hierzu Burton 1995, 10–19. 57 f. 97 f.; Hunter 1996, 116–118; Hinge 2009, 71. Zur Zugänglichkeit und zum öffentlichen Charakter hellenistischer Paläste vgl. von Hespberg 1996.

31 Landwehr 2000, 97–110 Nr. 118–123 Taf. 57–65.

32 Bol 1988. Zu den Tondi aus dem Wrack von Mahdia vgl. von Prittwitz und Gaffron 1998. Bereits K. Fittschen, in: Horn – Rügner 1979, 240 f. Taf. 85–87 plä-

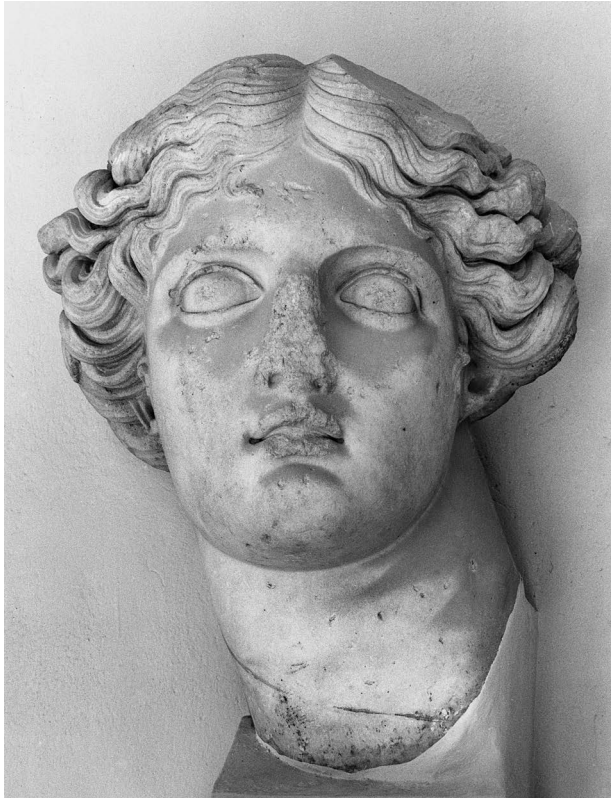


Abb. 2 Kolossaler Tondokopf (Aphrodite?), Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 169

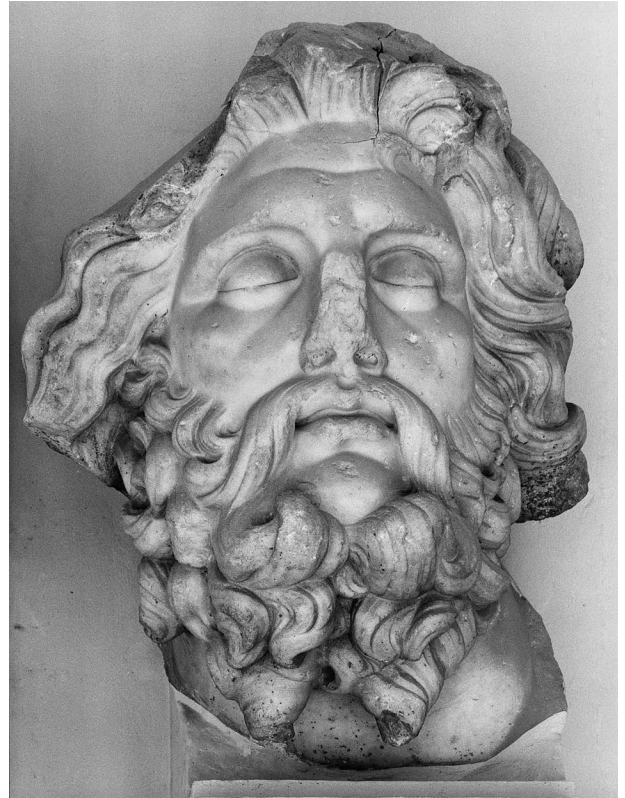
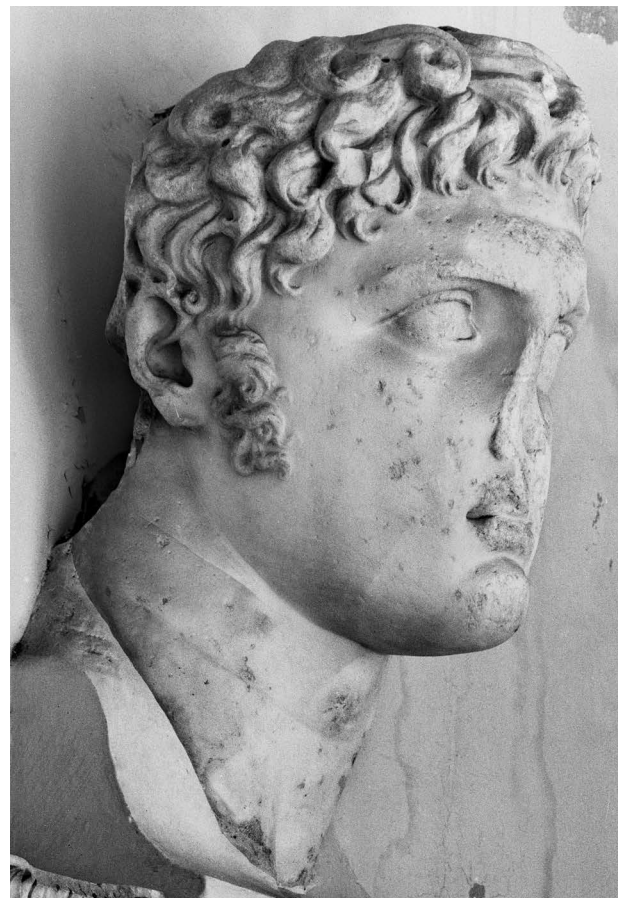


Abb. 3 Kolossaler Tondokopf (Wassergottheit?), Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 170



4a



4b

Abb. 4 a. b Kolossaler Tondokopf (junger Heros bzw. Gott), Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 173

Die emporgerectete Haltung in Zusammenhang mit den flachen, unregelmäßig ausgearbeiteten Einsatzzapfen sowie die Aushöhlungen am Hinterkopf (Abb. 4 b), die für Verdübelungen an einer Rückwand gedient haben, sprechen in diesem Zusammenhang gegen eine Deutung als Hermentköpfe. Die subtile, plastisch differenzierte Oberflächenmodellierung sowie die hauchfeinen Augenlider finden stilistische Parallelen bei späthellenistischen Köpfen aus Kleinasien³³. Datierbar sind die Bildwerke in das 1. Jh. v. Chr. Klaus Fittschen brachte die Köpfe mit den großformatigen Tondi vom Augustusforum in Rom in Verbindung, wie die bekannten Jupiter Ammon-Köpfe aus der Attikazone des Forums. Diese zeichnen sich jedoch durch eine merklich zeichnerische, weniger plastisch differenzierte Ausarbeitung aus und wirken in höherem Maße auf Fernsicht konzipiert³⁴. Die Augen sind weniger mandelförmig als vielmehr rund. Die Frisur sowie die Strähnen werden durch massive Bohrungen voneinander separiert, das Inkarnat erscheint durch seine härteren Kanten holzschnittartiger, während die Köpfe in Cherchel differenzierte, mit dem Meißel gefertigte Binnengliederungen im Haar aufweisen. Inkarnat und sonstige Oberflächen bauen sich aus sanft gewölbten, sphärischen Kompartimenten zusammen. Handwerklich und qualitativ sind vielmehr Erzeugnisse aus Pergamon gut vergleichbar, wie insbesondere der fragmentarisch erhaltene Einsatzkopf in Berlin, der eine äquivalente Kopfwendung aufweist³⁵, oder auch der bekannte Kopf

des Helios auf Rhodos³⁶. Motivisch auffällig sind bei dem weiblichen Kopf Nr. S 120 die hinabgestrichenen, kleinteiligen und dünnen Löckchen, die sich S-förmig auf die Stirn legen (Abb. 2). Diese kehren etwa bei dem Kopf einer fragmentarisch erhaltenen weiblichen Gewandstatue aus Pergamon in Berlin wieder, die in das mittlere 2. Jh. v. Chr. datiert wird³⁷. Auch der Duktus der Strähnen erscheint vergleichbar: Bei beiden Köpfen entwickeln die gewellten, in sich schraubenartig verdrehenden und nach hinten drapierten Haarverbände trotz ihrer geordneten Anlage eine Eigendynamik, indem einzelne Strähnen partiell aus dem Verband herauszufallen scheinen. Diese frisurtypologische Eigenheit lässt sich auch bei dem sog. schönen Kopf aus Pergamon wiederfinden³⁸. Das Haarvolumen wirkt jeweils durch die subtile aber klar erkennbare innere Bewegung luftig gesteigert. Diese dezidiert hellenistische Formensprache setzt die Köpfe zudem erkennbar von einigen eher formal klassizistischen Bildwerken in Rom während des späten 2. bis 1. Jhs. v. Chr. ab, wie etwa von dem Kopf des Kultbildes der *Fortuna huiusce diei* aus dem Tempelareal des Largo Argentina oder dem am Westabhang des Kapitols gefundenen Akrolithen der Mens (?)³⁹. Aus Rom steht den weiblichen Tondi von Cherchel der Kopf einer Göttin aus der Sammlung Albani (sog. Juno Regina) näher, der in seiner pathetischen Kopfwendung und in der bewegten Charakterisierung des Haares deutlichere Anklänge an eine hellenistische Formensprache aufweist⁴⁰.

dierte für eine Deutung der Köpfe als Teile großformatiger Tondi.

- 33 Vgl. die von Landwehr 2000, 104–106 Beil. 42. 43 beigebrachten Vergleiche. Die Augenpartien erinnern punktuell motivisch und formal an den späthellenistischen Herrscherkopf aus Pergamon, Berlin, Antikensammlung Sk 1580: H. Heres, 104174: Porträtkopf eines hellenistischen Herrschers (<<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/104174>> [01.11.2020]) sowie den Jünglingskopf Berlin, Antikensammlung AvP VII 137: R. von den Hoff – J. Auinger – C. Blume, 113707: Kopf eines jungen Mannes mit Haarbinde (<<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/113707>> [01.11.2020]).
- 34 K. Fittschen, in: Horn – Rürger 1979, 240. Vgl. zu den Jupiter Ammon-Köpfen vom Augustusforum La Rocca u. a. 1995, 43–47.
- 35 Landwehr 2000, 102 deutete die Köpfe kaum überzeugend als Fragmente großformatiger Hermen. Als architektonische Skulpturen werden sie hingegen bei Landwehr 2002, 104 f. beschrieben. Zuletzt zum Einsatzkopf in Berlin vgl. R. von den Hoff, in: Petersen – von den Hoff 2011, 40. 74 f. Nr. 2; R. von den Hoff, 156996: kolossales Kopffragment einer Imago Clipeata (Alexander der Große?) (<<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/156996>> [01.11.2020]).

- 36 Neumann 1977; Andrae 2001, 164–166 Taf. 139; Bairami 2017, 110–113. 571 Nr. 17 Taf. 50–53.
- 37 Berlin, Antikensammlung AvP VII 87. Vgl. Winter 1908, 112–114 Nr. 87 Beibl. 12; M. R. Hofter, 1123956: Oberkörper einer weiblichen Figur, Herrscherin? (<<https://arachne.dainst.org/entity/1123956>> [01.11.2020]). In der Kaiserzeit kehrt diese Ikonographie bei einem Bronzekopf einer Tyche mit Stephane im Haar wieder: Lyon, Arch. Mus. Inv.-Nr. Br 4: CIL XII 1891; Espérandieu 1910, 396 Nr. 2593; LIMC V (1990) 845 Nr. 272 Taf. 547 s. v. Iuno (E. La Rocca).
- 38 Berlin, Antikensammlung AvP VII 90. Vgl. Winter 1908, 117 f. Nr. 90 Taf. 25 Beibl. 15; M. R. Hofter, 1062450: weiblicher Kopf, »Schöner Kopf« (<<https://arachne.dainst.org/entity/1062450>> [01.11.2020]).
- 39 Rom, Mus. Cap. Inv.-Nr. 2780. Vgl. E. Simon, in: Helbig II ⁴(Tübingen 1966) 462 f. Nr. 1673; Martin 1987, 103–111. 213–215 Nr. 5 Taf. 13. 14; Reusser 1993, 108–110. Akrolith (Mens?), Rom, Mus. Cap. Inv.-Nr. 1589. Vgl. Martin 1987, 123–131. 220 f. Nr. 8 Taf. 19. 20; Reusser 1993, 105 f. 171 f.
- 40 Rom, Mus. Cap. Inv.-Nr. 253. Vgl. H. von Steuben, in: Helbig II ⁴(Tübingen 1966) 90 Nr. 1235; Martin 1987, 88–90. 209 f. Nr. 3 Taf. 6. 7; Reusser 1993, 106–108 Abb. 43–45; Landwehr 2000, 104; Andrae 2001, 171 Nr. 159.

Die Gruppe der Tondoköpfe setzt sich aus einer Vatergöttheit mit langem, fließendem Haar, einem jugendlichen, kurzhaarigen Heros (Abb. 3. 4) sowie aus drei weiblichen Köpfen zusammen. Das wie Wasser zerfließende, glatte Haar und der Kopfschmuck des bärtigen Kopfes, den Christa Landwehr als vegetabilen Kranz gedeutet hat, sprechen für eine Identifizierung als Wasser- bzw. als Flussgöttheit. Während für den jugendlichen Kopf in Anbetracht der typischen, idealen Kurzhaarfrisur des 4. Jhs. v. Chr. etwa Meleager, Hermes oder auch ein jugendlicher Herakles angenommen werden könnten⁴¹, erweisen sich die weiblichen Köpfe aufgrund mangelnder Attribute als besonders problematisch. Denkbar wären etwa Nymphen, die der Darstellung des Wasser- bzw. Flussgöttes inhaltlich beigeordnet sind. Diese Interpretation ist indes kaum zwingend, da die Ikonographie nicht hinreichend spezifisch ist und unklar bleiben muss, ob die Köpfe der Tondi überhaupt vollständig erhalten sind.

Die Ausstattung des einstigen Königspalastes erweist sich aber selbst in dieser fragmentarischen Erhaltung als charakteristisch⁴². Sie verdeutlicht die Teilhabe an visuellen Präferenzen der hellenistischen Welt des östlichen Mittelmeerraums und ihrer Monarchien. Wichtig ist hierbei ferner, dass auch andere Skulpturen nachweisbar sind, die in gewisser Weise die lokale Spezifik reflektieren. Aufgrund der spezifischen Wahl des Materials fallen mehrere Bildwerke des 1. Jhs. v. Chr. aus dem Rahmen, die sich typologisch auf Vorbilder des östlichen Mittelmeerraums zurückführen lassen. Es handelt sich um Statuen aus numidischem Marmor (Giallo Antico), der aus den Brüchen von Chemtou (Simitthus) gewonnen wurde. Dazu gehören der Kopf eines Orientalen⁴³, der einst Teil eines Tischfußes war, sowie eine Statuette⁴⁴. Dies ist bis zu einem gewissen Grad auffällig: Das heimische Material wird dazu verwendet, fremdländische, barbarische Figuren zu thematisieren.

Blickt man hingegen auf das Ende der Königszeit bzw. auf den Beginn der Kolonie, lassen sich punktuelle Veränderungen und charakteristische Neupräferenzen in der Aufstellung von Statuen feststellen. Es fällt auf, dass bereits in augusteischer Zeit qualitativ anspruchsvolle Statuen der Repräsentanten des Kaiserhauses aufgerichtet werden, wie man dies an-



Abb. 5 Panzerstatue von Cherchel (Augustus?), Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. 177

hand der berühmten Panzerstatue von Cherchel sehen kann, die wohl einst Augustus zeigte⁴⁵ (Abb. 5). Die programmatische und formale Elaboriertheit des Panzers spricht dafür, dass man offenkundig großen

41 Vgl. die Diskussion bei Landwehr 2000, 103–106.

42 Vgl. hierzu die Tondi aus dem Gymnasion Pergamon: von den Hoff 2015, 55–63.

43 Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 60. Vgl. Landwehr 2000, 69–71 Nr. 108 Taf. 42.

44 Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 228. Vgl. Landwehr 2000, 71–74 Nr. 109 Taf. 43 a–c.

45 Cherchel, Arch. Mus. Inv.-Nr. 177. Die Datierung von Fittschen 1976 in augusteische Zeit ist m. E. nach wie

vor überzeugender begründet als die claudische Datierung durch Cadario 2004, 169 f. sowie Landwehr 2008, 102–114 Nr. 321 Taf. 62–66 (gemeinsam mit W. Trillmich). Ferner Schäfer 1998, 86 Anm. 163. Zuletzt ausführlich und m. E. maßgeblich hierzu Fittschen 2012, 1081–1087. Thomas Schäfer bereitet hierzu eine erneute Studie vor. Für Diskussionen und wertvolle Hinweise danke ich ihm herzlich.

Wert auf sowohl handwerklich wie auch inhaltlich besonders anspruchsvolle und neuartige Statuen legte, wie sie auch in Rom aufgestellt waren, um damit eine besondere Nähe zum Kaiserhaus zu dokumentieren. Die Darstellungen des Divus Iulius mit der Venus Genetrix sowie der in einer Velatio eingebetteten Büste des Mars Ultor unterstreichen den poetischen Charakter des Bildentwurfs. In der Komplexität und Vielschichtigkeit der Komposition handelt es sich, neben dem Panzer der Augustusstatue von Prima Porta, um eine der wenigen Beispiele (früh-)kaiserzeitlicher großformatiger Repräsentationsbilder⁴⁶, die dezidiert die rhetorische und poetische Qualität eines Panegyrikos aufrufen, wie dies auch für die frühkaiserzeitlichen Kameen gilt⁴⁷. Deren Ansprache ist insbesondere davon geprägt, wie einschlägige Erwartungshaltungen der Aristokratie an das Kaiserhaus herangetragen und wie diese gleichermaßen mit einer Rhetorik eines überhöhenden Kaiserlobs angereichert wurden.

Diese in besonderem Maße rühmende visuelle Sprache war üblicherweise eingebettet in einen sozialen und politischen Kontext, in dem das Kaiserlob innerhalb eines engeren Kreises weniger Senatoren und Teilen der Herrscherfamilie nach offeneren Regeln formuliert werden konnte. Diese Bilder richteten sich kaum an die breite Öffentlichkeit und formulierten zusätzlich einen herrscherlichen Anspruch, der deutlich über die Rolle des *civilis princeps* hinaus ging. Gleichzeitig wird darin auch eine besondere Praxis reflektiert, in der verschiedene, der kaiserlichen Familie nahestehende Personen und spezifische soziale Gruppen ihrer Loyalität gegenüber dem Kaiser in einem engeren Kreise Ausdruck verleihen konnten. Denn die Sonderrolle der Panzerstatuen von Cherchel sowie von Prima Porta wird gerade – aber nicht nur – dadurch evident, dass in dieser Form gleichsam pan-

egyrisch und komplex erzählende Bebilderungen von Brustpanzern in der römischen Kaiserzeit die dezidierte Ausnahme bleiben, wenn man von dem bekannten Panzertypus der Statue von Hierapytna in Istanbul und seiner zahlreichen Repliken absieht⁴⁸.

Womöglich erweisen sich in diesem Zusammenhang der Fundort der Statue von Prima Porta, in einer Villa der Livia⁴⁹, aber auch die Fundumstände der Panzerstatue von Cherchel innerhalb des Palastareals von Caesarea Mauretaniae als besonders signifikant. Innerhalb eines räumlichen und sozialen Kontextes, in dem losgelöst von den Notwendigkeiten republikanischer Konventionen in panegyrischer Weise über den Herrscher gesprochen wurde, lassen sich entsprechend besondere Bildwerke verorten⁵⁰. Die Panzerstatue von Cherchel könnte auf diese Weise gemeinsam mit dem Augustus von Prima Porta oder auch der berühmten Büste des Commodus im Konservatorenpalast, die den Kaiser als *Hercules Romanus* inszeniert und sich wohl als kostbares Geschenk einst in kaiserlichem Besitz befand⁵¹, als Teil einer besonderen Gruppe programmatisch einschlägiger, im ikonographischen Detail bemerkenswerter und singulärer Denkmäler beschreiben, die aufgrund ihrer ikonographischen Besonderheiten und ihrer praxeologischen und topographischen Kontexte über die konventionellen Formen des Sprechens über den Kaiser hinausgehen.

II. Mauretanische Herrscherporträts – zwischen hellenistischer Tradition und römischer Bildnisangleichung

Schaut man auf die Porträts der mauretanischen Königsfamilie, dann äußert sich darin nicht nur ein hoher

46 Zur Deutung ferner Hölscher 1994, 100–102. Zur Statue des Augustus von Prima Porta im Vatikan vgl. hier nur Fittschen 1976, 203–210; Zanker 1987, 188–198; Schäfer 1998, 84–123 (84f. Anm. 159 mit zahlreichen Literaturangaben); Cadario 2004, 251–274 und von den Hoff u. a. 2014, 133–137.

47 Vgl. Bergmann 2008; von den Hoff 2009, 255–258.

48 Vgl. als Überblick für kaiserzeitliche Panzerstatuen nach wie vor Stemmer 1978. Zur Panzerstatue von Hierapytna in Istanbul, Arch. Mus. Inv.-Nr. 585 und zu dem Panzertypus allgemein insbesondere Gergel 2004; Bergmann 2010; Karanastasi 2012/2013; Cadario 2014.

49 Vgl. Pollini 1987/1988; Messineo 2001; Reeder 1997; Klynne – Liljenstolpe 2000 (kritisch zu Reeder); Reeder 2001; Settis 2008. Freilich kann ein öffentlicher Aufstellungsort des ›Originals‹ der Statue von Prima Porta nicht ausgeschlossen werden, vgl. die Diskussion einiger Thesen bei Schäfer 1998, 84–89. Sandro Stucchi hatte im Rahmen eines Vortrages am 22. Ap-

ril 1989 am DAI in Rom vorgeschlagen, der Statuentypus habe einst die Spitze des Augustusmausoleums geschmückt, vgl. Andreae 1992, 21 Anm. 2; von Hespberg – Panciera 1994, 28 Anm. 106.

50 Es erscheint abgesehen davon denkbar, dass auch innerhalb einer römischen Kolonie in besonderem Maße stadtrömische Eigenheiten in der visuellen Repräsentation übernommen und tradiert werden. Das bekannte frühaugusteische, sog. Algier-Relief aus Karthago mit der Darstellung des Mars Ultor, der Venus Genetrix und des verjüngten Divus Julius, welches offenkundig die Kultbildgruppe des Mars-Ultor-Tempels in Rom wiederholt, vgl. hierzu nach wie vor Gsell 1899, mag dies zusätzlich untermauern, Algier, Musée National des Antiquités Inv.-Nr. 217: Fittschen 1976, 187f. Abb. 8; Zanker 1987, 199f. 347 Abb. 151; Bechthold 2011, 473–476 Abb. 69.

51 Rom, Mus. Cap. Inv.-Nr. 1120. Vgl. Fittschen – Zanker 1994, 85–90 Nr. 78 Taf. 91–94. Ferner hierzu von den Hoff 2005.

formaler und ikonographischer Anspruch, sondern auch das Bestreben, etablierte julisch-claudische Porträtschemata zu adaptieren. Die Köpfe zeigen trotz ihres hellenistischen Herrscherdiadems nicht nur typische Züge der julisch-claudischen Jugendphysiognomien, sondern auch die Strähnenfrisuren mit ihren Zitäten der Stirnhaaranordnung des Augustusbildnisses oder anderer Porträts der männlichen Mitglieder des julisch-claudischen Hauses erweisen sich als charakteristisch⁵². In besonders markanter Weise wird dies beim 2. Bildnistypus Jubas II. deutlich, dessen beste Replik in Kopenhagen aufbewahrt wird⁵³ (Abb. 6 a. b). Im Vergleich mit dem Typus Alcudia, dem ältesten Bildnistypus des Augustus, offenbaren sich zahlreiche motivische Übereinstimmungen, wie das kurze, in der Mitte nach rechts gestrichene dreiteilige Lockenbündel, das rechts anschließende Zangenmotiv sowie insgesamt die gleichartige, kleinteilige und fast luftig aufgeworfene Charakteristik der Strähnen⁵⁴ (Abb. 7 a. b). Vor dem Hintergrund der historischen Ereignisse, die dazu führten, dass 25 v. Chr. Juba II. von den Römern als Klientelkönig in Numidien eingesetzt wurde⁵⁵, erweist sich dies auch als hocheinleuchtend: Mit der Etablierung der Herrschaft des Augustus vermittelten die Könige in Caesarea Mauretaniae ihre auch biographisch begründete, enge Verbundenheit gegenüber der Familie des Augustus im Speziellen, denn Juba II. war ein reguläres Mitglied der julischen Fa-

milie⁵⁶, und ihre Loyalität gegenüber dem römischen Staat im Allgemeinen.

Auf diesen Sachverhalt hat bereits Klaus Fittschen überzeugend hingewiesen⁵⁷, wengleich die Frage, ob der Bildnistypus Jubas II. in direkter und zeitnaher Abhängigkeit vom Augustusbildnis im Typus »Alcudia« entstanden ist, und demnach um 25 v. Chr., umstritten bleibt. Nichtsdestotrotz überzeugt der Vergleich auf ikonographischer Ebene. Auch einer stilistischen Datierung des betreffenden Bildnistypus Jubas II. in die Zeit um 25 v. Chr. steht kaum etwas im Wege.

Zusätzlich und abgesehen davon zeigt sich in der Ikonographie der mauretanischen Könige noch eine weitere Facette. Trotz der evidenten motivischen Nähe zur Frisur des Augustus ist ebenfalls auffällig, dass die meisten Repliken eine merklich voluminösere Haarkappe aufweisen, die Haarsträhnen züngeln im Vergleich mit den Bildnissen des Augustus merklich dynamischer und bewegter in zahlreiche Richtungen⁵⁸. Speziell in der Physiognomie lassen sich punktuell hellenistisch wirkende Entwürfe nachweisen, die an die feisten Ptolemäer erinnern, wie ein wohl späteres Bildnis Ptolemaios' von Mauretanien in Cherchel⁵⁹, und die damit inhaltlich unmittelbar an die hellenistische Tryphe anknüpfen. Auf diese Weise lassen sich durchaus visuelle Referenzen zu hochhellenistischen Herrscherporträts aufzeigen, wie etwa zu den Bildnissen Antiochos' IV.⁶⁰. Dies vermag auch kaum

52 Vgl. Fittschen 1974; Fittschen 1979. Zusammenfassend Fleischer 2008, 321–324. Vgl. für eine Revision der Bildnistypen Landwehr 2007, passim bes. 103–109 Abb. 53; Landwehr 2008, 1–18. Dagegen punktuell kritisch erneut Boschung 2012. Zur Münzprägung der mauretanischen Könige vgl. Salzmann 1974.

