

Nathalie Möller-Titel

Herakles- und Theseus-Darstellungen auf Campana-Reliefs

Nathalie Möller-Titel

Herakles- und Theseus- Darstellungen auf Campana-Reliefs

Untersuchungen zur Adaption und
Tradierung zweier griechischer Helden in
römischer Zeit

Hamburg University Press

Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek
Hamburg Carl von Ossietzky

Zugl.: Dissertation, Universität Hamburg, 2017 u. d. T.
Herakles- und Theseusdarstellungen auf Campana-Reliefs

BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK

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

ONLINE-AUSGABE

Die Online-Ausgabe dieses Werkes ist eine Open-Access-Publikation und ist auf den Verlagswebseiten frei verfügbar. Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Online-Ausgabe archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de/>) verfügbar.

DOI <https://dx.doi.org/10.15460/HUP.HHD.004.197>

PRINTAUSGABE

ISBN 978-3-943423-70-9

LIZENZ Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk steht unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.de>). Ausgenommen von der oben genannten Lizenz sind Teile, Abbildungen und sonstiges Drittmaterial, wenn anders gekennzeichnet.

GESTALTUNG Merle Papenfuß

SCHRIFT Gentium / Source Sans Pro

DRUCK UND BINDUNG Books on Demand, Norderstedt

VERLAG Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek
Hamburg Carl von Ossietzky, Hamburg (Deutschland), 2019
<http://hup.sub.uni-hamburg.de>

Zusammenfassung

Gegenstand dieser Untersuchung bilden Darstellungen von Herakles und Theseus auf römischen Terrakottaplatten, den sog. Campana-Reliefs. Als Grundlage dienen 16 unterschiedliche Bildthemen, die Mitte des 1. Jhs. v. Chr. erstmalig für die Campana-Reliefs nachgewiesen sind. Ziel der Arbeit ist es aufzuzeigen, auf welche Weise diese Motive, die teils seit klassischer und hellenistischer Zeit nachweisbar sind, wiedergegeben und tradiert wurden und welche Bedeutungen ihnen vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund der ausgehenden Republik und frühen Kaiserzeit zugrunde liegen.

The subject of this study are depictions of Heracles and Theseus on Roman terracotta reliefs, also called Campana reliefs. It is based on 16 different motifs, which were established during the middle of the 1st century B.C. The aim of the study is to show how these motifs were received and what meaning lies behind these reliefs regarding the historical background of the late Republic and early imperial period.

Danksagung

Die vorliegende Arbeit stellt die geringfügig überarbeitete Version meiner im Februar 2017 an der Universität Hamburg eingereichten und von der Prüfungskommission angenommenen Dissertation dar.

Gegenstand der Untersuchung sind Campana-Reliefs, römische, ab dem 1. Jh. v. Chr. produzierte architektonische Terrakotta-Platten, die besonders durch ihr thematisch vielseitiges Bilddekor hervorstechen. Diese Arbeit widmet sich den Herakles- und Theseusdarstellungen, die zu den bislang wenig beachteten Bildthemen zählen. Die Arbeit berücksichtigt den Publikationsstand bis Februar 2017.

Die SOJA 2013 ermöglichte mir durch einen Vortrag und die Publikation von ebendiesem eine erste Vorstellung der Thematik und der in dieser Arbeit angeführten Thesen. Vom Gleichstellungsfond der Universität Hamburg erhielt ich ein Stipendium im Jahr 2015.

Ich danke vor allem Martina Seifert für die Betreuung und Unterstützung meiner Arbeit. Sie stand mir durch ihre anregenden Ratschläge stets zur Seite und gab mir über die Aufgaben als Doktormutter hinaus sowohl beruflich als auch privat Rückhalt. Mein Dank gilt außerdem Inge Nielsen für die freundliche Übernahme des Zweitgutachtens sowie Daniela Hofmann für ihr Mitwirken in der Prüfungskommission.

Ich bin zahlreichen Mitarbeitern an universitären und musealen Einrichtungen zu großem Dank verpflichtet, die es mir ermöglicht haben, die Campana-Reliefs in den Jahren 2010 und 2013 am Original zu studieren, so Kordelia Knoll und Saskia Wetzig (Staatliche Kunstsammlungen Dresden), Hans-Peter Müller (Universität Leipzig), Katharina Krügel (Klassik Stiftung Weimar), Ingo Pfeifer (Kulturstiftung Dessau-Wörlitz), Friederike Naumann-Steckner (Römisch-Germanisches Museum, Köln), Dagmar Stutzinger (Archäologisches Museum Frankfurt), Daniel Graepler (Universität Göttingen), Frank Hildebrandt (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg), Veit Stürmer (†) (Humboldt-Universität zu Berlin), Volker Kästner (Staatliche Museen zu Berlin), Anne Viola Siebert (Museum August Kestner, Hannover), Hermann Pflug (Universität Heidelberg), Claudia Braun (Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim), Irma Wehgartner (Universität Würzburg), Martin Boss (Universität Erlangen), Joachim Raeder (Kunsthalle zu Kiel), Natascha Kreutz (Universität Tübingen), Matthias Steinhart (Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München), Julie Lejsgaard Christensen und Kristine Bøggild Johannsen (Tholvaldsens Museum, Kopenhagen), Bodil Bundgaard Rasmussen (Nationalmuseum, Kopenhagen) und besonders Jan Stubbe Østergaard (Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen),

der mir im Jahr 2013 durch ein Aufenthaltsstipendium der Ny Carlsberg Foundation den Aufenthalt in Kopenhagen ermöglicht hat.

Weiterhin danke ich meinen Kommilitonen, die mich während der Entstehung dieser Arbeit durch anregende Gespräche und Diskussionen und schließlich das Korrekturlesen begleitet haben, hier insbesondere Jacobus Bracker, Lioba Tempel, Julia Daum und Veronika Straub. Ich danke weiterhin Valerie Schäfers und Atilâ Yurtsever für die Hilfestellung bei Bild- und Satzprogrammen.

Ich danke meiner Mutter Luciana Möller für die immerwährende Unterstützung über all die Jahre, besonders nach dem Tod meines Vaters Gerhard Möller, meinem Mann Matthias Möller-Titel für seinen Rückhalt und seine Liebe und vor allem danke ich meiner Tochter Lea für ihre Geduld. Ihr und meinem Sohn Noah, der zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieser Arbeit noch in meinem Bauch schlief, ist dieses Buch gewidmet.

Nathalie Möller-Titel, im September 2019

INHALT

Zusammenfassung	V
Danksagung	VI
Abbildungsverzeichnis	XIII
1 Einleitung	1
1.1 Forschungsstand	3
1.1.1 Anbringung, Funktion und Verbreitung	3
1.1.2 Forschungsgeschichte	5
1.2 Forschungsgegenstand – Desiderat – Fragestellung	7
1.3 Methoden	10
1.3.1 Vorgehen und Methodik	10
1.3.2 Terminologie	14
2 Herakles	19
2.1 Streit um den Delphischen Dreifuß	20
2.1.1 Beschreibung	20
2.1.2 Varianten und Serien	21
2.1.3 Deutung	31
2.1.4 Bildtradition: Zur Neugestaltung alter Schemata	32
2.1.5 Stilanalyse	34
2.1.6 Datierung	37
2.1.7 Interpretation: Der Dreifuß als augusteisches Friedenssymbol	39
2.2 Heroentaten	45
2.2.1 Fundorte und Gestaltungsmerkmale	45
2.2.2 Die Tötung des Nemeischen Löwen	49
2.2.3 Die Tötung der Lernäischen Hydra	59
2.2.4 Das Einfangen des Kretischen Stieres	65
2.2.5 Datierung	70
2.2.6 Interpretation: Herakles als vorbildhafter Heros	73

2.3	Herakles in Eleusis	77
2.3.1	Beschreibung und Deutung	78
2.3.2	Bildtradition: Ikonografische Neuschöpfungen des 1. Jhs. v. Chr.	86
2.3.3	Stilanalyse	88
2.3.4	Datierung	94
2.3.5	Interpretation: Entsöhnung als persönliches Vorbild	95
2.4	Winterhore und Stierträger	99
2.4.1	Beschreibung und Serienzuweisung	99
2.4.2	Deutung	103
2.4.3	Bildtradition: Ikonografische Neuschöpfungen des 1. Jhs. v. Chr.	115
2.4.4	Stilanalyse	118
2.4.5	Datierung	119
2.4.6	Interpretation: Herakles als vorbildhafter Kultausüber	121
2.5	Der gelagerte Herakles	123
2.5.1	Beschreibung und Serienzuweisung	124
2.5.2	Deutung	125
2.5.3	Bildtradition: Zur Adaption und Umbildung von hellenistischen Brunnenfiguren	127
2.5.4	Stilanalyse	130
2.5.5	Datierung	132
2.5.6	Interpretation: Der gealterte Herakles als Sinnbild des ruhmreichen Heros	133
2.6	Omphale und Eroten mit den Attributen des Herakles	135
2.6.1	Beschreibung und Serienzuweisung	136
2.6.2	Deutung	138
2.6.3	Bildtradition: Ikonografische Neuschöpfungen des 1. Jhs. v. Chr.	139
2.6.4	Stil	144
2.6.5	Datierung	145
2.6.6	Interpretation: Sinnbild des privaten Lebensglücks. Zur Neubewertung eines griechischen Mythos	146

3	Theseus	151
3.1	Reliefs aus caeretaner Werkstatt	152
3.1.1	Die Auffindung der Gnorismata	154
3.1.2	Die Bestrafung des Sinis	161
3.1.3	Theseus und sog. Keulenträger	170
3.1.4	Werkstatt und Datierung	176
3.1.5	Interpretation: Allegorien der Herrschaftslegitimation	178
3.2	Die Bändigung des Marathonischen Stieres	187
3.2.1	Bildbeschreibung und Beschreibung der Typen	188
3.2.2	Deutung	192
3.2.3	Bildtradition: Zur Rezeption und Adaption des sog. Knieschemas	193
3.2.4	Stilanalyse	199
3.2.5	Datierung	200
3.2.6	Interpretation: Der Stierkampf als Allegorie der Herrschaftslegitimation	203
3.3	Die Bestrafung des Skiron	206
3.3.1	Bildbeschreibung sowie Varianten- und Serienzuweisung	206
3.3.2	Deutung	211
3.3.3	Bildtradition: Zur Verknüpfung zweier Bildschemata des 5. Jhs. v. Chr.	212
3.3.4	Stilanalyse	215
3.3.5	Datierung	216
3.3.6	Interpretation: Theseus als Bezwinger des Barbarentums	218
3.4	Aigeus erkennt seinen Sohn Theseus wieder	221
3.4.1	Bildbeschreibung sowie Varianten- und Serienzuweisung	222
3.4.2	Deutung	232
3.4.3	Bildtradition: Zur ikonografischen Neuschöpfung eines griechischen Mythos	235
3.4.4	Stilanalyse	237
3.4.5	Datierung	239
3.4.6	Interpretation: Theseus als Allegorie des rechtmäßigen Nachfolgers	243

3.5	Theseus' Abschied von Ariadne	246
3.5.1	Beschreibung sowie Serien und Variantenzuweisung	247
3.5.2	Deutung	252
3.5.3	Exkurs: Der sog. Vogelorakel-Typus	254
3.5.4	Bildtradition: Zur ikonografischen Neuschöpfung eines griechischen Mythos	255
3.5.5	Stilanalyse	259
3.5.6	Datierung	261
3.5.7	Interpretation: Bilder der Verbundenheit	263
3.6	Kentaurenkampf	266
3.6.1	Beschreibung sowie Serien- und Variantenzuweisung	266
3.6.2	Deutung	269
3.6.3	Exkurs: Typus 2 (?)	273
3.6.4	Bildtradition: Zur Adaption traditioneller Bildschemata des 5. Jhs. v. Chr.	274
3.6.5	Stilanalyse	278
3.6.6	Datierung	279
3.6.7	Interpretation: Theseus als Bekämpfer des Barbarentums	281
4	Zur Rezeption von Herakles und Theseus auf Campana-Reliefs. Ein Vergleich	285
<hr/>		
4.1	Ergebnisse der Materialuntersuchung	286
4.2	Zur Rezeption und Umbildung alter Heroenschemata	289
4.3	Hellenistische und römische Schöpfungen	293
4.4	Fazit: Zur Darstellung von griechischen Mythen im römischen Kontext	296
5	Anhang	303
<hr/>		
	Katalog	304
	Literaturverzeichnis	403
	Abbildungen	441
	Abbildungsnachweis	451
	Über die Autorin	453

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:	Kat. 1 Herakles und Apollon: Streit um den Delphischen Dreifuß (Rom, Antiquarium del Palatino Inv.-Nr. 3799883)	441
Abb. 2:	Kat. 36 Herakles tötet den Nemeischen Löwen (Paris, LV Inv.-Nr. S 1517)	441
Abb. 3:	Kat. 59 Herakles tötet die Lernäische Hydra (Tübingen, Universitätssammlung Inv.-Nr. 617)	442
Abb. 4:	Kat. 74 Herakles fängt den Kretischen Stier (Tübingen, Universitätssammlung Inv.-Nr. 618)	442
Abb. 5:	Kat. 79 Herakles in Eleusis (Rom, TM, Inv.-Nr. 4357)	443
Abb. 6:	Kat. 82 Winterhore und Stierträger (Paris, LV Inv.-Nr. S 750)	443
Abb. 7:	Kat. 113 Gelagerter Herakles (München, Antikensammlung Inv.-Nr. SL 376)	444
Abb. 8:	Kat. 116 Omphale und Erogen (Tübingen, Universitätssammlung Inv.-Nr. 5362)	445
Abb. 9:	Kat. 117 Omphale und Erogen (Tübingen, Universitätssammlung Inv.-Nr. 5233)	445
Abb. 10:	Rekonstruktion der Omphale-und-Erogen-Szene, Zeichnung nach Karl Kübler	445
Abb. 11:	Kat. 121 Theseus findet die Gnorismata (Paris, LV Inv.-Nr. S 1491)	446
Abb. 12:	Kat. 127 Theseus tötet Sinis (Paris, LV Inv.-Nr. Cp 4185)	446
Abb. 13:	Kat. 134 Begegnung zwischen Herakles und Theseus (Paris, LV Inv.-Nr. S 892)	447
Abb. 14:	Kat. 141 Theseus bezwingt den Marathonischen Stier, Typus 1 (Paris, LV Inv.-Nr. S 1513)	447
Abb. 15:	Kat. 144 Theseus bezwingt den Marathonischen Stier, Typus 2 (Paris, LV Inv.-Nr. 4452)	448
Abb. 16:	Kat. 156 Theseus tötet Skiron (Berlin, SM, Inv.-Nr. TC 5889)	448
Abb. 17:	Kat. 176 Wiedererkennung des Theseus durch seinen Vater Aigeus (Paris, LV Inv.-Nr. S 801)	449
Abb. 18:	Kat. 205 Theseus' Abschied von Ariadne (New York, MMA Inv.-Nr. 26.60.33)	449
Abb. 19:	Kat. 220 Theseus kämpft gegen einen Kentauren (Paris, LV Inv.-Nr. Cp 4181)	450

1

Einleitung

Campana-Reliefs – nach dem Marchese und Kunstsammler Giovanni Pietro Campana (1808–1880) benannt – sind römische Architekturterrakotten,¹ die je nach Plattenmorphologie dem Schutz und/oder Dekor eines Gebäudes dienen.² Die Reliefs sind innerhalb eines Zeitraums von etwa 200 Jahren, zwischen der Mitte des 1. Jhs. v. Chr. und dem zweiten Viertel des 2. Jhs. n. Chr., nachweisbar.³ Morphologisch stehen sie in unmittelbarer Nachfolge der etruskischen Architekturterrakotten.⁴ Die Platten sind mit flachen bemalten⁵ Bildreliefs verziert und dienten als Träger für Götter- und Heroenbilder, Alltagsszenen und Dekoratives wie Landschaften, Figuren- oder Tiergruppen sowie ornamentale und vegetabile Kompositionen. Einige der Figurentypen und Bildelemente sind nicht ausschließlich auf Campana-Reliefs beschränkt, sondern finden sich auch vor allem in der Kleinkunst dieser Zeit.⁶ Die Reliefs gehören somit einer größeren ikonografischen Tradition an, deren Motivdistribution vermutlich durch Musterbücher und ähnliche Vorgaben erklärt werden kann.⁷

¹ Zur Zusammensetzung des Tons und zur Herstellung, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 23*–25*; Borbein 1968, 13–14; Siebert 2011, 27–28.

² Da kein Campana-Relief *in situ* gefunden wurde, ist der genaue Verwendungskontext bis heute hypothetisch, s. Bøggild Johannsen 2008, 26; Siebert 2011, 24.

³ Die ersten Platten sind vor der Mitte des 1. Jhs. v. Chr. nachweisbar, s. Tortorella 1981a, 67; Borbein 1968, 21. 27–28. Die ältesten Platten stammen H. von Rohden und H. Winnefeld zufolge aus Caere (Cerveteri), wo ein frühes Produktionszentrum gewesen sein soll, bevor Rom nur wenig später zur führenden Produktionsstätte wurde, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 53*. Die letzten Vertreter datieren in antoninische Zeit, s. ebd. 19*.

⁴ Borbein 1968, 20–28; Tortorella 1981a, 61. Zu den etruskischen Architekturterrakotten, s. grundlegend Andrén 1940; *Deliciae Fictiles I–IV*.

⁵ Zur Bemalung, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 26*–29*; Siebert 2011, 28–30.

⁶ Beispielsweise wies bereits H. Dragendorff auf den Motivzusammenhang zwischen Darstellungen auf arretinischer Keramik und Campana-Reliefs hin, s. Dragendorff 1895, 59 Anm. 3; vgl. Borbein 1968, 197; Bøggild Johannsen 2008, 18.

⁷ Borbein 1968, 12 Anm. 112; Tortorella 1981a, 69; Strazzulla 1987, 45–49; Bøggild Johannsen 2008, 18. Zum Handel mit fertigen Stücken und zur Distribution von Matrizen und Matrizenstempeln, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 25*; Tortorella 1981a, 67; Tortorella 1981b, 224–225; Laubenheimer 1997, 405; Perry 1997, 55; Gualtieri u. a. 2002, 148.

1.1 Forschungsstand

1.1.1 Anbringung, Funktion und Verbreitung

Es lassen sich fünf unterschiedliche Plattenformen⁸ unterscheiden, die mittels Matrizen und Matrizenstempel produziert wurden.⁹ Verkleidungsplatten weisen Heftlöcher auf, mithilfe derer sie an ein hölzernes Gebälk genagelt wurden, um dieses primär gegen die Witterungseinflüsse zu schützen (z.B. Kat. 34). Nach oben und unten hin schließen sie mit Zierfriesen¹⁰ ab. Weitere belegte Plattenformen (Simen [z.B. Kat. 115–118]), Krönungen¹¹ und Antefixe¹²) dienten ebenfalls der Anbringung an hölzerne Dachkonstruktionen. Mit dem vermehrten Aufkommen der Steinarchitektur in der zweiten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. ist ein allmählicher Rückgang der Verkleidungsplatte aus dem Formenrepertoire festzustellen.¹³ Es wurden stattdessen zunehmend Aufsatzplatten¹⁴ hergestellt, die keine Schutzfunktion haben, sondern allein dem Dekor dienen, wobei sie motivisch und typologisch an die Verkleidungsplatten lehnen. Morphologisch unterscheiden sie sich von den Verkleidungsplatten

⁸ Zur Plattenmorphologie, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 31*–45*; Borbein 1968, 14–17; Siebert 2011, 24–26.

⁹ Die Reliefs wurden nach der Entnahme aus der Form nachmodelliert und deren Konturen teils nachgezeichnet, s. z.B. Kat. 154. Zur Herstellung, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 23*–26*; Borbein 1968, 13–14; Siebert 2011, 27–30.

¹⁰ Zu den Zierfriesen an Verkleidungsplatten, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 34*–37*.

¹¹ Z. B. ebd. Taf. 42.

¹² Z. B. ebd. Taf. 17.

¹³ Die frühen Vertreter wurden durch „repräsentativeren“ – beispielsweise marmornen – Architekturschmuck ersetzt. Dagegen lassen sich die Campana-Reliefs in den privaten Villen in Rom und Latium länger nachweisen, s. Borbein 1968, 18; vgl. Carettoni 1973, 80; Tortorella 1981a, 63. Zur Distribution von Plattenformen in latinischen Villen, s. Bøggild Johannsen 2008, 22 Tab. 2. Die Befunde lassen möglicherweise erkennen, dass die Villen entweder mit Verkleidungsplatten, Krönungen und Simen ausgestattet waren, also in der Tradition der etrusko-italischen Tempel stehen, oder mit Aufsatzplatten, was chronologisch bedingt wäre, s. ebd. 22.

¹⁴ Während Verkleidungsplatten, Simen und Krönungen von den entsprechenden etruskischen Plattentypen abgeleitet werden können, ist die Funktion der Aufsatzplatten bis heute unklar. Aufsatzplatten stellen eine „Vermischung von Elementen der Krönungen und Verkleidungsplatten [dar, die] im etruskischen Formenspektrum [...] nicht belegt [sind]. Demnach sind] Aufsatzplatten als römische Neuschöpfung zu [betrachten], die [...] im privaten Ausstattungsbereich Anwendung fanden“, s. Siebert 2011, 25. Vorgeschlagen wurden die Verwendung als Trauffleiste (von Rohden – Winnefeld 1911, 43*), als in die Wand eingelassenes Einzelbild (ebd. 44*), als Wanddekoration im Innenbereich (Borbein 1968, 16; Siebert 2011, 25) oder als Hypothyrum (Calderone 1975, 56–66). K. Bøggild Johannsen kommt zu dem Schluss, dass keine der Hypothesen überzeugend sind, s. Bøggild Johannsen 2008, 27 mit Anm. 41.

hauptsächlich durch eine Einsatzleiste am unteren Abschluss anstelle eines Zierfrieses. Diese Einsatzleiste wurde in eine Nut in die Wand eingelassen. Heftlöcher fehlen dagegen.¹⁵ Zudem weisen Aufsatzplatten ein in der Regel kleineres Format gegenüber den Verkleidungsplatten auf.¹⁶

Campana-Reliefs sind in unterschiedlichen Gebäudekontexten nachgewiesen, sowohl im sakralen als auch im öffentlichen profanen und privaten Bereich sowie an Grabanlagen.¹⁷ Während also zunächst Verkleidungsplatten an sakraler Holzarchitektur dominierten, ist mit dem Wandel zur Steinarchitektur ein vermehrtes Aufkommen von Aufsatzplatten sowie ein Transfer in den privaten Bereich festzustellen.¹⁸ Die Verbreitung dieser Gattung beschränkte sich fast ausschließlich auf Rom und Latium. Weitere Fundorte sind im übrigen Zentral- und Norditalien sowie in Spanien und Südfrankreich zu verzeichnen.¹⁹

Der Umstand, dass die Reliefs eines Fundortes oftmals die gleichen Außenmaße aufweisen sowie das sich fortsetzende Dekor der Zierleisten oder ein über zwei Reliefplatten reichendes Bildfeld sprechen dafür, dass sie in Friesen nebeneinander gereiht angebracht waren. Dabei konnten auch zwei oder drei wiederkehrende Motive miteinander alternieren.²⁰

Campana-Reliefs sind eine bedeutende Gattung für die Entwicklungsgeschichte der römischen Kunst im 1. Jh. v. Chr. Ihr Dekor zeugt von einer großen Motiv- und Kompositionsvielfalt, bei dem Adaptionen mit eigenständigen Entwicklungen, griechisch beeinflussten mit eklektisch zusammengestellten und römischen Elementen verknüpft wurden.²¹ Sie unterlagen bestimmten Kriterien, anhand derer sich die Auswahl und Bewertung griechischer Mythen und die Behandlung in römischer Zeit ablesen lässt.

¹⁵ Darüber befand sich in der Regel eine glatte eckige Leiste, die die Standfestigkeit erhöhte und zugleich den unteren Abschluss des Bildfrieses bildete, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 40*–42*. Den oberen Abschluss bildete oftmals ein Anthemion, das in den vielfältigsten Varianten nachgewiesen ist, s. ebd. 40*–41*; Rauch 1999, Beil. 7–10.

¹⁶ Zu den Plattengrößen, s. ebd. 26*; Borbein 1968, 17.

¹⁷ Von Rohden – Winnefeld 1911, 45*–47*; Borbein 1968, 17–19; Rauch 1999, 2; Bøggild Johannsen 2008, 19; Siebert 2011, 27. A. V. Siebert postuliert die Anbringung der Platten an eher kleineren Gebäuden, da die relativ kleinen flachen Reliefs aus der Nähe betrachtet werden müssen, s. Siebert 2011, 24. Zur morphologischen Entwicklung, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 31*–42*; vgl. Siebert 2011, 24.

¹⁸ Borbein 1968, 17–18; Tortorella 1981a, 63–65 (mit einer Auflistung der Fundplätze); Bøggild Johannsen 2008, 31–32.

¹⁹ Borbein 1968, 12–13; Rauch 1999, 2 mit Anm. 22–23; Bøggild Johannsen 2008, 19; Siebert 2011, 21. Für Südfrankreich konnte nachgewiesen werden, dass die Platten hier lokal produziert wurden, s. Laubenheimer 1997, 398–405.

²⁰ S. unter anderem Kat. 156–157. 172–174. 208. Zur Verwendung von unterschiedlichen Motiven im Wechsel, s. Rauch 1999, 2.

²¹ Borbein 1968, 31.

1.1.2 Forschungsgeschichte

Die frühen Funde der seit dem 16. Jh. bekannten Campana-Reliefs wurden meist von Privatsammlern erworben und befinden sich heute größtenteils in europäischen Sammlungen, Museen und Instituten. Die größten Bestände weisen der Louvre in Paris, das British Museum in London, die Staatlichen Museen zu Berlin, die Vatikanischen Museen und das Museo Nazionale Romano auf.²² Die Reliefs wurden erstmals 1842 durch den eingangs erwähnten Antikensammler G. P. Campana der Forschung zugänglich gemacht, der seine Sammlung in einem Katalog veröffentlichte.²³ Seit Ende des 19. Jhs. führten Hermann von Rohden und Hermann Winnefeld umfassende Untersuchungen durch, die sie 1911 publizierten.²⁴ Sie erfassten die zahlreichen bis dato bekannten Reliefs vollständig, ordneten sie nach Bildthemen und Typen und verglichen die Darstellungen mit entsprechenden Bildthemen auf anderen Denkmalgattungen. Antike und moderne Ergänzungen wurden erläutert. H. von Rohden und H. Winnefeld untersuchten die Platten in ihrer Gesamtheit hinsichtlich der Fundorte, zeitlichen Einordnung, Herstellungstechnik und Werkstattzusammenhänge sowie der Funktion und des Stiles der Gattung. Da ein Großteil der publizierten Reliefs aus dem Kunsthandel stammt und somit deren Fundplätze und -kontexte nur in Ausnahmefällen bekannt waren, waren kontextuelle Analysen auf Grundlage von Befunden fast unmöglich.

Fast 60 Jahre vergingen, bis im Jahr 1968 Adolf Heinrich Borbein erneut einige ausgewählte Typen untersuchte.²⁵ In seiner Arbeit wies A. H. Borbein nach, dass die Reliefs ihrer Form nach in der Tradition der etrusko-italischen Dachterrakotten stehen, die zum Schutz hölzerner Gebälke an etruskischen Tempeln gegen die Witterungseinflüsse dienten, und als deren unmittelbaren Nachfolger anzusehen sind.²⁶ Des Weiteren erkannte er in einer stilistischen Analyse, dass die Kunsthandwerker teils auf ältere Werke zurückgegriffen und teils bereits bestehende Elemente als Vorlagen für Neuschöpfungen, dem Geschmack der Römer entsprechend, genutzt haben. Noch heute baut die Forschungsliteratur²⁷ auf diesen beiden Werken auf.

²² Zu den frühen Grabungen und Sammlungen, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 3*–11*; Borbein 1968, 203–204. Viele kleine bis mittelgroße Sammlungen finden sich in Italien, Deutschland, Frankreich, Großbritannien und Dänemark, in der Schweiz, in Russland, Ungarn, in den USA und in Japan.

²³ Das Gesamtwerk blieb unvollendet, s. Campana 1842; Cataloghi Campana, o. J. (ca. 1880). Die Sammlung ging 1861 in den Louvre über, s. Borbein 1968, 9 Anm. 2.

²⁴ Von Rohden – Winnefeld 2011. Die Vorarbeiten begannen 1878, s. ebd. S. V.

²⁵ Borbein 1968.

²⁶ Ebd. 17. 20–28; Carettoni 1973, 81–82; Siebert 2011, 20. 25.

²⁷ Umfangreiche Literaturangaben finden sich bei Borbein 1968 (Stand 1968), Rauch 1999 (Stand 1999), Bøggild Johannsen 2008 (Stand 2008), Siebert 2011 (Stand 2011) und Baas – Flecker 2016 (Stand 2016).

In den letzten Jahrzehnten wurden die Campana-Reliefs zunehmend in kontextuellen Zusammenhängen analysiert, was unter anderem darauf zurückzuführen ist, dass die jüngeren Funde in dokumentierten Ausgrabungen zutage kamen, wohingegen ältere Funde, wie bereits erwähnt, meist aus unzureichend dokumentierten Grabungen und aus dem Kunsthandel stammen. Erwähnenswert sind beispielsweise die in dieser Arbeit behandelten Funde vom Apolloheiligtum auf dem Palatin²⁸ und die Funde aus Cosa.²⁹ Des Weiteren wurden in den letzten 20 Jahren auch die Bestände einiger Sammlungen erstmals publiziert, so zum Beispiel jene in Köln,³⁰ Zürich,³¹ Heidelberg,³² Hannover³³ und zuletzt Tübingen.³⁴ 1976/1977 stellte Maria Antonietta Rizzo das Material mit bekanntem Fundort aus dem Museo Nazionale Romano zusammen und untersuchte die durch Grabungsberichte zeitlich eingrenzenden Bildtypen und -varianten.³⁵ Auf einem Kongress im Jahr 1979 erfasste St. Tortorella unter anderem die Funde in Verbreitungskarten³⁶ und behandelte Fragen zur Produktionsweise und Handel.³⁷ Kristine Bøggild Johannsen untersuchte in ihrer Dissertation aus dem Jahr 2006 die Bildmotive auf Campana-Reliefs im Kontext ausgewählter Villen in Latium.³⁸ Zu der Mehrheit dieser Bildthemen fehlen bis heute Einzeluntersuchungen. Eine der wenigen Ausnahmen bilden die Arbeiten von Marion Rauch über ikonografische Untersuchungen an bacchischen Motiven und Nillandschaften.³⁹

²⁸ Carettoni 1971–1972; Carettoni 1973; vgl. Strazzulla 1990.

²⁹ Brown u. a. 1960. Zu den weiteren publizierten Funden seit der zweiten Hälfte des 20. Jhs. zählen unter anderem die Funde aus Antemnae (Quilici – Quilici Gigli 1978), Bovillae (de Rossi 1979), Albano Laziale (Rizzo 1981), die Funde vom Quirinstempel auf den Quirinal (Manca di Mores 1982/1983), aus der Villa des Pompeius, heute im Museo Civico Albano (Gizzi 1985), aus der Villa di Punto Eolo in Ventotene (Cifarelli 1988), aus der Casa di Livia auf dem Palatin (Monaco 1990), aus Tarraco im heutigen Spanien (Dupré – Revilla 1991), aus Südostfrankreich (Laubenheimer 1997), aus Meta Sudans (Caravale 1996), aus Lucca (Ciampoltrini – Rendini 1994) und aus der Villa S. Maria am Nemi-See (Bilde 2006). Zu den publizierten Funden aus Villen, s. Bøggild Johannsen 2008. Ein Beitrag von A. Reinhardt behandelt die Campana-Reliefs aus der Basilica Aemilia, in der er die kopienkritische Untersuchung der Palästraszenen fokussiert, s. Reinhardt 2016.