53 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek, Inv.-Nr. 1591. Vgl. Fittschen, 1974, 158 Taf. 19 a–d; Smith 1988, 179 Nr. 128. 1 Taf. 68, 3.4; Johansen 1994, 42 f. Nr. 9; Landwehr 2007, 74 Abb. 21. 23. 54; Landwehr 2008, 7 Abb. 8 a Taf. 4. 6.

54 Fittschen 1974, 169. Zum Typus Alcudia vgl. Boschung 1993, 11–22 Taf. 7–18. Zum hier abgebildeten Kopf in Rom, Mus. Cap. Inv.-Nr. 413 vgl. Fittschen – Zanker 1994, 1 f. Nr. 1 Taf. 1–3.

55 Als *amicus populi Romani* (vgl. Coltelloni-Trannoy 2005; Schumacher 2008, 143 f.) erhielt er zuvor das römische Bürgerrecht höchstwahrscheinlich durch Augustus, nachdem er bereits seit 46 v. Chr. in Rom in der Familie Caesars und Octavians aufgezogen worden war. Ferner Coltelloni-Trannoy 1997, 39 f.; Roller 2003, 1–3. Das römische Bürgerrecht Jubas II. geht aus mehreren Freigelasseneninschriften hervor: CIL VIII 9344. 9348–9350. 21085–21090.

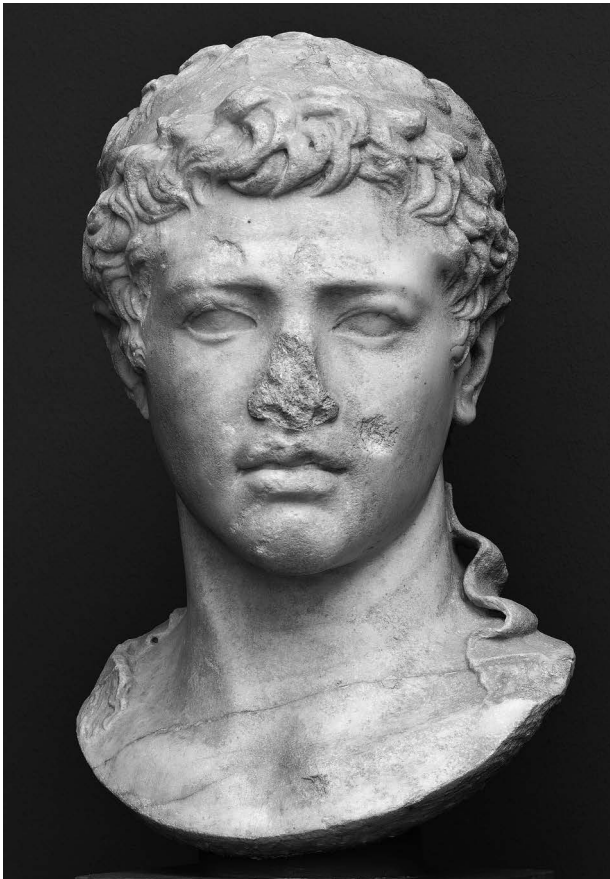
56 Vgl. Coltelloni-Trannoy 1997, 39 f.; Roller 2003, 74 f.; Schumacher 2008, 151 f.; Fittschen 2012, 1086 mit Anm. 118.

57 Fittschen 1974, 168–173, der diesen Befund zudem mit der Bildnisangleichung der Augustusenkel Gaius und Lucius Caesar an den Princeps parallelisiert. Das mauretanische Königshaus wird auf diese Weise damit auch im engeren Sinne dynastisch an die *familia Caesaris* angebunden.

58 Grundsätzlich vergleichbar in der Haarstilisierung erscheint ferner das Herrscherbildnis auf den Münzen des kappadokischen Prinzen Archelaos aus dem Jahr 17/16 v. Chr.: Simonetta 1977, 46 Nr. 1 Taf. 6, 15; RPC I Nr. 3601. Das einzige Augustusbildnis im Typus Alcudia, das der bewegteren und voluminöseren Charakteristik der Strähnen den Porträts Jubas II. nahekommt, befindet sich in Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv.-Nr. 149974 (Bildnisbüste, gef. in Fondi 1936), vgl. Boschung 1993, 115 Nr. 16 Taf. 26. 226, 4; Fittschen – Zanker 1994, 5 Anm. 1. Dies scheint mir jedoch eine prominente Ausnahme.

59 Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 40. Vgl. Fittschen 1974, 160 Nr. 6; 163 Taf. 30 a. b; Landwehr 2008, 27 f. Nr. 286 Taf. 22.

60 Vgl. Fleischer 1991, 44–52. Hierzu grundlegend zur numismatischen Evidenz Mørkholm 1963. Bemerkenswerterweise entspricht der nach Landwehr 2007, 99–103 Abb. 49. 50 späteste, gealterte und kurzhaarige Bildnistypus des Ptolemaios (anhand eines Fragments in Cherchel und einer zuvor unbekanntem

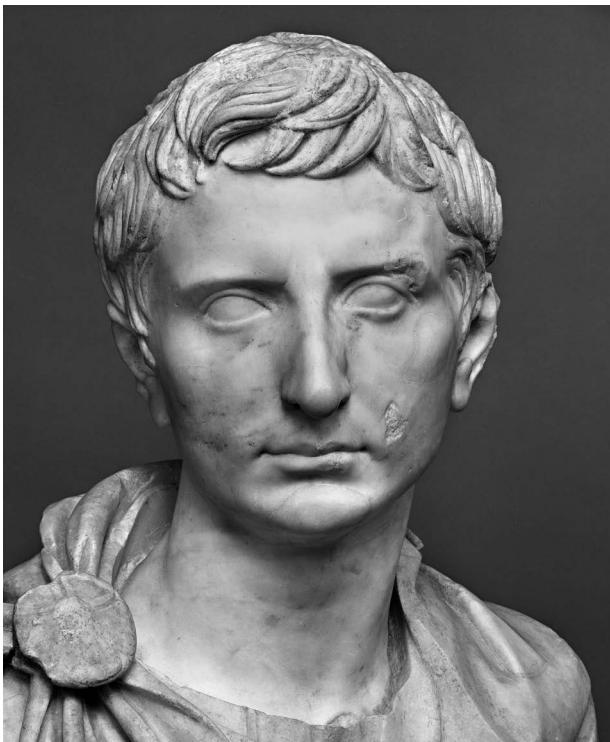


6a

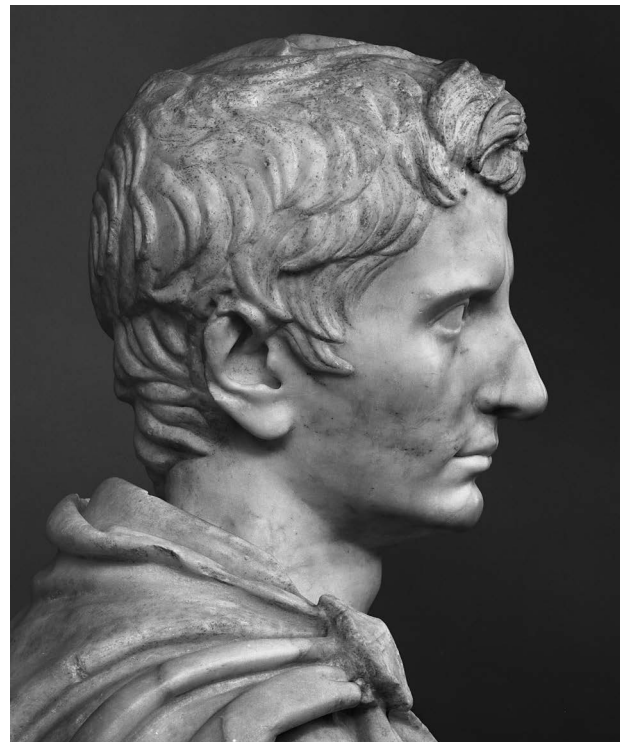


6b

Abb. 6 a. b Bildnis des Juba II., Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv.-Nr. 1591

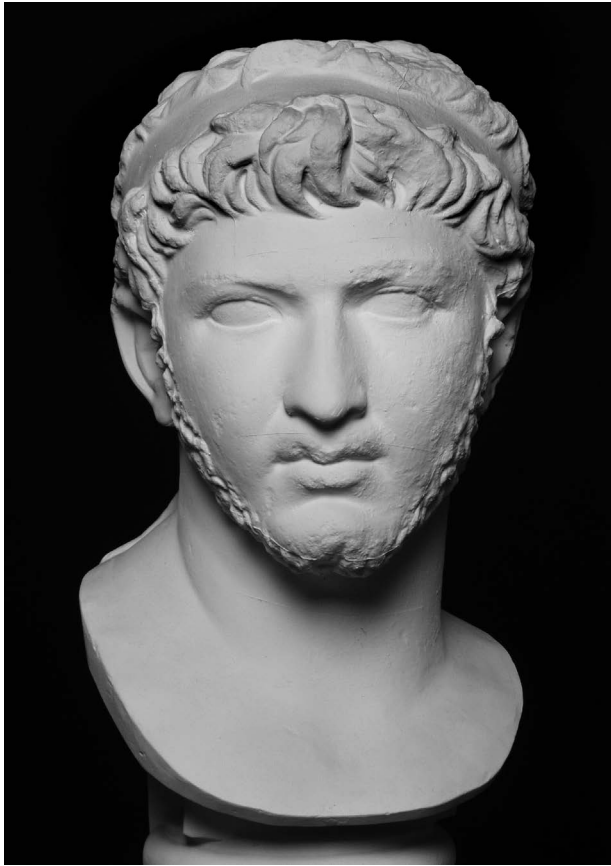


7a

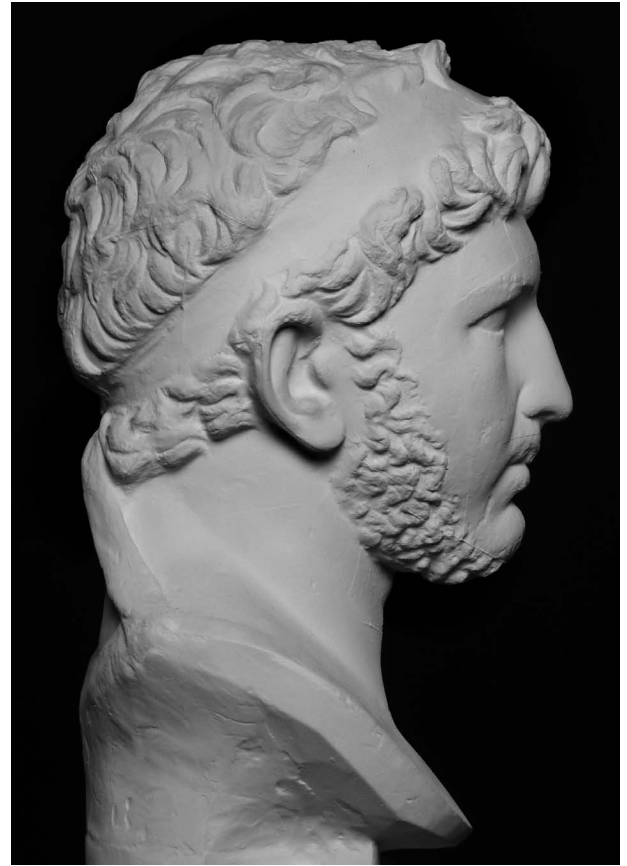


7b

Abb. 7 a. b Bildnis des Augustus im Typus Alcudia, Rom, Musei Capitolini, Stanza degli Imperatori 2 Inv.-Nr. 413

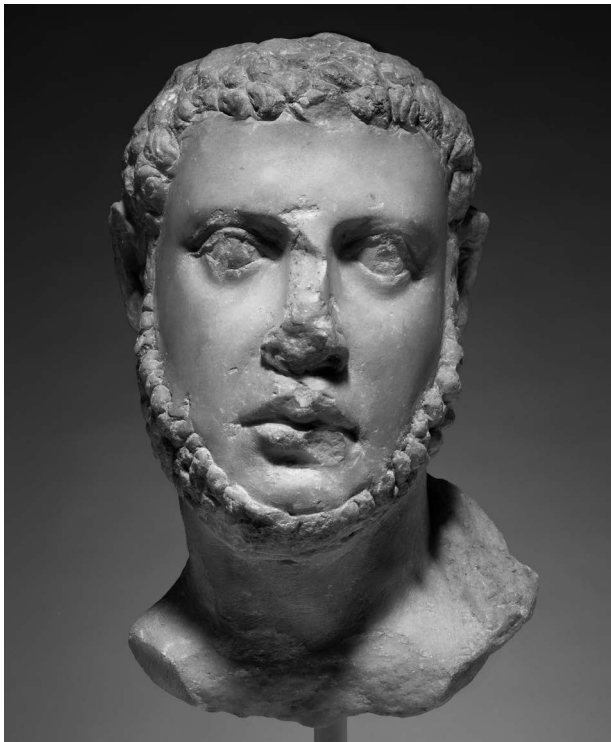


8a

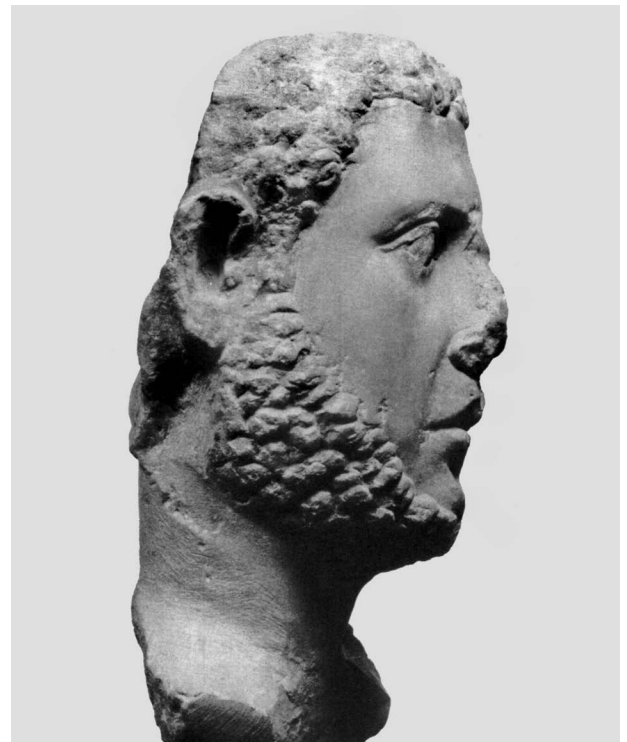


8b

Abb. 8 a. b Bildnis des Ptolemaios von Mauretania, aus Cherchel. Paris, Louvre Ma 1887 (Gipsabguss Archäologisches Institut Universität Göttingen)



9a



9b

Abb. 9 a. b Bildnis des Ptolemaios IX./X., Malibu, J. Paul Getty Museum Inv.-Nr. 83.AA.330 (umgearbeitet)

verwundern: Ptolemaios von Mauretanien (13 v. bis 40 n. Chr.)⁶¹ war als Sohn Jubas II. und der Kleopatra Selene II. ein Enkel der letzten Ptolemäerin Kleopatra VII.

Ein heftig bewegter Einsatzkopf in Cherchel mit pathetisch geöffnetem Mund und auffälliger Stirnprotuberanz ruft hingegen in gesteigerter Form hellenistische Herrscherbilder auf⁶². Auch der charakteristische Bart des Ptolemaios von Mauretanien findet sich gerade nicht in gleicher Weise in der kaiserlichen Bildnisrepräsentation in Rom, sondern verweist mit den ausgerasierten Bereichen am Kinn und der Oberlippe kaum zufällig auf die Porträts ptolemäischer Herrscher des späten 2. und frühen 1. Jhs. v. Chr. (Abb. 8 a. b.)⁶³. Explizit findet sich der charakteristische Bart des Ptolemaios von Mauretanien bei den Porträts des Ptolemaios VI.⁶⁴, aber auch des Ptolemaios IX./X. wieder⁶⁵ (Abb. 9 a. b). Vergleicht man darüber hinaus die Strähnenfrisur mit dem sechsten Ptolemäer und erkennt die grundsätzliche Übereinstimmung im Stirnhaarschema an, dann offenbarte sich dem kenntnisreichen antiken Betrachter eine umso engere Referenzierung der Bildnisse der hellenistischen Herrscher Ägyptens.

Man kann daher konstatieren, dass sich in der visuellen Repräsentation des subhellenistischen Königreichs zwar der Bezugspunkt in Richtung Rom, und zwar explizit zur Dynastie des Augustus verlagert hatte, jedoch bleiben einige wichtige Bezüge zu helle-

nistischen, monarchischen Traditionen stets lebendig, wodurch eine geradezu hybride Qualität erkennbar wird. Diese deutlichen Kontinuitätsbestrebungen der Dynastie des Juba II. sind jedoch nicht nur auf die visuelle Repräsentation beschränkt, sondern lassen sich in der Außenpolitik der Herrscher auf breiterer Ebene feststellen. Sowohl Juba II. als auch dessen Sohn Ptolemaios engagierten sich euergetisch in Athen, und übernahmen in der Kontinuität zu den Ptolemäern den Unterhalt des wahrscheinlich von Ptolemaios III. oder VI. gestifteten Ptolemaions, einem archäologisch nicht mehr greifbaren Gymnasion (Paus. 1, 17, 2). Für die gewährten Wohltaten wurde Ptolemaios von Mauretanien mit einer Statue geehrt und in der zugehörigen Inschrift als Nachfahre (ἐκγονος) Ptolemaios' I. gefeiert⁶⁶.

Auch das Bildnis der Kleopatra Selene II. folgt mit den unter den nach hinten geführten Stirnhaaren herausgezupften Buckellöckchen ptolemäischen bzw. ägyptischen Vorbildern⁶⁷, wie der Vergleich mit dem Bildnis der Kleopatra VII. sowie frühkaiserzeitlichen Mumienporträts anschaulich verdeutlicht⁶⁸, obwohl genauso wie für die männlichen Vertreter der Dynastie eine grundsätzliche Anlehnung an die Bildnisse der julisch-claudischen Damen möglich gewesen wäre. Die ägyptische bzw. dezidiert ptolemäische Herkunft wird im Bildnis der Kleopatra Selene II. daher ostentativ betont. Zusätzlich zur Melonenfrisur⁶⁹,

Kopfreplik mit Statue in Rabat, vgl. Fittschen 1983, 165 f.; Smith 1988, 178 f. Nr. 125 Taf. 67, 6; Boube 1990; Hallett 2005, 44 f. Abb. 25; Landwehr 2008, 37 f. Abb. 14; Kansteiner 2015, 143–147 Abb. 6) umso deutlicher späthellenistischen Dynastienbildnissen, vgl. Smith 1988, 106.

61 Hierzu jetzt Roller 2018, 27–48.

62 Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 64. Vgl. Fittschen 1974, 158 Taf. 21 c. d; Fittschen 1983, 165 f. Taf. 28 (»Ptolemaios I. Soter«); Smith 1988, 178 Nr. 124 Taf. 67, 4. 5; Landwehr 2008, 5 f. Nr. 277 Taf. 8. 9 a–c.

63 Vgl. das Porträt im Pariser Louvre, Inv.-Nr. MA 1887. Vgl. Fittschen 1974, 159 Taf. 29; Smith 1988, 180 Nr. 130, 5 Taf. 69, 3. 4; Landwehr 2008, 27 Nr. 285 Taf. 20. 21.

64 Vgl. die beiden Goldringe in Paris, Louvre Inv.-Nr. BJ1092 und BJ1093, die Ptolemaios VI. mit einem Bart zeigen, der an der Oberlippe und am Kinn ausgerasiert ist: Kyrieleis 1975, 63 Taf. 46, 5. 6; Stanwick 2002, 53. 63 Abb. 223. 224.

65 Vgl. Kyrieleis 1975, 70 f.; Smith 1986, 70–78 sowie zuletzt Laube 2006, 140–142; Kovacs 2016, 218–221.

66 Vgl. OGIS I Nr. 197 (= IG II² 3445): Ὁ δῆμος βασιλ[έ]α Πτολεμαίων, βασιλέως Ἰούβα υἱ[ό]ν, βασιλέως Πτολεμαίου ἐκγονον, ἀρετῆς ἔνεκεν καὶ εὐνοίας τῆς εἰς ἑαυτόν. Hierzu Roller 2003, 136 f.; Schumacher 2008, 150 (zur Filiation mit Ptolemaios I.); Wilker

2015, 102. Zur weiteren Evidenz für Ehrungen der mauretanischen Könige in Athen vgl. IG II² 3436 (für Juba II.); OGIS I Nr. 363 (= IG II² 3437–3438), hierzu Kokkinos 1987; Schmalz 2009, 126 Nr. 157 (für Glaphyra, Ehefrau Jubas II.) sowie IG II² 3439 (für eine Tochter Jubas II.). Zum Ptolemaion in Athen vgl. Travlos 1971, 233. 578 f.; Goette – Hammerstaedt 2004, 221; Di Cesare 2018, 219 f.

67 Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 66. Vgl. Fittschen 1974, 167 Anm. 41 Taf. 31 c. d (»Kleopatra VII.«); Fittschen 1983, 168–170 Taf. 29, 1. 3. 4; Smith 1988, 98. 140 f. Nr. 69 Taf. 45 (»Kleopatra VII.«); Landwehr 2008, 18–25 Nr. 281 Abb. 9 a–c Taf. 12.

68 Zum Bildnis der Kleopatra VII. zuletzt ausführlich Vorster 2013. Zur Wiederholung in Berlin, Antikensammlung Inv.-Nr. 1976.10 vgl. G. Platz-Horster – C. Blume, 1105075: Porträtkopf der Kleopatra VII. (<<https://arachne.dainst.org/entity/1105075>> [01.11.2020]). Zu den eigentümlichen, die Stirn rahmenden Buckellöckchen bei ägyptischen Mumienporträts der Kaiserzeit vgl. Borg 1996, 86: »Eine weitere Eigenheit sind Häkchen-, Buckel- oder Korkenzieherlocken, die in einfacher Reihe die Stirn rahmen. Ähnliche Stirnlocken sind in der stadtrömischen Porträtkunst sehr selten.«

69 Vgl. die m. E. überzeugenden Beobachtungen zur Frisur des Kopfes und zur Abgrenzung zur Ikonographie von Kleopatra VII., gegen Fittschen 1983, 169 und Smith 1988, 98 ausführlich Landwehr 2008, 21 f. Abb. 9.



Abb. 10 Statue einer Königin (?), Cherchel, Arch. Mus. Inv.-Nr. S 121

Abb. 11 Statue einer Bürgerin aus Magnesia am Mäander, um die Mitte des 2. Jhs. v. Chr., Berlin, Antikensammlung Inv.-Nr. Sk 1904



10

11

die auf spätptolemäische Vorlagen zurückgeht, fällt am Beispiel des Marmorkopfes in Cherchel, gerade in Analogie zu dem ebenfalls wie aufgequollen wirkenden bärtigen Porträt des Ptolemaios von Mauretanien, eine leichte Korpulenz im Untergesicht auf. Dies führt ikonographisch insbesondere auf ptolemäische Königinnenbildnisse des 3. Jhs. v. Chr. zurück.

Bezieht man überdies die Statuenkörper der Herrscherporträts in die Überlegungen ein, dann offenbaren sich noch viel deutlicher die hellenistischen

Traditionen. Die mit guten Gründen als Porträt anzusprechende Statue einer Königin⁷⁰ (Abb. 10) zeigt in ihrer üppigen Manteldrapierung und den typischen Proportionen Referenzen zu hoch- bis späthellenistischen weiblichen Gewandstatuen, wie man sie besonders prominent aus Kleinasien kennt⁷¹ (Abb. 11). Allerdings finden sich diese pyramidalen Figurenkompositionen auch auf den spätesten Exemplaren der sog. Ptolemäerkannen aus dem späten 3. und frühen 2. Jh. v. Chr. wieder⁷². Diese Oinochoen mit Fayence-

70 Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 121. Vgl. Landwehr 2002, 106 f. Abb. 12; Landwehr 2008, 121–124 Nr. 330 Taf. 74. 75.

71 Vgl. etwa Berlin, Antikensammlung Inv.-Nr. Sk 1904 aus Magnesia am Mäander: Pinkwart 1973, 153–155 Nr. 4 Abb. 3. 4 Taf. 57. 58; M. R. Hoffer, 1120934: weibliche Gewandstatue, Staatliche Museen, Antikensammlung Berlin (<<https://arachne.dainst.org/entity/1120934>> [01.11.2020]), die Darstellung einer älteren Priesterin der Demeter ebenfalls in Berlin,

Inv.-Nr. SK 767: A. Backe-Dahmen, 1120938: Grabrelief für eine Priesterin der Demeter (<<https://arachne.dainst.org/entity/1120938>> [01.11.2020]), sowie eine Statue aus Lindos in Istanbul: Schneider 1999, 88 Nr. 1 Taf. 25. Zum statuarischen Schema (»Pudicitia«) vgl. zusammenfassend Eule 2001, 15–25.

72 Vgl. die Ptolemäerkanne aus der Zeit Ptolemaios' IV. (ca. 220/210 v. Chr.) in Stuttgart, Landesmuseum Württemberg Inv.-Nr. 166: Thompson 1973, 129 Nr. 42 Taf. 16. 17; Reinsberg 1980, 142 f.



Abb. 12 Statue des Juba II. (im Diomedes-Typus), Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 166

überzug mit der Darstellung der Königin Berenike II. als Priesterin mit Füllhorn wurden im ptolemäischen Herrschaftsgebiet für den dynastischen Kult genutzt

73 Zuletzt Murer 2017. Hierzu jetzt Griesbach 2019.
 74 Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 14. Vgl. Landwehr 1993, 83–86 Nr. 61 Taf. 85–87 (claudisch). Zum Typus vgl. ferner Moltesen – Nielsen 2007 sowie Dareggi 1982, 18–21 Nr. 4 Abb. 30. 31; Boschung 2002, 68 Nr. 19.5 Taf. 55, 1 (zur Statue der Livia aus der Basilika von Otricoli im Vatikan, Museo Pio Clementino Inv.-Nr. 637). Zur Signifikanz des Statuentypus für die Kaiserinnen der julisch-claudischen Dynastie vgl. Alexandridis 2004, 74–81.
 75 Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 166. Vgl. Landwehr 2000, 28–33 Nr. 79 Taf. 16. 17; Landwehr 2002, 104 Abb. 2; Landwehr 2007; Landwehr 2008, 4f. Nr. 79 Taf. 1–3. Zum Kopf zuvor Fittschen 1974, 158 Nr. 3 Taf. 21 a. b und zur Zusammenfügung von Torso und Porträt vgl. Landwehr 1992.
 76 Die Statue ist aus besonders hochwertigem, parischen *Lychnites* gearbeitet, so dass es naheliegt, eine

und waren weit verbreitet, so dass speziell die statuarische Erscheinung der Königin im üppigen Mantel als bekannt und leicht wiedererkennbar gelten darf.