³⁰ Berger 1994.

³¹ Hedinger 1987.

³² Perry 1997.

³³ Siebert 2011.

³⁴ Baas – Flecker 2016. Weitere publizierte Sammlungen finden sich unter anderem bei Strazzulla 1987; Scatozza-Höricht 1995; Pellino 2006; Rendini 1995; von Hesberg 1997.

³⁵ Rizzo 1976/1977.

³⁶ Tortorella 1981a, 61–80.

³⁷ Tortorella 1981a; Tortorella 1981b; vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 50; Strazzulla 1995. Zu Beginn der 2000er Jahre fanden die ersten Untersuchungen mittels naturwissenschaftlicher Methoden statt, s. Stutzinger – Feucht 2000; Gualtieri u. a. 2002.

³⁸ Bøggild Johannsen 2008.

³⁹ Rauch 1999.

1.2 Forschungsgegenstand – Desiderat – Fragestellung

Die auf den Campana-Reliefs dargestellten Heroen Herakles und Theseus, die Gegenstand dieser Untersuchung sind, zählen bis heute zu den wenig beachteten Bildthemen dieser Gattung. Dagegen stellt das Motiv des Dreifußstreits zwischen Herakles und Apollon eines der wenigen viel beachteten Bildthemen auf Campana-Reliefs dar. Eine Serie dieser Platten wurde 1968 beim Apolloheiligtum auf dem Palatin in Rom entdeckt. Zusammen mit einer beachtlichen Anzahl weiterer Reliefs mit unterschiedlichen Sujets erlangten sie große Bekanntheit und waren seitdem vielfach Gegenstand ikonografischer, ikonologischer und kontextueller Untersuchungen. Sie datieren in die Zeit der Bauphase des Tempels, der 36. Chr. gelobt⁴⁰ und 28 v. Chr. geweiht wurde.⁴¹ Zudem markieren die Funde vom Palatin einen Wendepunkt in der Erforschung der Campana-Reliefs. Die Architekturterrakotten fanden innerhalb der Forschung lange Zeit nur wenig Beachtung, da sie aufgrund ihrer Beschaffenheit aus Ton und der Produktionsweise in Serie mittels Matrizen und Formenstempel als minderwertig galten. Daher waren sie von sekundärem Interesse gegenüber „wertvolleren“ Denkmälergattungen wie beispielsweise solchen aus Marmor.⁴² Der Fund vom Palatin steigerte das Interesse an den Reliefs immens, wie der Anstieg an diesbezüglicher Forschungsliteratur zeigt. Zum einen zeugen diese Reliefs, die zu den frühesten Vertretern der Gattung zählen, von einer außerordentlich sorgfältigen Machart, wie sie in dieser Gattung selten ist. Die Platzierung an prominenter Stelle lässt zum anderen auf eine bewusste Wahl des Materials schließen,⁴³ hat doch der Marmor zu diesem Zeitpunkt bereits Einzug gehalten.⁴⁴

⁴⁰ Suet. Aug. 29, 2; Cass. Dio 49, 15, 5; Vell. 2, 81; vgl. Zanker 1983, 21.

⁴¹ Cass. Dio 53, 1, 3; Prop. 2, 31, 1–6; 4, 1, 1–4; vgl. Schenk 1997, 107.

⁴² Borbein 1968, 9–10; Siebert 2011, 19. Ein weiterer Grund für das Desinteresse innerhalb der frühen archäologischen Forschung mag gewesen sein, dass lange Zeit die römische Kunst als eigenständige Gattung gegenüber der griechischen Kunst unbeachtet blieb, s. Borg 2005, bes. 47–48.

⁴³ Zur Zeit der ausgehenden Republik galt der Marmor als Ausdruck des „östlichen Luxus“. Einige Bauherren verzichteten daher darauf und griffen auf „antiquierte Form[en]“ aus Holz zurück. Unter Oktavian/Augustus rühmten die Dichter zwar „die Unschuld des frühen Roms mit seinen Tempeln voll tönernen Schmucks“. Die ersten monumentalen Bauten, bei denen das kostbare Material eingesetzt wurde, standen allerdings bereits als Manifestation des „Glanz[es] des Reiches in seiner Hauptstadt“, s. von Hesberg 1988, 94–95. Bei Sueton heißt es: „Die Hauptstadt, die nicht so ausgestattet war, wie es der Würde des Reiches entsprochen hätte und Überschwemmungen und Feuersbrünsten ausgesetzt war, hat er in einem solchen Ausmaß verschönert, dass er sich mit Recht rühmen durfte, er hinterlasse eine Stadt aus Marmor, die er als Ziegelstadt übernommen habe“, s. Suet. Aug. 28 (Übers. H. Martinet). Die tönernen Campana-Reliefs versteht H. von Hesberg als „Reminiszenzen an die Wertigkeit der überkommenen Materialien“, s. von Hesberg 1988, 95.

⁴⁴ Die ursprüngliche Funktion der Campana-Reliefs als Schutzplatte der hölzernen Architekturteile gegen die Witterungseinflüsse ging im Laufe der Zeit verloren. Im 2. und besonders im 1. Jh. v. Chr. wurde die

Bei genauerer Betrachtung erweisen sich die Platten vom Apolloheiligtum auf dem Palatin als Teil des ausgeklügelten augusteischen Bildprogramms, das sich durch das gesamte Heiligtum zieht.⁴⁵ Das dritte Viertel des 1. Jhs. v. Chr. war politisch unter anderem vom Machtkampf zwischen Oktavian und Marcus Antonius geprägt, der 31 v. Chr. mit Antonius' Niederlage bei der Schlacht von Actium endete. Antonius hatte sein Geschlecht auf Herakles zurückgeführt,⁴⁶ Oktavian galt als Sohn Apollos.⁴⁷ So spielt der Dreifußstreit zwischen Apollon und Herakles nach gängiger Forschungsmeinung symbolhaft auf den Konflikt zwischen Oktavian und Antonius an.⁴⁸ Die mythologischen Figuren Apollon und Herakles wurden aus dem narrativen Kontext exzerpiert und als Allegorien innerhalb der medialen augusteischen Propaganda beziehungsweise Gegenpropaganda bestimmten Rollen zugewiesen.⁴⁹

Der panhellenische Heros Herakles, der bereits in frührepublikanischer Zeit in Rom Einzug hielt, avancierte im Laufe der Jahrhunderte zu einem komplexen römischen Gott, der innerhalb der römischen Kunst eine kontinuierliche Tradierung erfahren hat. Er entwickelte dabei vielschichtige, ambivalente Charakterzüge.⁵⁰ Mal wird er bei seinen Heroentaten, mal beim ausgelassenen Zechen dargestellt. Im ausgehenden 1. Jh. v. Chr. schließlich, besonders mit der neuen, von *mos* und *virtus* geprägten Kulturpolitik des Augustus,⁵¹ ließen sich diese divergierenden Charakterzüge, die gleichfalls für unterschiedliche Wertesysteme standen, nicht mehr miteinander vereinbaren. Sie machten für Oktavian eine bewusste Abkehr vom Herakles des 1. Jhs. v. Chr. erforderlich,⁵² der ja zudem als Vorfahre des politischen Rivalen Antonius galt. Folglich musste nach Antonius' Niederlage für Herakles eine

alte italisch-etruskische Architektur sukzessive durch Stein- und Marmorgebäude verdrängt. Zudem wurde die Technik des Ziegel- und Mörtelbaus immer mehr vervollkommen, s. Borbein 1968, 17.

⁴⁵ Von Hesberg 1988; Lefèvre 1989.

⁴⁶ Plut. Ant. 4, 1–2.

⁴⁷ Suet. Aug. 94, 4.

⁴⁸ Lefèvre 1989, 20.

⁴⁹ Einen anderen Standpunkt vertritt E. Simon, nach der die Darstellung die Versöhnung der beiden Orakelgötter Apollon und Herakles durch den obersten Orakelgott Zeus/Jupiter und begründet ihre These dadurch, dass das Heiligtum des Apollo Palatinus von Anfang an als Orakelheiligtum geplant war, obwohl frühestens 12 v. Chr. die Sibyllinischen Schriften dorthin überführt wurden, s. Simon 2009, 79. Dagegen ist allerdings bemerkenswert, dass das Bildschema seit klassischer Zeit als Bildchiffre für den Streit, und nicht die Versöhnung, spricht. Zudem sind passend zu dem Thema „Streit“ die beiden Gestalten stilistisch kontrovers zueinander gestaltet. Ausführlich, s. Kap. 2.1.

⁵⁰ Ritter 1995.

⁵¹ Anstatt eines Versuches, die traditionellen Aspekte als Heros, der durch den Zyklus seiner Taten als Leitbild des „tugendhaften Römertums“ galt, in sein apollinisches Programm zu integrieren, „überließ“ Oktavian Herakles vorerst seinem Rivalen Antonius, s. ebd. 127; vgl. ebd. 86.

⁵² Hierzu ausführlich Schilling 1988; Huttner 1997b, bes. 389. 391. Dass aber die Heraklesgestalt in der augusteischen Gegenpropaganda bewusst eingesetzt wurde, um Antonius zu diffamieren, darüber gehen die Forschungsmeinungen auseinander. Zu den Befürwortern der These, z. B. Ritter 1995, 81–85. 130; Zanker passim.; zu den Gegnern, z. B. Huttner 1995, 111–112; Hekster 2004; Simon 2009.

neue Formsprache gefunden werden, die Oktavians politischen Leitbild entsprach, um eine Neuintegration in die neue Herrschaftsideologie des Augustus zu ermöglichen. Wie sah dieser Umgang mit dem Heraklesbild in frühaugusteischer Zeit aus?

Bei näherer Betrachtung des Figurenrepertoires auf den Campana-Reliefs erscheint eine weitere Gruppe von Motiven beachtenswert, und zwar die Theseusdarstellungen, die ebenfalls in die frühaugusteische Zeit datieren. Zum einen stellen sie für sich allein betrachtet eine für die Forschung aufschlussreiche Denkmälergruppe dar, da Theseus bis zu diesem Zeitpunkt in Rom wenig Beachtung gefunden hatte und seine Verehrung als athenischer Nationalheros bis dato faktisch auf den attischen Raum beschränkt war. Zum anderen kann er anhand mythografischer und ikonografischer Parallelen⁵³ Herakles gegenübergestellt werden. Trotz vergleichbarer „Biografien“ – Theseus erweist sich in klassischer Zeit durch den Zyklus seiner Taten auf lokaler Ebene als athenisches Pendant zum panhellenischen Heros Herakles⁵⁴ – ist der Umgang mit den beiden Heroen in Rom deutlich verschieden. Während Herakles seit dem 6. Jh. v. Chr. in Rom eine kontinuierliche Tradierung erfahren hat, wurde Theseus in republikanischer Zeit nur selten dargestellt. Ein deutlicher Anstieg an Theseusbildern ist in Rom ab der Mitte des 1. Jhs. v. Chr. festzustellen, wobei die Campana-Reliefs einen der Hauptbildträger darstellen. Steht dieses vermehrte Aufkommen an Theseusbildern in Zusammenhang mit dem neuen politischen Programm des Oktavian/Augustus, das sich künstlerisch im eklektischen Klassizismus manifestiert, der besonders vom Rückgriff auf attische Stilformen geprägt war? Auf welche Weise könnte Oktavian den Heros Theseus, den mythischen König der Athener, als Bildmotiv medial für sich genutzt haben?

Abgesehen von den Reliefs vom Palatin sind mögliche Zusammenhänge zwischen Herakles- und Theseusdarstellungen auf Campana-Reliefs und der neuen kulturpolitischen Konzeption des augusteischen Herrschaftssystems noch nicht erforscht.⁵⁵ Sowohl Einzeluntersuchungen als auch entwicklungsgeschichtliche Gesamtdarstellungen als Teil der römischen Kunst fehlen und stellen demnach ein Forschungsdesiderat dar.

Gegenstand des Promotionsvorhabens ist es, die auf den Campana-Reliefs dargestellten Herakles- und Theseusmotive zu untersuchen. Wie wurden Herakles und Theseus auf den Campana-Reliefs dargestellt? Auf welche Weise wurden im 1. Jh. v. Chr. in Rom am Beispiel der Campana-Reliefs die griechischen Mythen adaptiert und transformiert? Sind an typologischen und stilistischen Elementen prägnante wiederkehrende Muster erkennbar, die als Ausdruck einer Bildsprache verstanden werden können? Ziel der Arbeit ist es anhand der Beziehung zwischen Bildthema

⁵³ Eine Zusammenstellung findet sich beispielsweise bei F. Brommer, s. Brommer 1982, 132.

⁵⁴ Plut. Thes. 29, 3; vgl. Schefold – Jung 1988, 233.

⁵⁵ Die einzige Ausnahme bildet die Untersuchung von M. J. Strazzulla über den Zusammenhang zwischen Motivwahl und politischer Propaganda, s. Strazzulla 1990; Strazzulla 1991; Strazzulla 1999.

und formaler Gestaltung einen etwaigen Bezug zwischen Themenauswahl und der Entwicklung Roms in der ausgehenden Republik und frühen Kaiserzeit aufzuzeigen, die diese Reliefs als mediale Träger einer bestimmten gesellschaftspolitischen und programmatischen Ideologie ausweisen.

1.3 Methoden

1.3.1 Vorgehen und Methodik

Voruntersuchungen und Erstellung des Katalogs

Campana-Reliefs mit Herakles- und Theseusdarstellungen bilden das Material, das in einem Katalog zusammengefasst wurde. Dieser fußt auf einer eingehenden Literaturrecherche sämtlicher zugänglicher Publikationen zu diesem Thema. In einer eingehenden Materialrecherche wurden die publizierten Exemplare aufgearbeitet und durch unpublizierte Sammlungsbestände und neue Funde ergänzt. Während der Erstellung des Katalogs war es teils möglich, die Stücke im Original zu betrachten. Der Besuch von 17 deutschen⁵⁶ und drei dänischen⁵⁷ Antikensammlungen ergab ein breites repräsentatives Spektrum.⁵⁸ Bei ihrer Aufnahme vor Ort wurden die Stücke fotografiert, vermessen und auf Herstellungs- und Bearbeitungsspuren untersucht. Alle weiteren Objekte wurden mithilfe der Sekundärliteratur bearbeitet. Zu einigen Stücken liegen nur kurze Notizen vor und oftmals fehlt eine Abbildung. Einige Exemplare aus dem Kunsthandel des 18. und 19. Jhs. sind nur als Zeichnung publiziert. In diesen Fällen ist eine Analyse schwierig, da eine Zeichnung immer schon bereits eine Interpretation des Zeichners birgt. Diese unzureichend publizierten Exemplare eignen sich nur bedingt für eine Analyse.

Als bibliografische Grundlage für die Anfertigung des Katalogs dient die Publikation von H. von Rohden und H. Winnefeld von 1911, die noch heute eines der

⁵⁶ Berlin, SM, Antikensammlung; Berlin, HU, Universitätsammlung; Dresden, SK; Erlangen, Universitätsammlung; Frankfurt, Archäologisches Museum; Göttingen, Universitätsammlung; Hamburg, MKG; Hannover, KM, Antikensammlung; Heidelberg, Universitätsammlung; Kiel, Universitätsammlung; Köln, RGM; Leipzig, Universitätsammlung; München, Antikensammlung; Tübingen, Universitätsammlung; Weimar, Stadtschloss, Antikensammlung; Wörlitz, Schloss, Antikensammlung; Würzburg, Universitätsammlung.

⁵⁷ Kopenhagen, TM; NM; NCG.

⁵⁸ Leider konnte das Vorhaben, weitere bedeutende Antikensammlungen mit Campana-Reliefs zu besuchen, organisatorisch nicht umgesetzt werden.

Hauptwerke zu den Campana-Reliefs darstellt. Seitdem hat das Material infolge neuer systematischer Grabungen großen Zuwachs erfahren und ist durch erstmalige Veröffentlichungen bis dato unpublizierter Sammlungen bekannter geworden. Innerhalb des Katalogs findet eine Sortierung nach hauptsächlich morphologisch-visuellen Kriterien statt. Die zunächst nach Bildmotiv unterschiedenen Stücke werden nach Plattenart, gegebenenfalls nach Typus, Variante und Serie und, falls möglich, nach ihrem Fundort sortiert, was zugleich oftmals, aber nicht immer,⁵⁹ eine relative chronologische Abfolge widerspiegelt. Die bestehende Klassifizierung nach H. von Rohden und H. Winnefeld dient dabei als Basis. Diese wird kritisch überprüft und ggf. korrigiert. Neuere Funde werden in die bestehende Ordnung eingegliedert.

Analyse

Die Bildanalyse bildet den Hauptteil der Arbeit. In der Bildbeschreibung findet eine Identifizierung der Menschen, Tiere, Mischwesen, Pflanzen etc. sowie eine Beschreibung von deren Interaktion statt. Dabei werden antike schriftliche Quellen⁶⁰ herangezogen und Vergleiche mit Darstellungen auf anderen Denkmälern angestellt, um das gezeigte Sujet zu identifizieren.⁶¹ Im Anschluss erfolgt eine Formanalyse, um Fragen zu Typus, Stil und Chronologie zu beantworten.

Durch den Vergleich mit anderen Darstellungen des gleichen Sujets werden zudem bildwissenschaftliche Fragen behandelt.⁶² Es wird untersucht, ob der dargestellte Typus eine lange Bildtradition aufweist oder erst- beziehungsweise einmalig auf Campana-Reliefs auftritt, um festzustellen, inwieweit einem wiederkehrenden traditionellen Bildschema eine grundlegende beziehungsweise sich verändernde Bedeutung zugrunde liegt.

In der Stilanalyse werden die Formen, in der sich die Bildthemen manifestieren, sowie die „Funktion“ dieser Formen untersucht.⁶³ Es stellt sich die Frage, ob und auf welche Weise die römische Kunst vor dem Hintergrund ihrer eigenen kulturellen

⁵⁹ Es können auch mehrere Serien zeitgleich bestanden haben.

⁶⁰ Einen ausführlichen Überblick über die bildlichen und schriftlichen Quellen zu den Herakles- und Theseusmythen bieten unter anderem die Nachschlagewerke *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, herausgegeben von Wilhelm Heinrich Roscher und das *Lexicon iconographicum mythologicae classicae*. Die folgenden Nacherzählungen der antiken Mythen zu Herakles und Theseus in den jeweiligen Kapiteln stellen eine Variante unter einer Fülle von Versionen dar und dienen dem besseren Verständnis der Motive. Es besteht kein Anspruch auf Vollständigkeit der Quellen.

⁶¹ Diese beiden Schritte stellen die ersten beiden Stufen des heute noch geltenden dreistufigen Modells Erwin Panofskys dar, s. Panofsky 1978; zuletzt Lorenz 2016, 1–100, bes. 20–23 (mit weiterführender Literatur).

⁶² Zuletzt hierzu ebd. bes. 171.

⁶³ Lang 2002, 174. Zur Geschichte der Stilanalyse, s. ebd. 169–175.

Identität vom Rückgriff bereits bestehender Kompositionen und Stile bestimmt war und welche Intention hinter dieser Rückbesinnung steckt. Welche Assoziationen werden durch bestimmte Darstellungsweisen hervorgerufen? Entsprechen diese dem alteingesessenen Bewertungsschemata oder muss ihnen eine neue Bedeutung zugewiesen werden?⁶⁴ Folgen die Darstellungen auf den Campana-Reliefs dem in der römischen Kunst häufig zu beobachtenden Eklektizismus, bei dem unterschiedliche, mitunter lang tradierte Bildelemente und Stile neu kombiniert werden? Oder sind die vorliegenden Darstellungen als römische Neuschöpfung zu betrachten?

Datierung

Die Typisierung, Erschließung der Bildtradition und Stilanalyse sowie der Vergleich von Typus und Stil mit anderen möglichen Vorgängern, zeitgleichen Denkmälern und nachfolgenden Gattungen bilden methodisch den Ausgangspunkt zur Datierung.⁶⁵ Je nach spezifischer Gestaltung der einzelnen Reliefs kann eine Motivgruppe nach der Methode der Kopienkritik in Typus, Variante, Serie und Umbildung unterschieden werden.⁶⁶ Dabei spielen Faktoren wie „Reliefschärfe“ und Größe der Formen eine entscheidende Rolle. Denn grundsätzlich gelten große Platten aus frischer Form als näher zur Urpatrizie als kleine oder abgenutzte Formen. Daraus ergibt sich eine relative Abfolge,⁶⁷ die grundlegend für die Datierung ist. Der ständige Gebrauch einer Matrize oder eines Matrizenstempel hatte zur Folge, dass diese sich mit der Zeit abnutzten und die Reliefs nicht mehr so scharfe Konturen wie bei einer neuen Matrize aufwiesen. Demnach sind Reliefs aus einer Serie aus frischer Form gegenüber den Exemplaren älter, die aus abgenutzter Form stammen. Schließlich wurde durch Überformung eines bereits vorhandenen Reliefs eine neue Matrize herge-

⁶⁴ Solche Fragestellungen sind in den Bereich der Semiotik zu verorten, s. grundlegend zusammengefasst ebd. 235–236; zuletzt Lorenz 2016, 104–106.

⁶⁵ Zur Datierung von Campana-Reliefs, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 12*–22*; Borbein 1968, 28–42; Siebert 2011, 22–24. Daneben werden Reliefs, die aus feingeschlammtem Ton mit nur wenig Magerungsteilen bestehen, grundsätzlich als älter eingestuft als solche, die aus größerem Ton bestehen, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 23*–24*; vgl. Borbein 1968, 31–32; Siebert 2011, 24. Da aber nur wenige Exemplare im Original betrachtet werden konnten, war eine solche Analyse nicht möglich. Daher beziehen sich etwaige Angaben in dieser Arbeit auf Hinweise aus der Sekundärliteratur. Eine weitere Methode bietet die Datierung über Werkstattstempel, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 20*–22*; Borbein 1968, 30–31. Da jedoch kein in dieser Arbeit behandeltes Exemplar einen Stempel aufweist, muss auch diese Methode hier ausgeschlossen werden.

⁶⁶ Hölscher 2002, 177–179.

⁶⁷ Vgl. den von A. H. Borbein postulierten „technisch bedingten Stil und Zeitstil“, nach der eine relative chronologische Abfolge erstellt werden kann, s. Borbein 1968, 28–42; vgl. Rauch 1999, 6; Siebert 2011, 24.

stellt. Beim Brand der neuen Form schrumpfte diese durch den Wasserverlust. Demnach sind die Platten der neuen Serie kleiner als die der älteren⁶⁸ beziehungsweise konnten bei der Verwendung von Matrizenstempeln die neuen Figuren die Relieffläche nicht mehr ausfüllen. Um die entstandenen Freiflächen auszufüllen, rückte man die Figuren weiter voneinander ab oder reduzierte das Format der Platten.⁶⁹ Mit der Herstellung durch ständige Überformung geht in der Regel auch eine Qualitätsminderung einher, in der die Schärfe der Konturen abnimmt.⁷⁰ Eine weitere Möglichkeit zur Erstellung einer relativen chronologischen Abfolge bieten die oberen und unteren Zierstreifen, die auch bei unterschiedlichen Bildmotiven oftmals gleich sind. In solchen Fällen liegt eine „Werkstattzugehörigkeit und Zeitgleichheit“ nahe.⁷¹

Da nur in den seltensten Fällen eine Datierung anhand des Fundkontextes möglich ist,⁷² erweist sich die Stilanalyse, anhand derer die Bildung der Urpatrizier rekonstruiert wird, oftmals als die einzige Möglichkeit zur Datierung. Verwendungs- beziehungsweise Fundkontexte im architektonischen Verbund, die möglicherweise auf die Auftraggeber schließen lassen, sind dagegen in den meisten Fällen unbekannt.

Auswertung

Die generierten Informationen aus den ikonografischen und stilistischen Untersuchungen dienen als Basis für eine ikonologische Auswertung. Unter Einbeziehung des weiteren zeitgenössischen Bildprogramms und der antiken schriftlichen Quellen, die die politischen und gesellschaftlichen Strukturen der ausgehenden Republik und frühen Kaiserzeit beschreiben, werden die in dieser Arbeit behandelten Sujets bewertet und der Frage nachgegangen, welche Grundsätze sich in den Darstellungen ausdrücken. Auf welche Weise sind in Motivwahl, Bildtradition und Stil als Manifestationen einer bestimmten kulturellen Identität zu sehen?

Der abschließende Vergleich zwischen Herakles- und Theseusdarstellungen dient dem Versuch, anhand möglicher wiederkehrender typologischer und stilistischer Muster eine Bildsprache zu erschließen. Grundlegend ist die traditionelle Angleichung zwischen den beiden Heroen im klassischen Griechenland des 5. Jhs. v. Chr. Sind einige Aspekte dieser einstigen Angleichung noch in römischer Zeit fest-

⁶⁸ Borbein 1968, 13–14; Rauch 1999, 3.

⁶⁹ Borbein 1968, 33; vgl. Rauch 1999, 6. Dies gilt nur für Aufsatzplatten, da diese keine architektonische Funktion hatten. Die Größe der Verkleidungsplatten richtete sich nach dem architektonischen Kontext.

⁷⁰ Borbein 1968, 33–35; vgl. Rauch 1999, 6.

⁷¹ Siebert 2011, 24.

⁷² In einigen Fällen sind die Campana-Reliefs anhand des Bildmotivs, zum Beispiel über ein datierbares Bauwerk, möglich, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 22*; Siebert 2011, 22.

stellbar oder herrschten für Herakles und Theseus jeweils völlig verschiedene Voraussetzungen? Auf welche Weise ändert sich das Bild der beiden griechischen Helden vor dem politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Hintergrund der ausgehenden Republik und der frühen römischen Kaiserzeit?

1.3.2 Terminologie

Zur Verwendung von griechischen Götternamen

Die Verwendung der griechischen Namen Herakles, Apollon, Demeter und Persephone/Kore begründet sich einerseits traditionell aus der Forschungsliteratur zu Campana-Reliefs. Bereits H. von Rohden, H. Winnefeld und auch A. H. Borbein verwenden statt der lateinischen Namen die griechischen. Dieser Tradition folgen unter den deutschsprachigen Beiträgen unter anderem auch Klaus Berger,⁷³ Rita Perry,⁷⁴ Henner von Hesberg⁷⁵ und zuletzt Anne Viola Siebert.⁷⁶ Dieser Umstand mag darin begründet sein, dass die hier gezeigten Figuren in griechischer Ikonografie wiedergegeben sind und zudem einen griechischen Mythos präsentieren, das heißt die griechischen mythologischen Figuren gemeint sind.⁷⁷ In diesen Fällen stünden Herkules und Apollo lediglich für die lateinischen Namensformen, nicht aber für die Gottheiten nach römischer Tradition.⁷⁸ Anders verhält es sich, wenn explizit auf einen römischen Gott beziehungsweise dessen Kult, Heiligtum etc. verwiesen wird. In diesen Fällen ist die Verwendung der lateinischen Namen unumgänglich.

Typus – Variante – Serie – Wiederholung

Bei der Entwicklung von typologischen Reihen stützt sich diese Arbeit auf ein bereits bestehendes System, das M. Rauch in ihrer Dissertation *Bacchische Themen und Nilbilder auf Campana-Reliefs* herausgearbeitet hat. Demnach werden unter „Typus“ „kanonisch festgelegte Darstellungen eines Bildmotivs“ verstanden, unter „Variante“

⁷³ Berger 1994, 92.

⁷⁴ Perry 1997, 22.

⁷⁵ Von Hesberg 1997, 119.

⁷⁶ Siebert 2011, 45 Anm. 93; 51.

⁷⁷ Zu den mythologischen Figuren, von denen keine lateinischen Namen überliefert sind, zählen Theseus sowie die in Zusammenhang mit ihm stehenden Figuren Aithra, Sinis, Skiron, Aigeus und Ariadne. Im Lateinischen ist sowohl die griechische Form „Ariadne“ als auch die römische Form „Ariadna“ geläufig, s. Pertsch 1999, 43. Hinzu kommen die mit Herakles in Verbindung stehenden Figuren Iakchos und Omphale, zu denen ebenfalls keine lateinischen Namen bekannt sind.

⁷⁸ Damit steht diese Arbeit in der Tradition von A. V. Siebert, s. Siebert 2011, passim, bes. 45 Anm. 93.

„gleiche Wiedergeben eines Bildmotivs“, bei denen „Details variieren“. Eine „Serie“ bezeichnet „Reliefs [...], deren Darstellungen identisch sind, und somit aus derselben Matrize stammen“.⁷⁹ Zu diesen Begriffen gesellt sich die „Wiederholung“, die Platten aus jüngerer Form meint, die aus jüngerer Urpatrize stammt.⁸⁰ Dieser Ordnung liegt der kopienkritische Ansatz zugrunde, nach dem ausgehend von einem Original alle weiteren Kopien entstanden sind. Demnach liegt allen vorliegenden Platten eine Urpatrize zugrunde, die entweder das Original oder eine Kopie oder Umbildung eines bereits bestehenden Typus darstellen kann.

Bildsprache und Stilformen

Die Bildkunst der späten Republik und der frühen Kaiserzeit, zu der auch die hier behandelten Campana-Reliefs zählen, war von einer vielschichtigen Bildsprache, die sich in unterschiedlichen Stilformen ausdrückte, geprägt. Die Forschung versucht diese Phänomene mit verschiedenen Begriffen zu begreifen. Dazu zählen unter anderem „Archaismus“, „Klassizismus“, „Eklektizismus“ und „Neuattizismus“.

Dieser divergierenden Formsprache des 1. Jhs. v. Chr. geht eine Entwicklung voraus, die im 2. Jh. v. Chr. begann. In dieser Zeit wurde verstärkt auf die Kunst des 5. und 4. Jhs. v. Chr. zurückgegriffen. Die Gründe dafür sind noch nicht hinreichend erforscht. Angesichts des Eindringens „fremder Mächte“ mag die Besinnung „auf die Leistungen und Werte der Vergangenheit [...] als Fundamente einer eigenen Identität“ ein Grund gewesen sein.⁸¹ Roms sukzessive Eroberung des griechischen Ostens hatte auch zur Folge, dass teils originale griechische Bildwerke als Beute nach Rom gelangten, teils brachte man griechische Bildhauer und Maler mit nach Rom, die vor dem Hintergrund ihrer griechischen Formvorstellungen und Techniken die sakralen und säkularen öffentlichen und privaten Bauten schmückten.⁸² Es bildete sich im 2. und 1. Jh. v. Chr. in Griechenland und Rom eine neue Formensprache heraus, die je nach dem darzustellenden Thema archaische, klassische oder hellenistische Stilformen aufgriff. Den römischen Bildhauerwerkstätten stand so ein Repertoire an Bildmotiven und Stilformen zur Verfügung, mit dem die eigenen römischen Bildthemen verständlich formuliert werden konnten. Der jeweilige Kunststil rief bei dem Betrachter „bestimmte Assoziationen“ hervor.⁸³

⁷⁹ Rauch 1999, 9.