In diesem Zusammenhang ist auffällig, dass gerade die seit augusteischer Zeit etablierten Statuentypen für die weiblichen Mitglieder der *familia Caesaris* für die Repräsentation der mauretanischen Königinnen keine Rolle spielen. Gerade diese neuen Schemata, welche die Stola in prominenter Weise inszenieren, schienen offenkundig für die Repräsentation der mauretanischen Königinnen unpassend. Für diesen Sachverhalt erweist sich gerade die Tatsache von Bedeutung, dass die Repräsentation römischer Frauen speziell seit Augustus, punktuell aber auch davor, besonderen Gesetzmäßigkeiten und Werten unterworfen ist, die sich von den Konventionen weiblicher Repräsentationsmodi in Griechenland und allgemein im hellenistischen Osten unterscheiden⁷³. Die gesteigerte Beliebtheit der Stola in der Zeit des Augustus und die damit verknüpften Inhalte und Werte scheinen diesen Gesetzmäßigkeiten und Werten der römischen Gesellschaft des 1. Jhs. v. Chr. in besonderer Weise Rechnung zu tragen. Geradezu folgerichtig lässt sich etwa die wohl bereits claudische Statue im Typus einer Orantin, wie sie für Kaiserinnen der julisch-claudischen Zeit charakteristisch ist, ebenfalls in Caesarea Mauretaniae nachweisen⁷⁴.

Betrachtet man die Porträtstatue des mauretanischen Herrschers Juba II.⁷⁵ (Abb. 12), erkennbar an dem Diadem im Haar und der charakteristischen Stirnhaarfrisur, dann fällt einerseits auf, dass die Stückungstechnik am Hinterkopf und am Mantelansatz klar hellenistischen Traditionen folgt⁷⁶, während die Adaption einer Idealskulptur für eine Porträtstatue sich bereits in die Praxis der Repräsentation des römischen Princeps einfügt, wie dies der Vergleich mit der bekannten Statue des Augustus aus Otricoli im Vatikan zeigen kann⁷⁷. Es handelt sich hierbei einerseits um

Werkstatt anzunehmen, die noch sehr deutlich in der Tradition hellenistischer Bildhauer stand, vgl. Landwehr u. a. 2012/2013, 253 Nr. 1. Da der *Lychnites* bevorzugt in eher kleineren Blöcken verarbeitet wurde, sind Stückungen entsprechend üblich, von prominenten Ausnahmen wie der Nike des Paionios und dem Augustus von Prima Porta abgesehen, vgl. Pollini – Herz 1992; Bruno u. a. 2015a, 391 Anm. 68. Die charakteristische Technik zur Anstückung findet sich in der frühen Kaiserzeit ferner bei einigen Skulpturen aus der Gruppe von Sperlonga, vgl. Stewart 1977, 76 Anm. 3; Bruno u. a. 2015a, 391. Ferner Ridgway 2002, 74f. Taf. 27. Zu Stückungstechniken während des Hellenismus vgl. Claridge 1990, 144–153; Jockey 1999; Hofter 2015.

77 Rom, Vatikan. Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, Inv.-Nr. 181: Boschung 1993, 183f. Nr. 177 Taf. 114; 118,9; 219, 1; Boschung 2002, 67 Nr. 19.1

die Wiederholung des hochklassischen, an Bildwerke des Polyklet anknüpfenden Diomedes-Typus Cuma/München⁷⁸, andererseits um eine Adaption des Typus für ein Porträt. Auf diese Weise lässt sich hier eine für die Kaiserzeit prägende Praxis, nämlich die Adaption spezifischer Bildwerke des 5. Jhs. v. Chr. in der Bildnisrepräsentation sowohl für die Kaiser wie auch für Privatpersonen, nachweisen⁷⁹. Zwar können während des Hellenismus punktuell ebenfalls konkrete Bildwerkreferenzen aufgezeigt werden, wie etwa die recht präzise Wiederholung des lysippischen Alexander mit der Lanze für die bekannte Ptolemäerstatur mit umgearbeitetem Kopf aus Atfih in Kairo⁸⁰, allerdings überwiegen die eher freien Adaptionen und immer neuen Variationen weniger bestimmter Statuenschemata, die auf kein spezifisches Original zurückgehen. So greift etwa der bekannte Feldherr von Tivoli ein im östlichen Mittelmeerraum während des Hellenismus verbreitetes, aber typologisch weitgehend unverbindliches Statuenschema mit Schulterbausch auf, wie man es beispielsweise anhand einer hellenistischen Statue auf Kos nachweisen kann⁸¹.

Möchte man diese Repräsentationslinien zusammenführen, dann zeigt sich, dass man in den Adaptionen unterschiedlicher ikonographischer wie auch formaler Schemata sehr gezielt vorging und damit auch spezifische inhaltliche Schwerpunkte setzte. Die Eingliederung in die julisch-claudische Porträtrepräsentation verdeutlicht die Akzeptanz des römischen Prinzipats und gleichzeitig die Verbundenheit mit der Familie des Princeps. Dies ist insofern interessant, weil man hier die Wahrnehmung der betreffenden Stilisierungsform von Seiten der mauretanischen Herrscher als bis zu einem gewissen Grad dynastisch-monarchisch konnotiert voraussetzen könnte. Andererseits

werden jedoch auch in der späten Königszeit die Bezüge zu den späthellenistischen Kulturkreisen des östlichen Mittelmeerraums evident. Die Ptolemäer waren zwar mit dem mauretanischen Königshaus verwandt, aber dies kann noch keine hinreichende Erklärung hierfür bieten. Vielmehr muss man davon ausgehen, dass spezifische Vorstellungen davon existiert haben dürften, wie sich hellenistische Monarchien repräsentieren, oder: wie sich eine Dynastie repräsentiert, die mit den Ptolemäern verwandt ist. Der Hinweis auf die Palastkultur bzw. die gewaltigen Palastareale in Alexandria, die unterschiedlichsten Zwecken dienten und punktuell auch diversen Kulturen und der Öffentlichkeit zur Verfügung standen, ist dabei nur ein Aspekt, der sich sogar noch in der *Domus Aurea* in Rom in sehr unmittelbarer Weise manifestieren sollte⁸².

Die hellenistische statuarische Repräsentation der mauretanischen Herrscher, die offenbar gerade nicht die statuarischen Vorbilder der Repräsentation der weiblichen Mitglieder der *familia Caesaris* übernahmen, scheint auch nahezu legen, dass spezifische, nicht typologisch gebundene Schemata zur Verfügung standen, mit denen konkrete Inhalte vermittelt werden konnten. Die spezifische Kleiderordnung der römischen Matrona mag dazu einen Beitrag geleistet haben, insbesondere auch die Konjunktur der Stola seit augusteischer Zeit⁸³, die integraler Bestandteil der frühkaiserzeitlichen statuarischen Repräsentation römischer Frauen bis in flavischer Zeit war. Sieht man sich aber im Vorrat der weiblichen Mantelstatuen in der frühen Kaiserzeit in Italien generell um, dann lassen sich solche Exemplare wie in Cherchel kaum nachweisen. Daraus folgt: die Wahl des ikonographischen Schemas ist inhaltlich determiniert und keine willkürliche Entscheidung.

Taf. 53, 2. Hier und im Vergleich zur Statue Jubas II. in Cherchel vgl. bereits Landwehr 1992, 123 f.

78 Zum Typus vgl. von Heintze 1965 sowie Lauter 1966, 112–114 und zuletzt Kreikenbom 2004, 239–241. 519 Abb. 173 a–i (mit Bibliografie der Repliken in Neapel und München).

79 Grundlegend Maderna 1988 sowie Hallett 2005. Dies gilt übrigens auch für die Statue des Ptolemaios von Mauretanien in Rabat, vgl. Boube 1990; Hallett 2005, 44 f. Abb. 25; Landwehr 2008, 37 f. Abb. 14, die eine Körperreplik nach dem Hermes im Typus Andros-Farnese (vgl. zur Statue aus Andros Karousou 1969, zur bereits seit dem 16. Jh. bekannten Statue in London vgl. Smith 1904, 37–39 Nr. 1599 Taf. 4) darstellt, jedoch mit leicht modifizierter Manteldrapierung und abweichender Haltung des rechten Armes: Fittschen 1983, 165 Anm. 8. Vgl. jetzt Kansteiner 2015, 143–147.

80 Kairo, Ägyptisches Museum Inv.-Nr. JE 42891. Vgl. Grimm – Johannes 1975, 19 Nr. 15 Taf. 20. 21; Kyrieleis 1975, 70 f. 175 Nr. H 3 Taf. 59, 3. 4 (mit der älteren Literatur); Smith 1988, 97. 168 Nr. 61 Taf. 41; Stanwick 2002, 78 Abb. 271–273. Zuletzt Kovacs 2016, 218–221 Abb. 11. 13. 14.

81 Zum Feldherrn von Tivoli in Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo Inv.-Nr. 106513: Giuliano 1979, 267 f. Nr. 164; Himmelmann 1989, 219–224 Nr. 12. Hellenistische Statue auf Kos, Arch. Mus. Inv.-Nr. 3 (spätes 3./frühes 2. Jh. v. Chr.): Kabus-Preisshofen 1989, 193–195 Nr. 22 Taf. 33. Weiterführend Hallett 2005, 20–60.

82 Vgl. Bergmann 1994; Ball 2003 sowie jüngst Beste – von Hesberg 2013, 322–328.

83 Zur Stola Bieber 1931; Stroh 1979, 343–352; Zanker 1987, 167–170. Weiterführend und zur Aufgabe der Stola in der statuarischen Repräsentation während des späten 1. und frühen 2. Jhs. n. Chr. Alexandridis 2004, 51–54.

III. *Opera nobilia* in der frühen Kaiserzeit – Caesarea Mauretaniae als Metropole subhellenistischer Prägung

Möchte man sich auch abgesehen von dieser Gruppe weitere Bildwerke unter dieser Fragestellung ansehen, dann stehen in Cherchel mehrere Statuen heraus. Es handelt sich um frühkaiserzeitliche Kopien berühmter griechischer Bildwerke des 5. bzw. 4. Jhs. v. Chr. Das Aufkommen der Kopistenindustrie im 2. Jh. v. Chr. verrät ein Interesse an spezifischen Bildwerken, die in neuen Kontexten und räumlichen Zusammenhängen als Exempla und Verkörperungen einer großen Vergangenheit fungieren und auch in ihrer präzisen Nachahmung des Originals ostentative Authentizität suggerieren⁸⁴. In der Nähe des Theaters fand sich etwa eine nach Landwehr frühkaiserzeitliche Kopie des Doryphoros des Polyklet, der bekanntermaßen zu den bedeutendsten und am häufigsten kopierten Bildwerken der griechischen Klassik während der Kaiserzeit gehört⁸⁵. Daher ist es heuristisch notwendig, Kopien berühmter Originale dezidiert unter dem Typenbegriff zu subsumieren, denn im Schema-Konzept geht gerade die Originalität der Kopie und insbesondere die Erfindung der präzisen Kopie während des späten Hellenismus sowie die neuartige Form des geradezu sezierenden Umgangs mit großen Statuen der Vergangenheit als neue kulturelle Praxis unter⁸⁶. In den hier

anschließenden Überlegungen soll indes weniger eine listenartige Aufzählung von Kopien berühmter Statuen erfolgen als vielmehr eine Diskussion zur Signifikanz spezifischer Bildwerke für die visuelle Ausstattung der Metropole Caesarea Mauretaniae während der Zeitenwende.

a. Die Demeter von Cherchel in doppelter Ausführung

Nur auf den ersten Blick gewöhnlich erscheinen die beiden Wiederholungen der Demeter von Cherchel⁸⁷ (Abb. 13 a. b; 14 a. b), die gemeinsam mit der bekannten, aber späteren Replik in Berlin, die wohl aus Rom stammt und bereits seit 1549/1550 bekannt ist⁸⁸ (Abb. 15 a. b), auf ein gemeinsames Vorbild der Epoche des strengen Stils zurückgeht. Die beiden Repliken aus Cherchel sind insofern bemerkenswert, als sie das um die Mitte des 5. Jhs. datierbare griechische Original zuverlässiger bzw. wohl authentischer wiedergeben als die stadtrömische Wiederholung. Nicht nur, dass diese zusätzlich einen geknöpften Chiton aufweist, auch das additiv wirkende, zickzackartige Faltenspiel auf dem Apoptygma und die verhärteten Einzelformen im Gesicht sprechen für eine bewusste, aber im Detail deutliche Variation des Originals⁸⁹. Nimmt man Peplophoren des früheren 5. Jhs. zum Vergleich hinzu, wie etwa die Hippodameia aus dem

84 Vgl. in der Fülle der Literatur insbesondere Zanker 1979; Boschung 1989; Geominy 1999; Stähli 2008; Marvin 2008; Anguissola 2012; Boschung 2013; Settis – Anguissola 2015.

85 Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 139. Vgl. Landwehr 2000, 35 f. Nr. 82 Taf. 21; Landwehr 2002, 102. Aufgrund der stark verwitterten Oberfläche, den eher flauen Fotos und der von Landwehr nicht explizit begründeten Datierung bleibt diese bislang nur schwer überprüfbar.

86 Mitentscheidend ist hierfür der Befund späthellenistischer Skulpturen aus der Villa von Fianello Sabino: Vorster 1998. Vgl. ferner Fuchs 1999. Man kann auch grundsätzlich festhalten, dass der Schemabegriff über einen weiten Typenbegriff kaum hinausgeht. In Abhängigkeit vom Erkenntnisinteresse und von der Fragestellung lässt sich ein ›Typus‹ auch dann definieren, wenn gar kein gemeinsames Vor- bzw. Urbild vorliegt. Betrachtet man beispielsweise Peplophoren des 5. Jhs. v. Chr. (s. u.) unter der Fragestellung welche stilistischen Entwicklungslinien oder gar Verschiebungen in der geschlechtsspezifischen Inszenierung in dieser Zeit zu beobachten sind, dann ist es zulässig und heuristisch sinnvoll, die allen Darstellungen gemeinsame Gestalt ›stehende, ponderierte Peplophore‹ als ›Typus‹ zu definieren, um dann innerhalb des definierten typologischen Zusammenhangs formgeschichtliche,

ikonographische, und inhaltliche Veränderungen, z. B. auch zur Transformation des Körperbildes, isolieren und auswerten zu können. Auf diese Weise kann man etwa eine Reihe von der Hippodameia des Ostgiebels des Zeustempels von Olympia über die Statuen der Prokne und Itys des Alkamenes, vgl. Knell 1978; La Rocca 1986; Steinhart 2017, 42–45 Abb. 22, die Erechtheionkoren bis etwa zur hochhellenistischen Peplophore aus Pergamon in Berlin, Antikensammlung AvP VII 23, vgl. J.-P. Niemeier – C. Blume, 1120901: Statue der Aphrodite oder Hera (<<https://arachne.dainst.org/entity/1120901>> [01.11.2020]) bilden und abhängig von der konkreten Fragestellung analysieren.

87 Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 88 sowie Algier, Musée National des Antiquités Inv.-Nr. 8. Vgl. Landwehr 1993, 52–55 Nr. 35. 36 Taf. 48–53; Landwehr 2002, 100 f. Abb. 8–10. Zum Typus zuvor ausführlich Dörig 1965, 241–253 (mit problematischer Zuweisung auf Kalamis und Deutung der Figur als Aphrodite).

88 Berlin, Antikensammlung Inv.-Nr. Sk 83. Vgl. Blümel 1931, 29 Nr. K168 Taf. 55–57; H. Heres, in: Heilmeyer u. a. 2004, 56–61 Nr. 5; J. Rücker – D. Grassinger – A. Fendt, 1062499: Statue der Demeter Typus Cherchel (<<https://arachne.dainst.org/entity/1062499>> [01.11.2020]).

89 Vgl. bereits Trillmich 1973, 280 mit Anm. 105.



13 a



13 b



14 a



14 b



15 a



15 b

Abb. 13 a. b Demeter von Cherchel,
Replik 1, Cherchel, Musée de Cherchel
Inv.-Nr. S 88

Abb. 14 a. b Demeter von Cherchel,
Replik 2, Algier, Musée National des
Antiquités Inv.-Nr. 8

Abb. 15 a. b Demeter von Cherchel,
Replik 3, aus Rom. Berlin, Antikensamm-
lung Inv.-Nr. Sk 83 (Gipsabguss Archäo-
logisches Institut Universität Göttingen)

Ostgiebel des Zeustempels von Olympia (Figur K) oder den Typus der Hestia Giustiniani⁹⁰, wird auch gleich offenbar, welches Körperbild vermittelt werden sollte: Die strenge, körperlich verhüllte Erscheinung einer ehrwürdigen Göttin der Frühklassik, die sich von den körperbetonen Ausprägungen etwa der Koren des Erechtheions aus den Jahren nach 420 v. Chr. merklich unterscheidet⁹¹. Auffällig ist ferner, dass allen Repliken die Eigentümlichkeit eines geschlossenen Peplos gemeinsam ist, was so nicht der Regel entspricht. Häufiger tritt tatsächlich der offene Peplos auf⁹². Der Kopist des 2. Jhs., der für die Berliner Wiederholung verantwortlich zeichnete, intensiviert die strenge Wirkung noch durch die Hinzufügung des Chitons, während die frühen Repliken aus Cherchel offenbar die Authentizität des Originals in den Vordergrund stellten. Die algerischen Statuen wurden zudem, freilich aber nicht zeitgleich, jeweils an der sog. Esplanade in der Nähe der Porte d'Alger gefunden, und sind handwerklich einander in der Ausführung und Qualität überaus ähnlich, so dass es plausibel scheint, einen einst gemeinsamen Aufstellungskontext anzunehmen⁹³. Beide stammen zudem aus einer attischen Werkstatt, wofür die Verwendung des pentelischen Marmors spricht, der zumindest für die Statue in Cherchel gesichert ist⁹⁴. Ein berühmtes Bildwerk der Hochklassik wird hier infolgedessen geradezu verdoppelt und zudem in getreuer Weise kopiert, wie dies für die Wiederholung in Cherchel bereits Adolf Furtwängler und Georg Lippold erkannt haben⁹⁵.

Offen muss leider die Frage bleiben, ob es sich hierbei auch jeweils um die Darstellung der gleichen mythologischen Figur handelte, da bei beiden Repliken, wie auch bei der in Berlin, keine Attribute erhalten geblieben sind. Die Deutung des Statuentypus auf Demeter ist zwar allgemein akzeptiert, jedoch keineswegs sicher. Daher können Überlegungen in entsprechender Richtung nur spekulativer Natur sein, aber mir scheint es nicht abwegig, dass man in der Dopplung möglicherweise ein weibliches mythologi-

sches Paar – wie etwa naheliegenderweise Demeter und Kore – inszenieren wollte, und dafür ein bekanntes Original adaptierte⁹⁶. Der Klassizismus der frühen römischen Kaiserzeit evoziert damit nicht nur die Präsenz altherwürdiger Formen und damit verknüpfter Inhalte, sondern ermöglicht auch eine Neubewertung und inhaltliche Neukontextualisierung der betreffenden Statuen, die in ihrem additiven Charakter semantisch an die pasitellischen Gruppen des 1. Jhs. v. Chr. anknüpfen⁹⁷, die in gelehrter Weise Statuentypen und Stilformen von der Frühklassik bis in das frühe 4. Jh. v. Chr. kombinieren, und damit in dem neu geschaffenen Bildwerk eine neue narrative Qualität entwickeln.

Zwar sind derartige Verdopplungen sonst, bezeichnenderweise mit einer weiteren Ausnahme in Cherchel, nur selten nachweisbar (s. u.), aber die gemeinsame Aufstellung von Marmorkopien von Gewandstatuen des 5. Jhs. v. Chr. lässt sich auch am Beispiel des wohl frühaugusteischen Fundes von Rione Terra in Pozzuoli veranschaulichen⁹⁸. Interessant ist hierbei, dass sowohl präzise Kopien nach klassischen Originalen, als auch Bildwerke vorliegen, die im Sinne des klassizistischen Geschmacks der frühen Kaiserzeit eklektische Züge aufweisen und unterschiedliche Stilelemente der griechischen Kunst des 5. Jhs. miteinander kombinieren. Nachgewiesen sind ein Einsatzkopf, der zum Typus der Athena Lemnia gehört⁹⁹, eine großformatige Peplophore im Typus Candia¹⁰⁰, eine Statue der Persephone¹⁰¹ sowie eine Gewandfigur im Typus München/Syon House¹⁰². Während der Typus der Athena Lemnia sowie die Peplophore Candia als Kopien griechischer Originale des 5. Jhs. v. Chr. gelten können, ist die Statue der Persephone als gelehrte, stilistisch hybride Komposition zu verstehen, in der sowohl Stil- und Trachtmerkmale der späten Archaik (Schrägmantel), des frühen strengen Stils als auch der Parthenonzeit miteinander kombiniert werden¹⁰³.

Einen Sonderfall stellt hingegen der Typus München/Syon House dar (s. u. Abb. 19), welcher eine frühkaiserzeitliche Umbildung nach einem hochklas-

90 Olympia, Arch. Mus., vgl. Ashmole – Yalouris 1967, 172 Taf. 16. 17. 19. 21. Ferner Tölle-Kastenbein 1980. Hestia Giustiniani in Rom. Mus. Cap. Inv.-Nr. 1863: Tölle-Kastenbein 1986, 33–35 Nr. 51 c Taf. 37–45.

91 Vgl. hier nur die Vorlage von Lauter 1976 sowie Kreikenbom 2004, 220–222. 517 Abb. 152–154.

92 Hierzu der Überblick bei Theisen 2009, 15–54.

93 Vgl. Landwehr 1993, 52 f. Der Kopf von S 88 wurde bereits 1851, der Körper hingegen erst 1879 geborgen, während das heute in Algier aufbewahrte Exemplar 1858 zutage kam.

94 Vgl. Landwehr u. a. 2012/2013, 253 Nr. 22.

95 Vgl. Furtwängler 1896, 1624; Lippold 1923, 63; Trillmich 1973, 260 Anm. 45.

96 Zur Verdoppelung vgl. ferner Trillmich 1973, 259 f. Anm. 45 (zur Demeter von Cherchel).

97 Vgl. Simon 1987; Vorster 2007.

98 Vgl. Valéri 2001; Valéri – Zevi 2005.

99 Baia, Castello Aragonese Inv.-Nr. 292860. Vgl. Valéri – Zevi 2005, 78–85 Nr. IV.4 Abb. 68–73.

100 Baia, Castello Aragonese Inv.-Nr. 292863. Vgl. Valéri – Zevi 2005, 70–78 Nr. IV.3 Abb. 57–62.

101 Baia, Castello Aragonese Inv.-Nr. 292861. Vgl. Valéri – Zevi 2005, 55–68 Nr. IV.1 Abb. 31. 33–42. 44. 47.

102 Baia, Castello Aragonese Inv.-Nr. 292862. Vgl. Valéri – Zevi 2005, 85–98 Nr. IV.5 Abb. 79–89.

103 Hierzu die ausführliche Diskussion bei Valéri – Zevi 2005, 66 f., die jedoch für eine Kopie eines verbindlichen Originals der Jahre um 470/460 v. Chr. plädiert.



Abb. 16 Peplaphoren aus Villa dei Papiri von Herculaneum. Neapel, Museo Archeologico Nazionale

sischen Original repräsentiert, das möglicherweise auf die Kore Albani zurückgeht (s. u. Abb. 17 a. b). Dass es sich dabei, ebenso wie in Cherchel nicht nur um eine vermeintlich willkürliche Zusammenstellung von echten und vermeintlichen *opera nobilia* handelt, sondern auch inhaltliche Gründe für die Gesamtkomposition eine Rolle gespielt haben dürften, verdeutlicht gerade die Präsenz sehr unterschiedlicher Stilrichtungen und Ikonographien, welche das 5. Jh. v. Chr. in auffälliger Weise annähernd vollständig abbilden. In der offenkundig kunsthistorisch gelehrten Zusammenstellung wird somit auch ein gesteigertes Interesse für die Bandbreite griechischer Kunst der Hochklassik und ihrer Ausdrucksmittel in der diachronen Entwicklung deutlich. In dieser Form findet der bei Plinius dem Älteren formulierte normative Kunstbegriff einerseits eine bemerkenswerte Entsprechung im archäologischen Befund¹⁰⁴, andererseits zeigt die Prä-

ferenz für Bildwerke des mittleren 5. Jhs. v. Chr., dass man von einem intensiven kulturellen Diskurs über die Wertigkeit griechischer Formensprache während der frühen Kaiserzeit ausgehen darf. Im Urteil des Plinius war eher der im 4. Jh. v. Chr. wirkende Praxiteles die krönende Figur der griechischen Kunst¹⁰⁵. In der geradezu sezierenden Wiedergabe und Reproduktion entsprechender Stilformen werden durch die kontrastierende Zusammenstellung Eigenheiten und Charakteristika besonders deutlich.

In ebenfalls signifikanter, jedoch leicht abweichender Weise lässt sich dieser Sachverhalt am Beispiel der bronzenen Peplaphoren aus dem Garten der Villa dei Papiri in Herculaneum verdeutlichen¹⁰⁶ (Abb. 16). Die durchweg nach weiblichen Standbildern des strengen Stils gearbeiteten Statuen variieren in auffälliger Form die Haltung der Arme. Mitunter lässt sich auch wie bei Koren archaischer Zeit der seitliche Griff

104 Zum Kunstbegriff bei Plinius dem Älteren vgl. Isager 1991. Vgl. für die Wertschätzung präziser Kopien bei Plinius und allgemein zusammenfassend Fuchs 1999, 79–81 und neuerdings Anguissola 2006, 561–563; Anguissola 2014.

105 Plin. nat. hist. 36, 20 zur knidischen Aphrodite des Praxiteles: *ante omnia est non solum Praxitelis, verum in toto orbe terrarum*. Vgl. hierzu Schefold 1964, 56; Boschung 2013, 14; Bravi 2014, 296 f.

106 Zuletzt, mit der älteren Literatur Mattusch 2005, 195–208.

in das Gewand oberhalb des Knies beobachten¹⁰⁷. In der Variation der Haltungsschemata fällt in diesem Zusammenhang gerade der formal-stilistische Gleichklang der auch angesichts ihrer bronzenen Oberflächen altertümlich und dezidiert frühklassisch wirkenden Erscheinung auf. Im Falle der Bronzen der Villa dei Papiri wird damit trotz der formalen und ikonographischen Variationen ein spezifisches Interesse an der Formensprache der Frühklassik offensichtlich, obgleich sich keine Präferenz für die präzise Kopie spezifischer griechischer Bildwerke nachweisen lässt. Dies gilt noch umso mehr für die auf dem Palatin gefundenen, wohl frühaugusteischen Körperhermen aus Nero Antico, deren Oberkörper Peplophoren mit in gleicher Weise variierenden Armhaltungen zeigen¹⁰⁸. Im Gegenteil bleibt stattdessen die artifizielle Qualität der Variationen eines gemeinsamen Statuenschemas, welches der antike Betrachter mit der Formensprache des frühklassischen Griechenland verknüpfen konnte, hier das entscheidende Merkmal¹⁰⁹.