⁸⁰ Von Rohden – Winnefeld 1911, passim; Hedinger 1987.

⁸¹ Hölscher 2002, 228; vgl. Cain – Dräger 1994, 810.

⁸² Cain – Dräger 1994, 812–813.

⁸³ La Rocca 2002, 627–628.

Der Begriff Archaismus ist seit dem Ende des 19. Jhs. Gegenstand kontroverser Forschungsdiskussionen. Im Gegensatz zur Archaik, einem modernen kunsthistorischen Begriff, wurde der Begriff Archaismus schon der Antike für den Gebrauch eines altertümlichen Stils verwendet. Johann Joachim Winckelmann unterschied zwischen dem „altertümlichen Stil“ und dessen „Nachahmung“.⁸⁴ Der Begriff Archaismus findet bei ihm noch keine Erwähnung.⁸⁵ Seit dem Ende des 19. Jhs. und bis weit ins 20. Jh. hinein haben sich zwei Grundströmungen herausgebildet, wie Tatjana Brahmns⁸⁶ und nachfolgend Ulrike Michèle Wolf⁸⁷ in ihren Arbeiten aufgezeigt haben. In diesen werden unterschiedliche Entwicklungs- und Datierungsansätze diskutiert. Der Beginn des Archaismus sei entweder im 5. beziehungsweise 4. Jh. v. Chr. anzusetzen⁸⁸ oder als hellenistisches Phänomen des 3. Jhs. v. Chr. anzusehen.⁸⁹ Entscheidend sei vor allem, dass ungeachtet dessen archaische Werke gleich wahrgenommen werden.⁹⁰ Daher soll in der vorliegenden Arbeit Archaismus nach der Definition von Dietrich Willers als Rückgriff auf die archaische Formsprache beziehungsweise die Verwendung von Elementen, die der Erschaffer für archaisch gehalten hat, verstanden werden.⁹¹

Der Begriff Klassizismus scheint irreführend, denn er suggeriert die Rückbesinnung auf klassische Stilmittel des 5. und 4. Jhs. v. Chr. Tatsächlich wird der Terminus in der Forschung als Synonym für den Rückgriff auf verschiedene griechische Stile und deren eklektische Zusammenstellung gebraucht. In augusteischer Zeit wurden Kunststile aus traditionellen Vorbildern heraus entwickelt, aus denen neue Formen hervorgingen.⁹² Auch wenn klassische Stilformen zu überwiegen scheinen, sind ebenso je nach Bildthema archaische und hellenistische Komponenten festzustellen. Der augusteische Klassizismus sei demnach durch einen Eklektizismus zu definieren.⁹³ Dabei stehen klassische Formen für die römischen Wertbegriffe (*mos maiorum*), während hellenistische Formen beispielsweise dafür geeignet waren, den Pathos des Sujets wiederzugeben.⁹⁴ Eugenio La Rocca zufolge hatten die modernen Termini klassisch und hellenistisch für die Römer keine Bedeutung. Es ginge vielmehr darum,

⁸⁴ Winckelmann 1825, 8, 1 § 19.

⁸⁵ Diese erfolgte durch seine Nachfolger, A. Hirt, H. Meyer und G. Zoega, s. Schmidt 1922, 6 Anm. 2; vgl. Brahmns 1994, 20.

⁸⁶ Brahmns 1994, 21–37.

⁸⁷ Wolf 2011, 3–6.

⁸⁸ Schmidt 1922; Fuchs 1959; Willers 1975; Brahmns 1994.

⁸⁹ Becatti 1941, 85–95; 1958; Havelock 1964; 1965.

⁹⁰ Wolf 2011, 6.

⁹¹ Willers 1975, 21; vgl. Brahmns 1994, 26.

⁹² La Rocca 2002, 627–628.

⁹³ Cain – Dräger 1994, 811; La Rocca 2002, 630–631.

⁹⁴ Ebd. 634.

zwischen der attischen und der östlichen (sog. asiatischen) Kunst zu unterscheiden.⁹⁵ In dem Konflikt zwischen Oktavian und Antonius wurden die Stile schließlich zu politischen Aussagen instrumentalisiert,⁹⁶ in dem der asiatische Lebensstil als *luxuria* gegenüber den vorbildlichen Tugenden der *mos maiorum* verteufelt wurde. Dieser Umstand schlug sich auch in der Kunst nieder, wie anhand dieser Arbeit beispielhaft dargelegt wird. Allgemein lebten hellenistische Elemente in augusteischer Zeit fort, wobei hellenistische Themen mehr in dem privaten Bereich wie Villen und Gärten zu finden waren.⁹⁷

Der Begriff Neuattisch bezeichnet nach der Definition der heutigen Forschung allgemein den Rückgriff der hellenistischen und römischen Reliefkunst auf klassische athenische Stilformen, die als „vorbildlich“ empfunden wurden.⁹⁸ Der Begriff wurde 1853 von Heinrich Brunn geprägt und meinte Werke von athenischen Kunsthandwerkern, die ihre Stücke als Athener signierten und ältere Motive zu dekorativen Zwecken anfertigten.⁹⁹ Die Künstler nannten sich *Αθηναῖος*, auch wenn sich ihre Werkstatt nicht in Athen befand.¹⁰⁰ Friedrich Hauser erkannte zudem, dass die Neukombination bereits bestehender Elemente eine neue künstlerische Leistung darstelle.¹⁰¹ Werner Fuchs zufolge sind neuattische Werke ortsunabhängig und er sah in diesen die eklektische Neuverwertung klassischer Denkmäler.¹⁰² Dieser Definition ist Hans-Ulrich Cain und Olaf Dräger zufolge entgegenzubringen, dass neuattische Denkmäler und Einzelmotive „nicht im Sinne von Reproduktionen klassischer athenischer Vorbilder zu verstehen“ sind, sondern entscheidend sei die „freie Kombinationsmöglichkeit“ archaischer, klassizistischer, hellenistischer und zeitgenössischer Motive seit dem 1. Jh. v. Chr. Das Neuattische ist H.-U. Cain und O. Dräger zufolge daher eine Bezeichnung, die weder den Stil bestimmter Bildhauer und Werkstätten noch eine Stilrichtung oder den Geschmack einer historischen Epoche angemessen charakterisieren würde.¹⁰³ Demzufolge folgt das „Neuattische“ keiner strikten Definition. In dieser Arbeit wird daher auf den Begriff weitgehend verzichtet. Seine Verwendung steht stets im Zusammenhang einer bestimmten Forschungsmeinung.¹⁰⁴

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Hölscher 2005, 249.

⁹⁷ La Rocca 2002, 634.

⁹⁸ Cain – Dräger 1994, 809.

⁹⁹ Brunn 1853. Seit dem 3. und vor allem im 2. Jh. v. Chr. signierten Bildhauer ihre exportierten Waren direkt am Werk, da sie ohne Sockel verschickt wurden, s. Cain – Dräger 1994, 809. 812; Wolf 2011, 1–2.

¹⁰⁰ Fuchs 1959, 2; vgl. Cain – Dräger 1994, 810–812; Wolf 2011, 2.

¹⁰¹ Hauser 1889.

¹⁰² Fuchs 1959, 1–5. Die divergierenden Definitionen der neuattischen Kunst haben H.-U. Cain und O. Dräger zusammengefasst, s. Cain – Dräger 1994, 809–811.

¹⁰³ Ebd. 811.

¹⁰⁴ Der Terminus wird oftmals als Synonym für klassizistisch-eklektische Werke und Kopien nach klassischen Originalen verwendet, s. ebd.

Zudem sei das „Neuattische“ von dem „Klassizistisch-eklektischen“ abzugrenzen. Grundlage bilden jüngere Studien, die neben den formalen und stilistischen Aspekten versucht haben, die thematischen Zusammenhänge der Bilder zu analysieren.¹⁰⁵ Demnach erfüllen „die Reliefdarstellungen zwar einen hohen dekorativen Anspruch [...], [wurden] aber zugleich nach gewissen thematischen Gesichtspunkten in Auftrag gegeben und aufgestellt [...]“.¹⁰⁶ Entscheidend war nach H.-U. Cain und O. Dräger, dass der Kunstmarkt von dem Geschmack des hauptsächlich römischen Käufers bestimmt wurde.¹⁰⁷ „Die klassizistische, eklektische Reliefdekoration vom 2. Jh. v.-2./3. Jh. n. Chr.“ sei keine bestimmte Stilform, sondern ein Phänomen, das vielmehr „gleichzeitig in verschiedenen Regionen und in zahlreichen Gattungen der bildenden Kunst wie auch der Literatur anzutreffen war“.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Ebd. 811 mit Anm. 15.

¹⁰⁶ Ebd. 811.

¹⁰⁷ Ebd. 825.

¹⁰⁸ Ebd. 811.

2

Herakles

2.1 Streit um den Delphischen Dreifuß

Die folgende Untersuchung stützt sich auf 30 Platten und Fragmente, die die gleiche Darstellung zeigen (Kat. 1–30). Sie geben den Streit zwischen Herakles und Apollon um den Delphischen Dreifuß wieder (Abb. 1).¹⁰⁹ H. von Rohden und H. Winnefeld verzeichnen neun Exemplare in ihrem Werk (Kat. 21–27. 29–30). Giovanni Annibaldi stellt in den *Notizie degli Scavi di antichità* aus dem Jahr 1934 weitere elf Exemplare vor (Kat. 10–20), von denen ein Teil während einer Grabung am Osthang des Kapitols zutage kam (Kat. 10–16). Weitere Exemplare dieser Darstellung wurden 1960 in Cosa (Kat. 28) und 1968 im Bereich des Apollotempels auf dem Palatin in Rom geborgen (Kat. 1–9). Von elf Reliefs sind keine Abbildungen publiziert, sodass Informationen zu diesen Stücken allein durch Angaben aus Sekundärquellen bezogen werden (Kat. 4–9. 16–18. 25. 30).

2.1.1 Beschreibung

Der Bildfries wird von einer Zweiergruppe in symmetrischer Schrittstellung mit angehobenen Fersen eingenommen, die von beiden Seiten an einen sich in der Mitte befindlichen Dreifuß herantreten und diesen an den Stützen der scheibenförmigen Ringhenkel umfassen.¹¹⁰ Die linke Seite zeigt einen jugendlichen bartlosen Mann im Profil nach rechts gewandt. Er ist in weiter Schrittstellung auf den Zehenspitzen zu sehen. Das kurze, wellige Haar wird durch ein Band um die Stirn zusammengehalten und lockt sich an den Spitzen nach oben. Der Mann ist bis auf eine knielange Chlamys, die über die linke Schulter und den linken Arm fällt, unbekleidet. Diese umhüllt den Mann entweder in schwungvollen kleinen Wellen (Kat. 1–16. 28) oder fällt starr und steif herab (Kat. 26–27). Er trägt außerdem einen zwei- (Kat. 1–16) beziehungsweise einteiligen Köcher (Kat. 24. 26) über der linken Schulter. In der linken Hand hält er einen Bogen. Der Haltungswinkel variiert. Zusätzlich hält der Mann in Kat. 1 bis 22 zwei Pfeile in den Händen. Die rechte Bildhälfte zeigt einen diesmal nach links gewandten jugendlichen, bartlosen Mann im Profil. Auch er ist in weiter Schrittstellung und auf Zehenspitzen dargestellt. Das lange gelockte Haar fällt ihm bis auf die Schulter. Er ist mit einem Löwenfell bekleidet, wobei der Löwenkopf wie eine Kapuze über den Kopf gezogen ist. Das Fell wird zudem mit einem Gürtel oder

¹⁰⁹ Erste Erwähnung findet die Darstellung bei G. P. Campana, s. Campana 1842, Taf. 20; *Cataloghi Campana* Nr. 130. 267.

¹¹⁰ H. von Rohden und H. Winnefeld zufolge weist die Form der Stützen und die Gestaltung der Ringhenkel als flache Scheiben darauf hin, dass der Aufbau des Gerätes den Tonbildnern unbekannt war, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 266.

einer Binde oberhalb des Bauchnabels eng am Körper gehalten. Eine Ausnahme bildet das Fragment Kat. 29, bei dem die Figur keinen Gurt aufweist, das Fell dementsprechend mit etwas Abstand vom Körper herabfällt. In der linken Hand hält er eine kurze dicke Keule, die mit gleichmäßig angelegten Knubbeln verziert ist. Die beiden Figuren sind in spiegelsymmetrischer Weise einander zugewandt. Bei beiden ist das für den Betrachter hintere Bein nach vorn ausgestellt und das vordere Bein nach hinten, sodass die Unterkörper der Figuren eine leichte Drehung zum Betrachter hin vollziehen. Der Oberkörper der rechten Gestalt tendiert sogar etwas zur Dreiviertelansicht. Dadurch, dass beide Figuren die Bodenlinie nur mit den Zehenspitzen berühren, scheint es, als würden sie schweben. Der hohe Dreifuß, zentral im Bildfeld positioniert, weist drei schlanke, schulterhohe, mit Ranken verzierte Stelzen auf, deren Füße in Raubtiertatzen enden. Diese stehen wiederum auf einer scheibenförmigen Basis. In etwa Schulterhöhe der beiden Figuren befindet sich ein runder Kessel. Er ist mit einer breiten Lippe ausgestattet und im oberen Bereich mit zwei horizontal verlaufenden Wülsten dekoriert. Der untere Bereich des Kessels weist ein Blattzungemuster auf. Darunter ist der Dreifuß mit zwei kleinen Statuetten dekoriert, die weibliche Flügelwesen darstellen und auf einem kraterförmigen weiteren Becken oder Kessel stehen. Zwischen den Füßen ist ein Omphalos¹¹¹ erkennbar.

2.1.2 Varianten und Serien

Die annähernd identische Darstellung auf den Campana-Reliefs lässt auf ein gemeinsames Vorbild, eine nicht erhaltene Urpatrizze, schließen. Kleine Unterschiede in den Details weisen auf Umbildungen innerhalb des Typus, die Varianten genannt werden.¹¹²

Es können 22 Exemplare einer Variante (1) zugeordnet werden. Sie weisen vergleichbare Plattenmaße auf und zählen insgesamt zu den größten und qualitativsten Arbeiten – Merkmale, die sie gegenüber anderen Exemplaren als die frühesten Vertreter kennzeichnen. Die Reliefs weisen Modellierspuren auf, die vor dem Brand erfolgten. Dass sie aus unmittelbarer Abformung aus der Matrize, die der Urpatrizze zugrunde liegt, stammen, ist daher wahrscheinlich.¹¹³ Es werden vier Serien 1 (Kat. 1–9), 2 (Kat. 10–16), 3 (Kat. 17–21) und 4 (Kat. 22) unterschieden, die aus vier verschiedenen Formen stammen, wovon kleinste Abweichungen in den Details zeugen. Die Exemplare der Serie 1 stammen vom Apolloheiligtum auf dem Palatin in Rom. Die Vertreter der Serie 2 kamen bei Ausgrabungen am Osthang des Kapitols in Rom

¹¹¹ Von Rohden – Winnefeld 1911, 266. Zum Omphalos zuletzt Kuchel 2011.

¹¹² Nach dem Vorbild der Kategorisierung durch M. Rauch, s. Rauch 1999, 9.

¹¹³ Vgl. di Mino 1981, 124.

zutage. Die Serien 3 und 4 sind unbekanntes Fundortes und heute über mehrere Sammlungen verstreut.

Einen in sich geschlossenen Befund stellen die Campana-Reliefs aus dem Bezirk des Apollotempels auf dem Palatin in Rom dar,¹¹⁴ die somit der gleichen Serie (1) angehören. 1968 kamen verschiedene Typen von Verkleidungsplatten, Simen, Krönungen und Antefixen zutage,¹¹⁵ darunter fragmentarisch erhaltene Platten mit Darstellungen zweier Jünglinge um den Dreifuß (Kat. 1–9). Die Platten wurden bei Ausgrabungen unter der Leitung von Gianfilippo Carettoni gefunden¹¹⁶ und schmückten wahrscheinlich eines der Gebäude innerhalb des Heiligtums. Heftlöcher belegen, dass sie mit Nägeln an hölzernen Architekturteilen befestigt waren. Es wird vermutet, dass die Platten nach nur kurzer Nutzungsdauer durch marmorne Schmuckelemente ersetzt wurden. Sie wurden zerschlagen und dienten nachfolgend als Füllmaterial für die ursprünglichen Durchgänge der großen frontalen Stützmauer auf der oberen Terrasse.¹¹⁷ Ein Teil der fragmentarisch erhaltenen Platten ist heute im Museo Palatino in Rom ausgestellt.¹¹⁸

Die neun fragmentarisch erhaltenen Reliefs ergänzen einander und ermöglichen so eine Rekonstruktion der Gesamtkomposition.¹¹⁹ Die Platten zählen mit einer Höhe von 71,5 cm und einer Breite von 61 cm insgesamt zu einer der größten Vertreter der Gattung.¹²⁰ Sie zeichnen sich zudem durch eine sorgfältige Bearbeitung aus und stammen aus einer unverbrauchten Form. Nach ihrer Entnahme wurden weitere Details mit einem Modellierstäbchen eingraviert.¹²¹

¹¹⁴ Grundlegend zum Tempel und zum Bildprogramm des Apollo-Palatinus-Heiligtum, s. Carettoni 1988a; Lefèvre 1989; Schenk 1997, 107–109; Strazzulla 1990; Balensiefen 2009; Zink 2012. Ein Großteil der Platten ist heute im Antiquarium del Palatino in Rom ausgestellt, s. <http://www.goppion.com/imageserver/ox_page_image/files/immagini/news-archivio/vetratadettaglio.jpg> (11.4.2016); <http://www.davidmacchi.com/tourguide/Museo_Palatino_files/Media/20091209-DSCF2419/20091209-DSCF2419.jpg?disposition=download> (11.4.2016).

¹¹⁵ Zu den Campana-Reliefs, s. Carettoni 1971–1972; Carettoni 1973; Carettoni 1988b; Strazzulla 1990.

¹¹⁶ Carettoni 1971–1972, 123. Zur Konservierung und Rekonstruktion der Platten vom Palatin, s. ebd. 123–124.

¹¹⁷ Leider ist unbekannt, welches Gebäude sie genau schmückten, s. Zanker 1983, 34; Carettoni 1988b, 267; Ritter 1995, 129.

¹¹⁸ <<http://www.goppion.com/news/2014/la-grande-vetrata-per-il-museo-palatino>> (12.9.2018).

¹¹⁹ Carettoni 1971–1972, 128; Carettoni 1973, 81; Carettoni 1988b, 269 Nr. 121. An anderer Stelle heißt es fünf Exemplare, vgl. ebd. 267. Die Dauerausstellung im Antiquarium del Palatino in Rom zeigt sechs rekonstruierte Platten, deren Zusammensetzung sich auch z.T. von denen in den Publikationen unterscheidet. Von den neun beschriebenen Reliefs sind drei bildlich publiziert (Kat. 1–3). Auf welche Weise sich die Katalogeinträge Kat. 4 bis 9 in der Ausstellung wiederfinden, ist mir nicht bekannt.

¹²⁰ Von Rohden – Winnefeld 1911, 26*; Borbein 1968, 17.

¹²¹ Carettoni 1971–1972, 128; Carettoni 1973, 81; Carettoni 1988b, 267–268; Ritter 1995, 129; Rizzo 1976/1977, 50. Möglicherweise wollte sie so dem noch wenig verbreiteten Marmor gleichen. Besonders sorgfältig sind die anatomischen Details an Apollons Körper gestaltet, s. Carettoni 1988b, 268.

Die Platten schließen nach oben hin mit einer glatten Leiste und darunter mit einem in eine Hohlkehle eingebetteten Eierstab, bestehend aus 14 stilisierten Blattelementen, ab. Der untere Abschluss beginnt unten mit einer glatten Leiste und darunter folgend mit einem achteiligen Lotusfries, dessen Blattkelche sich bogenförmig an den jeweiligen Spitzen treffen und so bereits die charakteristische Form des Anthemions bei Campana-Reliefs bilden,¹²² obgleich die Blätter keine Palmette umschließen, sondern eine geschlossene Blüte.

Die Bemalung hat sich gut erhalten. Die Farbschicht wurde auf einen klaren Überzug aus verdünntem Ton aufgetragen, bevor diese mit Puzzolan vermischt wurde. Die nackten Teile der Figuren sind manchmal nur von diesem Überzug bedeckt, die purpurnen mit einem gelblichen. Die Figuren zeigen Farbreste von Rot- und Brauntönen, die sich deutlich von einem blauen Hintergrund abheben.¹²³ Das Haar variiert in Purpurtönen, das Löwenfell ist ockerfarben, der Dreifuß ist in einem Hellgelbocker gehalten, der möglicherweise Gold imitieren soll.¹²⁴ Weiterhin sind weiße Farbreste am Eierstab und purpurne Farbe auf dem Reliefgrund am Lotusfrieses erhalten.

Neben den hier beschriebenen Reliefs kamen bei den Ausgrabungen weitere Reliefs mit unterschiedlichen Motiven zutage: Perseus und Minerva mit dem Gorgoneion,¹²⁵ zwei Kanephoren zu Seiten eines Thymiaterions,¹²⁶ zwei Mädchen, die einen Baitylos¹²⁷ und zwei Mädchen, die einen Kandelaber schmücken.¹²⁸ Die Platten mit den zwei Mädchen, die einen Baitylos schmücken, weisen die gleichen Plattenmaße (71,5 x 62 cm) und die gleichen oberen und unteren Zierstreifen auf. Nach oben hin schließt die Platte mit den gleichen Zierfriesen wie bei den hier behandelten Platten mit einem Eierstab ab, unten mit dem gleichen Lotusfries. Dass sie alternierend in einem Fries an dem Gebäude angebracht waren, ist wahrscheinlich.¹²⁹ Die weiteren eben genannten Verkleidungsplatten unterscheiden sich zum Teil etwas in ihrer

¹²² Zur kanonischen Form des Anthemions auf Campana-Reliefs, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 35*–36*.

¹²³ Zur Bemalung, s. Carettoni 1971–1972, 124 (allgemein). 128 (Reliefs mit Dreifußstreit); Carettoni 1973, 80; Ritter 1995, 129.

¹²⁴ Carettoni 1973, 80.

¹²⁵ Carettoni 1971–1972, 125–126 Abb. 1; Carettoni 1973, 75–76 Abb. 1–3; Carettoni 1988b, 269 Nr. 120.

¹²⁶ Carettoni 1971–1972, 128–129 Abb. 3; Carettoni 1973, 77 Abb. 9–11; Carettoni 1988b, 269–270 Nr. 122.

¹²⁷ Carettoni 1971–1972, 129–131 Abb. 5; Carettoni 1973, 78–80 Abb. 15–19; Carettoni 1988b, 270 Nr. 123.

¹²⁸ Carettoni 1971–1972, 124 Abb. 4; Carettoni 1973, 77–78 Abb. 12–14; Carettoni 1988b, 270 Nr. 124. Weitere Platten zeigen Simen mit Löwengreifen zu Seiten eines Kraters und mit Isisbüste zwischen einer Sphinx und einem menschenköpfigen Löwen, auf denen Krönungen mit vegetabil-ornamentalem Dekor aufgesetzt waren, und mehrere Typen von Antefixen mit Silenskopf, Elefantenprotome oder Akanthus, s. Carettoni 1971–1972, 131–139 Abb. 6–12; Carettoni 1988b, 270–272 Nr. 125. 126. Zur Deutung der Motive im politischen Zusammenhang, s. Lefèvre 1989, 20–23.

¹²⁹ Vgl. Ritter 1995, 129–130. Die Größe der unterschiedlichen Plattentypen variiert zwar nur gering, doch merklich. Zudem sind die oberen und unteren Abschlussfrieses voneinander zu unterscheiden. Die unterschiedlichen Typen scheinen daher entweder an verschiedenen Stellen innerhalb eines Gebäudes oder an unterschiedlichen Gebäuden angebracht worden zu sein.

Größe und weisen unterschiedliche Zierstreifen auf,¹³⁰ folglich gehörten sie anderen Friesen innerhalb des Heiligtumkomplexes an.

Eine weitere Serie (2) stellen Platten dar, die während des Baus des neuen Museo del Risorgimento (Monumento Vittorio Emanuele II.) am Osthang des Kapitols in Rom hinter der Apsis der S. Maria in Aracoeli zwischen der Loggetta del Vignola und dem rückwärtigen Teil des Vittoriano in unterschiedlichen Tiefen im Boden zusammen mit weiteren archäologischen Hinterlassenschaften zutage kamen, welche sich heute im Museo Nazionale Romano befinden.¹³¹ Darunter fanden sich auch fragmentarisch erhaltene Campana-Reliefs, die 1929/1930 gefunden wurden.¹³² Neun dieser Fragmente können dem hier behandelten Motiv zugeordnet werden (Kat. 10–16).¹³³ Sie wurden 1934 in den *Notizie degli Scavi di antichità* durch G. Annibaldi publiziert.¹³⁴ Ein spezifischer Bau ist nicht zu ermitteln, da sich auf dem Kapitol mehrere kleine Heiligtümer befanden. Statuenfunde weisen möglicherweise auf einen Herakleskult.¹³⁵

In der Rekonstruktion wurden die Plattenfragmente vom Osthang des Kapitols je nach ihren Überschneidungen zu zwei Platten rekonstruiert und durch vier weitere Fragmente aus dem Thermenmuseum (Kat. 17–20) und einem Fragment aus Wien (Kat. 21) ergänzt,¹³⁶ deren Fundkontexte wiederum unbekannt sind. Ob die beschriebenen Fragmente ursprünglich tatsächlich zu zwei Platten gehörten oder eventuell zu bis zu sieben Platten, ist aufgrund des fragmentierten Erhaltungszustandes nicht mehr zu entscheiden. In der jüngeren Literatur sind nur Abbildungen von den zwei rekonstruierten Platten publiziert.¹³⁷

¹³⁰ Vgl. die Objektdaten und Abbildungen bei Carettoni 1988b, 269–271 Nr. 120. 122. 124.

¹³¹ Annibaldi 1934, 205.

¹³² Ebd.; di Mino 1981, 119.

¹³³ Tatsächlich sind es elf Fragmente. Vermutlich hat G. Annibaldi die Fragmente, die unmittelbar und lückenlos zusammenpassen, einer Platte zugeordnet. Dabei handelt es sich um jene, die den Unterkörper des Jünglings rechts und z.T. auch den Dreifuß zeigen. In dem hier vorliegenden Katalog werden ebenso die drei Fragmente, die den Kopf und Oberkörper des Apollons zeigen, einem Exemplar zugeordnet. Auf diese Weise ergeben sich in dieser Arbeit sieben Katalogeinträge (Kat. 10–16). Von dem Fragment Kat. 16 ist keine Abbildung publiziert. Allerdings findet sich einer der Rekonstruktionen ein Gipsfragment, das genau der Beschreibung entspricht, s. ebd. Taf. 24, 2.

¹³⁴ Annibaldi 1934, 205–208 Abb. 1; Borbein 1968, 176 Anm. 928 Taf. 33, 2; Carettoni 1973, 76 Abb. 7; Ritter 1995, 164.

¹³⁵ Ebd. 27–28. 42. 165.

¹³⁶ Annibaldi 1934, 206.

¹³⁷ G. Carettoni ordnet fälschlicherweise den Ausschnitt den Funden vom Kapitol zu. St. Ritter erwähnt drei Exemplare und zitiert G. Carettoni, s. Carettoni 1973, Abb. 8; vgl. Ritter 1995, 164 mit Anm. 281. Einzelne Inventarnummern zu den jeweiligen Fragmenten sind nicht zu unterscheiden. M. R. di Mino ordnet sie den Inventarnummern 113014 bis 113022 zu. Sowohl bei A. H. Borbein als auch bei St. Ritter wird die gängige Rekonstruktion unter einer Inventarnummer zusammengefasst: 113015; vgl. Borbein 1968, 176 Anm. 928; Ritter 1995, 165 Anm. 282. Diese resultiert anscheinend aus den im Thermenmuseum vorliegenden Bezeichnungen. Denn aus der Bilddatenbank Arachne geht hervor, dass die rekonstruierte Platte unter der Inventarnummer 113015 geführt wird, s. <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder>

Aus gleichem Fundzusammenhang stammen mehrere Fragmente eines Reliefs, das Herakles bei der Tötung des Nemeischen Löwen zeigt (Kat. 32).¹³⁸ Das rekonstruierte Plattenmaß (H. 76 cm, B. 59 cm) stimmt mit dem der Platten mit der hier behandelten Darstellung überein. Allerdings weisen sie unterschiedliche Zierleisten auf. Möglich ist, dass die beiden Typen zu verschiedenen Ausstattungsphasen eines Gebäudes angehören. Alle Platten schließen nach oben hin mit einem 14-teiligen Eierstab ab. Die Platten mit Darstellung der Jünglinge um den Dreifuß schließen unten mit einer glatten Leiste und darunter folgend mit einem achteiligen Lotusfries ab, der auch für die Platten vom Palatin verwendet wurde. Der Löwenkampf weist als unteren Abschluss dagegen ein fünfteiliges Anthemion auf.¹³⁹

Ein Vergleich der Reliefs vom Kapitol mit denen vom Palatin lässt Unterschiede erkennen: im oberen Abschluss von dem Köcher des Jünglings links, in der Fältelung der Chlamys sowie in der Strukturierung des Löwenfells und der Haare.¹⁴⁰ Die Reliefs vom Kapitol (H. 76 cm, B. 59 cm) sind zudem etwas höher als die Platten vom Palatin (H. 71,5 cm, B. 61 cm).¹⁴¹ Laut G. Carettoni stammen die beiden Serien aus zwei zeitgleichen Matrizen.¹⁴² Maria Rita di Mino postuliert dagegen aufgrund kleiner Abweichungen wie der Gestaltung des Eierstabes und der Anatomie der Figuren die Existenz von zwei parallel bestehenden älteren Vorbildern und schlägt zwei zeitlich parallel bestehende Varianten vor, wobei die Platten vom Kapitol aufgrund ihrer Größe als älter eingeschätzt werden.¹⁴³ Die Größenabweichung lässt sich jedoch so erklären, dass die Außenmaße dem jeweiligen architektonischen Kontext angepasst werden mussten. Die abweichenden Details lassen darauf schließen, dass die beiden

bestand/983123> (22.3.2016). Auch über die zu rekonstruierenden Maße der Platten scheint Uneinigkeit zu herrschen. G. Annibaldi rekonstruiert eine Gesamthöhe von 76 cm, eine Gesamtbreite von 59 cm und eine Bildhöhe von 52 cm, s. Annibaldi 1934, 206; vgl. Ritter 1995, 165 Anm. 282. M. R. di Mino zufolge betrug die Höhe 78,5 cm, die Breite 60,5 cm und die Dicke 2,8 cm, s. di Mino 1981, 125 Anm. 55.

¹³⁸ Vgl. Kap. 2.1.1.

¹³⁹ Ritter 1995, 165. A. H. Borbein zufolge wurden die Stücke zusammen verwandt oder sind zeitgleich entstanden. Ihm zufolge stimmt die Platte mit dem Löwenkampf mit den Funden aus Quadraro überein (Kat. 34–42), die er wie die Löwenkampfpfplatten vom Kapitol in die nachaugusteische Zeit datiert, s. Borbein 1968, 12 Anm. 12; 161; vgl. Ritter 1995, 165 Anm. 285.