Betrachtet man in diesem Zusammenhang noch einmal die Bedeutung der beiden Repliken der Demeter von Cherchel für die Frage nach der statuarischen Landschaft von Caesarea Mauretaniae, dann erweist sich eine beachtliche Aktualität und annähernd verzögerungsfreie Aufnahme zeitgenössischer Trends, die in Italien spätestens seit augusteischer Zeit gesteigerte Konjunktur erfuhren. In der Kultivierung klassizistischer Tendenzen während der frühen Kaiserzeit zeichnet sich ein Wandel ab, der die Rolle von Caesarea Mauretaniae als hellenistische Metropole und Königsitz hin zu einer frühkaiserzeitlichen Stadt reflektiert, die sich in eine allgemeine Tendenz zur Präferenz klassizistischer Bildwerke einfügt.

b. Eine frühkaiserzeitliche Replik der Kore Albani

Diese Interpretation findet ihre Bestätigung in der aus pentelischem Marmor gefertigten frühkaiserzeitlichen Replik der Kore Albani¹¹⁰, die nicht nur in hohem Maße sowohl mit der namensgebenden Wiederholung in der Sammlung Albani als auch mit der Replik im Capitol übereinstimmt, sondern aus stilistischen Gründen auch die älteste erhaltene Wiederholung darstellt¹¹¹ (Abb. 17 a. b). Der Vergleich mit der Darstellung der Persephone des großen eleusinischen Weihreliefs legt auch in diesem Fall die Deutung auf Kore nahe, wenngleich eine Adaption für eine Porträtstatue nicht ausgeschlossen werden kann. Offenkundig ein Werk der Parthenonzeit kopierend zeichnet sich die Statue erneut durch eine hohe Genauigkeit und Qualität aus. Lediglich die Kopien in den kapitolinischen Museen¹¹² und in Kopenhagen¹¹³ zeigen eine vergleichbare Elaboriertheit der Einzelformen und Reichhaltigkeit in den Faltenmotiven, bleiben jedoch im Vergleich punktuell vereinfacht, während bei der namensgebenden Replik wohl hadrianischer Zeit in der Villa Albani die Einzelformen geradezu metallisch verhärtet wirken¹¹⁴ (Abb. 18). Erkennbar ist dies etwa am Bausch des übergegürteten Chitons, der bei dem Exemplar aus Cherchel eine Fülle zahlreicher komplexer Faltenmotive aufweist, die bei den anderen Kopien vereinfacht sind. Interessant in diesem Zusammenhang ist die im statuarischen Schema vergleichbare Statue der Nemesis von Rhamnus, die einst als Kultbild im dortigen Nemesistempel errichtet, ein Werk des Agorakritos darstellt und ebenfalls häufig kopiert wurde¹¹⁵.

107 Zur Neuartigkeit der Peplophoren aus Herculaneum im späten Hellenismus vgl. Trillmich 1973, 256–264.

108 Vgl. Tomei 1990; Balensiefen 1995; Quenemoen 2006; M. A. Tomei, in: Gasparri – Tomei 2014, 168–171 Nr. 13. Zur jüngeren Diskussion der Platzierung der Körperhermen vgl. Pensabene – Gallochio 2017, 162.

109 Es bietet sich ferner an, in der frontalen Aufreihung solcher Gewandstatuen auch eine mehr oder weniger bewusste, ggf. sakralisierende Reminiszenz an die Figurenkomposition hochklassischer Weihreliefs zu sehen, die mehrere weibliche Göttinnen in ähnlicher Weise dem Betrachter darbieten, vgl. etwa ein eleusinisches Weihrelief mit der frontalen Darstellung der Kore, Demeter und Athena, die von einer männlichen Mantelfigur im Profil ergänzt wird: Eleusis Arch. Mus. Inv.-Nr. 5093, vgl. zuletzt Pisani 2015, 179–182 Abb. 15.

110 Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 10. Vgl. K. Fittschen, in: Horn – Rieger 1979, 234f. Taf. 83; Landwehr 1993, 76f. Nr. 54 Taf. 78. 79; Maderna-Lauter 1994, 219 Anm. 11 a. Zur Marmorbestim-

mung vgl. Landwehr u. a. 2012/2013, 253 Nr. 20. Vgl. zum Typus Baumer 1997, 18 f.

111 Die Vorrichtung für den Einsatz eines Kopfes spricht nicht notwendigerweise dafür, dass bereits in der ersten Phase ein Kopf eingesetzt war. Die tiefe Ausarbeitung des Zapfenloches, bei der sogar der Rand des Peplos sowohl auf der Vorder- als auch der Rückseite abgearbeitet wurde, spricht hier für eine sekundäre Verwendung, möglicherweise für die Umnutzung in den Thermen.

112 Rom, Museo Nuovo Capitolino Inv.-Nr. 1210. Vgl. H. von Steuben, in: Helbig II ⁴(Tübingen 1966) 539 f. Nr. 1766; Maderna-Lauter 1994, 208–210; Kreikenbom 2004, 208 Abb. 137.

113 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv.-Nr. 2638: Maderna-Lauter 1994, 220 Anm. 11: Moltesen 1995, 142–144 Nr. 35.

114 Rom, Villa Albani Inv.-Nr. 749. Vgl. Maderna-Lauter 1994.

115 Hierzu insbesondere Despinis 1970; Ehrhardt 1997; Knittlmayer 1999. Zu den Kopien vgl. Kreikenbom 2004, 211–214 Abb. 139.



17a



17b



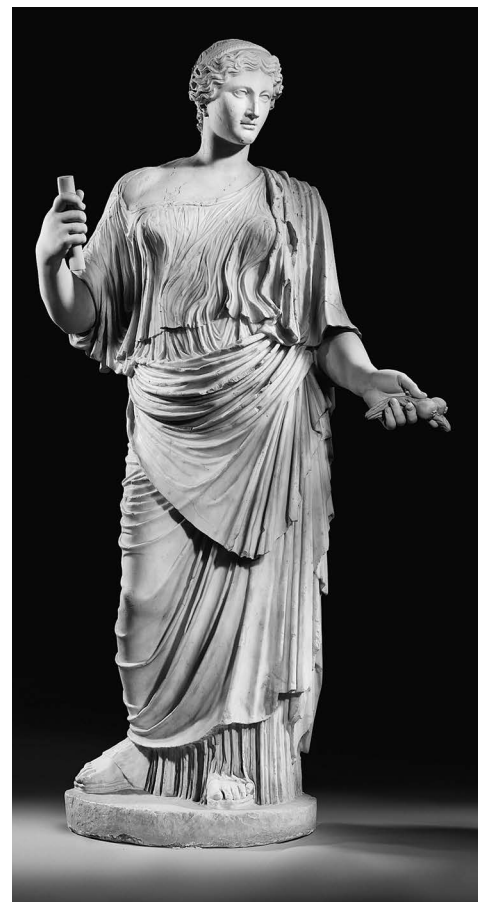
18

Abb. 17 a. b Statue im Typus der Kore Albani, Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 10

Abb. 18 Statue im Typus der Kore Albani (hadrianisch), Rom, Villa Albani Inv.-Nr. 749

Abb. 19 Statue im Typus München/Syon House, ehemals Syon House (Middlesex)

Der Typus der Kore Albani variiert in der Gestalt des Mantelüberschlages auf Hüfthöhe das Original des Agorakritos merklich. Anstatt eines im Umriss kreissegmentförmigen, schlauchartigen Überschlages bleibt dieser bei der Kore Albani annähernd dreieckig. Diese motivische Modifikation interpretierte Eliane Brigger als Hinweis darauf, dass es sich bei dem Typus der Kore Albani um eine kaiserzeitliche Adaption, nicht um eine Kopienreihe nach einem hochklassischen Original handelt¹¹⁶. Dies erscheint jedoch zumindest vor dem Hintergrund fraglich, dass eine komplette Replikenreihe der Statue im Typus Kore Albani nachgewiesen werden kann, von denen die einzelnen Exemplare untereinander und unabhängig voneinander als getreue, faltenidentische Wiederholungen identifizierbar sind. Umgekehrt zeigt die speziell im Oberkörper merklich bewegter charakterisierte Statue



19

116 Vgl. Brigger 2002, 73–79.

des Typus München/Syon House¹¹⁷ (Abb. 19), die tatsächlich weitgehend faltenidentisch mit dem Exemplar aus Cherchel ist, dass sie offenkundig näher an einem hochklassischen Vorbild gearbeitet wurde, während die eigentümliche Verbreiterung des Halsausschnittes des wie »ausgeleiert« wirkenden Chitons bereits an Bildwerke der Aphrodite des reichen Stils anknüpft¹¹⁸. Die artifizielle Qualität des die Schulter entblößenden Chitons wird gerade dadurch evident, dass sonst üblicherweise der Chiton regelrecht von der Schulter herabfällt, während bei der Statue in der Glyptothek hingegen der Halsausschnitt in eigentümlicher Form über das Übliche hinaus vergrößert wurde. Ferner kommt eine artifizielle Dynamik von bewegten Zugfalten auf der linken Brust hinzu, wobei unklar bleibt, welche konkrete Körperbewegung für den an der betreffenden Stelle geradezu flatternd stilisierten Stoff verantwortlich ist. Sowohl der herabfallende Chiton als auch die Stoffbewegung auf der Brust sind als additive Elemente zu verstehen, welche den Statuentypus inhaltlich präzisieren und mit den erotischen Qualitäten der Aphrodite zusätzlich anreichern.

Hier lässt sich nach den Kategorien Lippolds für den Typus München/Syon House tatsächlich eine Umbildung nach dem Typus der Kore Albani feststellen, die wahrscheinlich auch mit einer Neubesetzung oder zumindest einer inhaltlichen Öffnung der ursprünglich dargestellten Figur einherging¹¹⁹. Diese Umbildung wurde zudem als neu geschaffener Typus ihrerseits bereits in julisch-claudischer Zeit verstetigt, wie dies die exakten Repliken zeigen können, von der die einst seit dem 18. Jh. in Syon House (Middlesex) aufbewahrte Wiederholung 2014 im Kunsthandel veräußert wurde¹²⁰, während die andere Replik erst

2002 in Zusammenhang mit dem Befund von Rione Terra in Pozzuoli zutage gekommen ist¹²¹. Bis ins Detail gleichen sich die Faltenführungen des Chitons auf dem Oberkörper sowie motivisch die Entblößung der rechten Schulter. Es erscheint denkbar, dass der Typus München/Syon House für die Repräsentation der weiblichen Mitglieder des julisch-claudischen Hauses auf der Grundlage der Kore Albani gezielt aufgenommen und im Detail ikonographisch modifiziert wurde, um spezifische, vom adaptierten Original abweichende Inhalte vermitteln zu können¹²². Die Konnotation mit Venus, die im Gegensatz zu Persephone von entscheidender Bedeutung für die Repräsentation julisch-claudischer Frauen war, erscheint erst durch den die Schulter entblößenden Chiton naheliegend und offensichtlich.

Anhand der Statue aus Cherchel wird aber das Bestreben deutlich, ein verfügbares und offenbar gut bekanntes, in der Zeit um 440 v. Chr. entstandenes Vorbild¹²³ in hohem Maße präzise und exakt zu kopieren. Vielleicht erweist es sich gerade als signifikant, dass man nicht auf die zu dieser Zeit verfügbar gewordene Umbildung im Typus München/Syon House/Rione Terra zurückgriff, sondern das altertümlicher, dezidiert wie ein Original aus der Zeit des Phidias erscheinende Bildwerk im Typus der Kore Albani bevorzugte. Die Blockhaftigkeit der Gesamtkomposition der Kopie aus Cherchel mag diesem Eindruck noch zusätzlich Vorschub geleistet haben. Da die Statue einst in den hadrianischen Westthermen aufgestellt war, muss man auch hier von einer späteren Umnutzung ausgehen. Nichtsdestotrotz fügt sich die Statue in das hier deutlich werdende Bild: mit der Zeitenwende adaptierte man in Caesarea Mauretaniae rasch und

117 München, Glyptothek Inv.-Nr. Gl 208. Vgl. Vierneisel-Schlörb 1979, 163–173 Nr. 15 Abb. 74–79; Baumer 1997, 92 f. Nr. G 2/1 Taf. 3, 1–3. Zum Typus grundsätzlich Baumer 1997, 20 f.; Valéri – Zevi 2005, 85–98.

118 Die Statue der Drusilla aus dem Theater von Caere im Museo Gregoriano Profano im Vatikan Inv.-Nr. 9952 wiederholt zwar den bewegten Duktus der Falten des Chitons, entbehrt aber das Motiv der weitgehend entblößten Schulter: Fuchs u. a. 1989, 76–79 Nr. 8 Abb. 65–72; Baumer 1997, 93 f. Nr. G 2/4 Taf. 4, 1–3; Boschung 2002, 86 Nr. 25.6 Taf. 72, 1; Alexandridis 2004, 151 f. Nr. 187 Taf. 20, 2. 4; Valéri – Zevi 2005, 87 mit Anm. 273 (ausführliche Bibliografie).

119 Zu dezidierten formalen Umbildungen und daraus folgenden inhaltlichen »Umdeutungen« griechischer Originale in der Kaiserzeit vgl. jetzt Kansteiner 2019.

120 Poulsen 1923, 16 f. 105 Nr. 102; Vermeule 1955, 147 f. Taf. 45 Abb. 27; Baumer 1997, 93 Nr. G 2/2 Taf. 3, 4–6; Valéri – Zevi 2005, 87–98; Lenaghan 2019. Zum Verkauf der Statue im Jahre 2014, die ei-

nen Erlös von ca. 9,38 Millionen Pfund erzielt hat, vgl. Sotheby's London, 9. Juli 2014: Treasures Including Selected Works from the Collections of the Dukes of Northumberland, Nr. 17 (<<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/treasures-princely-taste-114303/lot.17.html>> [01.10.2019]).

121 Vgl. Valéri – Zevi 2005, 85–98 Nr. IV.5 Abb. 79–89.

122 Vgl. insbesondere die Diskussion bei Delivorrias 1991 sowie Valéri – Zevi 2005, 94–97. Lenaghan 2019 vertritt die These, es handle sich bei dem Typus München/Syon House um eine Replikenreihe, die auf ein Original der Jahre um 420 v. Chr. und möglicherweise auf ein Werk des Alkamenes zurückgeht. Der tendenziell stilistisch hybride Charakter sowie die auch engere typologische Abhängigkeit vom Typus der Kore Albani im Zusammenspiel mit der klaren motivischen Veränderung sprechen m. E. jedoch eher dagegen.

123 Zur Datierung des Originals in die Jahre um 440 v. Chr. vgl. Maderna-Lauter 1994, 211–213.



20a

20b

20c

20d

Abb. 20 a–d Peplophore, Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 78

geradezu verzögerungsfrei die in Rom sich etablierende Praxis der Aufstellung großformatiger Wiederholungen berühmter klassischer Originale, die man in neue Zusammenhänge einbettete und damit auch inhaltlich neu konturierte. Qualitativer Anspruch in der Ausführung und in der Entsprechung gegenüber dem vermeintlichen Original bildete demgegenüber einen wesentlichen Aspekt in dieser Ausprägung statuariescher Ausstattung.

c. Eine attische Peplophore des späten 5. Jhs. v. Chr.

Stellt man erneut die Frage nach möglichen *opera nobilia* im frühkaiserzeitlichen Caesarea Mauretaniae, dann bedarf es eines Blicks auf eine ikonographisch auffällige Statue eines Mädchens aus pentelischem Marmor, das einen Chiton sowie einen ungegürteten,

offenen Peplos ohne Apoptygma trägt. Die Statue verfügt über keine eindeutigen Repliken und stand bislang kaum im Zentrum des Interesses¹²⁴ (Abb. 20 a–d). Die geradezu »nasse« Schwere der Gewänder, die am Oberkörper den Blick auf die weibliche Silhouette und die Haut offenbaren – sogar der Bauchnabel bildet sich unter den beiden Stoffen ab – sowie die reichen Stoffmassen im Bereich der Beine verweisen unmittelbar auf den sog. reichen Stil¹²⁵. Zwar ist der Kopf verloren, jedoch zeigen die offen auf den Rücken in weiten Wellen fallenden, langen Haare in Analogie zu den Koren des Erechtheions der Athener Akropolis¹²⁶, dass die Statue einst in engem Zusammenhang mit den Erzeugnissen attischer Bildhauer des letzten Viertels des 5. Jhs. v. Chr. gestanden haben muss. Die stilistische Nähe zu den Erechtheionkoren wird auch in Gestalt der bemerkenswert schmalen, stegartigen Hängefalten auf der rechten Seite deutlich. Zusätzlich scheint der Peplos am linken Oberschenkel geradezu

124 Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 78. Vgl. Landwehr 1993, 74–76 Nr. 53 Taf. 74–77; Landwehr 2002, 108 f. Abb. 15. 16. Zur Marmorbestimmung Landwehr u. a. 2012/2013, 253 Nr. 23.

125 Verwandt ist hier unmittelbar die Darstellung der sandalenlösenden Nike von der Nikebalustrade der

Athener Akropolis. Athen, Akropolis-Museum Inv.-Nr. 973; Simon 1988; Hölscher 1997; Kreikenbom 2004, 200–202. 513 Abb. 129.

126 Zur Frisur der Erechtheionkoren vgl. insbesondere Scholl 1995, 199–210 sowie Meyer 2014.



Abb. 21 Fragment einer Weihestele (?) aus pentelischem Marmor, um 450/440 v. Chr. Rom, Mus. Cap. Inv.-Nr. S 989

festzukleben. Auch dort fallen in Analogie zu den Korden des Erechtheion die im flachen Relief angegebene, fast seilartigen Zugfalten auf. Das offene Haar, die dynamische, fast tordierende innere Bewegung des Körpers sowie die fehlende Gürtung des Peplos

legen nahe, dass es sich hier um die Darstellung einer Parthenos, einer noch unverheirateten jungen Frau handelt, wie sie mitunter auf attischen Grabreliefs seit dem späten 5. Jh. v. Chr. vorkommen¹²⁷. Daher besteht hier auch kein hinreichender Grund eine klassizistische, subhellenistische Schöpfung anzunehmen, wofür Landwehr plädiert hat.

Auch die von Landwehr vorgeschlagene Deutung als Karyatide erscheint mir nicht hinreichend begründet. Die Figur ist rundplastisch voll ausgearbeitet, geradezu allansichtig. Dies schließt eine Einbindung in einen architektonischen Zusammenhang allerdings weitgehend aus. In Analogie zu den Erechtheionkorden, die als freistehende Äquivalente von Säulen fungieren, müsste man jedoch im Falle der Mädchenstatue von Cherchel einen Kopf erwarten, der oben auf der Kalotte ein Auflager für ein Kapitell aufweist oder direkt in ein Kapitell übergeht. Da der Kopf jedoch nicht erhalten geblieben ist, bleibt die Karyatiden-These kaum verifizierbar und aufgrund der Körperhaltung auch nicht besonders wahrscheinlich¹²⁸.

Mädchen mit ungegürteten Peploi lassen sich bereits vor der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. nachweisen, wie dies die bekannte Stele Giustiniani ionischer Herkunft in Berlin zeigen kann¹²⁹. Auch die etwas später zu datierende, fragmentarisch erhaltene (Weihe-)Stele eines Mädchens aus pentelischem Marmor in Rom zeigt einen ungegürteten, offenen Peplos ohne Apodygma¹³⁰ (Abb. 21). Unmittelbar vergleichbar im Verhältnis von Körper zu Gewand erweist sich die Darstellung jeweils eines Mädchens im ungegürteten, offenen Peplos und Chiton auf einem attischen Weihrelief im Athener Nationalmuseum sowie, freilich ohne den Chiton, auf einem Stück aus dem Piräus in Kopenhagen. Beide Reliefs gehören in das späte 5. (Kopenhagen) bzw. frühe 4. Jh. v. Chr.¹³¹ Im Vergleich mit der Statue aus Cherchel weist das Mädchen sowohl auf dem Athener als auch dem römischen Relief die gleiche Frisur

127 Vgl. das Relief der Mynnias, Tochter der Euphrosyne in Malibu, Getty-Museum Inv.-Nr. 71.AA.121, um 380/370 v. Chr.: Grossman 2001, 24–26 Nr. 7. Zuletzt Walter-Karydi 2015, 293–295 Abb. 181. Ferner die sog. Taubenstele von Paros in New York, Metropolitan Museum, Inv.-Nr. 27.45, die ein kleines Mädchen zeigt: Kreikenbom 2004, 232. 503 Abb. 59; Picón 2007, 12 Nr. 132. Zu den Quellen s. Lefkowitz 1995 sowie Reeder 1995. Vgl. Theisen 2009, 36.

128 Vgl. hierzu Schmidt-Colinet 1977. Der linke Arm der Statue muss einst oberhalb des Knies in den Stoff gegriffen haben, da an der Stelle nach außen führende Zugfalten sowie leicht abstehende Stoffmasse erhalten geblieben sind.

129 Berlin, Antikensammlung Sk 1482. Zuletzt, mit der älteren Literatur K. Sporn, 104015: Stele Giustiniani (<<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/104015>> [01.11.2020]).

130 Rom, Mus. Cap. Inv.-Nr. S 989. Vgl. Stuart Jones 1926, 209 Nr. 2 Taf. 80; W. Fuchs, in: Helbig II ⁴(Tübingen 1966) 323 f. Nr. 1507; Hiller 1975, 118 f. Anm. 59. Auffällig ist jedoch die eigentümliche, manschettenartige Verknötung der Peploszipfel oberhalb des rechten Fußes. Die Auffassung, es handle sich um ein Himation, ist wohl unzutreffend. Das Kleidungsstück war einst auf der rechten Schulter gefibelt, Mäntel wurden aber zu dieser Zeit bei Frauen durchweg um den Körper geschlungen, wie etwa bei der frühklassischen sog. Esquiline-Steile in Rom, Mus. Cap. Inv.-Nr. S 987: W. Fuchs, in: Helbig II ⁴(Tübingen 1966) 322 f. Nr. 1506; Hiller 1975, 109–113 Taf. 24, 1.

131 Athen NM 1346: Svoronos 1908, 264 f. Nr. 43 Taf. 35; Kaltsas 2002, 142 Nr. 271. Kopenhagen, Ny Carlsberg Gyptotek Inv.-Nr. 1430. Vgl. Meyer 1987; Moltesen 1995, 132 f. Nr. 68. Die Ikonographie von Athen NM 1346 scheint zudem häufiger während des späten

mit wellenartig und offen auf den Rücken drapierten Haaren auf. Die Ikonographie des Kopenhagener Reliefs ist insofern von Interesse, als darin Marion Meyer die Darstellung der Familie des Asklepios gesehen hat, so dass für die hier infrage kommende Kore eine Tochter des Asklepios gemeint wäre, Iaso oder Pankeia¹³². Daher scheint es sich bei dem Bildwerk aus Caesarea Mauretaniae, über das leider keine genauen Fundumstände bekannt sind, um eine Wiederholung eines attischen Werks zu handeln, das in der unmittelbaren Nachfolge der Erechtheionkoren steht, jedoch ikonographisch in wesentlichen Details abweichend gestaltet ist. Denkbar wäre, in Anknüpfung an die attischen Weihreliefs mit der Darstellung der Töchter des Asklepios, dass mit der Statue aus Cherchel ein Teil einer Statuengruppe erhalten geblieben ist, die einst Asklepios mit Hygieia und ihren Töchtern zeigte, und deren Originale in den Jahrzehnten um 400 v. Chr. in Athen entstanden sind.

d. Die doppelte Eirene des Kephisodot

Neben den beiden Repliken der Demeter und der Kore Albani erscheint mir jedoch noch ein weiteres Replikenpaar signifikant¹³³. Während der frühen Kaiserzeit wurden in Cherchel zwei großformatige und qualitätvolle Wiederholungen der Eirene des Kephisodot aufgestellt (Abb. 22, 23). Das wohlbekanntes Original, das einst auf der Athener Agora stand und von Pausanias erblickt wurde (Paus. 1, 8, 2), lässt sich aufgrund äußerer, historischer Evidenz und der bildlichen Überlieferung auf panathenäischen Preisamphoren in die Jahre vor 360/359 v. Chr. datieren¹³⁴. Die bekannteste, weil besterhaltene Replik wird in der Münchener Glyptothek aufbewahrt und gibt das Original offenbar recht präzise wieder¹³⁵. Eine stehende Peplophore trägt in ihrer Rechten ein Szepter, während sie in der Linken in ihrer Armbeuge den Ploutosknaben trägt.

Bemerkenswert an den beiden Wiederholungen ist nicht nur erneut die hohe Qualität, die gar an die augusteischen Kopien der Erechtheionkoren des Augustusforums heranreicht. Der scharfe Zug der Faltenführung sowie die plastische Differenzierung und

Politur bis in die Faltentäler sind beachtlich. Auffällig ist hier zudem wie gleichartig die Machart ist, sprich wie übereinstimmend die stilistischen Eigenschaften der beiden Repliken sind. Erneut handelt es sich aufgrund der Verwendung des pentelischen Marmors zudem um Erzeugnisse einer attischen Werkstatt der frühen Kaiserzeit¹³⁶. Wenngleich die Statuen wohl nicht gemeinsam aufgestellt waren wie die Wiederholungen der Demeter von Cherchel – die Statuen wurden getrennt voneinander 1977 auf dem sog. Forum sowie 1962 im Osten der Stadt am Hügelabhang gefunden – so fällt doch auf, dass man dort während der frühen Kaiserzeit eine gesteigerte Nachfrage nach dieser spezifischen Statue entwickelt hatte. Ob die Aufstellung mit der Beseitigung von Unruhen infolge der Ermordung des Ptolemaios 40 n. Chr. und mit der Provinzialisierung unter Claudius oder aber unter Umständen zuvor mit der endgültigen Niederschlagung der langwierigen Berberaufstände (ab 17 n. Chr.) 24 n. Chr. unter Ptolemaios und dem Prokonsul von Africa, Publius Cornelius Dolabella, zusammenhängt¹³⁷, lässt sich wohl kaum verifizieren, aber es erscheint grundsätzlich interessant, dass gerade die bekannte und eigentlich für Athen spezifische Personifikation des Friedens hier herangezogen wurde. Zumindest ist naheliegend, dass die gedoppelte und wohl zeitgleiche Überlieferung nicht nur mit einer kunsthistorisch bedingten Wertschätzung für das berühmte Original des Kephisodot zusammenhängt¹³⁸, sondern auch mit der inhaltlichen Aussage der Statue, die neu kontextualisiert, und gewissermaßen aus dem historisch determinierten, spezifisch athenischen Zusammenhang gelöst, als Verkörperung des Friedens und des daraus erwachsenden Wohlstandes allgemein angesehen werden konnte.