¹⁴⁰ Carettoni 1973, 76 Anm. 12.

¹⁴¹ Carettoni 1973, 84 Anm. 12; vgl. Ritter 1995, 164–165. Das gilt sowohl für die äußeren Plattenmaße als auch für den Bildfries.

¹⁴² Carettoni 1973, 76.

¹⁴³ Dass die Platten vom Kapitol etwas größer sind, mag ein Hinweis auf ihre frühere Entstehungszeit sein, vgl. Borbein 1968, 33. Die Annahme, dass beide Serien zeitlich parallel existierten, wird gefestigt durch die Entdeckung von einem Antefix und einer weiteren Verkleidungsplatte am Fuße des Kapitols, die zum Dekorprogramm des Apollotempels auf dem Palatin gehörten. Weiterhin wurden zwei Antefixe gefunden, die ebenso zu den Funden vom Palatin zählen, s. di Mino 1981, 124. Allerdings wurden die Zierleisten in der Regel separat von dem Bildfries gefertigt und dann vor dem Brand mit diesem verbunden, vgl. Borbein 1968, 34. Folglich stellen die Zierfrieze nicht gezwungenermaßen ein Kriterium zur Datierung dar.

Serien aus unterschiedlichen Werkstätten stammen und die Reliefs jeweils aus der vorliegenden Matrize der Werkstatt geformt wurden.

Weiterhin können zwei weitere Serien mit unbekanntem Fundort unterschieden werden, die derselben Variante 1 angehören. Die oben beschriebenen Reliefs vom Kapitol und vom Palatin waren H. von Rohden und H. Winnefeld unbekannt. Dagegen verzeichneten sie Fragmente, die sie aus unterschiedlichen Sammlungen kannten und deren Fundorte und -kontexte nicht dokumentiert sind (Kat. 17–21). Ein weiteres Fragment aus München (Kat. 22) ist rein äußerlich mit dieser Serie vergleichbar, allerdings im Verhältnis kleiner, es muss also aus anderer Form stammen. Es zeugt von einem einzigartigen Detailreichtum wie das Fell, die Keule und das Muster an dem Gurt zeigen. Besonders bemerkenswert ist die Gestaltung des Löwenfells, welches sogar die Platten vom Kapitol und Palatin in Detailreichtum und Sorgfalt übertrifft. Da die Fragmente den Funden vom Kapitol gleichen und auch zu deren Rekonstruktion herangezogen werden konnten, ist es wahrscheinlich, dass diese Bruchstücke in die gleiche Zeitstufe datieren. Der Vergleich der Fragmente Kat. 17 bis 21 untereinander, die denkbar aus einer Form stammen, lässt vermuten, dass sie aus einer gemeinsamen älteren unbekanntem Grabung stammen, später in den Kunsthandel und so in unterschiedliche Sammlungen gerieten.¹⁴⁴ Die Reliefs zeichnen sich durch eine sorgfältige Bearbeitung aus, die qualitativ den Reliefs von Kapitol und Palatin in Nichts nachsteht.

Drei Fragmente (Kat. 23–25),¹⁴⁵ die H. von Rohden und H. Winnefeld zu der Gruppe der frühen Serien zählen,¹⁴⁶ weisen Abweichungen in den Details und in der Qualität gegenüber der Variante 1 auf, sodass sie einer anderen Variante (2) zugewiesen werden müssen, die als Wiederholung angesehen werden kann. Auch diese Reliefs weisen Modellierspuren, die vor dem Brand getätigt wurden, auf. Das wellige Haar des Jünglings links tritt sowohl auf dem Haupt als auch an den Haarspitzen deutlicher hervor. Die Haare werden durch ein einfaches Band zusammengehalten. Sein Gesicht erscheint voller, indem Nase, Lippe und Kinn mehr hervortreten. Er ist hier nur mit einem Köcher auf seinem Rücken ausgestattet, anstatt mit zwei, dessen Deckel ein Wellenmuster zeigt. In der Linken hält er seinen Bogen und zwei Pfeile, die hier etwas breiter sind, auf unterschiedlicher Höhe festgehalten werden und voneinander abstehen. Auf den Reliefs der Variante 1 erscheint sein Haar dagegen insgesamt platter. Das wellige Haar wird allein

¹⁴⁴ Dieses Schicksal wurde nachweislich auch anderen Fundgruppen zuteil, z. B. den Platten aus Quadraro (Kat. 34–42. 54–58. 66–75).

¹⁴⁵ Von dem Fragment Kat. 25 ist keine Abbildung publiziert. Es muss aus der Analyse ausgeklammert werden.

¹⁴⁶ Von Rohden – Winnefeld 1911, 19. Ob die von H. von Rohden und H. Winnefeld zu einer Serie zusammengefassten Fragmente tatsächlich zusammengehören, muss aufgrund der wenigen Überschneidungen und vor allem des weitestgehend unbekanntem Aussehens offenbleiben.

durch die Ziselierung des Kopfes angedeutet, den ein dreiteiliges Band ziert. Er trägt einen zweiteiligen Köcher, dessen eines Fach einen einfachen kegelförmigen Deckel aufweist, das zweite offen ist. Pfeil und Bogen in seiner Linken sind annähernd parallel zueinander und senkrecht nach oben gestreckt. Das Münchner Fragment Kat. 23 weist einige Farbreste auf, die über einer Deckweißschicht aufgetragen wurden. Erhalten ist Blau am Bogenrand und Dunkelgelb an der Haut.

Da nur Bruchstücke erhalten sind, ist eine Rekonstruktion der Gesamtmaße der Platten nicht möglich. Es ist zumindest feststellbar, dass die Reliefs der Variante 2 im Verhältnis zur Variante 1 kleiner sind.

Eine der jüngeren Wiederholungen wird von einem Exemplar aus dem Louvre (Kat. 26) vertreten,¹⁴⁷ hier Variante 3 genannt. Das Relief ist aus Fragmenten zusammengesetzt und durch Gips ergänzt. Die Schulter und die rechte Wade des Jünglings rechts, der oberste Teil des Dreifußes und die danach greifenden Hände, der Bogen des linken Jünglings und das Gewand vor dessen Brust, wahrscheinlich auch Kopf, Brust und linker Oberarm¹⁴⁸ des rechten Jünglings sowie der untere Teil des Dreifußes sind moderne Ergänzungen. Beim Verschmieren der Bruchstellen sind zwei anzunehmende Heftlöcher der rechten Plattenhälfte verschwunden.¹⁴⁹ Aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustandes der Originalteile ist eine ikonografische und stilistische Analyse nur unter Vorbehalt möglich.

Die Platte ist 47 cm hoch und 48 cm breit, das heißt kleiner als die Vertreter der Variante 1 und etwa gleich groß wie die Platten der Variante 2. Die Platte schließt oben mit einem 16-teiligen Eierstab unter einer glatten Leiste und unten mit einem siebenteiligen Anthemion, ebenfalls unter einer einfachen glatten Leiste, ab. Zudem weist die Platte inklusive des oberen und unteren Zierfrieses insgesamt ein leichtes, der Bildfries allein sogar ein deutliches Querformat auf.¹⁵⁰ Um den entstandenen Freiraum auszugleichen, rücken beide Figuren weiter vom Dreifuß ab. Dies wird besonders an der Stellung der jeweils vorangestellten Füße zum Dreifuß deutlich.

H. von Rohden und H. Winnefeld beschreiben die Platte als eine „[ge]treue, wenn auch flauere Wiederholung“ eines älteren Vorbildes, die sich durch eine „weiche Formgebung“ auszeichnet.¹⁵¹ Bei den Platten der Variante 1 umhüllt der Mantel schwungvoll dem Bewegungsmoment angepasst und in gleichmäßig angeordneten Falten den Körper des linken Jünglings. Einer der beiden Köcher ist mit einem unverzierten spitzen Deckel versehen. Der stark gekrümmte Bogen in der Linken ist

¹⁴⁷ Caretoni 1971–1972, 128.

¹⁴⁸ Dieser ist mehr angewinkelt, was auf eine ungenaue Ergänzung hindeutet.

¹⁴⁹ Von Rohden – Winnefeld 1911, 266.

¹⁵⁰ Der Austausch der hochformatigen Verkleidungsplatte durch querformatige Aufsatzplatten ist allerdings für diesen Typus nicht nachgewiesen, vgl. Borbein 1968, 16.

¹⁵¹ Von Rohden – Winnefeld 1911, 19.

vorwärts geneigt, sodass die Spitzen hinter dem Dreifuß beziehungsweise dem Bein des Jünglings verschwinden. Die linke Hand hält zugleich zwei mit Widerhaken versehene Pfeile.¹⁵² Bei der Platte Kat. 26 fällt der Stoff des Mantels dagegen steif und schwer, ohne jegliche Andeutung einer Bewegung.¹⁵³ Der Jüngling trägt nur einen einteiligen Köcher, der mit einem spitzen Deckel mit Riffelmuster versehen ist, und gleicht so mehr der Variante 2. Ebenso ähnelt das Relief in der Anordnung seiner Haarlocken der Variante 2. Der Bogen, der an den Enden ausladend gekrümmt ist, wird hier enger am Körper gehalten.¹⁵⁴ Pfeile fehlen in seiner Hand.

Ein weiteres Fragment aus Wien zeigt den Oberkörper des Jünglings rechts (Kat. 27). H. von Rohden und H. Winnefeld postulierten die Nähe zu der Platte Kat. 26.¹⁵⁵ Es handelt sich dabei um ein sehr flaches Relief von minderer Handwerksqualität gegenüber den zuvor behandelten Stücken (Variante 1 und 2). Die Höhe wird auf ca. 53,5 cm rekonstruiert.¹⁵⁶ Allerdings weist das Fragment Kat. 27 gegenüber der Platte Kat. 26 zu große Unterschiede auf, als dass sie aus einer Form stammen können. Der Gurt und das Löwenfell sind bei Kat. 26 mehr der frühen Form angeglichen. Bei Kat. 27 wird das Fell als solches hingegen nur durch Einkerbungen angedeutet. Der Gurt ist insgesamt schmäler und die beiden parallel verlaufenden Linien sind mehr zur Mitte hin gerückt. Insofern ist die Platte Kat. 26 als eine ältere Wiederholung von Variante 1 und 2 gegenüber dem Fragment Kat. 27 anzusehen. Folglich gehören sie zwei unterschiedlichen Serien an.

Eine weitere Serie von Platten, unter anderem mit der hier behandelten Darstellung, fand sich auf dem Kapitol in Cosa (Ansedonia) (Kat. 28),¹⁵⁷ hier Variante 4 genannt. Sie kann, wie im Folgenden dargelegt wird, als Wiederholung der Variante 1 angesehen werden. Dem Ausgräber Frank Edward Brown zufolge ersetzen diese im Zuge der Renovierung des Jupiter-Tempels im späten 1. Jh. v. Chr. ältere Verkleidungen.¹⁵⁸ Insgesamt wurden ca. 600 Fragmente auf der Oberfläche und in mittelalterlichen Schichten entdeckt,

¹⁵² Vgl. ebd. 266.

¹⁵³ G. Carettoni verwies auf die vereinfachte Darstellung des Faltenwurfes etwa gegenüber der Serie 1 (Kat. 1–9) mit seiner feinen Drapierung, s. Carettoni 1971–1972, 128.

¹⁵⁴ Von Rohden – Winnefeld 1911, 266.

¹⁵⁵ Ebd. 19.

¹⁵⁶ Die Breite ist nicht rekonstruierbar, da unbekannt ist, ob die Platte ursprünglich ein Hoch- oder Querformat auswies.

¹⁵⁷ Die wissenschaftliche Erforschung Cosas begann 1948 unter der Leitung von F. E. Brown. Während der Kampagnen 1948 bis 1950 wurde unter anderem das Kapitol untersucht, die Ergebnisse wurden 1960 publiziert, s. Brown u. a. 1960; vgl. Taylor 2002, 60. Einen umfassenden Überblick über die Geschichte und Ausgrabungsgeschichte Cosas gibt R. Taylor in dem Artikel *Temples and Terracottas at Cosa*, s. Taylor 2002 (mit weiterführender Literatur). Leider behandelt er in seinem Beitrag nicht die Campana-Reliefs, sondern beschränkt sich auf die etrusko-italischen Formen. Zuletzt zu den neuesten Grabungen, s. Scott 2015; zu den Campana-Reliefs, s. Rizzo 1976/1977, 51–55, bes. 54–55.

¹⁵⁸ Die Campana-Reliefs werden in die Zeit der letzten Dekorationsphase datiert, s. Brown 1960, 137.

die 70 bis 75 Platten angehören.¹⁵⁹ Ein Großteil dieser Fragmente kam an der Süd- und an der Westseite zutage, was vermuten lässt, dass sie die Breitseite des Tempels in seiner letzten Bauphase schmückten.¹⁶⁰ F. E. Brown stellte fest, dass alle Platten quadratisch sind und die gleichen Maße von 44 bis 45 cm Seitenlänge aufweisen. Insgesamt ergäbe sich ein Fries von etwa 31 bis 33 m Länge – mehr als genug, um den Tempel zu umrunden.¹⁶¹ Möglicherweise wurden die Campana-Reliefs bei Bedarf ausgetauscht. Insgesamt 13 erhaltene Fragmente zeigen Ausschnitte der Darstellung. Sie kamen an unterschiedlichen Orten innerhalb des Areals zutage.¹⁶² Vier Stücke wurden auf der Oberfläche an der Südseite des Kapitols gefunden, eines auf dem Niveau der mittelalterlichen Gräber (I) und eines aus einer Zwischenschicht (II). Ein Stück stammt aus der Ausgrabung an der Westseite des Kapitols, drei vom Nordhang des Burgberges und drei aus der Umgebung des Tempels D, welcher der Mater Matuta geweiht war.¹⁶³

Die Fragmente geben den Torso des Jünglings links, den oberen Teil des Dreifußes samt dem rechten Arm des Jünglings rechts, einen Teil aus der Mitte des Dreifußes sowie den Oberkörper des Jünglings rechts mitsamt der Keule in der Linken und seinen Fuß wieder. Soweit zu beurteilen, scheinen die Platten aus Cosa den Platten der Variante 1 sowohl typologisch als auch in den Details zu entsprechen. Geringfügige Abweichungen sind in der Gestaltung des Dreifußes auszumachen. Hier sind die Stelzen nicht mit Girlanden geschmückt, sondern am linken und rechten Rand von einer einfachen Kerbe durchzogen. Der obere Teil des Kessels weist ein differenziertes mehrteiliges Muster auf und die Ringhenkel sind im Gegensatz zur Variante 1 in der Mitte ausgespart. Das Relief weist weichere rundere Konturen auf, was besonders an den Körpern der Jünglinge sichtbar wird. Diese Abweichungen lassen vermuten, dass für die Herstellung Formstempel verwendet wurden, deren Vorbilder aus einer römischen Werkstatt importiert wurden.¹⁶⁴

¹⁵⁹ Ebd. 134. Es sind sechs Bildmotive nachweisbar: Dionysos und Satyr mit Spitzamphora, Silen mit Eros und Mänade, bärtiger Dionysos mit Mänade, Kitharoden, Perseus und Athena sowie der Dreifußstreit, s. Richardson 1960, 297–299. Dazu kommen 25 Stücke mit unidentifizierbaren Motiven, s. ebd. 296. 300. Sowohl das Motiv des Dreifußstreit als auch Darstellungen von Perseus und Athena mit dem Gorgoneion sind auch unter den Funden vom Palatin zu finden, s. Carettoni 1973, 81. Sie werden allerdings nicht als zusammengehörig erachtet, s. Ritter 1995, 164 mit Anm. 277. Von zumindest vier Typen bilden anhand der Zierfriese jeweils zwei ein Paar: Die Platte mit Dionysos und dem Satyrn passen zur Platte mit Silen, Eros und Mänade. Die Platten mit dem bärtigen Dionysos passen an die Kitharoden-Reliefs, s. Borbein 1968, 19 Anm. 65; Rizzo 1976/1977, 54; Ritter 1995, 163–164 mit Anm. 277.

¹⁶⁰ Richardson 1960, 300.

¹⁶¹ Brown 1960, 134; Richardson 1960, 296.

¹⁶² Ebd. 299.

¹⁶³ Ebd.; vgl. Ritter 1995, 163.

¹⁶⁴ Dass die Platten in lokaler Werkstatt gefertigt wurden, ist wahrscheinlich. Allerdings stehen Tonalysen aus, die dieses bestätigen könnten.

Neben den eben beschriebenen Varianten 1 bis 4, die in Qualität, in den Maßen und Details variieren, ist eine weitere Variante (5) durch ein Bruchstück aus Kiel bekannt, das sich anhand größerer Unterschiede von den übrigen Stücken unterscheidet (Kat. 29). Es stammt aus H. von Rohdens Privatsammlung. Er hatte das Fragment 1885 in Rom erworben,¹⁶⁵ das 1922 zusammen mit weiteren Stücken in die Kieler Antikensammlung gelangte.¹⁶⁶ Das Fragment, das den Torso bis zur Mitte des Oberschenkels sowie den linken Arm und den erhobenen rechten Arm des Jünglings rechts zeigt, weist erheblich kleinere Maße auf. Der Körper wird in Dreiviertelansicht von vorne wiedergegeben. Das Löwenfell ist nicht wie auf den anderen Exemplaren gegürtet und auch die Schrittstellung ist weiter. Die Keule ist schlanker und ohne Knubbel dargestellt. Die Körperformen treten runder und kräftiger hervor, die im Gegensatz zur steifen Körperhaltung der älteren Varianten von einer gewissen Lebendigkeit zeugen. Das Fell ist dagegen nur durch einige Einkerbungen am Rande angedeutet. Der linke Arm mit der Keule in der Hand liegt enger am Körper. Auch die Zusammensetzung des Tons ist anders als bei den bereits beschriebenen Varianten. Er ist von minderer Qualität – leicht und nicht fein gemischt. Die Rückseite ist rau und löcherig.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass neben einer Reihe von Exemplaren aus unbekanntem Fundkontext (Kat. 17–27, 29–30) andere Stücke fundgeschichtlich teils sehr gut dokumentiert sind,¹⁶⁷ wie die Funde im Apolloheiligtum auf dem Palatin in Rom beispielhaft darlegen (Kat. 1–9). Zu den weiteren bekannten Fundorten zählen der Osthang des Kapitols in Rom (Kat. 10–16) sowie das Kapitol in Cosa (Kat. 28). Innerhalb eines Fundortes stammen die Platten – allesamt Verkleidungsplatten – jeweils aus einer Form. Die erhaltenen Reliefs sind in fünf Varianten zu unterscheiden. Auf der Grundlage der von A. H. Borbein entwickelten Methode zur Erfassung einer relativen chronologischen Reihe¹⁶⁸ stellen die Platten der Variante 1 die qualitativvollsten Vertreter dar, die aus mindestens vier etwa zeitgleich existierenden Matrizen stammen, aus denen jeweils eine Serie hervorging. Ihnen liegt die gleiche Urpatrize zugrunde. Variante 2 zeigt stärker abweichende Details und Vereinfachungen im Vergleich zu Variante 1 auf – vermutlich liegt ihr eine nur wenig später entstandene Patrize (Wiederholung) zugrunde. Diese ist somit als Wiederholung anzusehen. Von deutlich minderer Qualität zeugen die Reliefs der Variante 3. Die reduzierte Größe und das Auseinanderrücken der Figuren bei der Platte Kat. 26 sind Hinweise auf eine spätere Entstehung aus einer Wiederholung. Ebenso scheinen die Platten der Variante 4 aus Cosa, die in den Details in der direkten Tradition

¹⁶⁵ Von Rohden – Winnefeld 1911, 19.

¹⁶⁶ Nach freundlicher Aussage von Herrn Dr. Joachim Raeder.

¹⁶⁷ Sie stammen aus Ausgrabungen des 20. Jhs.

¹⁶⁸ Borbein 1968, 28–42.

der Variante 1 steht, aus einer jüngeren Wiederholung zu stammen.¹⁶⁹ Ob nun aber Variante 3 oder 4 jünger ist, ist meines Erachtens nicht zu bestimmen. Am jüngsten einzuordnen ist das Fragment der Variante 5, das allein kompositorisch noch Parallelen mit der Variante 1 aufweist. Es stammt aus einer abgenutzten Form und die Details weichen stark von ihrer Ursprungsform ab.

2.1.3 Deutung

Die beiden Figuren können anhand spezifischer Merkmale als Apollon und Herakles gedeutet werden. Apollon trägt ein Mäntelchen, eine Chlamys, sowie ein Haarband um seine kurzen Locken. In seiner Linken hält er Pfeil und Bogen, die bei Bedarf in einem Köcher auf seinem Rücken aufbewahrt werden können.¹⁷⁰ Herakles ist anhand seines Löwenfells, das er seit seiner ersten Tat, der Tötung des Nemeischen Löwen bei sich trägt, und an seiner charakteristischen Keule erkennbar.¹⁷¹

Das dargestellte Sujet ist aufgrund der stilisierten und emblemhaften Wiedergabe, die keine Narration erkennen lassen, nur mithilfe schriftlicher Quellen zu deuten. Apollon und Herakles sind beide Zeus' Söhne. Die literarischen Quellen, deren älteste in homerische Zeit zurückgehen, und die Bildkunst überliefern vor allem Konflikte unter den Halbbrüdern wie den Streit um den Delphischen Dreifuß.¹⁷² Nachdem Herakles Iphitos getötet hatte,¹⁷³ litt er, obwohl er durch Deiphobos von seiner Tat entschuldigt worden war, unter bösen Träumen. Er wandte sich an das Delphische Orakel.¹⁷⁴ Doch die Pythia Xenokleia wies Herakles ab, da er ein Mörder war. Aus Wut über die Zurückweisung verwüstete Herakles das Heiligtum und stahl den Dreifuß mit der Absicht, eine eigene Orakelstätte zu gründen, um so seine Rehabilitation zu erzwingen.¹⁷⁵ Apollon verfolgte ihn

¹⁶⁹ Denkbar ist eine Verbreitung über Musterbücher, vgl. ebd. 177.

¹⁷⁰ Der mit Pfeil und Bogen bewaffnete Apollon ist seit Ende des 7. Jhs. v. Chr. belegt, s. Lambrinudakis 1984, 314. In hellenistischer und römischer Zeit ist er ein beliebtes Motiv in der Kleinkunst und auf Münzen, ausgerüstet mit Pfeilen, Bogen und Köcher, bisweilen auch mit Chlamys und Stiefeln ausgestattet, s. ebd. 323.

¹⁷¹ Herakles wird bereits in den frühen antiken Quellen mit seinen charakteristischen Attributen beschrieben. Megakleides zufolge beschreibt Stechichoros Herakles als „Räuber“ mit Keule, Löwenfell und Bogen, s. Page PMG fr. 229; Athen. 12, 512 E–513 A. Über den Erwerb der unterschiedlichen Attribute gehen die antiken Autoren auseinander. Die Keule galt mehr als Baumstumpf denn als Olivenbaum, den er in Nemea (Apollod. 2, 4, 11), in Helikon (Theokr. 25, 206–210) oder am Saronischen Golf abschnitt (Paus. 2, 31, 10). Er sei aus Metall oder mit Metall bespickt (Peisandros, FGrHist 16 F 4; Davies EGF F I), mit Bronze beschwert (Apoll. Rhod. 1, 1196), δαίδαλον (Eur. Herc. 471) oder aus Eisen mit Knubbeln, um Holz nachzuzahnen (Theokr. 17, 31). Das Löwenfell – darüber sind sich die Quellen weitestgehend einig – stammt vom Nemeischen Löwen (Pind. 1, 6, 47–48).

¹⁷² Ein weiterer Konfliktpunkt war der Streit um die Kerynitische Hirschkuh, s. Apollod. 2, 5, 3.

¹⁷³ Zum Mythos, s. Apollod. 2, 6, 2; Soph. Trach. 266. 271; Hom. Od. 21, 22–33; Diod. 4, 31.

¹⁷⁴ Apollod. 2, 6, 2; Diod. 4, 31.

¹⁷⁵ Apollod. 2, 6, 2; Paus. 10, 13, 4; Hyg. fab. 32.

und es kam zum Kampf. Zeus musste eingreifen und den Streit schlichten. Herakles gab den Dreifuß zurück und gemeinsam mit Apollon gründete er die Stadt Gythion.¹⁷⁶ Die Campana-Reliefs zeigen demnach den Streitmoment, bei dem die beiden Kontrahenten Anspruch auf den Dreifuß erheben.

2.1.4 Bildtradition: Zur Neugestaltung alter Schemata

Das auf den Campana-Reliefs gezeigte Bildschema ist innerhalb des Sujets des Dreifußstreits singular.¹⁷⁷ Einzelne gestalterische Merkmale weisen dagegen eine lange Tradition auf. Innerhalb der griechischen Kunst ist das Sujet seit dem 8. Jh. v. Chr. belegt und in der Folgezeit vor allem in der Vasenmalerei sehr beliebt.¹⁷⁸ Es erscheint vermehrt ab der zweiten Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. und erreichte in spätarchaischer und frühklassischer Zeit einen ersten Höhepunkt. Zwei Grundschemata zeugen dabei durch eine große Anzahl an Wiedergaben von einer besonderen Beliebtheit und scheinen auch für die weitere Entwicklung des Bildthemas wegweisend gewesen zu sein.¹⁷⁹ Das erste Schema zeigt wie die Campana-Reliefs Herakles und Apollon einander zugewandt. Sie greifen den auf dem Boden stehenden Dreifuß oder heben ihn empor. Dabei bedrohen sie sich mit ihren Waffen. Dieser Typus ist vor allem für die zweite Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. in der schwarzfigurigen, vereinzelt aber auch für das erste Viertel des 5. Jhs. v. Chr. in der rotfigurigen Vasenmalerei belegt. Auf einer attisch-schwarzfigurigen Pyxis,¹⁸⁰ die auf ca. 550 v. Chr. datiert wird, ist mittig der mannshohe Dreifuß platziert. Links von diesem Dreifuß steht Apollon, in der Linken mit dem Bogen bewaffnet. Rechts des Dreifußes ist Herakles mit Löwenfell und emporgehobener Keule erkennbar. Beide fassen jeweils mit der Rechten einen der beiden Ringhenkel des Dreifußes. Die beiden Kontrahenten werden von Poseidon oder Nereus begleitet, der sich hinter Apollon befindet, und Dionysos zusammen

¹⁷⁶ Apollod. 2, 6, 2; Hyg. fab. 32; Paus. 2, 21, 7; Diod. 4, 31; Soph. Trach. 248–260. 275–290; Serv. Aen. 8, 300.

¹⁷⁷ Bereits H. von Rohden und H. Winnefeld wiesen darauf hin, dass der Typus erst- oder einmalig in augusteischer Zeit geschaffen wurde, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 19.

¹⁷⁸ Möglicherweise spiegeln sie den realen Machtkampf in Delphi wider, s. Kellum 1985, 170.

¹⁷⁹ Neben den hier erläuterten gängigen Typen sind weitere zu verzeichnen. Einen gänzlich anderen Typus zeigt beispielsweise die Schale des Phintias-Malers. Attisch-rotfigurige Schale, aus Vulci, Dm. 32 cm, 550–500 v. Chr., München, AS, Inv.-Nr. 2590, s. ARV² 24, 12; Brinkmann 2003a, 253 Nr. 130 Abb. 41, 7; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/8EEC458E-CA6B-4079-AB0F-E1E4F61F8D38>> (6.7.2016). Sie zeigt Herakles und Apollon als nackte Ringer und ist so mit den Athletendarstellungen vergleichbar. Die Waffen sind beiseitegelegt. Der Köcher hängt an einem Haken, die Keule liegt auf dem Boden. Während Herakles mit kurzen Haaren und Bart dargestellt wird, zeichnet sich Apollons Jugend und Schönheit durch seine langen Haare aus. Beide ziehen mit ganzer Kraft an dem Dreifuß.

¹⁸⁰ Attisch-schwarzfigurige Pyxis, aus Griechenland (?), H. 9,9 cm, 575–525 v. Chr., Boston, MFA, Inv.-Nr. 61.1256; Beazley, ABV 616,11 (Group of the Oxford Lid); Woodford 1990, 134 Nr. 2947 Taf. 124; von Bothmer 1977, 51–52 Nr. 1; Kellum 1985, 170; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/6C3D68AF-4340-4335-B8E0-A9A0764F3C86>> (18.3.2016).

mit einer Frau, die sich hinter Herakles befinden. Im Gegensatz zu den römischen Darstellungen stehen die Figuren fest auf dem Boden. Herakles hat den Arm mit der Keule emporgehoben, anstatt sie in der gesenkten Hand zu halten. Apollon erscheint hier im Mantel mit einem gestreiften Chiton darunter. Der Dreifuß ist mit zwei, statt drei Henkeln versehen. Der Omphalos sowie der reiche Dekor wie auf den Campana-Reliefs fehlen hier. Eine lebhaftere Szene ist auf einem böotisch-schwarzfigurigen Kantharos¹⁸¹ wiedergegeben, der ebenso auf etwa 550 v. Chr. datiert wird. Hier erscheint Herakles links, Apollon rechts. Die Haltung und Beugung der Arme und Beine sowie die erhobenen Köpfe deuten die Bewegung an. Auf zwei Panzerklappen aus Dodona stehen Herakles und Apollon ebenfalls um den mittig platzierten Dreifuß.¹⁸² Allerdings hat hier Herakles den Dreifuß eng umschlungen und ist in Begriff, ihn an sich zu reißen. Emil Kunze zufolge wird in dieser Darstellung in der Andeutung des Tänzeln auf Zehenspitzen bereits der Archaismus angedeutet.¹⁸³

In der Folgezeit kommt es zu einem Bruch innerhalb der ikonografischen Tradition der attischen Vasenmalerei und ein neuer Typus entwickelt sich zur kanonischen Form.¹⁸⁴ Der häufigere und jüngere „Verfolgungstypus“, zeigt Herakles und Apollon in Aktion und unterscheidet sich vollkommen von der Komposition auf den Campana-Reliefs. Herakles trägt dabei den Dreifuß auf der Schulter oder auf dem Rücken und läuft davon. Apollon verfolgt ihn. Es werden Darstellungen mit Begleitern, häufig Artemis und Athena, von solchen, in denen die beiden Gegner allein abgebildet sind, unterschieden.¹⁸⁵ Die eben beschriebenen Panzerklappen scheinen dieser Szene inhaltlich unmittelbar vorauszugehen.

Die Darstellung auf den Campana-Reliefs weist gestalterisch eine reduzierte Form der archaisch-klassischen Komposition auf, in dem der Moment der Begegnung zwischen Herakles und Apollon im Vordergrund steht. Der in dem Mythos beschriebene Kampf kommt hier nicht zum Ausdruck, weder durch drohende Gebärden noch durch ein Ziehen oder ähnliches an dem Dreifuß. Das Bild wird so aus dem

¹⁸¹ Böotisch-schwarzfiguriger Kantharos, aus Theben, H. 7 cm, um 550 v. Chr., Paris, LV, Inv.-Nr. CA 952, s. Woodford 1990, 134 Nr. 2948 Taf. 124; CVA Paris, Louvre (17) Taf. 23, 2; von Bothmer 1977, 51–52 Nr. 8.

¹⁸² Panzerklappen aus Dodona, Bronze, H. 11 cm, 5. Jh. v. Chr., Athen, NM, Slg. Karapanos, Inv.-Nr. 84. 85, s. Kunze 1950, 116–117 Beil. 9, 2; Fuchs 1959, 127 Anm. 55; Lambρινudakis 1984, 306 Nr. 1012; Dieterle 1999, I, 171 Nr. F476. F477; II, 50.