Bereits die originäre Errichtung der Eirene nach 374 v. Chr. auf der Agora in Athen markiert einen entscheidenden Punkt in der Etablierung dezidiert politisch-allegorischer Bildwerke im öffentlichen Raum griechischer Städte, zumal die Aufstellung der Statue wahrscheinlich zusammenfällt mit der Einrichtung eines öffentlichen Kultes inkl. eines Altars für die Personifikation des Friedens im Jahr 375/374 v. Chr.¹³⁹. Die Personifikation des Friedens, die se-

5. und frühen 4. Jhs. v. Chr. aufzutreten, vgl. Athen NM 1348: Svoronos 1908, 267 Nr. 45 Taf. 34.

132 Meyer 1987, 219.

133 Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 51 sowie S 157. Vgl. Landwehr 1993, 60–63 Nr. 43. 44 Taf. 60–63.

134 Vgl. Eschbach 1986, 58–70 Taf. 16. 17. Zum womöglich hierfür entscheidenden Friedensschluss des Jahres 375 v. Chr. vgl. Jehne 1994, 57–64.

135 München, Glyptothek Inv.-Nr. Gl 219. Vgl. Vierneisel-Schlörb 1979, 255–273 Nr. 25.

136 Vgl. Landwehr u. a. 2012/2013, 253 Nr. 21.

137 Zu den Ereignissen Tac. ann. 4, 24–26. Vgl. Whittaker 1996, 593–596; Coltelloni-Trannoy 1997, 50–52.

138 Vgl. die zahlreichen Reflexe der Eirene des Kephisodot in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Kleinkunst: Horster 1970, 37f. 57–59.

139 Zur Datierung des Originals entweder um 374/370 oder unmittelbar vor 360 v. Chr., hierzu insbesondere Jung 1976 sowie Eschbach 1986, 66f., die Argumente zusammenführend von den Hoff 2007, 309f. Zum Kult s. Isokr. or. 15, 109–110; Nep. Timoth. 2, 2: *quae victoria tantae fuit Atticis laetitiae, ut tum primum*



Abb. 22 Replik der Eirene des Kephisodot, Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 51

mentisch eng mit dem daraus folgenden Wohlstand verknüpft ist, und welcher wie in einem Narrativ in Gestalt dieser Figurenkomposition des Kephisodot entwickelt wurde, bot sich gerade aufgrund ihres allegorischen Charakters an. Die Vermutung, der Anlass der Koloniewerdung oder ein anderes Ereignis, das mit der Herstellung politischer Sicherheit infolge der Bedrohung durch die Berber verknüpft wäre, könne damit unmittelbar zusammenhängen, scheint mir daher nicht unplausibel. Die Besonderheit ist hier eben-



Abb. 23 Replik der Eirene des Kephisodot, Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 157

falls, dass außerhalb von Cherchel nur in Rom selbst und aus Cumae Wiederholungen der Statue überliefert sind, während eine Kopfreplik der Eirene aus Kyrene sowie ein Ploutos aus Athen zumindest eine weitere Verbreitung des Statuentypus in den Provinzen nahelegen¹⁴⁰. Aber: Dies ist offenkundig die Ausnahme, während diese Praxis sonst eher auf Italien beschränkt ist. Erneut lässt sich zudem festhalten, dass die Qualität der Ausführung der beiden Wiederholungen aus Cherchel den bekannteren Repliken in München oder in New York¹⁴¹ nicht nur nicht nachsteht, sondern diese übertrifft. Die Vielzahl an Motiven und plastischen Differenzierungen auf dem Apoptygma,

arae Paci publice sint factae eique deae pulvinar sit institutum. Vgl. ferner Meyer 2008. Zum Original z. T. problematisch Corso 2004, 75–107.

140 Zur Wiederholung in Kyrene, Arch. Mus. Inv.-Nr. 14.426, gef. im römischen Theater, vgl. Paribeni 1959, 145 Nr. 421 Taf. 183. Vgl. als Überblick zu den Repliken La Rocca 1974, 113; von den Hoff 2007, 308 Anm. 4.

141 New York, Metropolitan Museum Inv.-Nr. 06.311. Zuletzt Picón 2007, 140 Nr. 158.



Abb. 24 Vergleich der Oberkörper der Repliken der Demeter von Cherchel (von l. nach r.: Cherchel S 51, Cherchel S 157, New York, Metropolitan Museum of Art Inv.-Nr. 06.311)

welche bei den nordafrikanischen Kopien zu beobachten sind, verschwinden geradezu bei den besser erhaltenen, jedoch einfacheren Statuen in der Glyptothek oder im Metropolitan Museum (Abb. 24). Der formale Anspruch war dementsprechend beträchtlich. In Analogie zu den Repliken der Demeter lässt sich hier erneut die These bestätigen, dass man gerade in Cherchel darum bemüht gewesen war, den aktuellen, in Rom etablierten Tendenzen in der skulpturalen Ausstattung öffentlicher und privater Räume zu folgen. Man verstand sich offenbar ganz in der Tradition hellenistischer Metropolen stehend darin, Standbilder von hoher Qualität und gleichzeitig programmatischer Signifikanz aufzustellen.

IV. Bildinnovationen aus Rom und Marmorluxus in Caesarea Mauretaniae. Ein Barbarenpfeiler aus phrygischem Marmor und ein Artemistorso

Wie sehr man zeitgenössische Trends bereitwillig aufnahm, lässt sich auch anhand einer frühkaiserzeitlichen Statue eines Orientalen veranschaulichen, die offenbar als Teil eines mehrfigurigen Ensembles in einem architektonischen Zusammenhang errichtet

worden ist und aus kostbarem phrygischem Marmor (Pavonazetto) gefertigt wurde¹⁴² (Abb. 25). Gefunden im Bereich des Forums scheint es hier evident, dass die einst leicht überlebensgroße Figur – Landwehr nimmt eine Gesamthöhe von 190 cm bis 200 cm an – in einem großen öffentlichen Gebäude aufgestellt war. Typologisch erinnert die Barbarenfigur zunächst an eine Statue aus Giallo Antico im Thermenmuseum, die Rolf Michael Schneider in Anknüpfung an die bekannten Barbarenstatuen vom Trajansforum in Rom als Daker gedeutet hat¹⁴³. Übereinstimmend ist hierbei die Tracht, aber auch das Standmotiv ist verwandt. Christa Landwehr hat indes darauf hingewiesen, dass die eigentümliche, tordierte Figurenkomposition zudem bei einer weiteren, wohl späteren Statue im Vatikan noch aus severischer Zeit wiederkehrt, die jedoch in der Machart – Kopf und Gliedmaßen sind nicht aus anderen Marmorsorten eingesetzt, sondern gemeinsam mit dem Körper aus einem Pavonazettoblock herausgearbeitet – von den beiden anderen Statuen signifikant abweicht¹⁴⁴.

Die Ausarbeitung als großformatiges Hochrelief im Falle der Figur aus Cherchel zeigt, dass es sich u. a. in Analogie zu den Phrygerfiguren in der Basilika Aemilia um Bildwerke handelt, die einst in einen architektonischen Zusammenhang eingebettet waren¹⁴⁵. Eine weitere Parallele, in freilich lokaler Brechung,

142 Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 250. Vgl. Landwehr 2000, 74–83 Nr. 110 Taf. 44. 45; Landwehr 2002, 104–107 Abb. 13. 14.

143 Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 124482. Vgl. Giuliano 1979, 129 Nr. 93; Schneider 1986, 201 Nr. SO 23 Taf. 1. 26. 27. 40. Vgl. weiterführend zur Provenienz Waelkens 1985.

144 Vatikan, Museo Chiaramonti Inv.-Nr. 1308. Vgl. Schneider 1986, 101 f. 202 f. Nr. SO 24 Taf. 28–29, 2; Landwehr 2000, 77–79 Beil. 34 b; 35 b. f.

145 Zur Ikonographie der stützenden Barbaren vgl. Schneider 1986, 98 f. Zu den augusteischen Barbarenfiguren in der Basilika Aemilia am Forum Romanum in Rom vgl. Schneider 1986, 115–125; Landwehr 2000, 75 f. Beil. 33 a–c; Freyberger u. a. 2007, 535–550; Schneider 2016.



Abb. 25 Stützfigur eines Orientalen aus Pavonazzetto, Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 250

finden die Orientalenfiguren auch in der westlichen Tripolitania in Meninx (Djerba). Am dortigen Forum, vielleicht auch in der Basilika des mittleren 2. Jhs.

146 Die Pfeiler selbst wurden aus grobem, rötlichem Kalkstein aus lokaler Produktion hergestellt, während die Unterarme sowie die Köpfe aus feinkörnigem weißem Marmor gearbeitet und separat angestückt bzw. eingesetzt wurden. Vgl. den Pfeiler im Louvre, Inv.-Nr. Ma 1695 sowie weitere Fragmente in Tunis, Musée de Bardo: Duval 1942. Ferner Morton 2002; Morton 2003, 63–69; Kaci – Morton 2009; Fentress u. a. 2009. Mit den unterschiedlichen Materialien von Pfeilerfigur und Einsatzteilen aus weißem Marmor wird auch direkt die Materialität der Figuren aus Pavonazzetto nachgeahmt. Diese Nachahmung wird auch dadurch deutlich, dass der für die Pfeiler verwendete Kalkstein eine rötliche Farbe aufweist, gar mit punktuell auftretenden hellen Einschlüssen. Zu den kaiserzeitlichen Skulpturen aus Meninx vgl. demnächst Kovacs – Lipps (im Druck).

waren einst Orientalenpfeiler verbaut, deren zum Einsatz gefertigte Köpfe aus feinkörnigem, weißem Marmor gearbeitet sind¹⁴⁶. Für die Aufnahme eines neuen Bildschemas in Nordafrika erweisen sich die Figuren in Cherchel somit als wegweisend für die visuelle Ausgestaltung urbaner Räume in der betreffenden Region. Wichtig ist hier zudem, dass es sich bei den Barbarenfiguren aus der Basilika Aemilia um eine innovative Bildform handelt, die dann später erneut in architektonischen Zusammenhängen und in abgewandelter Form in Korinth oder auch in Ephesos Verwendung findet¹⁴⁷, so dass man auch hier die Aufnahme einer gerade etablierten und in Rom beachtenswerten Praxis der Bildverwendung nachweisen kann. Dies betrifft ferner die zahlreichen qualitätvollen Rankenpilaster und -pfeiler aus Cherchel, die bereits in frühaugusteischer Zeit nachweisbar sind und offenkundig einen in Rom bereits ausgeprägten, und dort entwickelten Trend aufnehmen¹⁴⁸.

Die Verbreitung der besonders hochwertigen und typologisch verwandten Barbarenstatuen in Cherchel sowie in Rom verdeutlicht die Signifikanz und den Erfolg neuartiger Bildschöpfungen in augusteischer Zeit. Mit der Einbindung dieser Bildwerke in reich dekorierten Architekturen¹⁴⁹ erlangten diese in der Folgezeit in ihren jeweiligen kulturellen und regionalen Kontexten eine geradezu paradigmatische Funktion.

Die vergleichsweise hohe Anzahl frühkaiserzeitlicher Bildwerke erscheint auch vor dem Hintergrund der Überlieferung anderer nordafrikanischer Städte bemerkenswert. Sieht man sich etwa zum Vergleich den Skulpturenbefund und deren chronologische Verteilung während der Kaiserzeit in Leptis Magna in der Tripolitania an, die ebenfalls seit augusteischer Zeit eine beträchtliche Monumentalisierung erfährt, dann erweist sich die überwältigende Mehrzahl der dort

147 Korinth (sog. Gefangenenfassade): Wace 1931, 101–107; Strocka 2010, 27–37. Zur Datierungsdiskussion vgl. zuletzt Lipps 2013. Ephesos: Schneider 1986, 125–128; 204 f. Nr. SO 27 Taf. 35, 2. 4.

148 Vgl. zur Genese der Gattung in Rom Mathea-Förtsch 1999, 28–43 bes. 43. Zu den Stücken aus Cherchel vgl. K. Fittschen, in: Horn – Rieger 1979, 241 f. Taf. 45–49. Ausführlich Mathea-Förtsch 1999, 115–120 Nr. 30–48. Zuletzt Dolenz – Flügel 2005, 53 f. (Neufunde aus der Nekropole von Cherchel).

149 Eine weitere Besonderheit und eine offenkundige frühkaiserzeitliche Innovation in der Fassadengliederung reich ausgestatteter Bauten mit kostbaren Skulpturen stellen die sog. kniefälligen Orientalen aus Pavonazzettomarmor in Rom und Neapel dar, die zu einer gemeinsamen Serie gehören müssen und einst einen großformatigen, wohl öffentlichen Bau in Rom geschmückt haben, vgl. hierzu gegen Schneider 1986, 52–57 überzeugend Lipps 2016.

aufgestellten Skulpturen als Produktionen erst der hadrianischen und antoninischen Zeit¹⁵⁰. Zwar ist auch diese Phase in Cherchel dominant und reich an überall im Reich verbreiteten Standardtypen, wie dies exemplarisch die Repliken der Großen Herkulanerin (s. den Beitrag von Laura Buccino in diesem Band) sowie des Omphalosapolls des (späten) 2. Jhs. n. Chr. verdeutlichen¹⁵¹, aber gerade die signifikante Quantität gleichermaßen früher wie auch hochgradig qualitätvoller Statuen in Caesarea Mauretaniae erscheint umso auffälliger. Dazu gehört auch die lebensgroße Wiederholung des Torsos der Artemis von Versailles, die zu den ältesten Repliken des Typus überhaupt gehört. Gefertigt wurde diese aus feinstem weißem Marmor aus den Vorkommen am Göktepe aus Aphrodisias, und war einst – offensichtlich sekundär – in den hadrianischen Westthermen von Caesarea Mauretaniae aufgestellt¹⁵². Trifft zudem die frühe Datierung in augusteische Zeit zu, handelt es sich um eine der ältesten großformatigen Statuen aus dem Material überhaupt und belegt, dass man offenbar vor der massenhaften Ausbeutung der Vorkommen seit dem früheren 2. Jh.

n. Chr. zu verschiedenen, besonderen Gelegenheiten die Brüche nutzte, um spezifische Nachfragen bedienen zu können¹⁵³.

Dies erhöht natürlich auch den grundsätzlichen Wert der Replik der Artemis von Versailles und weist sie als dezidiert luxuriöses Einzelstück aus. Dieser hohe Anspruch nicht nur in der handwerklichen Ausführung, sondern auch in der Materialität wurde indes auch bei der Porträtstatue Jubas II. im Diomedestypus in Cherchel deutlich, die aus parischen Lychnites gefertigt wurde¹⁵⁴ (Abb. 12). Auf einen weiteren speziellen Auftrag hin dürfte die ebenfalls in den Westthermen gefundene, deutlich überlebensgroße Statue des stehenden Herakles (237 cm) entstanden sein, die auf gelehrte Weise unterschiedliche Stile und Ikonographien zu einer formal überzeugenden Hybridschöpfung miteinander kombiniert. Gefertigt aus pentelischem Marmor, rekurriert sie auf den Stammvater des mauretianischen Königshauses und dürfte daher eine besondere Rolle in der sowohl öffentlichen wie auch (halb-)privaten Repräsentation Jubas II. und seines Sohnes gespielt haben¹⁵⁵.

150 Vgl. die Skulpturen aus den hadrianischen Thermen, Finocchi 2012, des großen Nymphäums, vgl. Finocchi 2015, sowie aus dem augusteischen Theater von Leptis Magna: Caputo – Traversari 1976. Insbesondere die frühe Kaiserzeit ist dort, wenn man die Ehrenstatuen für das julisch-claudische Kaiserhaus ausklammert, vgl. hierzu Boschung 2002, 8–24, deutlich unterrepräsentiert. Dies betrifft auch grundsätzlich die Verwendung von Marmorbaugliedern in der Architektur von Leptis Magna. Tatsächlich lassen sich erst seit hadrianischer Zeit Bauten aus teilweise unterschiedlichen Marmorarten nachweisen, vgl. Bruno – Bianchi 2015, 31–38. Der Ehrenbogen für Trajan ist dabei einer der letzten Bauten in Leptis Magna, die noch aus lokalem Kalkstein errichtet wurden, vgl. jetzt Mazzili 2016, 182–194.

151 Große Herkulanerin: s. o. Anm. 24. Die Statue ist aus milesischem Marmor gefertigt und stellt daher einen Import aus Kleinasien dar: Landwehr u. a. 2012/2013, 255 Nr. 62. Zum Typus vgl. Daehner 2008; Trimble 2011 sowie C. Vorster, in: Knoll – Vorster 2013, 170–175 Nr. 33. Kopie des Kopfes des Omphalosapolls: Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 45. Vgl. Landwehr 2000, 12–18 Nr. 68 Taf. 8.

152 Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 15. Vgl. Landwehr 1993, 38–40 Nr. 25 Taf. 30–33. Zur Marmorbestimmung vgl. Landwehr u. a. 2012/2013, 234. 254 Nr. 35. Zum Typus der Artemis von Versailles vgl. allgemein LIMC II (1984) 805 f. s. v. Artemis/Diana Nr. 27 (E. Simon).

153 Vgl. Bruno u. a. 2015b, 464 Abb. 2. Bemerkenswert erscheinen zudem die Doppelhermen (Dionysos und Apollon) im Museo Palatino in Rom, Inv.-Nr. 601 und 614, die ebenfalls auf stilistischem Wege überzeugend in augusteische Zeit datiert werden können, vgl. Tomei 1997, 132 Nr. 111. 112; S. Pafumi, in: Gasparri – Tomei 2014, 296 f. Nr. 108, I. 2 (mit der älteren Literatur); Bruno u. a. 2015b, 462. Die Exklusivität des Zugriffs auf das Material scheint daher in der frühen Kaiserzeit besonders ausgeprägt.

154 s. o. Anm. 76.

155 Cherchel, Musée de Cherchel Inv.-Nr. S 135. Vgl. Landwehr 2000, 46–51 Nr. 94 Taf. 28–31; Landwehr 2002, 104 Abb. 3. Zur Marmorbestimmung vgl. Landwehr u. a. 2012/2013, 254 Nr. 27. Zu Herakles als Stammvater der mauretianischen Herrscherfamilie vgl. Leveau 1984, 103 f.; Smadja 1994; Roller 2003, 152–155.

Bibliographie

- Alcock 1996 S. E. Alcock, Landscapes of Memory and the Authority of Pausanias, in: J. Bingen (Hrsg.), Pausanias Historien, Vandœuvres-Genève, 15–19 août 1994, Entretiens de la Fondation Hardt sur l'Antiquité classique 41 (Genf 1996) 241–276
- Alexandridis 2004 A. Alexandridis, Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna (Mainz 2004)
- Alexandridis 2018 A. Alexandridis, »Töchter der Wirklichkeit«? – Darstellungen alter Frauen in der griechisch-römischen Antike, in: C. Nowak-Lipps – L. Winker-Horaček (Hrsg.), Auf der Suche nach der Wirklichkeit. Realismen in der griechischen Plastik. Ausstellungskatalog Berlin (Rahden 2018) 55–72
- Amedick – Froning 2012 R. Amedick – H. Froning (Hrsg.), La réorganisation du Musée de Cherchel. Phase I: Le royaume numide, Actes de la Conférence du Goethe-Institut Algérie tenue à Alger, le 2 novembre 2009 (Wiesbaden 2012)
- Andreae 1992 B. Andreae, Die römischen Kopien in Marmor nach griechischen Meisterwerken in Bronze als Ausdruck der römischen Kultur, *Stf-FilCl* 10, 1992, 21–31
- Andreae 2001 B. Andreae, Skulptur des Hellenismus (München 2001)
- Anguissola 2006 A. Anguissola, Parole e contesto nel discorso pliniano sull'imitazione artistica, *RendLinc* 17, 2006, 555–572
- Anguissola 2012 A. Anguissola, Difficillima imitatio. Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma, *Studia Archaeologica* 183 (Rom 2012)
- Anguissola 2014 A. Anguissola, The Prestige of Copies. Greek Originals and the Roman Art of Imitation, in: B. Backes – C. von Nicolai (Hrsg.), Kulturelle Kohärenz durch Prestige, *Münchener Studien zur Alten Welt* 10 (München 2014) 133–166
- Ashmole – Yalouris 1976 B. Ashmole – N. Yalouris, Olympia. The Sculptures of the Temple of Zeus (New York 1967)
- Bairami 2017 K. Bairami, Large Scale Rhodian Sculpture of Hellenistic and Roman Times. Η μεγάλη Ροδιακή Πλαστική των ελληνιστικών και ρωμαϊκών Χρονών (Oxford 2017)
- Bal 1999 M. Bal, Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History (Chicago 1999)
- Balensiefen 1995 L. Balensiefen, Überlegungen zu Aufbau und Lage der Danaidenhalle auf dem Palatin, *RM* 102, 1995, 189–209
- Baumer 1997 L. E. Baumer, Vorbilder und Vorlagen. Studien zu klassischen Frauenstatuen und ihrer Verwendung für Reliefs und Statuetten des 5. und 4. Jahrhunderts vor Christus, *Acta Bernensia* 12 (Bern 1997)
- Bechthold 2011 C. Bechthold, Gott und Gestirn als Präsenzformen des toten Kaisers. Apotheose und Katasterismos in der politischen Kommunikation der römischen Kaiserzeit und ihre Anknüpfungspunkte im Hellenismus, *Schriften zur politischen Kommunikation* 9 (Göttingen 2011)
- Benseddik – Potter 1993a N. Benseddik – T. Potter, Fouilles du forum de Cherchel 1, *BAAlger Suppl.* VI 1 (Algier 1993)
- Benseddik – Potter 1993b N. Benseddik – T. Potter, Fouilles du forum de Cherchel 2, *BAAlger Suppl.* VI 2 (Algier 1993)
- Bergmann 1994 M. Bergmann, Der Koloß Neros, die Domus Aurea und der Mentalitätswandel im Rom der frühen Kaiserzeit, *TrWPr* 13 (Mainz 1994)
- Bergmann 2008 M. Bergmann, Zur Bildsprache römischer Kaiserkameen, in: G. Platz-Horster (Hrsg.), Mythos und Macht. Erhabene Bilder in Edelstein (Berlin 2008) 13–21
- Bergmann 2010 B. Bergmann, Bar Kochba und das Panhellenion. Die Panzerstatue Hadrians aus Hierapytna/Kreta (Istanbul, Archäologisches Museum Inv. Nr. 50) und der Panzertorso Inv. Nr. 8097 im Piräusmuseum von Athen, *Ist-Mitt* 60, 2010, 203–289
- Beste – von Hesberg 2013 H.-J. Beste – H. von Hesberg, Buildings of an Emperor – How Nero Transformed Rome, in: E. Buckley – M. T. Dinter (Hrsg.), A Companion to the Neronian Age (Chichester 2013) 314–331
- Bieber 1931 RE A 4 (1931) 56–62 s. v. *stola* (M. Bieber)
- de Blinière 1848 A. de Blinière, Antiquités de la ville de Cherchel, *RA* 1848, 344–352
- Blümel 1931 C. Blümel, Römische Kopien griechischer Skulpturen des fünften Jahrhunderts v. Chr. (Berlin 1931)
- Bol 1988 P. C. Bol, Die Marmorbüsten aus dem Heroon von Kalydon in Agrinion, *Archäologisches Museum Inv.-Nr.* 28–36, in: *AntPl* 19 (Berlin 1988) 35–47
- Borg 1996 B. Borg, Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext (Mainz 1996)
- Boschung 1989 D. Boschung, Nobilia Opera. Zur Wirkungsgeschichte griechischer Meisterwerke im kaiserzeitlichen Rom, *AntK* 32, 1989, 8–16
- Boschung 1993 D. Boschung, Die Bildnisse des Augustus, *Herrscherbild* I 2 (Berlin 1993)
- Boschung 2002 D. Boschung, Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeu-

- tung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses, *MAR* 32 (Mainz 2002)
- Boschung 2012 D. Boschung, Rezension zu: C. Landwehr, *Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae* 4. Porträtplastik. Fragmente von Porträt- oder Idealplastik (Mainz 2008), *JRA* 25, 2012, 844–847
- Boschung 2013 D. Boschung, Das Meisterwerk als Autorität. Drei Archäologische Bemerkungen, in: D. Boschung – S. Dohe (Hrsg.), *Das Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figurationen*, *Morphomata* 10 (Paderborn 2013) 13–18
- Boube 1990 J. Boube, Une statue-portrait de Ptolémée de Maurétanie à Sala (Maroc), *RA* 1990, 331–360
- Bravi 2014 A. Bravi, Griechische Kunstwerke im politischen Leben Roms und Konstantinopels, *Klio Beih.* 21 (Berlin 2014)
- Brigger 2002 E. Brigger, Roman ›Adaptations‹ Of Classical Greek Cult Statues. The Case of The Nemesis of Rhamnous, *MedA* 15, 2002, 73–79
- Bruno u. a. 2015a M. Bruno – D. Attanasio – W. Prochaska, The Docimium Marble Sculptures of the Grotto of Tiberius at Sperlonga, *AJA* 119, 2015, 375–394
- Bruno u. a. 2015b M. Bruno – D. Attanasio – W. Prochaska, An Update on the Use and Sistribution of White and Black Göktepe Marbles from the First Century A.D. to Late Antiquity, in: P. Pensabene – E. Gasparini (Hrsg.), *ASMOSIA X. Proceedings of the Tenth International Conference. Interdisciplinary Studies on Ancient Stone* (Rom 2015) 461–468
- Bruno – Bianchi 2015 M. Bruno – F. Bianchi, Marmi di Leptis Magna. Repertorio delle pietre bianche e policrome della città, *Studia Archaeologica* 204 (Rom 2015)
- Burton 1995 J. B. Burton, Theocritus's Urban Mimes. Mobility, Gender, and Patronage (Berkeley 1995)
- Busch u. a. 2017 A. Busch – J. Griesbach – J. Lipps, Die Stadt als kulturelle Selbstverwirklichung, in: A. Busch – J. Griesbach – J. Lipps (Hrsg.), *Urbanitas – urbane Qualitäten. Die antike Stadt als kulturelle Selbstverwirklichung*, *RGZM-Tagungen* 33 (Regensburg 2017) 1–16
- Cadario 2004 M. Cadario, La corazza di Alessandro. Loricati di tipo ellenistico dal IV secolo a. C. al II d. C. (Mailand 2004)
- Cadario 2014 M. Cadario, L'immagine militare di Adriano, in: E. Calandra – B. Adembri (Hrsg.), *Adriano e la Grecia. Villa Adriana tra classicità ed ellenismo. Studi e ricerche* (Mailand 2014) 106–113
- Caputo 1956 G. Caputo, Sul ritratto di Iddibal Caphada Aemilius, togato di Leptis Magna, in *Studi in onore di Aristide Calderini e Roberto Paribeni* 3. *Studi di archeologia e di storia dell'arte antica* (Mailand 1956) 471–493
- Caputo – Traversari 1976 G. Caputo – G. Traversari, *Le sculture del teatro di Leptis Magna*, *Monografie di archeologia libica* 13 (1976)
- Claridge 1990 A. Claridge, Ancient Techniques of Making Joins in Marble Statuary, in: M. True – J. Podany (Hrsg.), *Marble. Art Historical and Scientific Perspectives on Ancient Sculpture* (Malibu 1990) 135–162
- Coarelli 2016 F. Coarelli, Pergamo e il re. Forma e funzioni di una capitale ellenistica, *Studi ellenistici Suppl.* 3 (Rom 2016)
- Coltelloni-Trannoy 1997 M. Coltelloni-Trannoy, *Le royaume de Maurétanie sous Juba II et Ptolémée* (25 av. J.-C.–40 ap. J.-C.) (Paris 1997)
- Coltelloni-Trannoy 2005 M. Coltelloni-Trannoy, Rome et les rois en Afrique Rome et les rois «amis et alliés du peuple romain» en Afrique (I^{er} siècle av. J. -C./I^{er} siècle ap. J.-C.), *Pallas* 68, 2005, 117–144
- Corso 2004 A. Corso, The Art of Praxiteles. The Development of Praxiteles' Workshop and its Cultural Tradition until the Sculptor's Acme (Rom 2004)
- Daehner 2008 J. Daehner (Hrsg.), *Die Herkulanerrinnen. Geschichte, Kontext und Wirkung der antiken Statuen in Dresden* (München 2008)
- Dally 2007 O. Dally, Das Bild des Kaisers in der Klassischen Archäologie – oder: Gab es einen Paradigmenwechsel nach 1968?, *JdI* 122, 2007, 223–258
- Dally – Kreiling 2019 O. Dally – U. Kreiling, Cherchell, Algerien. Die Neuordnung des Nationalmuseums, *e-Forschungsberichte DAI*, 2019/2, 70–78 (<<https://publications.dainst.org/journals/efb/2246/6684>> [01.11.2020])
- Dareggi 1982 G. Dareggi, Il ciclo statuario della »Basilica« di Otricoli. Le fase giulio-claudia, *BdA* 14, 1982, 1–36
- Delivorrias 1991 A. Delivorrias, Problèmes de conséquence méthodologique et d'ambiguïté iconographique, *MEFRA* 103, 1991, 129–157
- Despinis 1970 G. Despinis, Discovery of the Scattered Fragments and Recognition of the Type of Agorakritosí Statue of Nemesis, *AAA* 3, 1970, 403–413
- Di Cesare 2018 R. Di Cesare, Hellenistic Gymnasia in the Heart of Athens. Change and Continuity, in: U. Mania – M. Trümper (Hrsg.), *Development of Gymnasia and Graeco-Roman Cityscapes*, *Berlin Studies of the Ancient World* 58 (Berlin 2018) 215–235