¹⁸³ Kunze 1950, 117.

¹⁸⁴ Borbein 1976, 506.

¹⁸⁵ Auf einer attisch-schwarzfigurigen Oinochoe aus dem letzten Viertel des 6. Jhs. v. Chr. hat Apollon Herakles bereits eingeholt. Herakles läuft nach rechts davon. Er hält den Dreifuß in der Rechten, die Keule in der Linken. Er blickt zurück auf seinen Verfolger, der noch im Lauf die beiden Ringhenkel des Dreifußes ergriffen hat. Zwei Beobachterinnen links und rechts flankieren die Gruppe. Dabei handelt es sich um Artemis (links) und Athena (rechts). Attisch-schwarzfigurige Oinochoe, FO unbekannt, H. 22,2 cm, 525–475 v. Chr., Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inv.-Nr. R 298, s. CVA Brüssel (1) Taf. 5, 7 a–b; 6, 6; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/77ED69F2-A4C8-40E3-AB61-59FFBAC9FD4A>> (23.3.2016).

alten Mythos und ihrer damit verbundenen Bildsprache herausgelöst und nach römischen Maximen gestaltet.¹⁸⁶

Somit sind in der archaischen und klassischen Gefäßkunst zwei Hauptschemata festzustellen. Eines dieser Schemata findet sich auf Campana-Reliefs in veränderter Form wieder. Die Gründe für die Auswahl werden in diesem Kapitel abschließend erläutert.

Die Gestaltung des Dreifußes ist in ähnlicher Form auf einem Goldstater der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. belegt.¹⁸⁷ Die drei Füße, die in Raubtiertatzen enden, werden mittig zur Stabilisierung von zwei Reifen gehalten. Der Kessel weist etwa die gleiche Form wie auf den Campana-Reliefs auf. Die drei Ringhenkel allerdings sind etwas differenzierter gestaltet, indem jeder Henkel seinerseits einen kleinen Ring umschließt.

2.1.5 Stilanalyse

Dass das dargestellte Sujet einen „Konflikt“ darstellt, ist ohne die Kenntnis des Mythos nicht erkennbar.¹⁸⁸ Der Betrachter des Bildes bekommt vielmehr den Eindruck einer Komposition, in der Apollon und Herakles synchron auf den Dreifuß zuschreiten. Die Körpersprache der beiden Gestalten zeigt keinerlei Anstrengung, weder in der Bewegung der Figuren noch in dem Gesichtsausdruck. Die Muskeln der Figuren sind entspannt, und nicht angespannt. Dennoch geht von diesem Bild eine gewisse Starre aus, verursacht durch die starke Symmetrie der Komposition, die der Mode des 1. Jhs. v. Chr. entspricht.¹⁸⁹ Der eigentliche Mythos und dessen Bedeutung treten dagegen in den Hintergrund.¹⁹⁰

Die Reliefs der Variante 1 weisen eine klare, äußerst detaillierte und akkurate Oberflächenbehandlung auf, sodass es fast den Anschein hat, als würden sie Marmor oder Me-

¹⁸⁶ Schmidt 1922, 63; Borbein 1968, 177.

¹⁸⁷ Goldstater, Makedonien, Philippoi, Dm. 1,75 cm, Av. Herakleskopf mit Löwenkopfkapuze nach rechts, Rv. Dreifuß, Pferdekopf nach links, Beischrift: ΦΙΛΙΠΠΩ[N], 356–345 v. Chr., s. Alpha Bank Numismatic Collection 10453, s. Tsangari 2011, 71 Nr. 140.

¹⁸⁸ Der Mythos und seine bildliche Tradition müssen als Voraussetzung so bekannt sein, dass der Betrachter trotz der Stilisierung die Bildinhalte versteht, s. Brinkmann 2003a, 254.

¹⁸⁹ Möglicherweise wurden die Figuren aus Musterbüchern übernommen, s. Borbein 1968, 177. So ist Apollon im gleichen Typus wie Perseus auf Darstellungen zusammen mit Athena und dem Gorgoneion zu sehen, vgl. Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco, Inv.-Nr. 14463, s. von Rohden – Winnefeld 1911, Taf. 34, 1. 2; Borbein 1968, 180–181 mit Anm. 953 Taf. 37, 1. 2 (mit weiteren Beispielen). Lediglich die Attribute und die Armhaltung sind verändert. Zur symmetrischen Zentralkomposition, s. Borbein 1976, 502–538.

¹⁹⁰ Die Reliefs weisen eine „nahezu symmetrische Zentralkomposition [auf], innerhalb derer die Andeutung einer Dynamik des Handlungsablaufes fast ganz fehlt. Die Figuren fügen sich in [ihrer] Haltung einem strengen Ordnungsprinzip, der Mythos wird [...] symbolhaft veranschaulicht“, s. Borbein 1968, 176. V. Brinkmann zufolge wurde das Motiv zu einem „eleganten Wappen umgedeutet“, s. Brinkmann 2003a, 255.

tall imitieren. Laut A. H. Borbein werden die Reliefs stilistisch vom Rückgriff auf archaische und klassische Elemente bestimmt, die miteinander neu kombiniert wurden.¹⁹¹ Dabei erkannte er nicht, dass die Reliefs auch von hellenistischen Stilelementen beeinflusst wurden. Den beiden Gestalten ist zunächst der jugendlich-kräftige Körperbau gemein. Deren Körperformen stehen mitunter in der Tradition des Hellenismus, wobei sowohl zwischen der Apollon- und der Heraklesfigur als auch zwischen Platten der älteren Variante 1 und Platten der jüngeren Varianten 2 bis 5 zu unterscheiden ist. Der auf Variante 1 dargestellte Herakles weist auf subtile Weise hellenistische Stilmmerkmale auf. Dazu zählen die gedrungene Körperform, die Behandlung der Muskeln, in der die fleischigen Partien deutlich voneinander abgegrenzt werden, sowie die Hinwendung des Oberkörpers zum Betrachter, die nicht allein aus der Arm- und Beinhaltung herrührt.¹⁹² Er erinnert so zum Beispiel an den sog. Thermenherrscher.¹⁹³ Jüngere Varianten zeigen dagegen schlankere Formen und flachere fließende Übergänge in der Behandlung der jeweiligen Körperpartien, die auf diese Weise mehr an frühklassische Formen angeglichen sind. Apollon ist dabei ebenso von etwas gedrungener Statur, jedoch gegenüber Herakles insgesamt etwas schlanker und die Oberflächenbehandlung des Körpers ist eine andere. Besonders im Bereich des Torsos sind die Übergänge zwischen einzelnen Körperpartien fließender als bei Herakles. Zudem ist Apollon im Gegensatz zu seinem Kontrahenten komplett im Profil zu sehen.

Apollons Frisur zeugt von dem Rückgriff auf spätarchaisch-frühklassische Elemente.¹⁹⁴ Bei den Reliefs der Variante 1 trägt Apollon eine kappenförmige Frisur, die an Stirn und Ohren entlang von einer Binde zusammengehalten wird, sodass sich die unteren Spitzen zu feinen Strähnen kräuseln. Die Haartracht ist den griechischen

¹⁹¹ Die Reliefs zeigen ein für die frühromische Kunst bezeichnendes *compositum mixtum* aus unterschiedlichen Stilelementen, s. Borbein 1968, 178; Carettoni 1973, 83; Simon 1984, 418 Nr. 409; Brinkmann 2003a, 255. Im 1. Jh. v. Chr. war gerade die Plastik des Strengen Stils sehr beliebt, sodass man sie, z. B. in der Schule des Pasiteles, bewusst nachahmte, s. Borbein 1968, 178.

¹⁹² A. H. Borbein dagegen deutet diese jedoch als Merkmale des „herben Stils“, s. Borbein 1968, 178.

¹⁹³ Sog. Thermenherrscher, Ehrenstatue eines römischen Feldherren, Bronze, aus Rom, H. 2,04 cm, H. 2,37 m (Gesamthöhe bis zum erhobenen Arm), aus Rom, Quirinal, 180–150 v. Chr., Rom, TM, Inv.-Nr. 1049; s. Lullies 1979, 134–135 Taf. 274–275; Himmelmann 1989, 126–129. 205–207; Smith 1991, Abb. 3; Brinkmann 2013, 15–57; zuletzt s. Gans 2006, 48–55 Nr. 6 Taf. 7, 2. 4 (mit weiterführender Literatur); Zanker 2009, 15 Abb. 1.

¹⁹⁴ Zanker 1983, 34; vgl. Ritter 1995, 129 Anm. 2. H. von Rohden und H. Winnefeld verweisen auf die „breiten Hüften“, die „Einziehung des Kreuzes“, der „Gang auf den Zehenspitzen“ sowie die Art der Gürtung des Löwenfells, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 266. Ebenso stünden die „kubische Form“ der Köpfe, die Behandlung der Nacktheit und der Frisuren in der Tradition frühklassischer Statuen, s. Borbein 1968, 178; Carettoni 1973, 82; Zanker 1983, 34; vgl. Ritter 1995, 129 Anm. 2. R. Kellum vergleicht die nackten Körper und die Haartrachten mit dem Stil auf rotfigurigen Vasen und Skulpturen des 5. Jhs. v. Chr., s. Kellum 1985, 170. Archaisch seien für Kat. 26 zudem die unteretzten Körper, die einzelnen ziselierten Muskeln, die „altertümliche Frisur“ Apollons und die Fältelung seines Mantels (Chlamys), die in Schwalbenschwänzen endet, s. Borbein 1968, 178.

Köpfen der ersten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. angeglichen.¹⁹⁵ Diese weist auch der sog. Kritiosknabe auf, der auf 490/480 v. Chr. datiert wird.¹⁹⁶ Auf dem jüngeren Relief Kat. 26 (Variante 3) ist das Haupthaar in kleinen regelmäßigen Strähnen angeordnet. Es ist mit dem sog. Jüngling L vom Westgiebel des Zeustempels vergleichbar, der vor 456 v. Chr. fertiggestellt wurde und ebenfalls als Apollon gedeutet wird.¹⁹⁷ Apollons Chlamys fällt bei den Vertretern der Variante 1 und 4 in großen geschwungenen Falten von der Schulter herab, während bei der Platte Kat. 26 (Variante 3) das Manteltuch „steif und fast blechern“ wirkt.¹⁹⁸ Die Mimik der Gesichter wirkt ausdruckslos und idealisiert. Das sog. archaische Tänzeln, das beiden Gestalten zugrunde liegt, verweise auf die Zeit um 100 v. Chr.¹⁹⁹ Das Fragment Kat. 29 (Variante 5) ist zudem ein prägnantes Beispiel für die Entwicklung des von A. H. Borbein postulierten „technisch bedingten Stils und Zeitstils“.²⁰⁰ Gegenüber den augusteischen Exemplaren weist das Bruchstück zum einen erheblich kleinere Maße auf. Der erhaltene Torso zeigt weiche Rundungen und undefinierte Muskelpartien. Sowohl die Keule als auch das Löwenfell sind undetailliert: Das Löwenfell weist am Rand noch den Ansatz von Zotteln auf und die Vordertatzen, die vorn über der Brust zusammengeknotet sind, zeigen ebenso einen spärlichen Ansatz von Klauen. Die mindere Darstellungsqualität deckt sich zudem mit der minderen Tonqualität.²⁰¹

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Sog. Kritiosknabe, parischer Marmor, aus Athen, Akropolis, 1,17 m, 490/480 v. Chr., Athen, AM, Inv.-Nr. Acr. 698, s. Bol 2004a, Abb. 2a; Maderna 2007, 173–185; bibliografische Angaben in ebd. 174 Anm. 3; zuletzt Rutter 2013 (mit weiterführender Literatur).

¹⁹⁷ Sog. Jüngling L, Marmor, Olympia, Zeustempel, 2,80 m, 460 v. Chr. Olympia, Archäologisches Museum (ohne Inv.); zuletzt Wrede 2015, bes. Abb. 2 (mit weiterführender Literatur).

¹⁹⁸ Borbein 1968, 178 Anm. 178. A. H. Borbein zufolge ist die sukzessive Unschärfe der Form eine Folge der Abnutzung der Matrize, s. ebd. 177 Anm. 939. Allerdings wäre hier zu bedenken, dass die Platte Kat. 26 stilistisch mehr der augusteischen Kunst entspricht, wenngleich sie von minderer Handwerksqualität ist.

¹⁹⁹ E. Schmidt verweist auf ein Relief, das um 100 v. Chr. entstanden ist, s. Schmidt 1922, 63. Relief mit Götterzug, Marmor, FO unbekannt, H. 81 cm, L. 138 cm, H. Figuren 66 cm, Rom, VA, Inv.-Nr. 988, s. ebd. 23 Anm. 18 Nr. 2; 63 Taf. 13; Cain 1988, 288–292 Nr. 92 Taf. 166–167. Zur kontroversen Diskussion bezüglich der Beurteilung der Vorlage, s. ebd. 290–291. Bereits H. Brunn und F. Hauser erkannten, dass das Tänzeln der Figuren nicht typisch archaisch, sondern archaisch ist, s. Bulle – Brunn 1905, 109–110; zu den Campana-Reliefs, s. ebd. 108. F. Hauser zufolge käme der Schritt auch in der archaischen Kunst vor. Auf archaischen Werken ist der aber häufiger. Es handle sich hier mehr um ein selbstständiges Stilmittel als um eine Nachahmung des Archaischen, s. Hauser 1889, 165; vgl. Fuchs 1959, 139; Borbein 1968, 177 Anm. 935.

²⁰⁰ Ebd. 28–42. H. von Rohden beschreibt das Fragment wie folgt: „Der Versuch einer kräftigen Modernisierung nach Überwindung des eleganten aber schwächlichen Idealismus der augusteischen Periode wird durch das vereinzelte Hagenauer Bruchstück bezeugt“, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 19.

²⁰¹ Ebd.; vgl. Borbein 1968, 32.

2.1.6 Datierung

Die Platten mit Darstellung des Dreifußstreits stellen innerhalb der Campana-Reliefs eines der wenigen datierbaren Bildthemen dar. Die Vertreter der Variante 1 Serie 1 sowie die weiteren Campana-Reliefs, die im Bezirk des Apollotempels zutage kamen, können anhand des Weihdatums des Tempels sicher in frühaugusteische Zeit datiert werden. Der Tempel wurde 36 v. Chr. von Oktavian nach der Seeschlacht bei Naulochos gegen Sextius Pompeius gelobt.²⁰² Nach dem Sieg bei Actium wurde der Bau des Tempels von Oktavian zu Ende geführt und mit Bildwerken ausgestattet. Der genaue Baubeginn ist nicht bekannt.²⁰³ Das Dekorationskonzept entstand zumindest zum Teil nach der Schlacht bei Actium.²⁰⁴ Die Campana-Reliefs wurden kurz vor der Fertigstellung des Tempels gefertigt,²⁰⁵ der am 9. Oktober 28 v. Chr. geweiht wurde.²⁰⁶

Für die weiteren Vertreter der Variante 1 gibt es keine unmittelbaren Anhaltspunkte zur Datierung.²⁰⁷ Einen Anhaltspunkt geben die außerordentlichen stilistischen Ähnlichkeiten zwischen diesen und den Platten vom Palatin. Zwar verraten minimale Unterschiede in den Details und in den Maßen, dass die Platten aus einer anderen Matrize stammen. Dass ihnen jedoch eine gemeinsame Urmatrize zugrunde liegt, ist wahrscheinlich. Demnach gehören diese Platten zu einer zeitgleichen, parallel produzierten Serie, die ebenfalls in frühaugusteische Zeit zu datieren ist.²⁰⁸

Gänzlich ohne kontextuelle Hinweise sind die bei H. von Rohden und H. Winnefeld²⁰⁹ erwähnten Fragmente ohne bekanntem Fundkontext, die derzeit auf mehrere Sammlungen verstreut sind (Variante 2 [Kat. 17–22]). Auch sie zeichnen sich durch eine besonders sorgfältige Gestaltung aus einer frischen Form aus, die in den Details gegenüber der Variante 1 variieren. Stilistisch weisen die Stücke in die frühaugusteische Zeit.²¹⁰

Die sukzessive Modifizierung der Details – von kleinen Abweichungen bis hin zu großen visuellen Unterschieden – und die Verkleinerung der Platten Kat. 22 bis 30 lassen vermuten, dass der Typus über mehrere Jahre und Jahrzehnte tradiert wurde. Die beiden

²⁰² Suet. Aug. 29, 2; Cass. Dio 49, 15, 5; Vell. 2, 81; vgl. Zanker 1983, 21.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Prop. 4, 6, 17; Fest. 258; Ov. trist. 3, 1, 31; vgl. Zanker 1983, 21 Anm. 1.

²⁰⁵ Tortorella 1981a, 63. St. Ritter datiert die Platten demnach in die Jahre 30 bis 28 v. Chr. (Ritter 1995, 129), E. Simon um 28 v. Chr. (Simon 1984, 418–419 Nr. 410) und P. Zanker um 30 v. Chr. (Zanker 2009, 247 Abb. 193).

²⁰⁶ Cass. Dio 53, 1, 3; Prop. 2, 31, 1–6; 4, 1, 1–4; vgl. Schenk 1997, 107.

²⁰⁷ M. R. di Mino datiert sie um 36 v. Chr., s. di Mino 1981, 124.

²⁰⁸ Annibaldi 1934, 207; Carettoni 1973, 76 Anm. 12; vgl. Ritter 1995, 165.

²⁰⁹ Von Rohden – Winnefeld 1911, 19.

²¹⁰ Ebd.; vgl. Carettoni 1988b, 268. G. Carettoni zufolge stehen diese Platten den Platten vom Palatin und somit der augusteischen Zeit nahe, was der Entstehungszeit des Typus entspricht, s. Carettoni 1971–1972, 127–128; vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 19.

Fragmente Kat. 21 und 22 sind von einem außerordentlichen Detailreichtum – noch vor dem Brand wurden die Haare, das Fell, der Gurt und die Keule modelliert –, der den früh- augusteischen Platten in nichts nachsteht, diese sogar qualitativ übertrifft. Das kleinere Plattenmaß von Kat. 22 ist in diesem Fall kein Hinweis darauf, dass diese jünger ist. Wahrscheinlicher ist, dass das Maß aus dem Gebäudekontext resultiert.

Das Bruchstück Kat. 23 und das heute verschollene Stück Kat. 24 aus der ehemaligen Sammlung Saulini weichen stärker von den früh- augusteischen Reliefs (Variante 1) ab. Der Darstellungstypus, die Kopfpartie des Apollon und die Gestaltung des Köchers entsprechen mehr der späteren Platte Kat. 26. Dagegen unterscheidet sich die Haltung von Pfeilen und Bogen gänzlich von beiden Typen. Das einzeln stehende kleine Fragment Kat. 27 ist kleiner und nur wenig größer als die Platte Kat. 26. Sowohl die Gesamtgröße als auch die weniger qualitätvolle Gestaltung der beiden Stücke sprechen für ein späteres Entstehungsdatum gegenüber den Vertretern der Variante 1. Eine Datierung ist aufgrund fehlender Hinweise nicht möglich. Zu vermuten ist ein Entstehungszeitraum zwischen augusteischer und nach- augusteischer Zeit.

Bei den Reliefs aus Cosa gibt ein Teil einer Inschrift einen Hinweis zur Datierung. Sie ist über Herakles' Arm auf zwei Zeilen wiedergegeben, 0,9 bis 1 cm hoch und wurde in die Form eingeschnitten:²¹¹

TONI
CI

Lawrence Richardson Jr. zufolge erscheint der Name auch auf einem anderen Campana-Relief, das gefangene Frauen im Wagen beim Triumphzug²¹² zeigt:

M. ANTO. FEL213

Er rekonstruiert und vervollständigt die Inschrift so, dass sie beide Seiten des Dreifußes flankiert haben müssen:

[M.AN] TONI
[FELI] CI(S)

²¹¹ Vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 20*.

²¹² Richardson 1960, 299; vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 20*. 132–133. 276 Taf. 73.

²¹³ CIL XV 2543.

H. von Rohden und H. Winnefeld zufolge weist der Name Antonius auf die Übergangszeit zwischen Republik und Kaiserzeit.²¹⁴ F. E. Brown datiert sie aufgrund von Fundbeobachtungen in das späte 1. Jh. v. Chr., in die letzte Dekorationsphase des Tempels.²¹⁵

2.1.7 Interpretation: Der Dreifuß als augusteisches Friedenssymbol

Die Ergebnisse der vorausgegangenen Analysen dienen als Grundlage für die ikonologische Interpretation. Sie lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Darstellungen mit dem Streit um den Delphischen Dreifuß stellen eines der häufigeren und bekannteren Bildthemen auf den Campana-Reliefs dar. Sie sind in einen Typus belegt, bei dem Herakles und Apollon von beiden Seiten je einen Henkel des in der Mitte befindlichen Dreifußes fassen. Es können mehrere Serien, Varianten und Wiederholungen unterschieden werden, die in ihren Maßen, Details und Sorgfalt variieren und anhand derer eine relative chronologische Abfolge ablesbar ist. Die größten Exemplare werden in zwei Varianten, eine dieser Varianten wiederum in vier Serien unterschieden. Darunter sind zwei Fundorte aus Rom (Kapitol und Palatin) bekannt, von denen die Funde vom Palatin anhand des Fundzusammenhangs in frühaugusteische Zeit datiert werden können. Anhand stilistischer Gemeinsamkeiten können die weiteren Serien der Variante 1 in die gleiche Zeitstufe datiert werden. Die Varianten 2 bis 5 weisen dagegen deutlich kleinere Maße auf. Sie sind nicht so sorgfältig und detailliert gestaltet, wie die vorangehenden Varianten und werden jünger datiert. Für die Funde aus Cosa gibt zudem ein Werkstattstempel Hinweis auf die Datierung in das ausgehende 1. Jh. v. Chr. Die ikonografische und stilistische Analyse führt zu folgendem Ergebnis: Die Fülle an erhaltenen Exemplaren, Varianten und Serien zeugen von einer Tradierung des Motivs über seine Entstehungszeit, Erstnutzung und über Rom hinaus. Die Grundform des Motivs ist seit spätarchai-scher Zeit belegt, jedoch wurde dieses Bild seiner „Handlungsdynamik“ beraubt und zu einem „Emblem“²¹⁶ reduziert, sodass die eigentliche Narration hier nicht zum Ausdruck kommt.²¹⁷ Die leicht gedrungenen Körperformen der Figuren sowie die leichte Tordierung von Herakles' Oberkörper stehen in der Tradition hellenistischer Skulptur, die

²¹⁴ Von Rohden – Winnefeld 1911, 20*. H. Dressel zufolge weist die Inschrift in die Zeit Sullas oder Ciceros bis zum Beginn des 1. Jhs. n. Chr., s. ebd.

²¹⁵ Brown 1960, 137 mit Anm. 86; vgl. Borbein 1968, 176 Anm. 928; Rizzo 1976/1977, 55; Ritter 1995, 163.

²¹⁶ Borbein 1976, 506.

²¹⁷ Vgl. Borbein 1968, 176; Ritter 1995, 130. Die „Bändigung der Handlungsdynamik und die [...] Symmetrie“ (ebd. 130) seien ein „Zeichen eines Herrschaftsanspruches, [...] eines Ordnungswillens“ (Borbein 1976, 528), in dem Herakles „beherrschbar“ ist (Ritter 1995, 130–131). „Formale Gestaltung und Kontext suggerieren, dass die Kontroversen des Bürgerkrieges bewältigt sind“, s. ebd. 131.

steife Haltung und die Haartrachten verweisen dagegen auf den Rückgriff auf archaische und frühklassische Stilelemente.

Der Verbreitung des Mythos ab der archaischen Zeit²¹⁸ liegt der reale Machtkampf um Delphi zugrunde.²¹⁹ Das Heiligtum mit seiner Orakelfunktion galt als eine der wichtigsten panhellenischen Kultstätten und wurde bei wichtigen politischen und kriegerischen Fragen zu Rate gezogen. Die Priester entwickelten so einen großen Einfluss und konnten durch ihr umfangreiches Wissen „internationale Politik“ betreiben.²²⁰ Vinzenz Brinkmann zufolge steht der Raub des Dreifußes durch Herakles zum einen für einen „Eingriff in die Funktionsfähigkeit dieser höchsten politischen Instanz“.²²¹ Zum anderen sei die Szene als mythisches Gleichnis für die Auseinandersetzung zwischen Apollon- und Herakleskult in Delphi zu deuten. Die Einrichtung des Herakleskultes in Delphi sowie das Ausrichten eines Festes zu Herakles' Ehren seien ein Hinweis darauf, auf welche Weise die Apollonpriester Herakles ein Zugeständnis machen seinen Kult in Delphi zu akzeptieren.²²²

Strabon (63 v. Chr. – nach 23 n. Chr.), der ein Zeitgenosse des Augustus war, beschrieb das Heiligtum als „ὠλιγώρηται δ' ἴκανῶς“,²²³ was wahrscheinlich auf die Folgen des römischen Bürgerkrieges zurückzuführen ist. Obgleich unbekannt ist, ob Augustus Delphi jemals persönlich besucht hat,²²⁴ können drei Unternehmungen auf ihn zurückgeführt werden. Unter Augustus kommt es erstens zur Reorganisation und Erweiterung des delphischen Amphiktyonienrates.²²⁵ Zweitens ließen Augustus und seine Gemahlin Livia Weihungen im Heiligtum aufstellen. Die Weihung der Livia bezieht sich explizit auf die delphischen Praktiken und den delphischen Glauben.²²⁶ Drittens erlebte die enge Verbindung zwischen dem Heiligtum und Athen eine neue Blüte, die ihren Anfang im letzten Viertel des 2. Jhs. v. Chr. nahm, nachdem Athen die zeremonielle Festgesandtschaft, die

²¹⁸ D. von Bothmer hat die über 200 erhaltenen Darstellungen zusammengestellt und typologisch geordnet, s. von Bothmer 1977.

²¹⁹ Eine Zusammenstellung der unterschiedlichen Forschungsmeinungen findet sich bei H. A. Shapiro, s. Shapiro 1989, 61–62.

²²⁰ Ebd. 61; Brinkmann 2003a, 255. Es gibt zahlreiche Publikationen zum antiken Delphi. Zuletzt Maaß 2007; Scott 2011; Scott 2014.

²²¹ Brinkmann 2003a, 255.

²²² Wilamowitz-Moellendorff 1932, 41; vgl. Brinkmann 2003a, 255. Zum Herakleskult in Delphi, s. Roux 1976, 196; Scott 2014, 104.

²²³ Strab. 9, 3, 4 (419).

²²⁴ Scott 2014, 203.

²²⁵ Anlass war die Aufnahme der neugegründeten Stadt Nikopolis in die Kultgemeinschaft, s. Maaß 2007, 97; Scott 2014, 203 mit Anm. 1.

²²⁶ Plut. mor. 385 F; Scott 2014, 203 mit Anm. 2.

Pythais, wieder eingeführt hatte. Durch die Umbenennung der Pythais in Dodekais verbanden die Athener die heilige Prozession mit dem Geburtstag des Imperators Augustus, welcher auf den 12. Tag des athenischen Monats Boëdromion fiel.²²⁷

Das enge Verhältnis Oktavians zu Apollon ist in Rom schon früh bezeugt. Oktavian machte Apollon zu seinem Hauptgott²²⁸ und der Dreifuß erhielt als Attribut Apollons eine neue Bedeutung als augusteisches Siegesymbol.²²⁹ Die entscheidende Schlacht bei Actium gegen Antonius im Jahr 31 v. Chr. wurde, wie Oktavian glaubte, mithilfe des Apollon von Actium gewonnen.²³⁰ In der Folgezeit beherrschten Bilder des „Friedens“ das augusteische Bildprogramm. Apollon erscheint als friedlicher Sänger,²³¹ in der Hand nach klassischem Vorbild eine Spendeschale haltend.²³² Apollon tritt nach den Wirren des Bürgerkrieges als „Garant“ des Friedens auf.²³³

Das neue Bildprogramm erforderte aber auch die Tilgung alter Konzepte. In seinen *Res Gestae* schrieb Augustus: „Meine Standbilder, Reiterstatuen und Darstellungen in Quadrigen, insgesamt etwa 80 an der Zahl, alle aus Silber, die in der Stadt standen, habe ich selber entfernen und aus geehrt hatten, goldene Weihgeschenke aufgestellt.“²³⁴

Sueton schrieb, dass es sich bei diesen Weihgeschenken um Dreifüße handelte.²³⁵ Die besagten Dreifüße sind heute noch in der Wandmalerei, auf arretinischen Reliefgefäßen und auf den Campana-Reliefs bezeugt. Das Schmücken der Dreifüße mit weiteren Bildzeichen – auf den Campana-Reliefs mit Viktorien und Ranken – kennzeichnen diese als

²²⁷ Scott 2014, 204.

²²⁸ Kellum 1981, 200; Zanker 1983, 35; Halfmann 2011, 110.

²²⁹ Schneider 1986, 61. 67 mit Anm. 401. Oktavians zunehmende Verehrung Apollons beginnt in der ausgehenden Republik. A. Alföldi erkannte anhand von Münzen der späten Republik, dass Oktavian die Apollongestalt mit der „Hoffnung auf ein neues, glücklicheres Zeitalter verband“, s. Alföldi 1975; Zanker 1983, 22 mit Anm. 6. Augustus' Religionspolitik diene vor allem der „Propagierung der neuen Ordnung und Überhöhung der eigenen Stellung“, s. Kienast 2014, 227. Zu Oktavian als Sohn Apollons, s. Suet. Aug. 94, 4; zur Symbolik des Dreifußes unter Augustus und dessen Verhältnis zum Apollokult, s. Schneider 1986, 67–72; Balensiefen 2009; Kienast 2014, 230–236. Zur Bauzeit des Apollotempels galt Oktavian bereits als *Divi filius* Apollons, s. Zanker 1983, 21.

²³⁰ Prop. 4, 6, 29–44; Verg. Aen. 8, 704–705; vgl. Balensiefen 2009, 67 mit Anm. 6; Kienast 2014, 231 mit Anm. 93.

²³¹ Prop. 4, 6, 69.

²³² Zur Spendeschale, s. Siebert 1999, 40–44.

²³³ Zanker 2009, 91.

²³⁴ R. Gest. div. Aug. 24 (Übers. Th. Pekáry); vgl. Pekáry 1975.

²³⁵ Suet. Aug. 52; Mon. Ancyr. 24. Die Statuen zeigten ihn oftmals in aufwendigem Material und nackt und in der Pose der Heroen und Götter. Solche Statuen passten seit spätestens 27 v. Chr. nicht mehr in Augustus' politisches Konzept. Später ließ sich Augustus fast ausschließlich in der Toga darstellen, s. Zanker 1983, 35.