- Dörig 1965 J. Dörig, Kalamis-Studien, *JdI* 80, 1965, 138–265
- Dolenz – Flügel 2005 H. Dolenz – C. Flügel, Zwei neue Reliefs aus der Ostnekropole von Caesarea in Mauretanien (Cherchel/DZ), in: G. Grabherr (Hrsg.), *Vis Imaginum. Festschrift Elisabeth Walde* (Innsbruck 2005) 51–59
- Duval 1942 P.-M. Duval, *Recherches archéologiques a Méninx (Tunisie), Cherchel et Tipasa (Algérie)*, CRAI 86, 1942, 221–225
- Ehrhardt 1997 W. Ehrhardt, Versuch einer Deutung des Kultbildes der Nemesis von Rhamnus, *AntK* 40, 1997, 29–39
- Eschbach 1986 N. Eschbach, Statuen auf panathenäischen Preisamphoren des 4. Jhs. v. Chr. (Mainz 1986)
- Espérandieu 1910 É. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine III. Lyonnaise I* (Paris 1910)
- Eule 2001 J. C. Eule, Hellenistische Bürgerinnen aus Kleinasien. Weibliche Gewandstatuen in ihrem antiken Kontext (Istanbul 2001)
- Faulstich 2012 E. I. Faulstich, Le plan générale d'archéologie à Cherchel. La numérisation du plan historique et moderne en rapport avec la topographie antique de Cherchel, in: Amedick – Frowning 2012, 23–30
- Faur 1973 J. C. Faur, Caligula et la Maurétanie. La fin de Ptolémée, *Klio* 55, 1973, 249–271
- Fentress u. a. 2009 E. W. B. Fentress – A. Drine – T. Morton – T. Ghalia, Meninx, Roman Jerba. The Towns and Ports, in: E. W. B. Fentress – A. Drine – R. Holod (Hrsg.), *An Island Through Time. Jerba Studies 1. The Punic and Roman Periods*, *JRA Suppl.* 71 (Portsmouth 2009) 135–147
- Finocchi 2012 P. Finocchi, Le sculture delle terme adrianeae di Leptis Magna. Dagli appunti di M. Floriani Squarciapino, *Sculture Leptitane 1* (Rom 2012)
- Finocchi 2015 P. Finocchi, Le sculture del ninfeo maggiore di Leptis Magna. Dagli appunti di M. Floriani Squarciapino, *Sculture Leptitane 2* (Rom 2015)
- Fittschen 1974 K. Fittschen, Die Bildnisse der mauretanischen Könige und ihre stadtrömischen Vorbilder, *MM* 15, 1974, 156–173
- Fittschen 1976 K. Fittschen, Zur Panzerstatue in Cherchel, *JdI* 91, 1976, 175–210
- Fittschen 1979 K. Fittschen, Bildnisse numidischer Könige, in: H. G. Horn – C. B. Rüger (Hrsg.), *Die Numider. Reiter und Könige nördlich der Sahara. Ausstellungskatalog Bonn* (Bonn 1979) 209–225
- Fittschen 1983 K. Fittschen, Zwei Ptolemäerbildnisse in Cherchel, in: A. Adriani – N. Bonacasa – A. Di Vita (Hrsg.), *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani 1, Studi e materiali. Università degli studi di Palermo. Istituto di archeologia 4* (Rom 1983) 165–171
- Fittschen 2010 K. Fittschen, The Portraits of Roman Emperors and their Families. Controversial Positions and Unsolved Problems, *YaleClSt* 35, 2010, 221–246
- Fittschen 2012 K. Fittschen, Rezension zu: C. Landwehr, *Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae 4. Porträtplastik. Fragmente von Porträt- oder Idealplastik* (Mainz 2008), *GFA* 15, 2012, 1061–1088 (<<https://gfa.gbv.de/dr,gfa,015,2012,r,07.pdf>> [01.11.2020])
- Fittschen – Zanker 1994 K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I. Kaiser- und Prinzenbildnisse, *BeitrESkAr* 3² (Mainz 1994)
- Fleischer 1991 R. Fleischer, Studien zur seleukidischen Kunst 1. Herrscherbildnisse (Mainz 1991)
- Fleischer 2008 R. Fleischer, Augustusporträt und Klientelkönig. Ein Bildnis des Antiochos III. von Kommagene, in: D. Kreikenbom – K.-U. Mahler – P. Schollmeyer – T. M. Weber (Hrsg.), *Augustus, der Blick von außen. Die Wahrnehmung des Kaisers in den Provinzen des Reiches und in den Nachbarprovinzen, Königtum Staat und Gesellschaft früher Hochkulturen* (Wiesbaden 2008) 321–334
- Freyberger u. a. 2007 K. S. Freyberger – C. Ertel – J. Lipps – T. Bitterer, Neue Forschungen zur Basilica Aemilia auf dem Forum Romanum, *RM* 113, 2007, 493–553.
- Fuchs 1999 M. Fuchs, In hoc etiam genere Graecae nihil cedamus. Studien zur Romanisierung der späthellenistischen Kunst im 1. Jh. v. Chr. (Main 1999)
- Fuchs u. a. 1989 M. Fuchs – P. Liverani – P. Santoro, Caere 2. Il teatro e il ciclo statuario Giulio-Claudio (Rom 1989)
- Furtwängler 1896 A. Furtwängler, *Berliner Philologische Wochenschrift* 16, 1896, 1622–1625
- Gasparri u. a. 2010 C. Gasparri – C. Capaldi – L. Spina (Hrsg.), *Le sculture Farnese 3. Le sculture delle Terme di Caracalla. Rilievi, e varia* (Mailand 2010)
- Gasparri – Tomei 2014 C. Gasparri – M. A. Tomei (Hrsg.), *Museo Palatino. Le collezioni* (Rom 2014)
- Gensheimer 2013 M. Gensheimer, Die Achilles-Penthesilea-Statuen-Gruppe vom Tetrastyl-Hof der Hadriansthermen in Aphrodisias, *IstMitt* 63, 2013, 325–377
- Geominy 1999 W. Geominy, Zwischen Kenner-schaft und Cliché. Römische Kopien und die

- Geschichte ihrer Bewertung, in: G. Vogt-Spira – B. Rommel (Hrsg.), *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma* (Stuttgart 1999) 38–58
- Gergel 2004 R. A. Gergel, *Agora S166 and Related Works. The Iconography, Typology, and Interpretation of the Eastern Hadrianic Breastplate Type*, in: A. P. Chapin (Hrsg.), *XAPIΣ. Essays in Honor of Sara A. Immerwahr*, *Hesperia Suppl.* 33 (Princeton 2004) 371–409
- Giuliano 1979 A. Giuliano (Hrsg.), *Museo Nazionale Romano. Le sculture I 1* (Rom 1979)
- Goette – Hammerstaedt 2004 H. R. Goette – J. Hammerstaedt, *Das antike Athen. Ein literarischer Stadtführer* (München 2004)
- Griesbach 2019 J. Griesbach, *Rezension zu: C. Murer, Stadtraum und Bürgerin. Aufstellungsorte von Ehrenstatuen in kaiserzeitlichen Städten Italiens und Nordafrikas*, *Urban Spaces* 5 (Berlin 2017), *Gnomon* 91, 2019, 539–543
- Grimm – Johannes 1975 G. Grimm – D. Johannes, *Kunst der Ptolemäer- und Römerzeit im Ägyptischen Museum Kairo* (Mainz 1975)
- Grossmann 2001 J. B. Grossman, *Greek Funerary Sculpture. Catalogue of the Collections at the Getty Villa* (Los Angeles 2001)
- Gsell 1899 S. Gsell, *Les statues du temple de Mars Ultor à Rome*, *RA* 34, 1899, 37–43
- Gutsfeld 1989 A. Gutsfeld, *Römische Herrschaft und einheimischer Widerstand in Nordafrika. Militärische Auseinandersetzungen Roms mit den Nomaden* (Stuttgart 1989)
- Habicht 1998 C. Habicht, *Pausanias' Guide to Ancient Greece* ²(Berkeley 1998)
- Hallett 2005 C. H. Hallett, *The Roman Nude. Heroic Portrait Statuary 200 B.C.–A.D. 300* (Oxford 2005)
- Heilmeyer u. a. 2004 W.-D. Heilmeyer – H. Heres – W. Maßmann, *Schinkels Pantheon. Die Statuen der Rotunde im Alten Museum* (Mainz 2004)
- von Heintze 1965 H. von Heintze, *Kopfreplik des Diomedes*, *RM* 72, 1965, 213–216
- Heinzelmann 2004 M. Heinzelmann, *Städtekonkurrenz und kommunaler Bürgersinn – die Säulenstraße von Perge als Beispiel monumentaler Stadtgestaltung durch kollektiven Euergetismus*, *AA* 2004/1, 197–220
- Héron de Villefosse 1916 A. Héron de Villefosse, *Statue cuirassée trouvée à Cherchel (Algérie)*, *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques* 1916, 93–109
- von Hesberg 1996 H. von Hesberg, *Privatheit und Öffentlichkeit der frühhellenistischen Hofarchitektur*, in: W. Hoepfner – G. Brands (Hrsg.), *Basileia. Die Paläste der hellenistischen Könige. Internationales Symposium in Berlin vom 16.12.1992 bis 20.12.1992* (Mainz 1996) 84–96
- von Hesberg – Panciera 1994 H. von Hesberg – S. Panciera, *Das Mausoleum des Augustus. Der Bau und seine Inschriften*, *AbhMünchen* 108 (München 1994)
- Hiller 1975 H. Hiller, *Ionische Grabreliefs der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, *IstMitt Beih.* 12 (Tübingen 1975)
- Himmelmann 1989 N. Himmelmann, *Herrscher und Athlet. Die Bronzen vom Quirinal*. Ausstellungskatalog Bonn (Mailand 1989)
- Hinge 2009 G. Hinge, *Language and Race. Theocritus and the Koine Identity of Ptolemaic Egypt*, in: G. Hinge – J. A. Krasilnikoff (Hrsg.), *Alexandria. A Cultural and Religious Melting Pot* (Aarhus 2009) 66–79
- von den Hoff 2005 R. von den Hoff, *Commodus als Hercules*, in: L. Giuliani (Hrsg.), *Meisterwerke der antiken Kunst* (München 2005) 115–135
- von den Hoff 2007 R. von den Hoff, *Eine neue Replik des Plutos aus der Statuengruppe der Eirene des Kephisodot*, in: H. von Steuben – G. Lahusen – H. Kotsidu – P. C. Bol (Hrsg.), *ΜΟΥΣΕΙΟΝ. Beiträge zur antiken Plastik. Festschrift für Peter Cornelis Bol* (Möhnesee 2007) 307–319
- von den Hoff 2009 R. von den Hoff, *Caligula. Zur visuellen Repräsentation eines römischen Kaisers*, *AA* 2009, 255–258
- von den Hoff 2015 R. von den Hoff, *Die Clipei aus dem Mittelsaal H des Gymnasions von Pergamon*, in: R. Grüßinger – U. Kästner – A. Scholl (Hrsg.), *Pergamon als Zentrum der hellenistischen Kunst. Bedeutung, Eigenheiten & Ausstrahlung* (Petersberg 2015) 55–63
- von den Hoff 2017 R. von den Hoff, *Rezension von: Filippo Coarelli: Pergamo e il re. Forma e funzioni di una capitale ellenistica*, *Roma: Accademia editoriale Pisa Roma* 2016, *sehpunkte* 17, 2017, Nr. 5 [15.05.2017] (<<http://www.sehpunkte.de/2017/05/29092.html>> [01.11.2020])
- von den Hoff u. a. 2014 R. von den Hoff – W. Stroh – M. Zimmermann, *Divus Augustus. Der erste römische Kaiser und seine Welt* (München 2014)
- Hölscher 1994 T. Hölscher, *Claudische Staatsdenkmäler in Rom und Italien*, in: V. M. Strocka (Hrsg.), *Die Regierungszeit des Claudius (41–54 n. Chr.). Umbruch oder Episode. Internationales interdisziplinäres Symposium aus Anlaß des hundertjährigen Jubiläums des Archäologischen Instituts der Universität Freiburg i. Br.*, 16.–18. Februar 1991 (Mainz 1994) 91–102
- Hölscher 1997 T. Hölscher, *Ritual und Bildsprache. Zur Deutung der Reliefs an der Brüstung um das Heiligtum der Athena Nike in Athen*, *AM* 112, 1997, 143–166

- Hoepfner – Schwandner 1994 W. Höpfner – E.-L. Schwandner, Haus und Stadt im klassischen Griechenland, Wohnen in der klassischen Polis 1²(München 1994)
- Hofter 2015 M. R. Hofter, Technische Beobachtungen zu freistehenden Skulpturen der Altarterrasse von Pergamon, in: R. Grüßinger – U. Kästner – A. Scholl (Hrsg.), Pergamon als Zentrum der hellenistischen Kunst. Bedeutung, Eigenheiten & Ausstrahlung (Petersberg 2015) 144–155
- Hoog 1982 S. Hoog (Hrsg.), Louis XIV, Manière de montrer les Jardins de Versailles (Paris 1982)
- Horn – Rüter 1979 H. G. Horn – C. B. Rüter (Hrsg.), Die Numider. Reiter und Könige nördlich der Sahara. Ausstellungskatalog Bonn (Bonn 1979)
- Horster 1970 G. Horster, Statuen auf Gemmen (Bonn 1970)
- Hunter 1996 R. Hunter, Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry (Cambridge 1996)
- Isager 1991 J. Isager, Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's Chapters on the History of Art (London 1991)
- Isekenmeier 2013 G. Isekenmeier (Hrsg.), Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge (Bielefeld 2013)
- Jehne 1994 M. Jehne, Koine Eirene. Untersuchungen zu den Befriedigungs- und Stabilisierungsbemühungen in der griechischen Poliswelt des 4. Jahrhunderts v. Chr., Hermes Einzelschriften 63 (Stuttgart 1994)
- Jockey 1999 P. Jockey, La technique composite à Délos à l'époque hellénistique, in: M. Schvoerer (Hrsg.), Archéomatériaux. Marbres et autres roches. Proceedings of the IVth International Conference of the Association for the Study of Marbles and Other Stones in Antiquity (ASMOSIA), Bordeaux-Talence, 9–13 octobre 1995 (Bordeaux 1999) 305–316
- Johansen 1994 F. Johansen, Roman Portraits 1. Catalogue, Ny Carlsberg Glyptotek (Kopenhagen 1994)
- Jung 1976 H. Jung, Zur Eirene des Kephisodot, JdI 91, 1976, 97–134
- Kabus-Preisshofen 1989 R. Kabus-Preisshofen, Die hellenistische Plastik der Insel Kos, AM Beih. 14 (Berlin 1989)
- Kaci – Morton 2009 A. A. Kaci – T. J. Morton, Meninx V. The Basilica, in: E. W. B. Fentress – A. Drine – R. Holod (Hrsg.), An Island Through Time. Jerba Studies 1. The Punic and Roman Periods, JRA Suppl. 71 (Portsmouth 2009) 229–232
- Kaltsas 2002 N. Kaltsas, Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens (New York 2002)
- Kansteiner 2015 S. Kansteiner, Eine hochklassische Gruppe von Statuen des Hermes, JdI 130, 2015, 133–158
- Kansteiner 2019 S. Kansteiner, Geschlechtswechsel in der antiken Skulptur, AA 2019, 324–345 (<<https://publications.dainst.org/journals/aa/2270/6707>> [01.11.2020])
- Karanastasi 2012/2013 P. Karanastasi, Hadrian im Panzer. Kaiserstatuen zwischen Realpolitik und Philhellenismus, JdI 127/128, 2012/2013, 323–391
- Karousou 1969 S. Karousou, Der Hermes von Andros und seine Gefährtin, AM 84, 1969, 143–157
- Klynne – Liljenstolpe 2000 A. Klynne – P. Liljenstolpe, Where to Put Augustus? A Note on the Placement of the Prima Porta Statue, AJPh 121, 2000, 121–128
- Knell 1978 H. Knell, Die Gruppe von Prokne und Itys, in: AntPl 17 (Berlin 1978) 9–19
- Knittlmayer 1999 B. Knittlmayer, Kultbild und Heiligtum der Nemesis von Rhamnous am Beginn des Peloponnesischen Krieges, JdI 114, 1999, 1–18
- Knoll – Vorster 2013 K. Knoll – C. Vorster (Hrsg.), Skulpturensammlung staatliche Kunstsammlung Dresden. Katalog der antiken Bildwerke III. Die Porträts (München 2013)
- Kokkinos 1987 N. Kokkinos, Re-Assembling the Inscription of Glaphyra from Athens, ZPE 68, 1987, 288–290
- Kovacs 2016 M. Kovacs, Umarbeiten als ›kulturelles Schicksal‹ – Zu Sinn und Funktion von Umarbeitungen und Umwidmungen ptolemäischer Herrscherporträts, in: R. von den Hoff – F. Queyrel – E. Perrin-Saminadayar (Hrsg.), Portraits en Contexte. Recherches nouvelles sur les portraits grecs (Venosa 2016) 205–230
- Kovacs – Lipps (im Druck) M. Kovacs – J. Lipps, Römische Skulpturen aus Meninx (Djerba), in: J. Lipps (Hrsg.), Studien zur antiken Architektur und Skulptur von Meninx (in Druckvorbereitung)
- Kreikenbom 2004 D. Kreikenbom, Der reiche Stil. Körper und Gewand, in: P. C. Bol (Hrsg.), Geschichte der antiken Bildhauerkunst 2. Klassische Plastik (Mainz 2004) 188–226
- Kreikenbom 2007 D. Kreikenbom, Ein Punier in römischem Gewand. Zur Statue des Iddibal Caphada Aemilius, in: H. von Steuben – G. Lahusen – H. Kotsidu – P. C. Bol (Hrsg.), ΜΟΥΣΕΙΟΝ. Beiträge zur antiken Plastik. Festschrift für Peter Cornelis Bol (Möhnesee 2007) 357–367
- Kreikenbom 2009 D. Kreikenbom, Leptis Magna unter den ersten Kaisern, TrWPr 22 (Wiesbaden 2009)

- Kunze 1996 C. Kunze, Die Skulpturenausstattung hellenistischer Paläste, in: Höpfner – Brands 1996, 109–129
- Kunze 1998 Ch. Kunze, Der Farnesische Stier und die Dirkegruppe des Apollonios und Tauriskos, *JdI Ergh.* 30 (Berlin 1998)
- Kunze 1999 Ch. Kunze, Verkannte Götterfreunde. Zur Deutung und Funktion hellenistischer Genrefiguren, *RM* 106, 1999, 69–80
- Kunze 2002 Ch. Kunze, Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation (München 2002)
- Kyrieleis 1975 H. Kyrieleis, Bildnisse der Ptolemäer, *AF* 2 (Berlin 1975)
- La Rocca 1974 E. La Rocca, Eirene e Ploutos, *JdI* 89, 1974, 112–136
- La Rocca 1986 E. La Rocca, Prokne und Itys sull'Acropoli. Una motivazione per la dedica, *AM* 101, 1986, 153–166
- La Rocca u. a. 1995 E. La Rocca – L. Ungaro – R. Meneghini (Hrsg.), I luoghi del consenso imperiale. Il Foro di Augusto. Il Foro di Traiano. Ausstellungskatalog Rom (Rom 1995)
- Landwehr 1992 C. Landwehr, Juba II. als Diomedes?, *JdI* 107, 1992, 103–124
- Landwehr 1993 C. Landwehr, Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae 1. Idealplastik, *AF* 18 (Berlin 1993)
- Landwehr 1998 C. Landwehr, Konzeptfiguren. Ein neuer Zugang zur römischen Idealplastik, *JdI* 113, 1998, 139–194
- Landwehr 2000 C. Landwehr, Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae 2. Idealplastik. Männliche Figuren (Mainz 2000)
- Landwehr 2002 C. Landwehr, Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae. Bildhauerkunst unter Juba II., *AA* 2002/2, 99–110
- Landwehr 2006 C. Landwehr, Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae 3. Idealplastik. Bacchus und Gefolge – Masken – Fabelwesen – Tiere – Bukranien – nicht benennbare Figuren (Mainz 2006)
- Landwehr 2007 C. Landwehr, Les portraits de Juba II, roi de Maurétanie, et de Ptolémée, son fils et successeur, *RA* 2007, 65–110
- Landwehr 2008 C. Landwehr, Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae 4. Porträtplastik. Fragmente von Porträt- oder Idealplastik (Mainz 2008)
- Landwehr u. a. 2012/2013 C. Landwehr – D. Attanasio – M. Bruno – R. Sobott, The Sculptural Marbles of Cherchel, *JdI* 127/128, 2012/2013, 227–260
- Laube 2006 I. Laube, Expedition Ernst von Sieglin. Skulptur des Hellenismus und der Kaiserzeit aus Ägypten (München 2006)
- Laubscher 1987 H. P. Laubscher, Ein ptolemäisches Gallierdenkmal, *AntK* 30, 1987, 131–154
- Laubscher 1982 H. P. Laubscher, Fischer und Landleute. Studien zur hellenistischen Genreplastik (Mainz 1982)
- Lauter 1966 H. Lauter, Zur Chronologie römischer Kopien nach Originalen des 5. Jahrhunderts (Bonn 1966)
- Lauter 1976 H. Lauter, Die Koren des Erechtheion, in: *AntPl* 16 (Berlin 1976)
- Lefkowitz 1995 M. R. Lefkowitz, Die letzten Stunden der Parthenos, in: E. D. Reeder (Hrsg.), Pandora. Frauen im klassischen Griechenland. Ausstellungskatalog Baltimore/Dallas/Basel (Mailand 1995) 32–38
- Lenaghan 2019 J. Lenaghan, Assessing a Roman Copy. The Story of the Syon Aphrodite, *AJA* 123, 2019, 79–100
- Leveau 1984 P. Leveau, Caesarea de Maurétanie. Une ville romaine et ses campagnes, Publications de l'École française de Rome 70 (Rom 1984)
- Lippold 1923 G. Lippold, Kopien und Umbildungen griechischer Statuen (München 1923)
- Lipps 2013 J. Lipps, Rezension zu: V. M. Strocka, Die Gefangenenfassade an der Agora von Korinth. Ihr Ort in der römischen Kunstgeschichte (Regensburg 2010), *BJb* 213, 2013, 633–636
- Lipps 2016 J. Lipps, Statuen kniefälliger Orientalen aus Rom und ein Dreifuß im Olympieion von Athen, *RM* 122, 2016, 203–251
- Maderna 1988 C. Maderna, Iuppiter Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen. Untersuchungen zum römischen statuaren Idealporträt, *Archäologie und Geschichte* 1 (Heidelberg 1988)
- Maderna-Lauter 1994 C. Maderna-Lauter, Statue einer Göttin, sog. »Kore« oder »Sappho Albani«, in: P. C. Bol (Hrsg.), Forschungen zur Villa Albani. Katalog der Bildwerke 4 (Berlin 1994) 205–222 Nr. 460
- Manderscheid 1981 H. Manderscheid, Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen, *MAR* 15 (Berlin 1981)
- Martin 1987 H. G. Martin, Römische Tempelkultbilder. Eine archäologische Untersuchung zur späten Republik, *Studi e Materiali del Museo della Civiltà Romana* 12 (Rom 1987)
- Marvin 2008 M. Marvin, The Language of the Muses. The Dialogue between Roman and Greek Sculpture (Los Angeles 2008)
- Mathea-Förtsch 1999 M. Mathea-Förtsch, Römische Rankenpfeiler und -pilaster. Schmuckstützen mit vegetabilem Dekor, vornehmlich aus Italien und den westlichen Provinzen, *BeitrESkAr* 17 (Mainz 1999)

- Mattusch 2005 C. C. Mattusch, *The Villa Dei Papiri at Herculaneum. Life and Afterlife of a Sculpture Collection* (Malibu 2005)
- Mazzili 2016 G. Mazzili, *L'arco di Traiano a Lep-tis Magna*, *Monografie di Archeologia Libica* 42 (Rom 2016)
- McKenzie 2007 J. McKenzie, *The Architecture of Alexandria and Egypt, c. 300 B.C. to A.D. 700* (New Haven 2007)
- Messineo 2001 G. Messineo (Hrsg.), *Ad Gallinas Albas. Villa di Livia*, *BCom Suppl.* 8 (Rom 2001)
- Meyer 1987 M. Meyer, Ein frühes Weihrelief für Asklepios und Hygieia, *AM* 102, 1987, 213–224
- Meyer 2008 M. Meyer, Das Bild des »Friedens« im Athen des 4. Jhs. v. Chr. Sehnsucht, Hoffnung und Versprechen, in: M. Meyer (Hrsg.), *Friede – Eine Spurensuche* (Wien 2008) 61–85
- Meyer 2014 M. Meyer, Was ist ein Mädchen? Der Blick auf die weibliche Jugend im klassischen Athen, in: S. Moraw – A. Kieburg (Hrsg.), *Mädchen im Altertum/Girls in Antiquity, Frauen – Forschung – Archäologie* 11 (Münster 2014) 221–236
- Mørkholm 1963 O. Mørkholm, *Studies in the Coinage of Antiochos IV of Syria* (Kopenhagen 1963)
- Moltesen 1995 M. Moltesen, *Catalogue. Greece in the Classical Period* (Kopenhagen 1995)
- Moltesen – Nielsen 2007 M. Moltesen – A. M. Nielsen (Hrsg.), *Agrippina Minor. Life and Afterlife. Liv og eftermaele, MeddelGlypt* 9 (Kopenhagen 2007)
- Morton 2002 T. J. Morton, Preliminary Remarks about the Civil Basilica at Meninx (Jerba, Tunisia), in: M. Khanoussi – P. Ruggeri – C. Vismara (Hrsg.), *Lo spazio marittimo del Mediterraneo occidentale. Geografia storica ed economia. Atti del XIV Convegno di studio, Sassari 7–10 dicembre 2000*, *L'Africa romana* 14 (Rom 2002) 2047–2058
- Morton 2003 M. J. Morton, *The Impact of Luxury. The Forum of Meninx. An Architectural Investigation* (Diss. University of Pennsylvania 2003)
- Murer 2016 C. Murer, The Reuse of Funerary Statues in Late Antique Prestige Buildings at Ostia, in: T. M. Kristensen – L. Stirling (Hrsg.), *The Afterlife of Greek and Roman Sculpture. Late Antique Responses and Practices* (Michigan 2016) 177–197
- Murer 2017 C. Murer, *Stadtraum und Bürgerin. Aufstellungsorte von Ehrenstatuen in kaiserzeitlichen Städten Italiens und Nordafrikas*, *Urban Spaces* 5 (Berlin 2017)
- Neumann 1977 G. Neumann, Zum Helioskopf von Rhodos, *AA* 1977, 86–90
- Oulebsir 1994 N. Oulebsir, La découverte des monuments de l'Algérie. Les missions d'Amable Ravoisié et d'Edmond Duthoit (1840–1880), *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* 73/74, 1994, 57–76
- Oulebsir 1996 N. Oulebsir, De l'Algérie antique à la méditerranée, *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* 17, 1996, 223–231
- Paribeni 1959 E. Paribeni, *Catalogo delle Sculture di Cirene*, *Monografie di Archeologia Libica* 5 (Rom 1959)
- Pensabene – Gallochio 2017 P. Pensabene – E. Gallochio, Neue Forschungen zum augusteischen Komplex auf dem Palatin, in: M. Flecker – S. Krmnicek – J. Lipps – R. Posamentir – Th. Schäfer (Hrsg.), *Augustus ist tot – Lang lebe der Kaiser!*, *Tübinger Archäologische Forschungen* 24 (Rahden 2017) 157–202
- Petersen – von den Hoff 2011 L. Petersen – R. von den Hoff (Hrsg.), *Skulpturen in Pergamon, Gymnasion, Heiligtum, Palast. Ausstellungskatalog Freiburg* (Böhlen 2011)
- Picón 2007 C. A. Picón, *Art of the Classical World in the Metropolitan Museum of Art. Greece, Cyprus, Etruria, Rome* (New York 2007)
- Pinkwart 1973 D. Pinkwart, Weibliche Gewandstatuen aus Magnesia am Mäander, in: *AntPl* 12 (Berlin 1973) 149–160
- Pirson 2008 F. Pirson, Das Territorium der hellenistischen Residenzstadt Pergamon. Herrschaftlicher Anspruch als raumbezogene Strategie, in: C. Jöchner (Hrsg.), *Räume der Stadt. Von der Antike bis heute* (Berlin 2008) 27–50
- Pirson 2012 F. Pirson, Hierarchisierung des Raumes? Überlegungen zur räumlichen Organisation und deren Wahrnehmung im hellenistischen Pergamon und seinem Umland, in: F. Pirson (Hrsg.), *Manifestationen von Macht und Hierarchien in Stadtraum und Landschaft, Byzas* 13 (Istanbul 2012) 187–232
- Pisani 2015 M. Pisani, La scoperta di una statua fittile dal Thesmophorion di Orchomenos di Beozia, *ASAtene* 93, 2015, 169–192
- Pollini 1987/1988 J. Pollini, The Findspot of the Statue of Augustus from Prima Porta, *BCom* 92, 1987/1988, 103–108
- Pollini – Herz 1992 J. Pollini – N. Herz, The Marble Type of the Augustus from Prima Porta. An Isotopic Analysis, *JRA* 5, 1992, 203–208
- Porter 2001 J. I. Porter, Ideals and Ruins. Pausanias, Longinus, and the Second Sophistic, in: S. E. Alcock – J. F. Cherry – J. Elsner (Hrsg.), *Pausanias. Travel and Memory in Roman Greece* (Oxford 2001) 63–92
- Potter 1995 T. W. Potter, *Towns in Late Antiquity. Iol Caesarea and its Context* (Sheffield 1995)
- Poulsen 1923 F. Poulsen, *Greek and Roman Portraits in English Country Houses* (Rom 1923)

- von Prittwitz und Gaffron 1998 H.-H. von Prittwitz und Gaffron, Die Tondi von Mahdia, in: AntPl 26 (Berlin 1998) 55–60
- Quenemoen 2006 C. K. Quenemoen, The Portico of the Danaids. A New Reconstruction, AJA 110, 2006, 229–250
- Raeck 2017 W. Raeck, Zeichen der Machtteilhabe. Zur Architektursprache der kleinasiatischen Städtekonkurrenz im 2. Jahrhundert n. Chr., in: A. Busch – J. Griesbach – J. Lipps (Hrsg.), Urbanitas – urbane Qualitäten. Die antike Stadt als kulturelle Selbstverwirklichung, RGZM-Tagungen 33 (Regensburg 2017) 167–182
- Ravoisié 1846–1851 A. Ravoisié, Exploration scientifique d'Algérie pendant les années 1840, 1841, 1842. Beaux-arts, architecture et sculptures I–III (Paris 1846–1851)
- Reeder 1995 E. D. Reeder, Die Hochzeit, in: E. D. Reeder (Hrsg.), Pandora. Frauen im klassischen Griechenland. Ausstellungskatalog Baltimore/Dallas/Basel (Mailand 1995) 126–128
- Reeder 1997 J. C. Reeder, The Statue of Augustus from Prima Porta, the Underground Complex, and the Omen of the »gallina alba«, AJPh 118, 1997, 89–118
- Reeder 2001 J. C. Reeder, The Villa of Livia »ad gallinas albas«. A Study in the Augustan Villa and Garden, Archaeologia Transatlantica 20 (Providence 2001)
- Reinsberg 1980 C. Reinsberg, Studien zur hellenistischen Toreutik. Die antiken Gipsabgüsse aus Memphis, Hildesheimer ägyptologische Beiträge 9 (Hildesheim 1980)
- Reusser 1993 C. Reusser, Der Fidestempel auf dem Kapitol in Rom und seine Ausstattung. Ein Beitrag zu den Ausgrabungen an der Via del Mare um das Kapitol 1926–1943 (Rom 1993)
- Ridgway 2002 B. S. Ridgway, Hellenistic Sculpture 3. The Styles of ca. 100–31 B.C. (Madison 2002)
- Roller 2003 D. W. Roller, The World of Juba II and Kleopatra Selene. Royal Scholarship on Rome's African Frontier (New York 2003).
- Roller 2018 D. W. Roller, Cleopatra's Daughter and Other Royal Women of the Augustan Era (Oxford 2018)
- Salmeri 2000 G. Salmeri, Dio, Rome and the Civic Life in Asia Minor, in: S. Swain (Hrsg.), Dio Chrysostom. Politics, Letters, and Philosophy (Oxford 2000) 53–92
- Salzmann 1974 D. Salzmann, Zur Münzprägung der mauretischen Könige Juba II. und Ptolemaios, MM 15, 1974, 174–180
- Schäfer 1998 Th. Schäfer, *Spolia et signa*. Baupolitik und Reichskultur nach dem Parthererfolg des Augustus, NAWG 2 (Göttingen 1998)
- Schalles u. a. 1992 H.-J. Schalles – H. von Hesberg – P. Zanker (Hrsg.), Die römische Stadt im 2. Jahrhundert n. Chr. Der Funktionswandel des öffentlichen Raumes. Kolloquium in Xanten vom 2. bis 4. Mai 1990, Xantener Berichte 2 (Köln 1992)
- Schefold 1964 K. Schefold, Aphrodite von Knidos, Isis und Serapis, AntK 7, 1964, 56–59
- Schmalz 2009 G. C. R. Schmalz, Augustan and Julio-Claudian Athens. A New Epigraphy and Prosopography, Mnemosyne Suppl. 302 (Leiden 2009)
- Schmidt-Colinet 1977 A. Schmidt-Colinet, Untersuchungen zu Typus und Bedeutung der menschengestaltigen Architekturstütze in der griechischen und römischen Kunst (Berlin 1977)
- Schneider 1986 R. M. Schneider, Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst (Worms 1986)
- Schneider 1999 C. Schneider, Die Musengruppe von Milet, MilForsch 1 (Mainz 1999)
- Schneider 2016 R. M. Schneider, Context Matters. Pliny's »Phryges« and the Basilica Paulli in Rome, in: J. Bintliff – K. Rutter (Hrsg.), The Archaeology of Greece and Rome. Studies in Honour of Anthony Snodgrass (Edinburgh 2016) 402–436
- Scholl 1995 A. Scholl, Choephoroi. Zur Deutung der Korenhalle des Erechtheion, JdI 110, 1995, 179–212
- Schumacher 2008 L. Schumacher, Glanz ohne Macht. Juba II. von Mauretanien als römischer Klientelkönig, in: D. Kreikenbom – K.-U. Mahler – P. Schollmeyer – T. M. Weber (Hrsg.), Augustus, der Blick von außen. Die Wahrnehmung des Kaisers in den Provinzen des Reiches und in den Nachbarprovinzen, Königtum Staat und Gesellschaft früher Hochkulturen (Wiesbaden 2008) 141–160
- Sedlmayer 1984 H. Sedlmayer, Allegorie und Architektur, in: M. Warnke (Hrsg.), Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute. Repräsentation und Gemeinschaft (Köln 1984) 157–174
- Settis 2008 S. Settis, La villa di Livia. Le pareti ingannevoli (Mailand 2008)
- Settis – Anguissola 2015 S. Settis – A. Anguissola (Hrsg.), Serial/Portable Classic. Multiplying Art in Greece and Rome. Ausstellungskatalog Mailand (Mailand 2015)
- Simon 1987 E. Simon, Kriterien zur Deutung pasitellischer Gruppen, JdI 102, 1987, 291–304
- Simon 1988 E. Simon, Zur Sandalenlöserin der Nikebalustrade, in: M. Schmidt (Hrsg.), Kanon. Festschrift Ernst Berger, AntK Beih. 15 (Basel 1988) 69–73

- Simonetta 1977 B. Simonetta, The Coins of the Cappadocian Kings, Typos. Monographien zur antiken Numismatik 2 (Fribourg 1977)
- Smadja 1994 E. Smadja, Juba II Hercule sur le monnayage maurétanien, in: M.-M. Mactoux – E. Geny (Hrsg.), *Mélanges Pierre Lévêque* 8. Religion, anthropologie et société, *Annales littéraires de l'Université de Besançon* 499 (Paris 1994) 371–388
- Smith 1904 A. H. Smith, A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, *British Museum* 3 (London 1904)
- Smith 1986 R. R. R. Smith, Three Hellenistic Rulers at the Getty, *GettyMusJ* 14, 1986, 58–78
- Smith 1988 R. R. R. Smith, *Hellenistic Royal Portraits* (Oxford 1988)
- Smith 2007 R. R. R. Smith, Statue Life in the Hadriatic Baths at Aphrodisias, AD 100–600. Local Context and Historical Meaning, in: F. A. Bauer – C. Witschel (Hrsg.), *Statuen in der Spätantike, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz* 23 (Wiesbaden 2007) 203–236
- Stähli 2008 A. Stähli, Die Kopie. Überlegungen zu einem methodischen Leitkonzept der Plastikforschung, in: K. Junker – A. Stähli (Hrsg.), *Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst. Akten des Kolloquiums in Berlin, 17.–19. Februar 2005* (Wiesbaden 2008) 15–34
- Stanwick 2002 P. E. Stanwick, Portraits of the Ptolemies. Greek Kings as Egyptian Pharaohs (Austin 2002)
- Steiner 1985 W. Steiner, Intertextuality in Painting, *American Journal of Semiotics* 3,4, 1985, 57–67
- Steinhart 2017 M. Steinhart, Die Göttin und das Weihrelief. Über Glaubenswirklichkeit und Bildersprache im frühklassischen Athen, *SBMünchen* 2017/3 (München 2017)
- Stemmer 1978 K. Stemmer, Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen, *AF* 4 (Berlin 1978)
- Stephens 2010 S. Stephens, Ptolemaic Alexandria, in: J. J. Clauss – M. Cuypers (Hrsg.), *A Companion to Hellenistic Literature* (Chichester 2010) 46–61
- Stewart 1977 A. F. Stewart, To Entertain an Emperor. Sperlonga, Laokoon and Tiberius at the Dinner-Table, *JRS* 67, 1977, 76–90
- Strocka 2010 V. M. Strocka, *Die Gefangenenfassade an der Agora von Korinth. Ihr Ort in der römischen Kunstgeschichte* (Regensburg 2010)
- Stroh 1979 W. Stroh, Ovids Liebeskunst und die Ehegesetzgebung des Augustus, *Gymnasium* 86, 1979, 323–352
- Strootman 2014 R. Strootman, Courts and Elites in the Hellenistic Empires. The Near East After the Achaemenids, c. 330 to 30 BCE (Edinburgh 2014)
- Strunck 2008 C. Strunck, Die Kontakte des *Tedesco* nach Frankreich. Johann Paul Schors Mitwirkung am »Char d'Apollon« in Versailles, an der Kapelle des heiligen Ludwig in San Luigi dei Francesi und an der »spanischen« Treppe in Rom, in: C. Strunck (Hrsg.), *Un regista del gran teatro del barocco – Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock. Akten des internationalen Studientages der Bibliotheca Hertziana, Rom, 6.–7. Oktober 2003, Römische Studien der Bibliotheca Hertziana* 21 (München 2008) 95–144
- Stuart Jones 1926 H. Stuart Jones, *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori* (Oxford 1926)
- Svoronos 1908 J. N. Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum. Phototypische Wiedergabe seiner Schätze* (Athen 1908)
- Thacker 1972 C. Thacker, »La Manière de montrer les jardins de Versailles« by Louis XIV and Others, *Garden History* 1, 1972, 49–69
- Theisen 2009 U. Theisen, Parthenos, Nymphe, Gyne. Weibliche Trachtikonographie als Bedeutungsträger im 5. Jahrhundert v. Chr. in Griechenland (Göttingen 2009)
- Thompson 1973 D. B. Thompson, *Ptolemaic Oinochoai and Portraits in Faience. Aspects of the Ruler-Cult* (Oxford 1973)
- Tölle-Kastenbein 1980 R. Tölle-Kastenbein, *Frühklassische Peplosfiguren. Originale* (Mainz 1980)
- Tölle-Kastenbein 1986 R. Tölle-Kastenbein, *Frühklassische Peplosfiguren. Typen und Repliken*, in: *AntPl* 20 (Berlin 1986)
- Tomei 1990 M. A. Tomei, *Le tre Danaïdi in nero antico dal Palatino*, *BA* 5/6, 1990, 35–48
- Tomei 1997 M. A. Tomei, *Museo Palatino* (Rom 1997)
- Travlos 1971 I. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen* (Tübingen 1971)
- Trillmich 1973 W. Trillmich, Bemerkungen zur Erforschung der römischen Idealplastik, *JdI* 88, 1973, 247–282
- Trimble 2011 J. Trimble, *Woman and Visual Replication in Roman Imperial Art and Culture* (Cambridge 2011)
- Valéri 2001 C. Valéri, Der Statuenzyklus von Rione Terra in Pozzuoli, in: W.-D. Heilmeyer (Hrsg.), *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit? Ausstellungskatalog Berlin* (Mainz 2001) 656–658 Nr. 523–526

- Valéri – Zevi 2005 C. Valéri – F. Zevi, *Marmora Phlegraea. Sculture dal Rione Terra di Pozzuoli*, ArchCI Monografie 2 (Rom 2005)
- Vermeule 1955 C. C. Vermeule, Notes on a New Edition of Michaelis. *Ancient Marbles in Great Britain*, AJA 59, 1955, 129–150
- Vierneisel-Schlörb 1979 B. Vierneisel-Schlörb, Glyptothek München. Katalog der Skulpturen 2. Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (München 1979)
- Vorster 1998 C. Vorster, Die Skulpturen von Fianello Sabino. Zum Beginn der Skulpturenausstattung in römischen Villen, Palilia 5 (Wiesbaden 1998)
- Vorster 2004 C. Vorster, Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen II 2. Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit. Werke nach Vorlagen und Bildformeln hellenistischer Zeit sowie die Skulpturen in den Magazinen, MAR 34 (Wiesbaden 2004)
- Vorster 2007 C. Vorster, Die Plastik des späten Hellenismus, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 3. Hellenistische Plastik* (Mainz 2007) 273–331
- Vorster 2013 C. Vorster, Die römischen Porträts der Kleopatra. Ein Plädoyer zum hermeneutischen Wert von Gipsabgüssen, BJB 213, 2013, 51–74
- Wace 1931 A. J. B. Wace, *Sculpture, 1896–1923*, Corinth IX 1 (Cambridge 1931)
- Waelkens 1985 M. Waelkens, From a Phrygian Quarry. The Provenance of the Statues of the Dacian Prisoners in Trajan's Forum at Rome, AJA 89, 1985, 641–653
- Walter-Karydi E. Walter-Karydi, Die Athener und ihre Gräber (1000–300 v. Chr.), *Image & Context* 14 (Berlin 2015)
- Wenning 1978 R. Wenning, Die Galateranatheme Attalos I. Eine Untersuchung zum Bestand und zur Nachwirkung pergamenischer Skulptur, PF 4 (Berlin 1978)
- Whittaker 1996 C. R. Whittaker, Roman Africa. Augustus to Vespasian, in: CAH X (1996) 586–618
- Wilker 2015 J. Wilker, Der Preis des Reiches. Auswärtige Euergesien abhängiger Herrscher zur Zeit des frühen Prinzipats, in: E. Baltrusch – J. Wilker (Hrsg.), *Amici – socii – clientes? Abhängige Herrschaft im Imperium Romanum* (Berlin 2015) 91–122
- Wilson 2012 A. Wilson, Neo-Punic and Latin Inscriptions in Roman North Africa. Function and Display, in: A. Mullen – P. James (Hrsg.), *Multilingualism in the Graeco-Roman Worlds* (Cambridge 2012) 265–316
- Winter 1908 F. Winter, Die Skulpturen mit Ausnahme der Altarreliefs, AvP 7 (Berlin 1908)
- Wycheley 1963 R. E. Wycheley, Pausanias at Athens II. A Commentary on Book I, Chapters 18–19, GrRomByzSt 4, 1963, 157–175
- Yegül – Favro 2019 F. Yegül – D. Favro, Roman Architecture and Urbanism. From the Origins to Late Antiquity (Cambridge 2019)
- Zanker 1979 P. Zanker, Zur Funktion und Bedeutung griechischer Skulptur in der Römerzeit, in: H. Flashar (Hrsg.), *Le classicisme à Rome aux I^{ers} siècles avant et après J.-C.*, Fondation Hardt. Entretiens sur l'Antiquité classique 25, Vandoeuves-Genève 21–26 août 1978 (Genf 1979) 283–314
- Zanker 1987 P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (München 1987)
- Zanker 1989 P. Zanker, Die Trunkene Alte. Das Lachen der Verhöhnerten (Frankfurt 1989)
- Zimmer 2011 T. Zimmer, Die Basileia. Der Palastbezirk von Pergamon, in: R. Grüßinger – V. Kästner – A. Schöll (Hrsg.), *Pergamon. Panorama der antiken Metropole*. Ausstellungskatalog Berlin (Fulda 2011) 144–147
- Zuiderhoek 2009 A. Zuiderhoek, The Politics of Munificence in the Roman Empire. Citizens, Elites and Benefactors in Asia Minor (Cambridge 2009)

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: nach Potter 1995, 10
- Abb. 2: Forschungsarchiv für Antike Plastik <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3257192>> (01.11.2020)
- Abb. 3: Forschungsarchiv für Antike Plastik <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3257191>> (01.11.2020)
- Abb. 4 a: Forschungsarchiv für Antike Plastik <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3257187>> (01.11.2020)
- Abb. 4 b: Forschungsarchiv für Antike Plastik <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3257188>> (01.11.2020)
- Abb. 5: Forschungsarchiv für Antike Plastik <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/4954189>> (01.11.2020)

- Abb. 6 a. b: Martin Kovacs
Abb. 7 a: Forschungsarchiv für Antike Plastik
<<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/8657020>> (01.11.2020) (Barbara Malter)
Abb. 7 b: Forschungsarchiv für Antike Plastik
<<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/8657012>> (01.11.2020) (Barbara Malter)
Abb. 8 a. b: Archäologisches Institut der Universität Göttingen, Foto Stephan Eckardt
Abb. 9 a: J. Paul Getty Museum, Malibu. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program
Abb. 9 b: nach Smith 1986, 72 Abb. 6 b
Abb. 10: Forschungsarchiv für Antike Plastik
<<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3145007>> (01.11.2020)
Abb. 11: nach Pinkwart 1973, Taf. 57 a
Abb. 12: nach Landwehr 2000, Taf. 16
Abb. 13 a: Forschungsarchiv für Antike Plastik
<<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/5088490>> (01.11.2020) (Gisela Fittschen-Badura)
Abb. 13 b: Forschungsarchiv für Antike Plastik
<<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/5088486>> (01.11.2020) (Gisela Fittschen-Badura)
Abb. 14 a: nach Landwehr 1993, Taf. 49 a
Abb. 14 b: nach Landwehr 1993, Taf. 49 b
Abb. 15 a. b: Archäologisches Institut der Universität Göttingen, Foto Stephan Eckardt
Abb. 16: Fotothek Archäologisches Institut Tübingen
Abb. 17 a: Forschungsarchiv für Antike Plastik
<<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3144997>> (01.11.2020)
Abb. 17 b: Forschungsarchiv für Antike Plastik
<<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3144998>> (01.11.2020)
Abb. 18: nach Maderna 1994, Taf. 125
Abb. 19: nach Sotheby's. Treasures Including Selected Works from the Collection of the Dukes of Northumberland. London, 9 July 2014 (London 2014) Nr. 17
Abb. 20 a: nach Landwehr 1993, Taf. 74 a
Abb. 20 b: nach Landwehr 1993, Taf. 74 b
Abb. 20 c: nach Landwehr 1993, Taf. 77 a
Abb. 20 d: nach Landwehr 1993, Taf. 77 b
Abb. 21: Fotothek Archäologisches Institut Tübingen
Abb. 22: nach Landwehr 1993, Taf. 60 a
Abb. 23: nach Landwehr 1993, Taf. 62 b
Abb. 24: nach Landwehr 1993, Taf. 62 sowie Fotothek Archäologisches Institut Tübingen
Abb. 25: nach Landwehr 2000, Taf. 44

Adresse

PD Dr. Martin Kovacs
martin.kovacs@uni-tuebingen.de

Ortsregister

- Actium* 184 Anm. 47; 199
Agrinion, Archäologisches Museum 190 f.
Anm. 26. 32; 314
Aigina 178 Anm. 3; 183 Anm. 37
Alexandria 10 mit Anm. 58; 23 Anm. 33; 101
Anm. 52; 245. 274. 276. 296. 301 Anm. 101; 314
mit Anm. 26; 325
Algier, Musée National des Antiquités 318
Anm. 50; 326–328 Anm. 87. 93 Abb. 14 a. b
Almadén de la Plata 98. 105 Anm. 65
Almedinilla 93 Anm. 2; 106–108 Anm. 69. 70
Alyzia 22 Anm. 20; 29. 39 Tab. 1 Nr. 7
Amman s. *Philadelphia*
Ankara 163 Anm. 46
Antalya 211 Anm. 10; 292 Anm. 59 mit Abb. 10
Antequera, Villa Estación 95.98 Anm. 33; 108
Anm. 70
Antikythera 178 Anm. 6; 190–193 mit Abb. 4. 8
Apameia am Orontes, Nymphäum 13. 234–236
Abb. 3; 242
Aphrodisias 12. 108 Anm. 76; 209–228. 252. 310
Anm. 7; 339. 288–291 mit Anm. 46. 52 Abb. 6.
8; 297 Anm. 83; 301.
Bildhauerwerkstatt 10 mit Anm. 54; 218–220 mit
Abb. 15. 16
Buleuterion 214 mit Anm. 15; 218. 220 Anm. 28;
227 Anm. 45
Sebasteion 214. 217 Anm. 23; 225–227 mit
Anm. 39
Theater 211–214 mit. Anm. 15 Abb. 2–10; 217.
220–224 mit Abb. 18–26. 28–31; 226 f. mit
Anm. 45 Abb. 32
Thermen 310 mit Anm. 7
Tempel der Aphrodite 226
Tetrapylon 217 mit Abb. 13; 220. 226
Apollonia (Albanien) 12. 155–170 mit Abb. 1–16
Agora 157
(südliche) Akropolis 159. 161 Anm. 44
Archäologisches Museum 159 f. Anm. 31. 39; 163
Anm. 46. 50; 165–167 Anm. 63–65. 68. 75
Kloster Pojani 156 Anm. 8; 163 Anm. 46
Theater 157. 159 Anm. 27; 168 Anm. 78
Wohnhaus ›D‹ 159. 167 mit Anm. 75 Abb. 13
Wohnhaus ›G‹ 166 f. mit Abb. 11
Aptera (Kreta) 188. 197 Anm. 68
Aquileia 10. 47–64. 69–88
Forum 54. 69–72 mit Abb. 1–6; 74–76 Abb. 14.
15. 18. 22; 78 f. Abb. 23–27
Große Thermen 60 Anm. 87
Mausoleo Candia 52 mit Abb. 4; 61
Nationalmuseum 48 Anm. 8 Abb. 1; 51 f. mit
Abb. 3 b. c; 4 a; 57 Abb. 8 d; 60 Abb. 10 a. b;
62 Abb. 12; 71 Abb. 2. 4; 87 Anm. 44; 299
Anm. 96
Argos, Archäologisches Museum 191 f. mit
Anm. 34 Abb. 5; 196 f. mit Anm. 59. 73
Argyroupoli s. *Lappa*
Arles 86 mit Anm. 40
Astigi 93 Anm. 2; 108 f. Anm. 70. 72. 81; 114 mit
Anm. 108
Athen 23 Anm. 29; 27 mit Anm. 70; 40 Tab. 1
Nr. 19; 49 Anm. 12; 155 f. mit 7; 158. 160. 163.
165 f. 168. 187 f. mit Anm. 11. 12; 197. 200 f.
209. 313. 322 mit Anm. 66; 335
Agora 12 f. 59 Anm. 82; 126 f. 175. 177–179; 181.
189. 192. 335
Agora Museum 177–179 Anm. 2. 9 Abb. 7–11.
13; 187 Anm. 5; 189 f. Anm. 20. 26; 192
Anm. 35 Abb. 6; 196 Anm. 58
Akropolis 27. 35 Abb. 16; 166. 187. 196. 333 mit
Anm. 125.
Akropolismuseum 35 Anm. 111; 180 Anm. 20;
333 Anm. 125
Kerameikosmuseum 239 Anm. 30
Nationalmuseum 32 Abb. 11. 12; 35 Anm. 111;
178–180 Anm. 4. 6. 20. 22 Abb. 14; 183
Anm. 38; 189–191 Anm. 17–19. 29. 30
Abb. 2. 3; 193 Abb. 8; 197 Anm. 68 Abb. 12;
200 Anm. 86 Abb. 18; 299 Anm. 93
Augusta Emerita 56 Anm. 51; 63 Anm. 103; 82.
84 f. mit Abb. 40
Augusta Treverorum 123–135
Amphitheater 125
Barbara-Thermen 12. 125–128
Tempel am Moselufer 125
Tempel am Herrenbrunnchen 125
Tempelbezirk vom Irminenwingert 125
Thermen am Viehmarkt 125
Aurisina 48 f. mit Anm. 22; 57. 60
Avenches s. *Aventicum*
Aventicum
Grange-des-Dîmes-Tempel 82. 83 Abb. 37. 38
Aydin s. *Tralles*
Baetulo 93 Anm. 1
Baia s. *Baiae*
Baiae 2 Anm. 5; 211. 214 f. mit Anm. 16. 18; 225
mit Anm. 32; 226
Castello Aragonese 229 Abb. 1 (Credits); 328
Anm. 99–102
Basel 7 Abb. 6
Baynun 246 f. mit Abb. 5
Benkovac 69 Anm. 1
Bergama 285 f. mit Anm. 38 Abb. 2