Monumente des Sieges und der Hoffnung.²³⁶ Zudem konnte Oktavian durch das Einschmelzen die Statuen beseitigen, die nicht mehr zu seinem neuen politischen Stil und Selbstverständnis passten.²³⁷

Das Bildprogramm des Apolloheiligums auf dem Palatin

Bald nach dem Sieg über Sex. Pompeius im Jahr 36 v. Chr. begann Oktavian mit dem Bau des Apolloheiligums.²³⁸ Er ließ auf seinem Grundstück auf dem Palatin mehrere Bauten errichten, die einen Komplex bildeten.²³⁹ Der Apollotempel als Teil dieser Anlage erhebt sich auf einer Terrasse. Oktavian ließ ihn „in dem Teil seines Palastes auf dem Palatin erbauen, den sich, indem dort der Blitz eingeschlagen hatte, der Gott ausgesucht habe – so lautete der Spruch der Opferschauer (Auspizien)“.²⁴⁰ Die Verbindung zwischen Apolloheiligum und dem Wohnhaus Oktavians sowie die Art der Ausstattung und die mit dieser verbundenen Sinnbezüge zur Ehrung Apollons waren bis dato neuartig.²⁴¹ Sowohl das Bauprogramm als auch die Bildausstattung spiegeln – darin ist sich die Forschung einig – die politischen Ereignisse während des Zweiten Triumvirats wider. Sowohl die Campana-Reliefs als auch das weitere Bildprogramm zeugen von dem Sieg Oktavians bei der Schlacht von Actium und der damit verbundenen Erlangung der Vorherrschaft.²⁴²

Das Motiv des Dreifußstreits reflektiere dabei den Umgang mit Herakles in Oktavians Propaganda nach der Schlacht von Actium, also nach dem Sieg über Antonius.²⁴³ Für Oktavian eignete sich das Thema, da Antonius seine Abstammung von Herakles propagierte.²⁴⁴ Der Streit zwischen Herakles und Apollon ist demnach als

²³⁶ Von Rohden – Winnefeld 1911, 266; vgl. Benndorf 1899, 269 Anm. 32; Reisch 1905, 1690.

²³⁷ Zanker 2009, 91–92.

²³⁸ Vell. 2, 81, 3; vgl. Balensiefen 2009, 68 mit Anm. 10.

²³⁹ Für den Bau des Komplexes stellte der Senat Grundstücke zur Verfügung, s. Cass. Dio 49, 15, 5; vgl. Carettoni 1988a, 263; Kienast 2014, 56.

²⁴⁰ Suet. Aug. 29, 3 (Übers. H. Martinet). Der Tempel war von dem Palast des Oktavian/Augustus umgeben, s. Suet. Aug. 29, 3; 57, 4; 72, 1; Vell. 2, 81; vgl. Carettoni 1988a, 265.

²⁴¹ Ritter 1995, 130; Zanker 1983, 21.

²⁴² Zum Bildprogramm, s. Zanker 1983, bes. 35; Kellum 1985, bes. 171; Lefèvre 1989, bes. 20. 22; Ritter 1995, 129–131.

²⁴³ Ebd. 129.

²⁴⁴ Er ahmte ihn sogar in der Kleidung nach, s. Plut. Ant. 4, 1–2. Weiterhin Plut. Ant. 4, 36, 60; App. civ. 3, 60, 72; vgl. Zanker 1983, 35; Schilling 1988, 118. Einen weiterführenden Ansatz verfolgte M. J. Strazzulla im Zusammenhang mit der Identifikation zwischen Herakles und Antonius und Apollon und Oktavian, s. Strazzulla 1990, 17–18. Sie sieht den Ursprung der Darstellungsintention als Folge dessen, dass Herakles als Sühne für die Ermordung von Iphitos der lydischen Königin Omphale als Sklave dienen sollte. Als Omphale erfuhr, wer ihr Sklave war, heiratete sie ihn. Herakles war blind vor Liebe und durch sein üppiges Leben. In der Propaganda gegen Antonius nutzt Oktavian diese Episode zu seinen Gunsten und vergleicht Antonius und Kleopatra mit Herakles und Omphale, s. Diod. 4, 39, 6; Apollod. 2, 6, 2; Prop. 3, 11, 17; Plut. Ant. 3, 3; vgl.

„Präfiguration“ des Kampfes zwischen Antonius und Oktavian zu sehen.²⁴⁵ Der Dreifuß, der mit Viktorien als augusteisches Siegeszeichen und den Ranken geschmückt ist, vermag dabei ebenso auf den Sieg Oktavians verweisen.²⁴⁶

Paul Zanker zufolge wählte Augustus das klassizistische Dekor für das Heiligtum, da, die auf „Reinigung und Erneuerung“ ausgerichtete Politik in der klassischen Form adäquat ausgedrückt würde. Dass Antonius zur gleichen Zeit sich in seinem Auftreten dem „ungesunden und schlechten asianischen“ Lebensstil anschloss, sei Oktavian nur recht gewesen.²⁴⁷

Die Interpretation der Darstellung ist vor dem Hintergrund des gesamten Bildprogramms zu bewerten. So stehe die Darstellung mit dem Dreifußstreit unter der direkten Einwirkung der politischen Propaganda Oktavians.²⁴⁸ Der Raub des Dreifußes durch Herakles erscheine als Freveltat gegenüber dem in der übrigen Ausstattung als Sieger gerühmten Apollon, Herakles erhält die Rolle als Gegenspieler.²⁴⁹ Einen gegensätzlichen Ansatz verfolgt dagegen Ulrich Huttner. Ihm zufolge ist eine vergleichbare Interpretation der übrigen Sujets auf den Campana-Reliefs vom nicht gegeben. Zudem sei zu bemerken, dass die Darstellung auch in anderen architektonischen Kontexten ein beliebtes Motiv war und man aufgrund dessen nicht auf ein generelles Interesse an negativer Propaganda an dem Heros durch Oktavian/Augustus schließen könne.²⁵⁰

Strazzulla 1990, 18 mit Anm. 15. 16. M. J. Strazzulla nennt zwei weitere Möglichkeiten: Erstens, laut Klearchos von Soloi, der im 3. Jh. v. Chr. wirkte, ist nicht Herakles, sondern Briareus verantwortlich für den Raub des Dreifußes, s. Klearchos von Soloi, FHG II frg. 56; Paus. 10, 13, 6–8; vgl. Strazzulla 1990, 20. Pausanias schreibt einerseits, dass Amphitryon, Sohn des Herakles, für den Raub des Dreifußes verantwortlich ist. Andererseits nennt er eine Weissagung der Pythia, nach der der Raub Herakles Canopus zuzuschreiben ist, s. Strazzulla 1990, 20. Von Interesse ist hierbei, dass die negativen Eigenschaften des Herakles auf einen ägyptischen Herakles projiziert werden. So wurde Antonius auf gleich zweierlei Weise degradiert: durch seine Verbundenheit mit Herakles und mit Ägypten und Kleopatra, s. Strazzulla 1990, 20.

²⁴⁵ Lefèvre 1989, 20. E. Lefèvre zufolge repräsentiert der Dreifuß zudem die *fata*, s. ebd. P. Zanker zufolge ist der Dreifuß ein „umfassendes Symbol, nicht nur für Apollonverehrung, sondern für Frömmigkeit und Hoffnung auf Neuanfang“, s. Zanker 2009, 93; vgl. Lefèvre 1989, 20 mit Anm. 109; Kellum 1985, 170–171.

²⁴⁶ Zanker 1983, 34–35. E. Simon postulierte etwa für das Stück aus dem Louvre (Kat. 28), der Mythos sei hier, da Herakles gegenüber dem griechischen Gott Apollon ein einheimisches Aussehen besitze, zu einer Gegenüberstellung von „griechischer und italischer Mantik“ geworden in der beide Orakelpraktiken anerkannt werden. Die beiden zueinander gewandten Viktorien stünden für den der Sieg der beiden, s. Simon 1984, 418. 444 Nr. 409. St. Ritter zufolge müsste für eine solche Interpretation die Platte aus einem Orakelheiligtum stammen, s. Ritter 1995, 165. R. M. Schneider zufolge sind die beiden Viktorien auf einem Globus stehend zu beachten und St. Ritter zufolge ist in diesem Fall der „Dreifuß als augusteisches Siegessymbol“ zu sehen, s. Schneider 1986, 61; Ritter 1995, 165.

²⁴⁷ Zanker 1983, 34.

²⁴⁸ Ritter 1995, 131.

²⁴⁹ Ebd. 163.

²⁵⁰ Huttner 1997b, 384.

Das Bildprogramm auf dem Kapitol in Cosa

Nachdem die Römer die etruskische Stadt Vulci 280 v. Chr. eroberten, wurde 273 v. Chr. Cosa als Kolonie gegründet.²⁵¹ Nach einer Blüte im 2. Jh. v. Chr. wurde die Stadt um 70 v. Chr. zerstört und verlassen. Augustus ließ Cosa teilweise wieder aufbauen und renovieren, das von nun an als kleiner, unbedeutender Ort bestand. Es ist zu vermuten, dass das Bildprogramm des Heiligtums in Zusammenhang mit dem Wiederaufbau durch Augustus steht. So weisen die Campana-Reliefs zum Teil die gleichen Typen auf, die auch auf dem Palatin in Rom zu finden sind.²⁵² Die unmittelbare Angleichung an Rom ist daher naheliegend. Ein programmatisches Bildprogramm ist allerdings nicht festzustellen, denn bei den paarweise zusammengestellten Platten stehen mehr dionysische Motive im Vordergrund.²⁵³

Anders als bei den Platten vom Palatin ist Stefan Ritter zufolge Herakles hier nicht negativ zu bewerten. Darauf verweise die weitere Bauplastik der Tempel, in der die Verehrung des Heros zum Ausdruck kommt. Antefixe aus dem 2. Jh. v. Chr. zeigen sein Haupt, Verkleidungsplatten von Balkenköpfen seine ganze Gestalt.²⁵⁴ In der Gegend von Cosa Herakles wurde mindestens seit dem 2. Jh. v. Chr. durchgehend bis in die Kaiserzeit als Hafengott verehrt.²⁵⁵

Fazit

In der Forschung werden die Reliefs ihrem jeweiligen architektonischen Kontext entsprechend unterschiedlich gedeutet. Die Campana-Reliefs vom Palatin, die innerhalb der Umbruchphase zwischen Republik und Prinzipat entstanden sind und Teil des augusteischen Bildprogramms waren, verweisen auf den realen Machtkampf zwischen Oktavian und Antonius. Das Motiv des Dreifußstreits ist als Vertreter des augusteischen Klassizismus zu sehen, dessen Sinngehalt entsprechend dem neuen politischen Hintergrund umgebildet wurde. Für die weiteren bekannten Fundplätze ist keine solche Deutung festzustellen. Die symmetrische Zentralkomposition verweist vordergründig auch auf ein ausgeglichenes Kräfteverhältnis zwischen den beiden Kontrahenten, das nicht

²⁵¹ Liv. Per. 14; Vell. 1, 14, 7; Plin. nat. 3, 51. Zur Gründung, Stadtplanung und Besiedlung Cosas, s. Brown 1980, 1. 6–12. 15–28.

²⁵² Weitere Parallelen sind Platten mit Darstellung von Perseus und Athena mit dem Gorgoneion, s. Richardson 1960, 298–299 Taf. 58, 1–2; Rizzo 1976/1977, 52. 54.

²⁵³ Diese sind in Rom bis auf eine Ausnahme nicht nachgewiesen. Dafür finden sich alle drei Typen auch in Cumae, vgl. Rauch 1999, Nr. 53–64. 129–133. 187–197.

²⁵⁴ Brown 1980, 55; Torelli 1980, 205; zu den Antefixen, s. Brown u. a. 1960, 154–157. 252–254 Taf. 17, 2; 41, 1; zu den Balkenplatten, s. ebd. 206–207 Abb. 22; vgl. Ritter 1995, 136. 164.

²⁵⁵ Brown 1980, 56. In der Nähe von Cosa lag der seit dem 2. Jh. v. Chr. literarisch bezeugte Hafen Portus Herculis, s. McCann 1987, 23; vgl. Ritter 1995, 164.

immer selbstverständlich war, wovon Darstellungen im sog. Verfolgungsschema zeugen, in denen Herakles mit dem Dreifuß davon- und Apollon hinterherläuft. Herakles hat also im Grunde, zumindest dem Mythos zufolge, in dem Zeus den Streit schlichtet, letztendlich doch die Oberhand. Er geht als eigentlicher Sieger aus dem Streit hervor, indem er erstens gemeinsam mit Apollon die Stadt Gythion gründet und zweitens die gewünschte Weissagung von der Pythia erhält. Apollon hat in gewisser Weise somit das Nachsehen. In der römischen Darstellungsversion wurde die mythologische Szene mit dem Konflikt zwischen Oktavian und Antonius assoziiert, es war demnach notwendig Apollon als eindeutigen Sieger, nicht als Verlierer hervortreten zu lassen. Insofern erweist sich die Adaption des älteren Schemas, bei dem die Kontrahenten von beiden Seiten den Dreifuß ergreifen, als geeigneter. Es galt also nicht allein den Sieg über Antonius nach der Schlacht von Actium symbolhaft darzustellen, sondern auch den allgemein bekannten Mythos zugunsten des Apollon umzudeuten und so für das neue Bildprogramm des Oktavian nutzbar zu machen.

2.2 Heroentaten

2.2.1 Fundorte und Gestaltungsmerkmale

Darstellungen von Herakles beim Vollbringen seiner Taten sind auf 48 Platten und Fragmenten bekannt. Darunter sind nur drei der als kanonisch angesehenen Taten im Flachrelief überliefert:²⁵⁶ die Tötung des Nemeischen Löwen (Kat. 31–45) (Abb. 2), die Tötung der Lernäischen Hydra (Kat. 46–65) (Abb. 3) und das Einfangen des Kretischen Stieres (Kat. 66–77) (Abb. 4), die im Folgenden noch näher erläutert werden.²⁵⁷ Spezifische Zierstreifen und Heftlöcher kennzeichnen die Reliefs als Verkleidungsplatten.²⁵⁸ Alle ganzen Platten bestehen aus modern rekonstruierten und mit Gips ergänzten Fragmenten Kat.

²⁵⁶ Die Herausbildung des Kanons mit zwölf Taten erfolgte im 6. Jh. v. Chr., s. Pind. N. 1, 61–63. Daneben besteht eine Reihe weiterer, die zu den „unkanonischen“ Taten zählen, vgl. Brommer 1984. Auf den Campana-Reliefs sind weitere Taten nicht überliefert. Eine Ausnahme bildet möglicherweise ein Fragment, das sich heute im Nationalmuseum in Neapel befindet und eventuell Herakles zusammen mit dem Erymanthischen Eber zeigt, den er auf der Schulter trägt, s. Pellino 2006, 58 Lastra C Abb. 3.

²⁵⁷ S. die folgenden Kapitel zur Deutung der im folgenden beschriebenen Motive. Das Fragment Kat. 77 wird in der Sekundärliteratur als Teil der Hydraszene gedeutet, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 94. Der Ausschnitt zeigt jedoch eindeutig einen Ausschnitt aus der Stierszene.

²⁵⁸ Die Fragmente Kat. 33, 41, 43 bis 44, 47, 50 bis 52, 61 und 64 weisen keine spezifischen Anhaltspunkte zur Plattenmorphologie auf. Aufgrund des formalen Vergleichs sind sie ebenfalls als Verkleidungsplatten zu rekonstruieren.

34. 36–40.²⁵⁹ 54–60. 67–74. 76). Neun Stücke gelten heute als verschollen (Kat. 40–41. 43. 45–46. 48. 61. 65. 66²⁶⁰). Zehn Reliefs blieben fotografisch undokumentiert (Kat. 35. 39–40. 42–43. 45. 48. 62. 63. 65. 68–69. 73. 75), davon liegen drei zumindest als Zeichnung vor (Kat. 35. 43. 68). Von einem Relief ist nur der untere Zierstreifen erhalten, die ursprüngliche Darstellung im Bildfeld unbekannt (Kat. 78). Es lassen sich mehrere Varianten und Serien unterscheiden, wobei Reliefs eines Fundortes aus der gleichen Matrize stammen.

Ein Großteil der Reliefs stammt aus Quadraro (Kat. 34–42. 54–58. 66–75). Sie kamen 1828 in Tenuta Quadraro beziehungsweise *Roma vecchia* vor der Porta Maggiore an der Via Latina zutage.²⁶¹ Sie waren in einer modernen Mauer eines Gebäudes verbaut, das in Besitz der Adelsfamilie Torlonia war.²⁶² Ob die Platten in der Antike an einem Gebäude in der Nähe angebracht waren oder erst später an diesen Ort verschleppt wurden, ist unbekannt.²⁶³ Die Platten weisen allesamt eine rekonstruierte Höhe von 75 cm²⁶⁴ und eine Breite von 59 cm²⁶⁵ auf. Es ist anzunehmen, dass sie friesartig aneinandergereiht waren.²⁶⁶ Daneben sind weitere Platten und Fragmente der gleichen Serie bekannt, deren Fundorte unbekannt sind beziehungsweise nicht nachweislich aus Quadraro stammen (Kat. 32–33. 43. 60–65. 76). Sie gleichen den Platten aus Quadraro hinsichtlich der Maße und der handwerklichen Qualität und gehen entweder auf dieselbe Form oder zumindest auf dieselbe Patrizie zurück.²⁶⁷

Alle Bildfriese werden, soweit erhalten, von den gleichen Zierleisten begrenzt. Den oberen Abschluss bildet jeweils ein Eierstab aus 14 Elementen (Kat. 32. 35. 42. 54–56. 58–59. 66. 70–71. 74), den unteren ein Anthemion aus fünf abwärts gerichteten Palmetten

²⁵⁹ Von Rohden – Winnefeld 1911, 286. Der Kustos der Antikensammlung in Berlin, Prof. Dr. Völker Kästner, bestätigte dies für die vollständigen Platten in seiner Sammlung.

²⁶⁰ Herr Dr. Bernhard Pinsker vom Hessischen Landesmuseum Darmstadt teilte mir freundlicherweise mit, dass das Exemplar mit großer Wahrscheinlichkeit zu den Kriegsverlusten zu zählen ist.

²⁶¹ Einige Quellen geben Quadraro als Fundort an, andere *Roma vecchia*. Da die beiden Orte dicht beieinander liegen, ist wahrscheinlich der gleiche Fundort gemeint, s. Nibby 1837, 666–667; Welcker 1841, 119; Campana 1842 Taf. 22–24; Braun 1854, 831; Kekulé 1872, 115; von Rohden – Winnefeld 1911, 93; von Salis 1956, 11; Borbein 1968, 158; Ritter 1995, 166; von Hesberg 1997, 119 Nr. 145; Siebert 2011, 45. W. Abeken nennt dagegen die Grabungen durch Canova an der Via Appia beim Grab der Servilier als Fundort, s. Abeken 1843, 367 Anm. 4; vgl. CIL VI 26426; vgl. Gerhard 1846, S. LXXII; Reisch 1899, 273 Nr. 1180 mit Anm.; von Rohden – Winnefeld 1911, 93; Borbein 1968, 158. F. X. de Maximis zufolge könnte das Fragment Kat. 33, das sich heute in den Vatikanischen Museen befindet, auch aus Etrurien stammen, wonach entgegen der Aussage von H. von Rohden und H. Winnefeld das Stück nicht aus Quadraro stammt, s. Maximis 1842, 9.

²⁶² Borbein 1968, 158. 175 Taf. 31.

²⁶³ Ebd. 158.

²⁶⁴ F. X. de Maximis zufolge sind die Reliefs mit Heraklestaten 72 cm hoch, s. de Maximis 1842, 10.

²⁶⁵ Vgl. Ritter 1995, 166 Anm. 292.

²⁶⁶ Borbein 1968, 158.

²⁶⁷ Wahrscheinlich stammen sie aus der gleichen Werkstatt.

(Kat. 32. 35. 42. 54–56. 58–59. 66. 70–71. 74).²⁶⁸ Die Palmetten sind zwischen 10,5 und 12 cm groß, werden vollständig von einem Band umschlossen und enthalten in den sich bildenden Zwickeln weitere Palmetten- und Blütenfüllungen.²⁶⁹ Die Zierfriese scheinen zumindest teilweise aus einer frischeren Form als der Bildfries selbst zu stammen (z.B. Kat. 38. 57. 72). Die Platten wiesen ursprünglich jeweils vier Heftlöcher auf, die teils original erhalten, teils rekonstruiert sind (Kat. 32. 35. 42. 51. 54–56. 58–59. 66. 70–71. 74).

Für die Funde aus Quadraro wird vermutet, dass die Platten ursprünglich einem Kultbau angehörten. Antonio Nibby, von dem die erste Erwähnung des Fundes aus dem Jahr 1837 stammt, vermutete, dass die Platten innerhalb eines möglichen, nicht näher bestimmbar Herkulesheiligtums verwendet wurden.²⁷⁰ Allerdings ist kein entsprechendes Gebäude bezeugt. Dennoch sprechen die Größe und die Plattenmorphologie, die im privaten Kontext oder an einem Grab ungewöhnlich wären, für die Verwendung in einem Heiligtum.²⁷¹ Falls diese Platten von einem Tempel stammen, so sei es wahrscheinlich, dass dieser Herkules geweiht war, da hier keine weiteren Platten mit anderen Motiven gefunden wurden.²⁷² Bemerkenswert ist zudem, dass die Platten meist als Dreiergruppe (Löwen-, Hydra- und Stierkampf) in die archäologischen Sammlungen des 19. Jhs. gelangten.²⁷³ Die Antikenhändler müssen sich der Zusammengehörigkeit der Motive bewusst gewesen sein, da sie die Stücke offenbar als dreiteiliges Ensemble in die Sammlungen verkauften.

Ein anderer bekannter Fundort, an dem ein Fragment mit der Darstellung des Löwenkampfes (Kat. 32) zutage kam, ist der Osthang des Kapitols.²⁷⁴ Während des Baus des neuen Museo del Risorgimento (Monumento Vittorio Emanuele II.) kamen 1931 hinter der Apsis der S. Maria in Aracoeli zwischen der Loggetta del Vignola und dem rückwärtigen Teil des Vittoriano in unterschiedlichen Tiefen im Boden archäologische Hinterlassenschaften zutage, darunter auch Relieffragmente der Campana-Gattung, welche sich heute im Museo Nazionale Romano befinden.²⁷⁵ Das Fragment

²⁶⁸ Zu den Zierfriesen auf Verkleidungsplatten, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 31*–37*; vgl. Annibaldi 1934, 208.

²⁶⁹ Von Rohden – Winnefeld 1911, 35*–36*; vgl. von Hesberg 1997, 119 Nr. 145.

²⁷⁰ Nibby 1837, 666–667; vgl. von Salis 1956, 12; Ritter 1995, 166.

²⁷¹ Von Rohden – Winnefeld 1911, 93; vgl. von Hesberg 1997, 119 Nr. 145; Siebert 2011, 46.

²⁷² Ritter 1995, 167.

²⁷³ Dies gilt für die Staatlichen Museen zu Berlin, das Thorvaldsens Museum in Kopenhagen, die Sammlung Cook in Richmond Hill, die ehemalige Sammlung E. von Launitz, von denen sich zwei Stücke heute in Tübingen befinden, das dritte verschollen ist, und die Vatikanischen Museen in Rom. Von der letzten Platte (Kat. 78) ist lediglich ein Teil des unteren Zierfrieses erhalten. Der Bildfries selbst ist nicht erhalten. Der erhaltene Teil des Zierfrieses ist allerdings so charakteristisch, dass er nur dieser Motivgruppe zugewiesen werden kann, s. von Hesberg 1997, 119.

²⁷⁴ Annibaldi 1934, 208 Nr. 2 Abb. 2; Borbein 1968, 158 Anm. 825. Diese Platte kam zusammen mit Platten des Dreifußstreits zutage (Kat. 10–16).

²⁷⁵ Annibaldi 1934, 205.

Kat. 32 weist gestalterische Unterschiede im Vergleich zu den Funden aus Quadraro auf. St. Ritter vermutet aufgrund der Lage am Kapitول, wo auch eine große Anzahl an Heraklesstatuen zutage kam, dass sich hier ein Kultbau für Herakles beziehungsweise Herkules befunden hat.²⁷⁶ Von keinem Exemplar ist die Zuordnung zu einem spezifischen Gebäude möglich.

Weiterhin kamen im Bereich des Forums in Lavinium Campana-Reliefs „in großer Anzahl“²⁷⁷ zutage, von denen jedoch nur wenige Fragmente Eingang in die Berichte fanden. Darunter ist ein Fragment mit Löwenkampf (Kat. 44) und zwei Exemplare mit Hydrakampf (Kat. 52–53) zu verzeichnen.

Von der ursprünglichen Bemalung der Platten ist nur wenig bekannt. Das Fragment vom Osthang des Kapitols weist einen roten Löwenkörper und einen blauen Hintergrund (Kat. 32) auf. Die beiden Fragmente Kat. 33 und 47 zeigen Spuren von Deckweiß, das Fragment Kat. 32 zudem noch rote Farbspuren am Rand des Löwenrückens. An den Funden aus Quadraro sind keine Farbreste erhalten.

Den im folgenden beschriebenen Bildern liegt der Mythos von der Entsühnung des Herakles zugrunde: Nachdem Herakles²⁷⁸ Erginos, den König von Orchomenos, der den Thebanern große Zahlungen auferlegt hatte, getötet hatte,²⁷⁹ gab der thebanische König Kreon ihm seine Tochter Megara zur Frau,²⁸⁰ die Herakles mehrere Söhne gebar.²⁸¹ Doch Hera trieb den verhassten Herakles, der ein unehelicher Sohn ihres Gemahls Zeus war, in den Wahnsinn,²⁸² woraufhin dieser seine eigenen Kinder tötete.²⁸³ Als Herakles wieder zur Besinnung kam, verließ er Theben, um sich von seiner Schuld befreien zu lassen. Das Orakel von Delphi riet ihm, sich in den Dienst von Eurystheus zu begeben und die von ihm auferlegten Aufgaben zu erfüllen. Als Belohnung würde er die Unsterblichkeit erlangen.²⁸⁴ Die meisten der Aufgaben bestanden darin, ein gefährliches Untier zu töten oder einzufangen und zu Eurystheus zu bringen.

²⁷⁶ Ritter 1995, 165 mit Anm. 286.

²⁷⁷ Fenelli 1995, 46 (Übers. N. Möller-Titel).

²⁷⁸ Zusammenfassende Darstellungen zum Heraklesmythos sind bei Diodoros (4, 8–39) und Apollodoros (2, 4–8) erhalten.

²⁷⁹ Apollod. 2, 4, 11; Diod. 4, 10, 3–5; Paus. 9, 37, 1–2.

²⁸⁰ Apollod. 2, 4, 11; Diod. 4, 10, 6.

²⁸¹ Die Anzahl der Nachkommen variiert, s. Jessen 1890–1897, 2542–2543.

²⁸² Dass Herakles vom Wahnsinn befallen wird, berichten bereits die ältesten Quellen. Homer (Il. 18, 119; 19, 133) und Euripides (Herc. 14–22) nennen Hera als Urheberin. Einen Überblick über die Quellen bietet unter anderem F. Knauß, s. Knauß 2003, 54 Anm. 8–10.

²⁸³ Neben den eigenen Kindern werden bei Apollodoros auch die seines Bruders getötet, s. Apollod. 2, 4, 12. Sein Neffe Iolaos kann fliehen und bleibt verschont, s. Diod. 4, 11. Einigen Berichten zufolge tötet Herakles seine Frau Megara, s. Hyg. fab. 32.

²⁸⁴ Apollod. 2, 4, 12. Euripides weicht in seiner Tragödie Herakles von dieser Chronologie ab und berichtet, Herakles habe erst nach Erfüllung der Taten seine Kinder erschlagen, s. Eur. Herc. 419–496; Hyg. fab. 32.

2.2.2 Die Tötung des Nemeischen Löwen

Beschreibung und Serienzuweisung

Das Bildfeld zeigt eine Figurengruppe mit einer nackten männlichen Gestalt und einem Löwen. Der Mann wird in Dreiviertelansicht von hinten dargestellt. Um den Kopf, der im Profil nach links wiedergegeben ist, und die kurzen, gleichmäßig angelegten Locken verläuft ein dünnes Band. Unter einem schmalen Haarreif hat sich ein dicker hervortretender Haarwulst gebildet. Das Gesicht weist einen kurz geschnittenen, ebenso gelockten Bart auf. Sein breiter Körperbau, wie etwa die Schultern zeigen, und die definierten Muskeln verweisen auf seine außerordentlichen Kräfte. Zur Bildmitte hingewandt stemmt er sich gegen einen großen, hoch aufgerichteten Löwen, den er mit beiden Armen von oben am Nacken ergreift, um ihn zu erwürgen. Sein rechtes Bein ist dabei weit zurückgestellt, um dem Gewicht des Löwen standhalten zu können. Mit dem linken Fuß drückt der Mann die rechte Hintertatze des Tieres zu Boden.²⁸⁵ Der Löwe dagegen versucht, sich mit der rechten Vordertatze vom Würgegriff zu befreien. Mit der linken Vorder- und Hintertatze schlägt er in den linken Oberschenkel des Mannes. Sein Schwanz umschlingt dessen linken Unterschenkel. Unterhalb des linken Oberarms des Mannes lugt das Gesicht des Löwen hervor. Die Augen treten hervor und die Zunge hängt aus dem Rachen heraus. Die Figurengruppe wird in einem Moment von höchster Anspannung während eines Kampfes gezeigt. Die angespannten Muskeln der beiden Kontrahenten verdeutlichen diesen Augenblick. Unten rechts im Hintergrund lehnt eine Keule hinter dem zurückgenommenen Bein des Mannes auf dem Boden. Sie ist unten schmal, wird nach oben hin dicker und ist mit stumpfen Knoten übersät.

Der hier vorliegende Typus ist in drei Serien zu unterscheiden. Die Serie 1²⁸⁶ (Kat. 31) zeichnet sich durch eine höhere handwerkliche Qualität gegenüber den Serien 2²⁸⁷ (Kat. 32–43) und 3 (Kat. 44) aus. Sie ist uns nur durch das Fragment Kat. 31 überliefert, weshalb eine gesicherte Rekonstruktion der Gesamtgestaltung der Platte und des Bildmotivs nicht möglich ist. Der Vergleich zwischen diesem und den erhaltenen Exemplaren der Serie 2 zeigt aber, dass das Fragment der Serie 1 in Größe und Typus genau mit der Serie 2 übereinstimmt, sodass eine Rekonstruktion der Gesamtkomposition nach dem Vorbild der Serie 2 sicher scheint. Das erhaltene Fragment zeigt den Kopf und den Oberkörper des Mannes. Von dem Löwen ist nur die rechte Tatze

²⁸⁵ E. Simon zufolge ist dies als Siegeszeichen zu deuten, s. Simon 1963a, 610 Nr. 835.

²⁸⁶ Von Rohden – Winnefeld 1911, 94. 287 Taf. 95, 4; Borbein 1968, 159 Taf. 32, 2.

²⁸⁷ Von Rohden – Winnefeld 1911, 93–94; Borbein 1968, 160–161. Innerhalb dieser Serie ist teilweise erkennbar, ob ein Relief aus frischer oder abgenutzter Form stammt. So war die Form beim Fragment Kat. 41 noch frischer als bei der Platte Kat. 34.

erhalten, die auf der Schulter des Mannes aufliegt. Das Relief ist gegenüber den Vertretern der Serie 2 rundplastischer gestaltet, wie die Bildung des Gesichtes und der Rückenmuskulatur zeigen. Das Haupthaar und der Bart liegen nicht wie bei der Serie 2 eng am Kopf an, sondern bestehen aus dicken aufgewühlten Strähnen, die tiefe Zwischenräume bilden. Auf den Reliefs der Serie 2 sind Haare und Bart dagegen kürzer, platter und nicht so fein modelliert.

Die Serie 2 lässt sich in drei Gruppen a, b und c gliedern. Sie stammen anscheinend aus gleicher Form, sind aber unterschiedlichen Kontexten zuzuordnen. Zur Gruppe a werden Stücke aus einer frischeren Matrize gegenüber den Gruppen b und c zusammengefasst,²⁸⁸ so das Fragment Kat. 33 sowie die Platte Kat. 32 vom Osthang des Kapitols. Die Reliefs weisen scharfe Konturen auf und relativ wenig Nachmodellierungen.²⁸⁹ Die äußeren Maße entsprechen den der ebenfalls beim Kapitol zutage gekommenen Platten mit Darstellungen des Dreifußstreits²⁹⁰ (Kat. 10–16). Vermutlich gehören sie demselben architektonischen Kontext an. Zur Gruppe b werden die Funde zusammengefasst, die aus Quadraro stammen.²⁹¹ Die weiteren Funde, deren Herkunft nicht nachgewiesen ist beziehungsweise nicht nachweislich aus Quadraro stammen, jedoch aus der gleichen Matrize wie die der Gruppen a und b hervorgehen, zählen zur Gruppe c. Die erhaltenen Heftlöcher auf den Exemplaren Kat. 32, 34, 36,²⁹² 37 und 38 sind an der Oberfläche zur Aufnahme des Nagelkopfes eingetieft. Es werden fünf Nagellöcher für eine Platte rekonstruiert (Kat. 34).

Über das Fragment Kat. 44 (Serie 3) kann aufgrund der mangelnden Angaben in der Sekundärliteratur keine Aussage getroffen werden. Die Körperformen und die Übergänge sind fließender. Dies führt zur Vermutung, dass ausgehend von der Entstehung der Urmatrize in Rom, der Typus nach Lavinium durch die Kopie einer verbrauchten Form nach Lavinium gelangte.

Deutung

Der Mann ist anhand seiner Physiognomie, seiner Nacktheit, der Keule sowie des Umstandes, dass er gegen einen Löwen kämpft, als Herakles zu deuten.²⁹³ Dem Kampf

²⁸⁸ Vgl. ebd. 28–42.

²⁸⁹ Annibaldi 1934, 205. 208. Das qualitätvolle Handwerk spricht für eine Entnahme aus einer frischen Form.

²⁹⁰ Carettoni 1973, 87 Anm. 48.

²⁹¹ Die Platten aus Quadraro stimmen völlig mit der Platte vom Kapitol überein, s. Borbein 1968, 161.

²⁹² A. H. Borbein verzeichnet zwei Exemplare in Paris aus der Sammlung Campana, jedoch ohne Erklärung, s. ebd. 160 Anm. 835.

²⁹³ In der griechisch-römischen Kunst ist die Darstellung des Nackten, die bis auf wenige Ausnahmen – so bei Athletenbildern oder Darstellungen bestimmter Kulthandlungen – der Realität widerspricht, von vielschichtiger Bedeutung. Dahinter steht unter anderem der Grundgedanke, dass die Nacktheit eine

gegen den Nemeischen Löwen liegt folgender, in den schriftlichen Quellen dokumentierter Mythos zugrunde: Die erste Aufgabe, die Eurystheus Herakles aufträgt, besteht darin, einen unverwundbaren Löwen zu töten, der in einer Höhle am Tretos (Löcherberg) haust und die Gegend von Nemea unsicher macht.²⁹⁴ Hera selbst hatte den Löwen aufgezogen, damit dieser Herakles ins Verderben stürzt.²⁹⁵ Doch Herakles erwürgt ihn mit bloßen Armen²⁹⁶ und erwirbt so das Löwenfell, das in der Bildkunst neben der Keule das charakteristische Attribut des Heros darstellt und mit dem er häufig in den nachfolgenden Episoden seines Lebens zu sehen ist.

Ein heute verschollenes Fragment aus dem Deutschen Archäologischen Institut in Rom zeigt den Kampf gegen den Nemeischen Löwen möglicherweise in einem anderen Typus, in dem Herakles von links nach rechts, anstatt von rechts nach links kämpft (Kat. 45). Von diesem Fragment ist jedoch keine Abbildung publiziert, sodass es aus der Untersuchung ausgeklammert werden muss.²⁹⁷

Bildtradition: Zur Rezeption des sog. neuen Stehkampfschemas

Herakles' erste Tat gilt innerhalb der griechisch-römischen Heraklesbilder als die am häufigsten abgebildete Episode.²⁹⁸ Verschiedene Bildtypen dieses Themas sind seit der archaischen Kunst geprägt worden, die mitunter bis zur Spätantike tradiert wurden und in deren Verlauf sich die einzelnen Schemata in ihrer Grundstruktur kaum ändern.²⁹⁹

irdische Überhöhung – ein Ideal verkörpert, s. Himmelmann 1990; Stähli 1999, 83–84 mit Anm. 2. Herakles wird ab hellenistischer Zeit bisweilen mit Binde dargestellt, s. Martin 2012, 260–262.

²⁹⁴ Diod. 4, 11, 2; Hes. theog. 331; Bakchyl. 13, 50–54; Theokr. 25, 230–231.

²⁹⁵ Bakchyl. 9, 7–8.

²⁹⁶ Apollod. 2, 5, 1; Diod. 4, 11, 4.

²⁹⁷ Von Rohden – Winnefeld 1911, 94; vgl. Borbein 1968, 158 Anm. 825; 162 Anm. 846.

²⁹⁸ Dies gilt besonders für die griechische Vasenmalerei, s. Brommer 1953, 7; Schauenburg 1960b, 51 Anm. 342; Kaeser 2003a, 70.

²⁹⁹ Borbein 1968, 162. Der hier behandelte Typus ist bis in die frühe Neuzeit nachweisbar. So gab Herzog Albert V. um 1565 eine Serie von 13 Wirkteppichen in Auftrag, von denen noch einer im Original im Vortragssaal der Bayerischen Akademie der Wissenschaften im Nordostflügel der Münchner Residenz hängt. Die anderen Teppiche mussten wegen ihres schlechten Erhaltungszustandes durch Repliken ersetzt werden, s. Heym – Sauerländer 2006, 71 Abb. 43. Einer der Teppiche zeigt Herakles, der sich von links über den Löwen beugt und ihn von oben würgt. Dem Gegner zu Füßen liegen bereits zwei weitere, kleinere erlegte Löwen. Der bärtige Herakles stützt sich mit dem rechten Bein auf den Kopf des unter ihm befindlichen Löwen. Der Nemeische Löwe tut es ihm gleich, denn er stemmt sich mit der linken Hintertatze auf den Körper des zweiten erlegten Löwen. In seinem Rachen trägt der Löwe ein Schwert. Die rechte Vordertatze liegt auf dem Bein des Herakles auf. Auch auf einem Stich von Cornelius Cort von 1563 ist der Kampf in fast gleicher Weise wiedergegeben, s. ebd. 77 Abb. 47. Der einzige Unterschied besteht darin, dass der Löwe eine Keule trägt und ein Schwert im Maul hält. Die spiegelverkehrte Darstellung auf dem Stich resultiert möglicherweise aus der Herstellungstechnik.

Auf den Campana-Reliefs ist das Motiv im sog. Stehkampf überliefert. Das sog. Steh- beziehungsweise Ringkampfschema³⁰⁰ ist seit archaischer Zeit und in unterschiedlichen Typen belegt.³⁰¹ Die frühesten Darstellungen, in denen Herakles den auf den Hintertatzen aufgerichteten Löwen im Würgegriff bezwingt, datieren in das Ende des 7. Jhs. v. Chr. Auf einem bronzenen Schildband aus Olympia stehen sich Herakles und der Löwe frontal gegenüber.³⁰² Hier umklammert Herakles mit beiden Armen den Hals des Löwen. Seit vor der Mitte des 6. Jhs. v. Chr. ist das Motiv in Attika belegt. Auf einer attisch-schwarzfigurigen Schale, die heute in Basel aufbewahrt wird, steht Herakles auf der linken Seite und würgt mit dem linken Arm den Hals des ihm gegenübergestellten Löwen, während er mit der rechten Hand die linke Vorder- tatzte ergreift und zu sich heranzieht.³⁰³ Auf einer attisch-schwarzfigurigen Schale in Berlin würgt Herakles ebenfalls den Löwen mit dem linken Arm.³⁰⁴ Mit der rechten Hand hat er seine linke ergriffen, um den Vorgang des Würgens zu unterstützen.

Um 520 v. Chr. entwickelt sich neben dem archaischen Stehkampf ein neues Schema, der sog. Liegekampf, der sich vom Stehkampf grundsätzlich darin unterscheidet, dass Herakles sich hier vorn über den Löwen geworfen hat und ihn im Würgegriff zu Boden drückt. Auf einer attisch-schwarzfigurigen Amphora, die um 510 v. Chr. datiert,

³⁰⁰ Borbein 1968, 162; Felten 1990, 31–33. Herakles bezwingt den Löwen in der Regel mit seiner Muskelkraft und ohne Waffen. Manchmal macht er aber auch von einer Waffe, seinem Schwert oder seiner Keule Gebrauch. Eine schwarzfigurige Halsamphora aus Caere zeigt Herakles, wie er im Begriff ist, den Löwen mit seinem Schwert zu erstechen. Pseudo-chalkidisch-schwarzfigurige Halsamphora, aus Caere, H. 39,9 cm, um 530 v. Chr., Paris, LV, Inv.-Nr. E 812, s. Rumpf 1927, 162–167 Taf. 215. Auf einer schwarzfigurigen Schale hat Herakles seine Keule zum Schlag erhoben. Attisch-schwarzfigurige Schale, aus Vulci, H. 13,7 cm, Dm. 28,3 cm, 575–525 v. Chr., Cambridge, FM, Inv.-Nr. 60 (GR 38.1864), s. Beazley, ABV 172; CVA Cambridge (1) Taf. 18, 1a; Schefold 1978, 92 Abb. 109; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/4E94CDEE-09BB-4091-A5FD-267EFDDE8C30>> (12.4.2016). Zur Typeneinteilung durch B. Kaeser, s. Kaeser 2003a, 73–85.

³⁰¹ Für einen Überblick über die archaischen Typen und Varianten, s. ebd. 72–83.

³⁰² Schildband, Bronze, aus Olympia, ohne Maßangabe, Ende 7. Jh. v. Chr., Olympia, Archäologisches Museum, Inv.-Nr. B 1911, s. Kunze 1950, 96–97 Taf. 39, 23.

³⁰³ Attisch-schwarzfigurige Siana-Schale, FO unbekannt, H. 12,7 cm, Dm. 25,5 cm, 575–525 v. Chr. (Heidelberg-Maler), Basel, Kunsthandel, Münzen und Medaillen A.G., Slg. Bosshard Inv.-Nr. BO88, s. Brijder 1991, 448 Nr. 361 Taf. 117c; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/8841A098-35B4-45ED-9B51-9B8432704B8F>> (21.4.2016).

³⁰⁴ Attisch-schwarzfigurige Schale, aus Ägina, H. 17,7 cm, 575–525 v. Chr., Berlin, SM, Inv.-Nr. V. I. 3151, s. Beazley, ABV 79, 1 (Ergotimos-Maler); Schefold 1978, 90 Abb. 105; Heilmeyer 1988, 78–79 Nr. 3; <www.beazley.ox.ac.uk/record/DC031A4E-58D1-4310-9D9A-24F68CD773AC> (21.4.2016). Vgl. eine schwarzfigurige Amphora, die den Stehkampf in ähnlicher Weise wiedergibt. Attisch-schwarzfigurige Amphora, aus Vulci, H. 42,5 cm, 550–500 v. Chr., London, BM, Inv.-Nr. B 232, s. Beazley, ABV 270.57 (Antimenes-Maler); Walters 1893, 150. 13 Abb. 22; CVA London (4) Taf. 57, 2a; <www.beazley.ox.ac.uk/record/4D8DBE2C-A8F3-444A-8EF2-55A17F130D3A> (21.4.2016).

wird links die Szene von einem Felsen begrenzt, auf dessen Spitze ein Adler sitzt.³⁰⁵ Herakles' Keule lehnt an dem Felsen. Hinter der Figurengruppe ist eine Palme zu sehen.

Um 480/470 v. Chr. verschwinden die alten Typen und werden durch neue, jedoch an die alten Schemata erinnernde Typen ersetzt, so auch der Steh- und der Liegekampf bei der Tötung des Nemeischen Löwen.³⁰⁶ Es entwickelt sich eine Mischform zwischen dem Steh- und dem Liegekampf der archaischen Zeit, die durch mehrere Typen und Varianten belegt ist: der „neue Stehkampf der klassischen Zeit“.³⁰⁷ Herakles steht aufrecht wie auf den früheren Darstellungen der Archaik. Die Art und Weise, wie er den Nacken des Löwen von oben ergreift, erinnert dagegen an das archaische Liegekampfschema. Auf einem apulisch-rotfigurigen Glockenkrater aus Neapel umgreift Herakles den Hals des Löwen mit seinem linken Arm.³⁰⁸ Der rechte Arm dient dabei zur Verstärkung der Hebelwirkung des linken Armes. Herakles reist das Tier in die Höhe, indem er den Nacken des Löwen gegen seine Brust drückt. So kann dieser nicht zubeißen und würgt sich selbst zudem durch sein eigenes Gewicht.³⁰⁹ Der Löwe schlägt seine Pranken in Herakles' Bein und versucht, sich von ihm wegzudrücken. Hinter Herakles' Rücken lugt ein Stück von dessen Keule hervor. Die Szene wird von Athena und einer weiteren unbekannteren weiblichen Gestalt beobachtet.

Ein anderer Typus des sog. neuen Stehkampfes zeigt den Löwen in kleinerem Maßstab im Verhältnis zu Herakles, so auf einer Münze aus Herakleios (Lucania).³¹⁰ Herakles beugt sich über den Löwen und umgreift von oben seinen Nacken. Der Löwe versucht einerseits mit den vorderen Pranken den Griff des Herakles zu lösen, andererseits drückt er mit den Hintertatzen gegen Herakles' Bein, um nicht erwürgt zu werden. Allerdings ist der Löwe hier bereits durch seine geringere Größe und Position als der Unterlegene gekennzeichnet.

³⁰⁵ Attisch-schwarzfigurige Amphora, aus Vulci, H. 53 cm, 550–500 v. Chr., Paris, LV, Inv.-Nr. F 215, s. Beazley, ABV 336, 10 (Rycroft-Maler); Pfuhl 1923, Abb. 289; CVA Paris (3) Taf. 27, 4–7; <www.beazley.ox.ac.uk/record/5D9C4A14-749F-405B-A126-880616E7BDB4> (21.4.2016).

³⁰⁶ Kaeser 2003a, 84.

³⁰⁷ Ebd. 85.

³⁰⁸ Apulisch-rotfiguriger Krater, aus Sant'Agata de'Goti, Maße (o. A.), um 420–410 v. Chr., Neapel, NM, Inv.-Nr. 81571 (H 2861), s. Trendall 1974, Taf. 17 b; Trendall/Cambitoglou, 6 Nr. 4 (Sisyphos-Maler).

³⁰⁹ Kaeser 2003a, 85.

³¹⁰ Diobol oder Stater, Silber, aus Herakleia (Lucania), Av. Pallaskopf, Rv. Herakles, Nemeischer Löwe, Beischrift: ΗΡΑΚΛΕ[QN], 4. Jh. v. Chr.; Poole 1873, 226 Nr. 12–14; 228 Nr. 28. 29; 230 Nr. 41–43; Vollkommer 1987, 15 Abb. 9; Vollkommer 1988, 2–3 Nr. 15 Abb. 4.

Auch der Einfluss der Griechen auf die etruskische Kunst spiegelt sich in dem hier behandelten Motiv wider. Auf einem Bronzespiegel, der sich heute im Archäologischen Museum in Florenz³¹¹ befindet, hat Herkules³¹² den Nacken sowie die linke Vorderpranke des Löwen umschlungen. Mit der linken Hand umgreift er sein rechtes Handgelenk und hält ihn so fest im Griff. Mit der rechten Vorder- und Hinterpranke versucht der Löwe, sich von Herkules wegzudrücken. Seine Augen sind weit geöffnet und die Zunge hängt ihm raus. Herkules wiederum drückt mit dem linken Fuß gegen den Löwen, um so die Würgewirkung zu verstärken. Der Kampf wird von Minerva beobachtet, die links am Rand des Spiegels gegen ihren Schild lehnt.

Aus hellenistischer Zeit sind Löwenkampfdarstellungen beispielsweise auf megarischen Bechern überliefert, deren früheste Vertreter in das späte 3. Jh. v. Chr. datiert werden.³¹³ Auf einem fast vollständig erhaltenen Becher aus dem Nationalmuseum in Athen wird die Löwenkampfgruppe in Seitenansicht wiedergegeben.³¹⁴ Herakles steht auf der rechten Seite, hat aber im Gegensatz zu den Campana-Reliefs das linke Bein zurück- statt vorgestellt.

Das klassische Stehkampfschema wurde bis weit in die römische Zeit hinein und darüber hinaus tradiert. In römischer Zeit sind zwei Haupttypen zu unterscheiden, die in jeweils unterschiedlichen Varianten auftreten können. Die Unterscheidung besteht hauptsächlich in der Stellung der beiden kämpfenden Figuren zueinander, was wiederum damit zusammenhängt, dass der eine Typus auf zweidimensionalen und der andere seit Mitte des 1. Jhs. n. Chr. auf dreidimensionalen Denkmälern – vollplastische Skulpturen und Hochreliefs – erscheint.³¹⁵ Arnold von Salis hat sich ausführlich mit dem Thema befasst und benannte die beiden Typen A und B.³¹⁶ Dabei versuchte er, seinen Typus B auf die heute verschollene Löwenkampfgruppe des Lysipp zurückzuführen.³¹⁷ Er stützte

³¹¹ Etruskischer Spiegel, Bronze, FO unbekannt, ohne Maßangabe, 4. Jh. v. Chr., Florenz, AM, Inv.-Nr. 621 (ehem. 1699), s. Gerhard 1974, Taf. 132; Mansuelli 1946/1947, 52; Szilágyi 1973, 11–12 mit Anm. 16 Abb. 10; Pfiffig 1980, 28–29 mit Abb.

³¹² Etymologisch konnte die Herkunft des römischen Herkules aus dem Griechischen über den etruskischen Herkules nachgewiesen werden, der seit dem 5. Jh. v. Chr. belegt ist, s. Ritter 1995, 19 mit Anm. 17.

³¹³ Borbein 1968, 166.

³¹⁴ Megarischer Becher, böotisch, FO Tanagra (?), Maße o. A., 2. Hälfte 3. Jh. v. Chr., Athen, NM, Inv.-Nr. 2109, s. Hausmann 1959, 27 mit Anm. 118; 95. 129 mit Anm. 389 Taf. 62, 1.

³¹⁵ Von Salis 1956; vgl. Borbein 1968, 163 mit Anm. 858; 165.

³¹⁶ Von Salis 1956, 8; vgl. Felten 1990, 33.

³¹⁷ Von Salis 1956. Der Versuch, besonders die römischen Typen auf den mittelkaiserzeitlichen Sarkophagen auf die Statuengruppe des Lysipp zurückzuführen, sei, obgleich diese anderen dem Lysipp zugeschriebenen Werken, wie zum Beispiel dem Herakles Farnese, ähneln, bislang nicht abschließend gelungen. Obgleich die Skulpturen nach ihrer Aufstellung in Rom Nachahmungen bewirkt haben müssen, ist es nicht gelungen, die Alyzia-Gruppen zu rekonstruieren, s. Borbein, 1968, 167–168. Heute hat man sich von dieser These wieder abgewandt und nimmt als Vorbild von Heraklesdarstellungen auf Sarkophagen ein Werk aus der Flächenkunst an, s. Oakley 2011, 18.

sich auf Strabon,³¹⁸ dem zufolge der neue Stehkampftypus nach Rom gelangte, als die von Lysipp für das Heraklesheiligtum im Hafen von Alyzia in Akarnanien geschaffenen Bildwerke mit Heraklestaten von einem römischen Offizier nach Rom geschafft wurden, wobei nicht klar wird, wann dies geschah.³¹⁹ Als Vorbild für Typus A, zu dem A. von Salis auch die Campana-Reliefs zählt, nimmt er eine Schöpfung der Reliefplastik an.³²⁰ Im Gegensatz zum Typus B sei der Typus A relativ selten belegt.³²¹

Die Gruppe des sog. Löwenwürgers am Südfries des Pergamonaltars zeige ein frühes Beispiel des Typus A aus dem Hochhellenismus aus der ersten Hälfte des 2. Jhs. v. Chr.³²² Die Schrittstellung des Heros mit dem vorgesetzten linken Bein, die Stellung seines linken Oberarmes, der von einer der Löwenpranken überschritten wird, die Bewegung der linken Vordertatze des Tieres und das aufgerissene Maul mit herausgestreckter Zunge gleichen den Darstellungen auf den Campana-Reliefs. Die unteren Extremitäten des Löwen sind hier allerdings durch Schlangenbeine ersetzt.³²³ Durch die Bildung als Hochrelief ist Herakles nicht so sehr wie auf dem Campana-Relief in die Fläche gedrückt, sondern mehr von der Seite zu sehen.

Nur wenig älter als die Campana-Reliefs ist ein Denar des C. Poblcius Q. f. von 81/80 v. Chr.³²⁴ Der Revers zeigt den nach links orientierten Herakles mit dem Löwen ringend. Zu seinen Füßen liegt die Keule, links Köcher und Pfeile. St. Ritter zufolge haben möglicherweise unteritalische Münzen wie beispielsweise die oben beschriebene Münze aus Herakleia als Vorbilder gedient.³²⁵

Ein mittelkaiserzeitlicher Heraklessarkophag zeigt den Löwenkampf ebenso im Typus der Campana-Reliefs.³²⁶ Auf dem Sarkophag, der Carl Robert zufolge „aus der

³¹⁸ Strab. 10, 459.

³¹⁹ Von Salis 1956, 5.

³²⁰ Von Salis 1956, 11. 14; vgl. Borbein 1968, 163.

³²¹ Von Salis 1956, 8–14; vgl. Borbein 1968, 163.

³²² Hochrelief vom Südfries des Pergamonaltars, aus Pergamon, Marmor, H. Fries 230 cm, 2. Hälfte 2. Jh. v. Chr., Berlin, SM, Ident.-Nr. AvP III.2 GF 7, 1–8, 2, s. Winter 1908, 308–309 Beibl. 38 Nr. 398; von Salis 1912, 91–92 Abb. 15; 112; von Salis 1956, 20 Abb. 10; zuletzt zum Pergamonaltar, s. Prignitz 2008, bes. Abb. 10 (mit weiterführender Literatur).

³²³ Zur Identifizierung des sog. Löwenwürgers sowie des zu bezwingenden Tieres, s. von Salis 1956, 12–14 (mit weiterführender Literatur); Prignitz 2008, 19.

³²⁴ Denar, Rom, 81/80 v. Chr., Av. Roma-Büste mit Helm, Inschrift: ROMA, Rv. Herakles im Kampf mit dem Nemeischen Löwen, Inschrift: C · POBLICI · Q · F, s. Grueber 1970, 365–366 Nr. 2896–2915 Taf. 41, 1; Crawford 1974, 396 Nr. 380, 1 Taf. 48; vgl. Ritter 1995, 60.

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Sarkophag, Marmor, FO Via Appia, L. 227 cm, H. 97 cm, T. 82 cm, 150–180 n. Chr., London, BM, Inv.-Nr. 1873,0820.760, s. Robert 1897, 141–142 Taf. 33 Abb. 120; Koch – Sichtermann 1982, 67 Anm. 11 (Deckel); 148. 261; <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=459803&partId=1&searchText=hercules+sarcophagus&page=1> (12.7.2016); vgl. von Salis 1956, 9; Borbein 1968, 163 Anm. 860.

Mitte des 2. Jahrhunderts [n. Chr.]“ stammt,³²⁷ ist Herakles in weiter Schrittstellung dargestellt. Er packt den Löwen unter dem Kinn und drückt dessen Stirn gegen seine Brust. Der Rachen des Löwen ist weit geöffnet. Der Löwe erhebt sich auf die rechte Hintertatze und schlägt die rechte Vorder- und die linke Hintertatze seinem Kontrahenten in den Oberschenkel und das Knie des vorangestellten linken Beines. Der Schweif des Löwen schwingt nach vorn und berührt mit der Quaste Herakles' Fuß. Herakles' Keule lehnt an einem Lorbeerbaum, der sich nach oben hin ausbreitet.

Fast unverändert findet sich der Typus auf einem Marmorrelief aus der Villa Medici in Rom aus dem 3. Jh. n. Chr.³²⁸ Der mähenbedeckte Nacken des Löwen und der Scheitel des Herakles' sind auf einer Höhe. Die beiden miteinander kämpfenden Figuren bilden hier ein Tondo. Erhalten sind der gekrümmte Rücken des Herakles' bis zum Gesäß und zu den Knien sowie die Hüfte und der rechte Oberschenkel des Löwen. Das erhobene Hinterbein mit den eingekrallten Zehen wurde größtenteils in Stuck ergänzt.³²⁹ Herakles trägt einen schmalen Reif im kurz gelockten Haar. Das gesenkte Gesicht wird teilweise verdeckt, trotzdem ist erkennbar, dass Herakles auf diesem Bild unbärtig wiedergegeben wird.

Typus B tritt besonders häufig auf römischen Sarkophagen auf, deren Seiten im Hochrelief verziert sind.³³⁰ Herakles wird meist als bartloser Jüngling dargestellt und auf der linken Seite stehend in Dreiviertelansicht von vorne wiedergegeben, der Löwe auf der rechten Seite ist meist viel kleiner und geht Herakles nur etwa bis zur Brust. Der Löwe springt Herakles an und packt ihn mit den Vordertatzen, manchmal zusätzlich mit den Hintertatzen. Herakles' Oberkörper ist leicht gedreht, Kopf und Blick sind nach unten rechts gerichtet. Mit beiden Armen umfasst er den Hals des Löwen und drückt mit verschränkten Händen dessen Haupt nieder.

Ein pergamenisches Relief, das etwa zeitgleich mit dem Pergamonaltar entstand, scheint eine Hybridform aus dem römischen Typus A und Typus B darzustellen.³³¹ Der Löwe ist im Vergleich zu anderen Tieren im Typus B ungewöhnlich groß.

³²⁷ Robert 1897, 142; vgl. von Salis 1956, 9.

³²⁸ Relief, Marmor, FO unbekannt, ehem. Slg. Della Valle, H. 90 cm, L. 112 cm, 1. Hälfte 3. Jh. n. Chr., Rom, Villa Medici (ohne Inv.), s. de Azevedo 1951, 65–66 Nr. 49 Taf. 26, 38; von Salis 1956, 9–10; Borbein 1968, 163.

³²⁹ Von Salis 1956, 10–11. Die übrigen Teile der Platte sind modern: die unteren Extremitäten, der Felsboden, die beiden seitlich gerahmten Platanen mit den ausladenden Blätterkronen und die Keule – erhalten ist nur ein kleiner Rest neben dem rechten Knie des Herakles.

³³⁰ Z. B. Robert 1897, Nr. 112 Taf. 31; Nr. 113 Taf. 31; Nr. 116 Taf. 32; Nr. 119 Taf. 32; Nr. 124 Taf. 34, 35; 127 Taf. 38; Nr. 129 Taf. 39; Nr. 128 Taf. 39. Eine Aufzählung der Sarkophage, die Herakles im Typus B zeigen, findet sich bei A. von Salis 1956, 17–18.

³³¹ Friesblock, Marmor, FO unbekannt, in Pergamon erworben, H. 29,5 cm, L. 105 cm, D. 21–24 cm, 2. Hälfte 2. Jh. v. Chr., Berlin, SM, Inv.-Nr. AvP VII 398, s. Winter 1908, 308–309 Beibl. 38 Nr. 398; von Salis 1912, 91–92 Abb. 15; 112; Lévêque 1951, 254 Abb. 3; von Salis 1956, 20 Abb. 10; Fuchs 1959, 155–156; Borbein 1968, 166; Berns 2011, 456 Nr. 3.18 mit Abb.

Er ist nicht in Dreiviertelansicht von hinten wiedergegeben und sein Kopf verschwindet nicht unter Herakles' Arm, wie es für Typus B charakteristisch wäre. Der mehr in Profilansicht wiedergegebene Körper und der zur Seite gedrehte Kopf mit geöffnetem Maul entsprechen Typus A.³³²

Die Stellung der Figuren scheint bei der Löwenkampfdarstellung auf den Campana-Reliefs kompositorisch ungewöhnlich. Gemäß der antiken Tradition steht bei Kampfdarstellungen der Sieger auf der linken, der Unterlegene auf der rechten Seite.³³³ Bei den Löwenkampfdarstellungen auf den Campana-Reliefs steht Herakles dagegen rechts, der Löwe links. Parallelen sind zwar selten, aber bereits auf schwarzfiguriger Keramik und noch in der Spätantike vorhanden.³³⁴ Bemerkenswert ist zudem Herakles' Gestaltung als Bärtigen, obgleich er diese Tat als Jugendlicher vollbrachte. H. von Rohden und H. Winnefeld zufolge gehörten die Darstellungen auf den Campana-Reliefs nicht zu einem vollständigen Zyklus, innerhalb dessen zwischen den Taten der Jugend und des reiferen Alters unterschieden werden müsse.³³⁵

Die Kampftechnik, mit der Herakles den Löwen überwältigt, erinnert darüber hinaus an die agonalen Ringkämpfe.³³⁶ Bert Kaeser zufolge sind Darstellungen vom „Ringkampf“ zwischen Herakles und dem Nemeischen Löwen jedoch von Ringkampfbildern im athletischen Kontext abzugrenzen. Zum einen stehe beim Löwenkampf die Kampftechnik des Heros im Gegensatz zum wilden Löwen, der auf tierische Weise kämpft. Herakles' Ringtechnik verweise auf dessen Überlegenheit gegenüber dem Löwen und lasse den Ausgang des Kampfes bereits im Darstellungsmoment erkennen. Zum anderen seien die beiden „(Ring-)kampfsituationen“ inhaltlich zu differenzieren. Bei der sportlichen Disziplin gehe es um den Wettstreit, bei dem Kampf gegen den Nemeischen Löwen dagegen um Leben und Tod. Zudem würden die Griffe und Techniken, die Herakles anwendet, beim athletischen Ringkampf äußerst selten dargestellt, obwohl diese im realen Kampf zu den geläufigen Abläufen gehörten.³³⁷ Deutlich werde dies beispielsweise beim Löwenkampf im Liegekampfschema. Er ist auf sportlichen Ringkampfszenen nicht überliefert, obwohl es sich in der Realität um eine übliche Phase beim Ringkampf handelte. Beim sog. Wälzringen

³³² Laut A. H. Borbein entstand diese Mischung beider Typen unter dem Einfluss der Gruppe des Löwenwürgers am Altarfries, s. Borbein 1968, 166.

³³³ Zur Symmetrie bei Kampfszenen, s. Scheibler 1960, 52–58. 65; vgl. Borbein 1968, 162 mit Anm. 852.

³³⁴ Vgl. ebd. 162.