- Bergamo 48 Anm. 7
 Berlin 26 Anm. 62; 328
 Antikensammlung 30 Anm. 92; 183 Anm. 37;
 187 mit Anm. 3; 200 Anm. 86; 316 mit
 Anm. 33. 35. 37. 38; 322 f. Anm. 68. 71
 Abb. 11; 326 f. mit Anm. 86. 88 Abb. 15 a. b;
 334 mit Anm. 129
 Pergamonmuseum 189 Anm. 22
Berytus 240–242
Brauron 166 Anm. 65; 183 Anm. 41
 Brescia 13. 63. 130 mit Abb. 5
 Byblos, Nymphäum 108 Anm. 76
- Cádiz 95. 109
Caere, Theater 332 Anm. 118
Caesarea Maritima 234. 240. 252. 274
Caesarea Mauretaniae 12. 285. 309–339
 Archäologisches Museum 317 Anm. 45; 323
 Abb. 10
 Forum 311 mit Abb. 1; 335. 337
 Königspalast 314. 317
 Musée de Cherchel 313 Anm. 24; 315 Abb. 2.
 3. 4 a. b; 317 Abb. 5 Anm. 43. 44; 319
 Anm. 59; 322–324 Anm. 62. 67. 70. 74. 75
 Abb. 12; 326 f. Anm. 85. 87 Abb. 13 a. b;
 330 f. Anm. 110 Abb. 17 a. b; 333 Anm. 124
 Abb. 20 a–d; 335–339 Anm. 133. 142. 151.
 152. 155 Abb. 22. 23. 24. 25
 Porte d'Alger 311. 328
 Theater 311 mit Abb. 1; 326
 Westthermen 332. 339
Caesarea Philippi, Paneion 12. 233 f. mit Abb. 1. 2;
 242
Carnuntum 10. 13. 63 mit Anm. 105; 139–149
 Amphitheater I 12. 149
 Dolichenusheiligtum 142 Abb. 3
 Pfaffenberg 139. 143–147 mit Anm. 48 Abb. 4–7
 Cartagena (Spanien) s. *Cathargo Nova*
Carthargo Nova 99. 108 Anm. 70; 115 Anm. 115
 Cassacco 57 Anm. 59; 63 Anm. 106
 Chalkis (Euböa), Archäologisches Museum 188 mit
 Anm. 6; 194 mit Anm. 47
Chalkis (Syrien) 269
 Chania, Archäologisches Museum 188 Anm. 15
 Chemtou s. *Simitthus*
 Cherchel s. *Caesarea Mauretaniae*
Celeia 10. 69–88
 Pokrajinski Muzej 72 Abb. 7; 79 Abb. 29; 83
 Abb. 35. 36
 Celje s. *Celeia*
 Chersonesos 194 Anm. 48. 49
 Cividate Camuno 62 Abb. 11; 64
Concordia 69. 74 f. mit Abb. 16; 77 mit Anm. 20; 79
 Abb. 30; 87 f.
- Córdoba 93. 98. 102–104 mit Anm. 56. Abb. 14–17;
 106–109 mit Anm. 69. 70. 74; 112 mit Anm. 97;
 114
 Cumae 336
- Damaskus 231
 Delos 11 Anm. 59; 158 mit Anm. 22; 165 Anm. 59;
 166 Anm. 66; 189 f. mit Anm. 18. Abb. 2
 Delphi 30 mit Anm. 94; 179
 Didyma, Apollontempel 80 Abb. 34; 82
 Dion 2 Anm. 5; 39 Tab. 1 Nr. 8; 183 Anm. 43
 Djerba s. *Meninx*
 Dresden 183 Anm. 37
Dura Europos 241 mit Anm. 43
Dyme 200 Abb. 17
 Dyrhachion s. *Epidamnos*
- Écija s. *Astigi*
 El-Beida 6 Abb. 1
Ephesos 41 Tab. 1 Nr. 37; 126 f. 190. 211. 292. 301.
 313 Anm. 19; 338 mit Anm. 147
Epidamnos 157
Epidaurus 195 Anm. 55; 197
- Florenz 211 Anm. 10; 266
 Florina, Archäologisches Museum 194 mit
 Anm. 46
- Gadara* 264 Anm. 64; 269 mit Anm. 82
Gerasa 10. 242. 245. 252–276 mit Abb. 14–17.
 19–33. 36–46
 Aphrodite-Tempel 265
 Buleuterion 265 mit Anm. 67; 266 Anm. 70; 276
 Forum 268 Abb. 34
 sog. ovals Forum 274 mit Abb. 45
 Wasserbecken zwischen Ostthermen und Pfeiler-
 halle 242. 260–264 mit Abb. 25–27
 Ghaiman 246 f. mit Abb. 2
 Godramstein 5–8 mit Anm. 42 Abb. 4. 5. 8 a. b
Gortyn (Kreta) 56 Anm. 58; 179–182. mit Anm. 13;
 184
 Aghioi Dekka 187 Anm. 4; 188 Anm. 9; 194
 Anm. 48
 Tempel des Apollon Pythios 183. 188 Anm. 9
 Thermenkomplex Milano 188
 Gytheion 193 f. Anm. 43 Abb. 9
- Hatra* 236
 Hellín (Albacete) 93 Anm. 2; 105 Anm. 67
Heraklion, Archäologisches Museum 178 f.
 Anm. 13 Abb. 12; 194 Anm. 48. 49
Herculaneum 94 f. 200 Anm. 82; 211
 Villa dei Papiri 127 Anm. 33; 329 f. mit Abb. 16
Hierapolis 211 Anm. 11
Hypaipa 211 Anm. 11

- Iader* 69–88
 Forum 74 Abb. 17; 80 Abb. 32. 33
- Ibiza* 95 Anm. 17
- Ichnai* 184 mit Anm. 49
- Ierapetra* 194 Anm. 48
- Istanbul* 163 Anm. 46; 197 Anm. 68; 201 Abb. 20; 211 Anm. 10; 318 mit Anm. 48; 323 Anm. 71
- Italica* 93 Anm. 2; 95 mit Anm. 17; 98 Anm. 37; 102. 113 f. mit Anm. 104
- Izmir* 211 mit Anm. 10; 216–218 mit Anm. 22 Abb. 12. 14; 220
- Jerash* s. *Gerasa*
- Kairo* 314 Anm. 27; 325 mit Anm. 80
- Kalindoia* 190 Anm. 26; 194 f. mit Anm. 45 Abb. 10; 201
- Kalydon* 190 f. mit Anm. 26; 314
- Karthago* 5 f. mit Abb. 3; 39 f. Tab. 1 17; 296. 318 Anm. 50
- Kavala, Archäologisches Museum* 181 Anm. 23
- Kerkyra* 155
- Khirbet Ramadan* 239 Abb. 6
- Kilkis* 175–184 Abb. 1–6; 194
 Archäologisches Museum 176 Abb. 1–6
- Kirrha (Phokis)* 165
- Konya* 96–98
- Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek* 28 Abb. 4. 5; 36 Anm. 116; 53 Anm. 43; 196 Anm. 62; 210 Abb. 1 b; 269. 319 mit Anm. 53; 320 Abb. 6 a. b; 330 mit Anm. 113; 334 f. mit Anm. 131
- Korinth* 23 Anm. 34; 39 Tab. 1 Nr. 9–14; 130. 155. 188 f. mit Anm. 12 Abb. 1; 192 f. mit Anm. 37; 197. 338 mit Anm. 147
 Museum 189 Abb. 1
- Kos* 41 Tab. 1 Nr. 40; 165. 325 mit Anm. 81
- Kozani* 184 Anm. 46
- Kuwait (city)* 248 Abb. 6. 7 Anm. 16. 17
- Kyrene* 168. 178. 336 mit Anm. 140
 Kapitol der Agora 265 f. Abb. 30
 Thermen 110 mit Anm. 89
- Lampsakos* 22 Anm. 20; 41 Tab. 1 Nr. 41
- Lancaster* 9 Abb. 11
- Lanuvio* 26 *Laodikeia ad Mare* 239 f. mit Anm. 34; 242
- Laodikeia am Lykos* 211 Anm. 11
- Laon* 28 Anm. 77
- Lappa (Kreta)* 196 mit Abb. 11; 198 Abb. 13
- La Serrato* 105 mit Anm. 65; 108. 110 Anm. 88
- Lazio, Villa Fianello Sabino* 11 Anm. 59; 326 Anm. 86
- Leiden* 7 Abb. 7
- Leptis Magna* 5 f. Abb. 1; 13. 144 Anm. 47; 281–303. 312. 338 f. mit Anm. 150
 Nekropole 302 Tab. 1 Nr. 14–17
- Calchidicum* 282. 284 f. 288. 302 Tab. 1 Nr. 2; 312 f. Anm. 17
- Forum (severisch)* 283 mit Anm. 16
- Forum (altes)* 282–286 mit Anm. 9. 26 Abb. 1; 295. 302 Tab. 1 Nr. 1. 18
- Nymphäum* 339 Anm. 150
- Mausoleo di Gasr Duirat* 295 f. mit Abb. 13; 302 Tab. 1 Nr. 16
- Museo* 282 Anm. 9; 284–291 Anm. 27. 32. 37. 41. 44. 48. 50. 55. 56 Abb. 1. 3. 5; 293 Anm. 62. 66; 295 Anm. 75. 77; 297 Anm. 80. 85. 86; 299 f. Anm. 92 Abb. 17; 302 f. Tab. 1 Nr. 1. 3–6. 11. 12. 14. 17–19
- Museo Vecchio* 282 Anm. 9; 291–293 Anm. 58. 66 Abb. 9; 296 Abb. 13; 302 f. Tab. 1 Nr. 2. 15. 16. 20. 21
- Serapeo* 297 mit Anm. 80; 301 f. mit Tab. 1 Nr. 11. 12
- Thermen* 282–286 mit Anm. 21. 24; 290 f. mit Anm. 51. 55; 293 mit Anm. 61. 66; 295 Anm. 74; 301 Anm. 100; 302 Tab. 1 Nr. 5–10; 339 Anm. 150
- Theater* 113 Anm. 102; 282–285 mit Anm. 27. 32; 291 mit Anm. 56; 299–302 mit Anm. 92 Abb. 17; 302 Tab. 1 Nr. 3. 4; 339 Anm. 150
- Tempel (Cerere Augusta)* 284 Anm. 28; 299 mit Anm. 95
- Tempel (divinità ignota)* 295. 302 Tab. 1 Nr. 13
- Trajansbogen* 339 Anm. 150
- Lerna* 29
- London* 249 Abb. 5; 251 Abb. 11; 325 Anm. 79; 332 Anm. 120
 British Museum 27 Abb. 2; 102 Anm. 59. 61; 199 Anm. 79 Abb. 15; 246 f. Anm. 10 Abb. 2; 255 Abb. 18
- Luni* 10. 47 Anm. 2; 53 mit Anm. 44; 56–58 mit Anm. 57. 65; 61
 Area Capitolina (?) 57 Abb. 8 c
 Basilika 57
 Tempel 58
- Luku* 95 Anm. 10; 127
- Madrid, Prado Museum* 178 Anm. 5; 180 Anm. 17
- Magnesia (am Mäander)* 159 Anm. 29; 323 Anm. 71 Abb. 11
- Mahdia* 314 mit Anm. 32
- Mainz* s. *Mogontiacum*
- Malaga* 98 Anm. 33
- Malibu, The J. Paul Getty Museum* 101 Anm. 49; 287 f. mit Anm. 42 Abb. 4; 321 Abb. 9 a. b; 334 Anm. 127
- Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen* 7 f. Abb. 4. 5. 8 a. b
- Mantua, Palazzo Ducale* 199 Anm. 79
- Marib* 245. 250 f. Abb. 10
- Meninx* 338 mit Anm. 146

- Mérida s. *Augusta Emerita*
 Messene 161 Anm. 45; 194 mit Anm. 44; 197 Anm. 67; 313 mit Anm. 23
 Middlesex 331 f. mit Anm. 120 Abb. 19
 Mikro Dasos 175. 184
 Mailand 47. 49. 54 mit Abb. 5; 56 f. 64
 Modena 60 Anm. 85
 Mogontiacum 9 f. Abb. 10; 123 Anm. 1; 128 Anm. 36; 145
 Morón de la Frontera 98 Anm. 33
 München 81 Anm. 22; 325 Anm. 78
 Antikensammlung 28 Anm. 73
 Archäologisches Institut 96 f. Abb. 4. 6. 8; 99. 101 Abb. 13
 Glyptothek 180 mit Anm. 21. 22; 182. 332 mit Anm. 117; 335 mit Anm. 135; 337
 Murcia 93 Anm. 2; 113

Nakhlat al-Hamra 245 f.
 Neapel, Archäologisches Nationalmuseum 28 Anm. 75; 30 f. mit Anm. 94; 129 Abb. 4; 192 Anm. 36 Abb. 7; 211 Anm. 10; 294 Anm. 68; 319 Anm. 58; 325 Anm. 78; 329 Abb. 16; 338 Anm. 149
 New York 334 Anm. 127; 336 f. Anm. 141 Abb. 24
Nikopolis 168. 198 mit Anm. 76. 77 Abb. 14
Nysa-Scythopolis 234 Anm. 14

Oea 5 Anm. 37; 281. 286
 Archeological Museum 6 Abb. 2
 Nationalmuseum 281 Anm. 2; 284 Anm. 29; 293 Anm. 61; 298 mit Anm. 89 Abb. 15; 302 f. Tab. 1 Nr. 7. 8. 22. 23
 Museum of Lybia 281 Anm. 2; 291 Anm. 54; 303 Tab. 1 Nr. 23
 Oderzo s. *Opitergium*
 Ödemiş, Archäologisches Museum 211 Anm. 10; 217. 290 f. Anm. 52 Abb. 8
 Olympia 8. 156. 187 mit Anm. 4
 Dodekatheton 276
 Olympia Museum 187 Anm. 4; 201 Anm. 89 Abb. 19
 Zeus-Tempel 155; 326 Anm. 86; 328 mit Anm. 90
Opitergium 69. 77. 80 f. mit Abb. 31; 87 f.
 Oropos 178 Anm. 3; 183 Anm. 37
 Ostia 26 Anm. 63; 310 Anm. 8

Palmyra 12. 232. 236–238. 241 f.
 Allat-Heiligtum/Tempel 237 f. Abb. 5; 241
 Paris 248 Anm. 16 Abb. 6; 260.
 Bib. Nationale, Cabinet des Médailles 27 Anm. 71
 Louvre 6 Abb. 3; 27 Anm. 67 Abb. 3; 96–98 mit Abb. 4. 6. 8; 147 mit Anm. 70; 321 f. Anm. 63. 64 Abb. 8 a. b; 338 Anm. 146

 Parma, Nationalmuseum 56 f. mit Abb. 8 a; 294 f. Anm. 71 Abb. 11
 Patras, Archäologisches Museum 200 mit Anm. 83 Abb. 17
Pella 249 Abb. 8
 Pergamon 14. 189. 314 mit Anm. 26. 29; 316 mit Anm. 33; 317 Anm. 42; 326 Anm. 86
 Petworth 126. mit Anm. 26; 211 Anm. 11
Philadelphia (Amman) 234 Anm. 14; 251 Anm. 30; 253. 258 Abb. 22; 268 f. Anm. 80 Abb. 35; 272 Abb. 42; 274 f. Abb. 45. 46
 Piräus 155. 163. 165. 183 Anm. 41; 334 f.
 Pola s. *Pula*
 Pompeji 23 Anm. 25; 28 mit Anm. 75; 40 f. Tab. 1 Nr. 29–32; 94 f.
 Casa del Criptoportico 36
 Casa del Fauno 248
 Casa della Fontana piccola 113 Anm. 102
 Casa di Octavius Quartio 94
 Casa di T. Dentatus Panthera 28 Anm. 75
 Forum 4
 Herkulestempel 22 Anm. 10; 40 Tab. 1 Nr. 27
 Portogruaro s. *Concordia*
 Pozzuoli 210 f. Abb. 1 a; 328. 332
 Priego 102. 104 Abb. 17; 108. 113 Priene 4
 Prima Porta 318 mit Anm. 46
 Villa der Livia 318 mit Anm. 49
Pula 10. 57 f. mit Anm. 64; 60 Anm. 85; 69–88
 Forum 69. 72 Abb. 9; 85 Abb. 42
 Franziskanerkloster 79 Abb. 28
 Theater 58 Anm. 65

Qaryat al-Faw 246 f. Abb. 3
 Qasr al-Hallabat 253
 Abb. 13

 Ravenna 47. 58
 Rhamnus 330
 Rhodos 199 mit Anm. 79. 80 Abb. 15. 16; 316
 Riad (Riyadh) 246 f. mit Anm. 11 Abb. 3
 Rom 4. 9. 21–42. 337–339
 Ara Pacis 5
 Agrippa-Thermen 41 f. Tab. 1 Nr. 42–44
 Augustus-Forum 4. 10. 12.; 33–38 42 Tab. 1 Nr. 47; 69–88. 316; 318 Anm. 50; 335
 Augustus-Mausoleum 318 Anm. 49
 Basilica di Porta Maggiore 28
 Basilika Aemilia 337 f. mit Anm. 145
 Circo Flaminio 22 Anm. 18; 24 f. Anm. 45. 49; 41 Tab. 1 Nr. 36
 Circo Massimo 39 f. Tab. 1 Nr. 16. 27
 Domus Aurea 94; 325
 Horti Serviliani 22 Anm. 16. 18
 Kapitol 22 f. mit Anm. 10. 15. 16. 22. 28. 38; 26 Anm. 58; 24; 26 Anm. 58; 38–42 Tab. 1 Nr. 2–4. 19. 20. 35. 45; 139–149; 316; 330

- Kapitolinische Museen 29 Abb. 6; 31 Abb. 10;
49 Anm. 24; 157 mit Anm. 24; 188 mit
Anm. 9; 294 Anm. 69; 299 Anm. 94. 96; 318
mit Anm. 51; 320 Abb. 7 a. b; 330 ; 334 mit
Anm. 130
- Museo dei Fori Imperiali 33 f. Abb. 13–15
- Nationalmuseum 30 Abb. 7. 8; 105 Anm. 66;
264; 294 Anm. 69; 325 Anm. 81; 337
Anm. 143
- Palatin 42 Tab. 1 Nr. 47; 211; 330
- Palatin Museum 339 Anm. 153
- Palazzo Aldobrandini a Magnanapoli 291
Anm. 55
- Palazzo Spada 63
- Porticus Octaviae 23 Anm. 30; 25 Anm. 49
- Porticus Philippi 23 Anm. 26; 25
- Porticus ad nationes 40 Tab. 1 Nr. 17
- Porticus Argonautarum 23 Anm. 27
- Porticus Metelli 24–26 Abb. 1; 39 Tab. 1 Nr. 8
- Porticus Octavia 24 f.
- Porticus Pompei 23 Anm. 25. 29. 33; 40 Tab. 1
Nr. 29. 30
- Tempel
- Apollo Palatinus 4. 22 Anm. 10. 18; 133; 180
Anm. 21; 184 Anm. 47
- Apollo Sosianus 41 Tab. 1 Nr. 38
- Ceres 39 Tab. 1 Nr. 9
- Concordia 22 Anm. 15; 23 Anm. 21. 33
- Divus Iulius 23 Anm. 31
- Felicitas 22 Anm. 16; 39 Tab. 1 Nr. 11. 12
- Fides 23 Anm. 34
- Fortuna Huiusce Diei 22 Anm. 11. 13; 38
Tab. 1 Nr. 6. 18
- Hercules Victor 39 Tab. 1 Nr. 10
- Hercules Musarum 38 Tab. 1 Nr. 5
- Ianus 41 Tab. 1 Nr. 39
- Largo Argentina 316 mit Anm. 39
- Luna 39 Tab. 1 Nr. 13
- Virtus 38 Tab. 1 Nr. 1
- Venus Genetrix 41 Tab. 1 Nr. 33. 34
- Vespasian 84 Anm. 35
- Templum Pacis 4 Anm. 27; 23 Anm. 24. 28.
32
- Theater des Pompeius 58 Anm. 76
- Thermenmuseum 101 mit Anm. 51; 337
- Trajans-Forum 299 Anm. 91; 337
- Triopion 188 Anm. 11
- Vatikanische Museen 29 Anm. 90; 36 Anm. 116;
96; 98; 178; 182; 318 Anm. 46; 324 mit
Anm. 74. 77; 332 Anm. 118; 337
- Villa Albani 330 f. Abb. 18
- Villa Doria Pamphili 51 Anm. 30; 216 mit
Abb. 11
- Villa Farnesina 36 f. Abb. 18
- Ronda 102. 105 f. mit Anm. 65 Abb. 18. 19
- Ruvo 30 Anm. 92
- Shabwa 246. 249
- Sagalassos 11 mit Abb. 12. 13; 211 mit Anm. 10;
227
- Salamis (bei Athen) 199
- Salamis (Zypern) 159 Anm. 32
- Samaria-Sebaste* 195 Anm. 55; 234. 275 Anm. 98
- Samos 42 Tab. 1 Nr. 45
- San'a' 247 Abb. 4
- Santaella 13. 98–101 mit Abb. 9–12; 108 f. 114
- Segobriga* 98 Anm. 35; 106 Anm. 70; 114 Anm. 109
- Seleucia* 41 Tab. 1 Nr. 38
- Seljuk 211 Anm. 10
- Sevegliano 77. 79 Abb. 27
- Sevilla 12. 93–99 mit Abb. 2. 3. 5. 7; 108 f. mit
Anm. 81; 112. 114
- Sherhat 265 Abb. 30
- Simitthus* 317
- Siracusa 21 mit Anm. 3. 5; 24. 38 Tab. 1 Nr. 1
- Skythopolis* 264 Anm. 64; 266. 275 Anm. 98
- Stabiae* 4. 8
- Souweida 236 f. Abb. 4
- Tadmor s. *Palmyra*
- Taranto 21. 38 Tab. 1 Nr. 2; 42 Tab. 1 Nr. 53
- Tarraco* 99. 106–108 Anm. 70
Forum 84 f. Abb. 41
- Tarragona s. *Tarraco*
- Tegea 42 Tab. 1 Nr. 46. 47; 313 mit Anm. 23
- Tergeste* 10. 52. 62. 69–88
Forum 86
Theater 58 Anm. 65
- Thessaloniki 190 Anm. 26
Archäologisches Museum 181 Anm. 23; 194 f.
mit Anm. 45. 54 Abb. 10
- Thronion* 155 f.
- Tirana
Archäologisches Institut 156 Anm. 8; 158 f.
Anm. 22. 30; 161 Anm. 40; 163 mit Anm. 46.
52; 166 Anm. 66. 73; 168 Anm. 78. 80–82.
84. 85
Nationalmuseum 156 Anm. 8; 159 Anm. 30;
166 Anm. 69; 168 f. Anm. 78. 82. 85; 196
Anm. 65
- Tivoli
Hadriansvilla, Piazza d'Oro 219 f. mit Abb. 17;
225
- Toledo 93 Anm. 2
- Tossa de Mar 108 Anm. 70
- Tralles* 211 Anm. 10; 216 f. mit Anm. 22; 225
- Trier s. *Augusta Treverorum*
- Triest s. *Tergeste*
- Tripolis s. *Oea*
- Udine 48 Anm. 8; 52. 72 Abb. 6
Palazzo Mangilli 48–52 mit Anm. 8 Abb. 2. 3 d.
4 b; 53

Ortsregister

Urso 108 Anm. 70

Usak 211 Anm. 10

Valencia 93 Anm. 2; 99

Villa ›El Vilar‹ 108 f.

Velleia 54. 57 f. Anm. 61. Abb. 8 a; 64

Veroia 183 Anm. 44

Villa ›Los Cantos‹ 113 mit Anm. 105

Vindobona 139. mit Anm. 5; 145

Virunum 10. 13. 141 Abb. 2

Volubilis 93. 102

Haus der Venus 108. 112 f. mit Abb. 25

Wien 101 mit Anm. 51; 210 f. Anm. 5. 10; 239
Anm. 34

Würzburg 8 Abb. 9

Yale University Art Gallery 241 Anm. 42

Zadar s. *Iader*