³³⁵ Von Rohden – Winnefeld 1911, 94; vgl. von Salis 1956, 12; Borbein 1968, 162–163. Herakles ist hier deshalb als bärtiger Mann wiedergegeben, weil das besonders in römischer Zeit seine übliche Erscheinungsform war, s. Furtwängler 1886–1890, 2178. Der Brauch, den Löwen bezwingenden Herakles unbärtig darzustellen, kam erst allmählich auf und war für den antiken Künstler keineswegs zwingend, s. ebd. 2153. Auf den mittelkaiserzeitlichen römischen Sarkophagen wird Herakles ab der 5. bzw. 6. Tat bärtig dargestellt, vgl. Robert 1897, Taf. 27–39.

³³⁶ E. Simon vergleicht den Kampf mit dem „athletischem Ringkampf“, s. Simon 1963a, 610 Nr. 835.

³³⁷ Kaeser 2003a, 86–87.

(κύλισις) warf der Ringkämpfer seinen Gegner aus dem Stand auf dem Rücken. Das Fehlen solcher Motive hänge – wie durch Platon überliefert ist³³⁸ – mit einer Ideologie zusammen, dass der Ringkampf nur in aufrechter Stellung ausgeübt und die Stärke nur in „schöner Haltung“ gezeigt werden durfte. In der Realität begann der Kampf in aufrechter Position. Während des Kampfes bringen sich die Gegner gegenseitig zu Fall, wo dieser im Wälzkampf an Boden endet. B. Kaeser zufolge war für die Klassik der Wälzkampf mit dem Löwen selbst zu „drastisch“, weshalb dieser Typus aufgegeben wurde und Herakles im „schönen“ aufrechten Kampf erscheint.³³⁹

Stilanalyse

Die Löwenkampfdarstellung zeigt einen Augenblick von höchster Anspannung. Allerdings zeigt sich die Kraftanstrengung allein aus der Bildung der Muskeln, die Szene erstarrt in einer Momentaufnahme. In der Behandlung der Muskeln und der Tordierung des Körpers steht Herakles in der Tradition hellenistischer Skulpturen. Er ist mit dem sog. Torso vom Belvedere³⁴⁰ und dem sog. Faustkämpfer vom Quirinal³⁴¹ vergleichbar. Erkennbar sind klar definierte Muskelpartien, die sich unter der Haut abzeichnen, in der die fleischigen Teile hervortreten und sich scharf von den Sehnen und Zwischenräumen abgrenzen. Der Vergleich mit bekannten Heraklestypen aus der Großplastik zeigt – obgleich sie heute nur als römische Kopien fassbar sind – eine stilistische Parallele zu den Campana-Reliefs. Herakles' Körper sowie die Behandlung der Kopfpartei beim Fragment Kat. 31 der Variante 1 erinnern an den sog. Herakles Farnese.³⁴² Besonders gut erkennbar wird dies im Seitenbereich des Brustkorbes an den vorderen Sägemuskeln und an den schrägen äußeren Bauchmuskeln, am Übergang zwischen dem vorderen Schienbeinmuskel und dem Wadenmuskel und am Übergang von den vorderen zu den hinteren Oberschenkelmuskeln.

Die Frisur bei den Vertretern der Variante 2, bei der die Haare durch ein Stirnband zusammengehalten werden und die zusammengehaltenen Locken als einzelne Strähnen, die einen schmalen Wulst bilden, unter den Haarspitzen hervortreten, ist

³³⁸ Plat. leg. 796 a.

³³⁹ Kaeser 2003a, 87.

³⁴⁰ Sog. Torso vom Belvedere, Marmor, vermutlich aus Rom, Colonna-Grundstück, um 1420, H. 159 cm, gr. Original 2.–1. Jh. v. Chr. oder römische Kopie einer griechischen Bronze des 2. Jhs. v. Chr., Rom, VM, Inv.-Nr. 1192, s. in Auswahl Wünsche 1993; Wünsche 1998; Brinkmann 2013, 55–57 Abb. 56.

³⁴¹ Sog. Faustkämpfer vom Quirinal, Bronze, aus Rom, H. 1,20 m, griechisches Original 2. Hälfte 4. Jh. v. Chr. oder 3. Jh. v. Chr., Rom, NM, Inv.-Nr. 1055, s. in Auswahl Himmelmann 1989, 178–180; Smith 1991, 54–55 Abb. 62; Zanker 2005, 28–49 (mit weiterführender Literatur); Brinkmann 2013, 33–38 Abb. 25–30.

³⁴² Sog. Herakles Farnese, Marmor, aus Rom, Caracallathermen, H. mit Plinthe 3,17 m, H. Statue 2,92 m, röm. Kopie des 1. Jhs. v. Chr. (Glykon von Athen) eines gr. Originals um 320 v. Chr. (Lysipp), Neapel, NM, Inv.-Nr. 6001, s. Krull 1985; de Caro 1994, 333; Schneider 2005, 136–157; Rausa 2010, 18–20 Taf. 1–8.

mit Köpfen hochklassischer Zeit vergleichbar, so mit einem Bronzekopf aus Kyrene³⁴³ (um 440 v. Chr.) oder dem Diadumenos des Polyklet³⁴⁴ (um 430 v. Chr.).

Durch das weite Zurückstellen des Beines und die daraus resultierende Drehung in Dreiviertelansicht nach hinten wird Herakles' Körper in die Relieffläche hineingedrückt. Zu erwarten wäre nun, um den Eindruck von räumlicher Tiefe zu erzeugen, die Stellung des Löwen in Dreiviertelansicht von vorne. Tatsächlich werden sowohl der Löwe als auch Herakles' Kopf im Profil gezeigt. Faktisch präsentiert Herakles dem Löwen seine Seite, statt seiner Front.³⁴⁵ Möglicherweise resultiert diese Wiedergabe aus der Vorlage einer rundplastischen Skulptur. Allein die Keule deutet eine zweite Reliefebene, also räumliche Tiefe an. Sowohl A. von Salis als auch A. H. Borbein nehmen dagegen als Vorbild der Komposition eine Schöpfung der Reliefplastik als späthellenistische Umbildung im Typus A an, die womöglich auch stilistisches Vorbild der Motivgruppe war.³⁴⁶ Im Vergleich zu den Campana-Reliefs ist die Löwenwürger-Gruppe auf dem Altarfries des Pergamonaltars dreidimensionaler gestaltet.³⁴⁷ Herakles ist nahezu in Vorderansicht wiedergegeben und wendet sich dem Tier mehr zu. Räumliche Tiefe entsteht mehr durch die Stellung der Körper, und nicht durch „illusionistische Mittel“.³⁴⁸

2.2.3 Die Tötung der Lernäischen Hydra

Beschreibung und Serienzuweisung

Die Gesamtkomposition ist anhand der erhaltenen, sich ergänzenden Fragmente rekonstruierbar, allerdings gelten nicht alle Details als gesichert. Die linke Frieshälfte zeigt einen bärtigen Mann. Er ist mit einem Löwenfell bekleidet, das ihm über die

³⁴³ Kopf des Arkesilaos IV (?), Bronze, aus Kyrene, H. 10 cm, um 440 v. Chr., Kyrene, Museum (ohne Inv.), s. Richter 1965, 104–105 Abb. 453–455 (mit weiterführender Literatur); vgl. Boardman 1987, 231 Abb. 141.

³⁴⁴ Der sog. Diadumenos wird Polyklet zugeschrieben und ist in einer Reihe römischer Kopien erhalten, so in einer Statue, die aus einem späthellenistischen Haus in Delos stammt und heute im Nationalmuseum in Athen aufbewahrt wird. Diadumenos, späthellenistische Marmorkopie eines verlorenen Bronzeoriginals, aus Delos, H. 1,95 m (mit Plinthe), 1,86 m (ohne Plinthe), um 430 v. Chr. (Original), Athen, NM, Inv.-Nr. 1826. Eine Zusammenstellung der weiteren Repliken findet sich bei P. C. Bol und D. Kreikenbom, s. Bol 1990, 206–212 Nr. 68–81; Kreikenbom 1990, 109–140 Nr. V1–V60 (mit Aufzählung der Varianten und Umbildungen); vgl. Boardman 1987, Abb. 186a.

³⁴⁵ Borbein 1968, 165.

³⁴⁶ Von Salis 1956, 14; Borbein 1968, 163. 165. Das Bestreben, eine Gruppe möglichst flächig vor dem Betrachter darzustellen, sei für die späthellenistische Kunst typisch, s. Krahermer 1927; Borbein 1968, 165; vgl. Borbein 1968, 166; vgl. ebd. 105–106.

³⁴⁷ Vgl. Anm. 331.

³⁴⁸ Borbein 1968, 165.

Schultern fällt und durch einen Knoten in den Vordertatzen über der Brust zusammengehalten wird. Das Löwenhaupt hat er sich als Kapuze über seinen Kopf gezogen. Rechts hinter dem Rücken schaut ein Köcher mit Pfeilen hervor, der an einem dünnen, quer über den Oberkörper verlaufenden Band befestigt ist. Mit seiner Linken hat er einen der Köpfe einer neunköpfigen Schlange ergriffen, während er mit einer Keule in der Rechten, die er schwungvoll hinter seinen Kopf führt, zum Schlag ausholt. Sein Körper folgt dieser Bewegung, sodass er eine Drehung beinahe in Vorderansicht vollzieht. Sein Kopf orientiert sich dagegen in Dreiviertelansicht zur Bildmitte hin in Richtung der Schlange. Mit dem linken Bein kniet er auf deren Körper. Es scheint, als würde er sich auf sie werfen, wobei durch den Schwung sein gesamter Körper mitgerissen wird, sodass das rechte Bein nur noch mit den Zehen den Boden berührt. Der Körper der Schlange geht im hinteren Bereich in einen langen Schwanz über, mit dessen Hilfe sie sich aufrichtet, indem sie ihn in mehreren kreisförmigen Windungen am Boden ringelt. Von den neun Köpfen hängen einige bereits wie leblos herunter. Einer der Köpfe hat sich in den linken Oberschenkel des Bärtigen verbissen, ein anderer zwischen den Beinen in das Löwenfell. Es ist der Moment kurz vor dem Zuschlagen mit der Keule dargestellt.

Der eben beschriebene Typus lässt sich in zwei Varianten gliedern.³⁴⁹ Die Vertreter der Variante 1 lassen sich in zwei Serien gliedern, Serie 1 (Kat. 46–51) und 2 (Kat. 52–53). Die Serie 1 ist, vergleichbar mit der Serie 1 des Löwenkampfes, qualitätvoller und detaillierter gearbeitet als die Vertreter der Serie 2 und der Variante 2 (Kat. 54–65).³⁵⁰ Die Exemplare der Variante 2 stellen entweder die Funde aus Quadraro dar (Variante 2 Serie 1, Kat. 54–60) oder stammen aus der gleichen Form, sind aber unbekanntes Fundortes (Variante 2 Serie 2, Kat. 61–65).

Bei den Vertretern der Variante 1 ist der Kopf der Gestalt mehr von vorn zu sehen (Kat. 46–47, 52). Das Köcherband ist breiter und mit einem Band geschmückt, dessen gefranste Enden vom Köcher herabhängen (Kat. 46–47, 52). Der Köcher beinhaltet zudem nicht nur die Pfeile, sondern auch den Bogen. Die Bauchseite der Schlange ist deutlich zu sehen und wird durch breite parallel verlaufende Segmente von den anderen Teilen ihres Körpers unterschieden (Kat. 46, 50). Die Schuppen, die den Leib bedecken, sind mit ihren Spitzen gegen das Schwanzende gerichtet (Kat. 46, 49–51). Der Schlangenkopf zwischen den Beinen ist bei der Variante 1 aufgerichtet. Bei den Exemplaren aus Lavinium (Serie 3) ist zudem ein Teil des unteren Zierfrieses erhalten, bei dem auf eine glatte Leiste ein abwärts gerichtetes Anthemion folgt, von dem fünf Abschnitte erhalten geblieben

³⁴⁹ Im Gegensatz zum Löwenkampf, bei dem die Darstellung lediglich aus verschiedenen Formen stammt, ansonsten keine Veränderung hinsichtlich der Details zeigt, sind beim Hydrakampf Veränderungen in den Details zu beobachten, weshalb hier von Varianten die Rede ist.

³⁵⁰ Von Rohden – Winnefeld 1911, 94. Entgegen der Meinung H. von Rohden und H. Winnefelds ordne ich das Fragment Kat. 51 aus Würzburg, der augusteischen Variante 1 zu. Die Schuppen der Schlange sind zum Schwanzende hin gerichtet, was ein Merkmal der Variante 1 darstellt.

sind. Auf der Variante 2 verlaufen die Schuppen in Richtung der Köpfe (Kat. 64), also genau andersherum als bei der Variante 1 (Kat. 46. 49–51). Die Bauchseite nimmt bei der Variante 2 ein sehr viel schmaleres, quer geteiltes Feld ein, das kaum von den Schuppen zu unterscheiden ist (Kat. 54–60). Während von den Vertretern der Variante 1 Serie 1 keine Heftlöcher³⁵¹ gesichert sind, sind von einigen Vertretern der Serie 2 und der Variante 2 Heftlöcher erhalten, so an Kat. 53 bis 57 und 59 bis 60. Insgesamt werden sechs Heftlöcher für eine Platte angenommen (Kat. 54. 56).

Deutung

Die männliche Gestalt ist anhand des Löwenfells, der Keule und dem Köcher mit den Pfeilen als Herakles zu deuten. Der Mythos um den Kampf mit der neunköpfigen Schlange ist mithilfe antiker schriftlicher Quellen identifizierbar. Nachdem Herakles die erste ihm auferlegte Aufgabe gemeistert hatte, bestand die zweite darin, die Hydra von Lerna zu erlegen.³⁵² Von Hera aufgezogen, hauste das gefürchtete Ungeheuer im Sumpf von Lerna.³⁵³ Die Hydra hatte neun Häupter, von denen acht sterblich waren – das neunte dagegen war unsterblich.³⁵⁴ In Lerna angelangt, lockte Herakles die Hydra aus ihrer Höhle und versuchte, die Köpfe einzeln zu töten.³⁵⁵ Zuletzt schlug Herakles das unsterbliche Haupt ab, begrub es und beschwerte das Grab mit mächtigen Steinen. Den Körper spaltete er in zwei Teile und tauchte seine Pfeile in das giftige Schlangenblut.³⁵⁶ Fortan sollten diese überall gefürchtet sein, denn sie verursachten unheilbare Wunden.³⁵⁷ Im Mythos werden bisweilen Helfer erwähnt, Iolaos, der Herakles beistand, und eine Krabbe, die der Hydra zu Hilfe kam.³⁵⁸ Diese fehlen

³⁵¹ Das Heftloch bei dem Fragment Kat. 51 erachte ich nach eigener Beobachtung am Original als modern. Zwar ist es an etwa gleicher Stelle wie den Vertretern der Variante 2 angebracht. Es scheint allerdings viel zu klein, als dass ein solcher Nagel bzw. sechs Nägel das Gewicht der Platte tragen können.

³⁵² Apollod. 2, 5, 1.

³⁵³ Hes. theog. 313–318. Sie kam aufs Land, riss Herden und verwüstete die Felder, s. Apollod. 2, 5, 2.

³⁵⁴ Die Anzahl der Köpfe variiert. Zur neunköpfigen Hydra, s. Alk. fr. 443 Voigt; Apollod. 2, 5, 2; Serv. Aen. 6, 575; 7, 658. Zur 50-köpfigen Hydra, s. Eur. Herc. 1188; Phoen. 1135; Diod. 4, 11, 5; Verg. Aen. 6, 576. Zur dreiköpfigen Hydra, s. Serv. Aen. 6, 575. Zur vielköpfigen Hydra, s. Eur. Herc. 419–420. 1274; Verg. Aen. 8, 300; Q. Smyrn. 6, 212; Anth. Pal. 16, 92, 2. Pausanias zufolge hatte die Hydra ursprünglich nur einen Kopf, s. Paus. 2, 37, 4. Die vielköpfige Hydra sei eine Erfindung des Dichters Peisandros (spätes 7. Jh. v. Chr.), um das Ungeheuer noch schrecklicher erscheinen zu lassen.

³⁵⁵ In der Bildkunst wird Herakles dabei oft mit Sichel, Schwert oder seiner Keule dargestellt.

³⁵⁶ Apollod. 2, 5, 2; Diod. 4, 11, 6; Soph. Trach. 714–718; Eur. Herc. 1187–1188; Serv. Aen. 6, 287; Hyg. fab. 30, 3; Paus. 2, 37, 4.

³⁵⁷ Diod. 4, 11, 5.

³⁵⁸ Denn jedes Mal, wenn ein Haupt zerschlagen war, wuchsen aus der Wunde zwei neue hervor, s. Apollod. 2, 5, 2; Diod. 4, 11, 5; Eur. Herc. 1274–1275; Nonn. Dion. 25, 198; Palaiph. 38 (Festa). Andere antike Quellen sprechen von drei nachwachsenden Köpfen, vgl. Serv. Aen. 6, 287; Ov. epist. 9, 95–96; Lucan. 4, 635; Sen. Ag. 835–836; Mart. 9, 101, 9. Da rief Herakles seinen Neffen Iolaos zu Hilfe – er solle, sobald Herakles einen

in dieser Komposition.³⁵⁹ Denkbar ist, dass innerhalb der Gesamtkomposition keine Notwendigkeit bestand, den Mythos in all seinen Details wiederzugeben, sondern mehr die Haupthandlung in reduzierter Form im Vordergrund stand.³⁶⁰

Bildtradition: Zur Umbildung des sog. Knieschemas

Die Tötung der Lernäischen Hydra zählt zu den ältesten Darstellungen der Heraklestaten und wurde zwischen 700 und 570 v. Chr. von allen Taten sogar am häufigsten dargestellt.³⁶¹ Das Motiv ist in der griechischen Kunst seit Ende des 8./Anfang des 7. Jhs. v. Chr. bekannt.³⁶² Die verschiedenen überlieferten Typen weisen fast alle eine lange Tradition auf.³⁶³

Der auf den Campana-Reliefs dargestellte Typus ist mit keiner anderen Darstellung vergleichbar.³⁶⁴ Das hier wiedergegebene sog. Knieschema stellt dennoch keine Innovation dar, sondern ist auch von anderen Motiven bekannt.³⁶⁵ So weist es eine kontinuierliche Bildtradition in der griechischen Kunst für die Darstellung der dritten Tat – des Einfangens der Kerynitischen Hirschkuh – auf.³⁶⁶ Ebenso ist das Bildschema in Zusammenhang mit anderen Heraklestaten überliefert, so bei der Tötung des Nemeischen Löwen,³⁶⁷ beim Einfangen des Kretischen Stiers,³⁶⁸ beim Kampf mit

Kopf abgeschlagen hatte, die Wunde mit einer brennenden Fackel versengen, s. Apollod. 2, 5, 2; Diod. 4, 11, 6; Eur. Herc. 421; Eur. Ion 194–198; Sch. Eur. Phoen. 1137; Q. Smyrn. 6, 215–219; Schol. Stat. Theb. 2, 377. Hera dagegen schickte der Hydra eine Krabbe zu Hilfe, die Herakles ins Bein biss, jedoch später von ihm zertreten wurde, s. Sch. Arat. 147; Ps.-Erat. kat. 11; Hyg. astr. 2, 23, 1; Sen. Herc. F. 67.

³⁵⁹ Obgleich die vollständig vorliegenden Platten modern zusammengesetzt und ergänzt sind, ist anzunehmen, dass die Krabbe nicht überliefert ist.

³⁶⁰ Wäre die Krabbe dargestellt, müsste man auch der Gerechtigkeit halber Iolaos darstellen, was die Gesamtkomposition stören würde.

³⁶¹ Kaeser 2003b, 92.

³⁶² Z. B. Fibel, Bronze, aus Bötien, L. 20,32 cm, um 700 v. Chr., London, BM, Inv.-Nr. 1898,1118.1 (3205), s. Hampe 1936, Nr. 101 Taf. 2; Schefold 1964a, Taf. 6a; Fittschen 1969, 147 Nr. SB 28; <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=399488&partId=1> (13.7.2016).

³⁶³ Borbein 1968, 170.

³⁶⁴ Ebd. Eine Ausnahme bildet eine panathenäische Preisamphora mit Darstellung im gleichen Typus, die allerdings sehr wahrscheinlich eine Fälschung darstellt, s. Boucher 1913, 86–91 Abb. 2. 3; vgl. Borbein 1968, 170. Bis auf wenige Einzelheiten stimmt das Motiv mit der Darstellung auf den Campana-Reliefs überein. Nach dem Fund dieser Gruppe 1828 in Quadraro wurde sie über mehrere Sammlungen verstreut und durch Publikationen bekannt. Diese Amphora sei dann nach dem Vorbild dieser Reliefs gefertigt, s. ebd.

³⁶⁵ Ebd. 169. Zum sog. Knieschema, s. Saxl 1931, 4–14.

³⁶⁶ Borbein 1968, 170; vgl. Brommer 1979, 23–24.

³⁶⁷ Sardonyx, Ringstein, FO unbekannt (?), H. 1,12 cm, B. 0,79 cm, T. 0,2 cm, 1. Jh. v. Chr., Wien, KM, Inv.-Nr. IX B 661; s. Zwierlein-Diehl 1973, 101 Nr. 266 Taf. 46, 266.

³⁶⁸ Vgl. Robert 1897, Nr. 126 Taf. 35. 36; Nr. 127 Taf. 38; Nr. 131 Taf. 39.

einem Kentauren³⁶⁹ und einem menschlichen Gegner³⁷⁰ sowie beim Hesperidenabenteuer.³⁷¹ Die formale Ähnlichkeit mit dem Knieschema ist evident. Einzelne Bildelemente und -komponenten sind ebenfalls aus früheren Darstellungen bekannt. Ein Marmorrelief in Basel, das wahrscheinlich aus Tarent stammt und in das 1. Jh. v. Chr. datiert wird, zeigt Herakles von rechts angreifend, auf der Hydra „kniend“.³⁷² Während sein rechtes Knie in einer Windung des Schlangenleibes liegt, biegt er seinen Körper zurück, um den Hälsen der Hydra auszuweichen und gleichzeitig zum Schlag mit der Keule auszuholen. Auf einem Friesrelief aus Pergamon umschlingt die Hydra Herakles' rechtes Bein in mehreren Windungen und zieht es in eine Stellung, die den Heros kniend erscheinen lässt.³⁷³ Herakles ist dabei in Dreiviertelansicht von hinten wiedergegeben. Aus dem 1 Jh. n. Chr. sind zwei Werke erwähnenswert, die dem Typus auf den Campana-Reliefs ähneln: die Ara Giustiniani³⁷⁴ und die Tazza Albani.³⁷⁵ Herakles klemmt mit seinem Ober- und Unterschenkel eine Schwanzwindung der Hydra ein und gerät so zwangläufig in eine kniende Stellung.³⁷⁶ Auf der Ara Giustiniani ist er von schräg vorn, auf der Tazza Albani schräg von hinten zu sehen. Bei den Campana-Reliefs wurde das Knieschema von anderen Darstellungsmotiven auf den Hydrakampf übertragen. Der Typus zeigt somit eine eklektische Komposition ohne direktes Vorbild. Das Knieschema wurde dabei ohne Angleichung an die spezifische Situation des Hydrakampfes übernommen.³⁷⁷

³⁶⁹ Z. B. auf dem Relief auf dem Helm des sog. Menelaos der sog. Pasquinogruppe, s. Bieber 1961, Abb. 277; Iacopi 1963, 99–101 Abb. 100. Zur sog. Pasquino-Gruppe, s. Grassinger 1999; Vorster 2007, 314. 413 (mit weiterführender Literatur). In der Ikonografie der Kentaurenomachie taucht das Knieschema bereits auf den Südmetopen des Parthenon (Mitte 5. Jh. v. Chr.) auf.

³⁷⁰ Weihrelief, Marmor, aus Kyzikos, H. 70 cm, B. 65 cm, 4. Jh. v. Chr., Istanbul, Archäologisches Museum, Inv.-Nr. 564, s. Hasluck 1910, 237–238 Abb. 24; Mendel 1966, 70–72 Nr. 858 mit Zeichnung; Geominy 2007, 82 Abb. 8.

³⁷¹ Relief, Marmor, aus Nisyros (?), H. 42 cm, B. 38 cm, 2. Jh. v. Chr., Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, Inv.-Nr. 159, s. Faider-Feytmans 1952, 84–85 Nr. G 50 Taf. 30; Lévêque – Donnay 1967, 172 Nr. 106 (mit weiterführender Literatur).

³⁷² Relief, Marmor, aus Tarent (?), Maße o. A., 1. Jh. v. Chr., Basel, Antikenmuseum, Inv.-Nr. BS 210, s. Rumpf 1961, Abb. 118; Borbein 1968, 171 mit Anm. 906 (mit weiterführender Literatur).

³⁷³ Ebd. 171. Zum Relief, s. Anm. 331.

³⁷⁴ Sog. Ara Giustiniani, grauweißer Marmor, FO unbekannt, H. 83 cm, B. 62 cm, T. 46 cm, Inschrift: HERCVLI SACRVM / P. DECIMIVS LVCRIO / V(otum) S(olvit) L(ibens) M(erito), 1. Jh. n. Chr., Vatikan, Museo Gregoriano Profano, Inv.-Nr. 9811, s. Schraudolph 1993, 142–144 Nr. H19 Taf. 8 (mit weiterführender Literatur); vgl. Borbein 1968, 171.

³⁷⁵ Sog. Tazza Albani, Reliefvase, Marmor, Maße o. A., augusteisch, AO unbekannt, ehem. Museo Torlonia, Inv.-Nr. 383, s. Visconti 1883, 186 Nr. 383; von Rohden – Winnefeld 1911, 95; Curtius 1934, 280–282 Abb. 17. 18; Borbein 1968, 171; Brommer 1971, 9 Nr. C14.

³⁷⁶ Borbein 1968, 171.

³⁷⁷ Ebd. 170. 172.

Stilanalyse

Herakles und die Hydra sind einander zu- und zur Bildmitte hingewandt. Herakles' Bewegungsrichtung ist anhand der Beinstellung sowie der Kopf-, Schulter- und Armhaltung erkennbar. Die Wendung der Hydra zur Bildmitte hin wird dagegen nur schwach angedeutet, so durch die mehr oder weniger stark ausgeprägte Bauchseite und die noch lebendigen Köpfe, die Herakles angreifen. Faktisch orientieren sich die beiden Figuren jedoch aus dem Bild heraus, erkennbar an der Dreiviertelansicht des Herakles und am Bauch der Hydra. Sie sind so mehr parallel nebeneinander als einander zugewandt gegenübergestellt. Zur gleichen Zeit pressen sie sich gegen den Reliefgrund in die Fläche, sodass kaum räumliche Tiefe entsteht. Spärliche Hinweise auf die Dreidimensionalität des etwaigen realen Vorbildes geben die Keule hinter Herakles' Haupt, der Köcher, der hinter Herakles' Rücken hervorlugt, die vorgewölbten Schwanzwindungen, die sich überschneidenden Schlangenhälse sowie das Löwenfell. Herakles' Arme befinden sich dagegen auf gleicher Raumebene und greifen mehr zur Seite, anstatt nach vorn beziehungsweise hinten. Obgleich die Keule verkürzt wiedergegeben ist und hinter den Kopf geführt wird, verläuft sie parallel zu den Oberarmen, und nicht in einer Fluchtperspektive, was den Eindruck von räumlicher Tiefe verstärken würde. Die leichte Drehung von Herakles' Körper kommt dem entgegen, wobei der Kopf der Variante 1 noch ein wenig mehr von vorn zu sehen ist. Das Löwenfell tritt nur in Umrissen aus dem Relief hervor, es bildet beinahe eine Ebene mit dem Reliefgrund.³⁷⁸

Trotz des Ausholens mit der Keule und der dadurch veranlassten Drehung wirkt Herakles steif und unbewegt. Die beiden Figuren seien auf diese Weise nur formal aufeinander bezogen, als dass sie gegeneinander kämpfen. Das „Knien“ des Heros auf dem Schlangenneib scheint real unmöglich, da durch die Belastung auf einen weichen Untergrund an Standfestigkeit eingebüßt würde.³⁷⁹ Wie beim vorangegangenen Löwenmotiv vermag diese Stellung von einer vollplastischen Vorlage herzurühren. Der sog. Gott aus dem Meer, der um 460/450 v. Chr. datiert, ist in vergleichbarer Körperhaltung dargestellt.³⁸⁰ Das Gewicht liegt auf dem vorderen linken Standbein, wäh-

³⁷⁸ Vergleichbar ist dies mit einem Relief eines bacchischen Zuges, bei dem die Satyrn ein Pantherfell tragen, das in gleicher Weise dargestellt wird. Relief mit bacchischem Zug, Marmor, aus Herculaneum, H. 68 cm, L. 114 cm, augusteisch-tiberianisch, nach einem Vorbild des 4. Jhs. v. Chr., Neapel, NM, Inv.-Nr. 6726, s. Fuchs 1959, 178 Anm. 21 Taf. 29 c.

³⁷⁹ Borbein 1968, 169.

³⁸⁰ Sog. Gott aus dem Meer, Bronze, FO beim Kap Artemision im Norden Euböas auf dem Meeresgrund, H. 2,09 m, B. 2,10 m, 460/450 v. Chr., Athen, NM, Inv.-Nr. 15161, s. Wünsche 1979; Lullies 1979, 75 Nr. 112. 113; Boardman 1987, 74–75 Abb. 35. 36; Bol 2004a, 15–17 Abb. 20 a–e (mit weiterführender Literatur).

rend das zurückgestellte Bein wie bei den Campana-Reliefs nur mit den Zehenspitzen den Boden berührt. Ebenso entspricht die Haltung des Körpers, der sich im Ganzen etwas dreht, aber noch keine Tordierung erkennen lässt, sowie die Stellung der Oberarme der des Herakles. Allein der Kopf ist hier mehr ins Profil gedreht und die Unterarme folgen der Bewegung, dem vorliegenden Sujet entsprechend. Denkbar ist demnach eine solche rundplastische Vorlage, bei der der ursprüngliche feste Stand zugunsten des Knieschemas aufgegeben wurde.

Herakles erinnert stilistisch an die frühklassischen Athleten- und Kriegerfiguren der ersten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. Sein Körper weist schlanke Proportionen auf. Die einzelnen Muskeln sind klar voneinander differenziert, wie an der Bauchmuskulatur und an den kräftigen Beinen zu erkennen ist. Sie sind jedoch nicht so überdimensioniert wie beim Löwenkampf gestaltet. Die Statuengruppe der Tyrannentöter, die um 477/476 v. Chr. auf der Agora von Athen aufgestellt wurde und die beiden Attentäter Harmodios und Aristogeiton zeigt,³⁸¹ und der bereits besprochene sog. Gott aus dem Meer gelten als beispielhafte Vertreter des Strengen Stils.

2.2.4 Das Einfangen des Kretischen Stieres

Beschreibung

Alle vorliegenden Exemplare stammen aus der gleichen Form. Für einen Großteil ist die Herkunft aus Quadraro nachgewiesen. Für alle weiteren überlieferten Stücke kann der gleiche Fundort angenommen werden.

Das Bildfeld wird fast vollständig von einer Zwei-Figuren-Gruppe eingenommen. In der Mitte schreitet ein unbekleideter bärtiger Mann von rechts nach links. Er erscheint in Dreiviertelansicht von vorne, wobei sein Oberkörper eine Hinwendung ins Profil vollzieht. Der hypertroph gestaltete Körperbau verweist auf die außerordentlichen Kräfte der Gestalt. Das Gesicht im Profil ist äußerst filigran gearbeitet.³⁸² Ein schmales Band durchzieht die kurzen Locken. Mit dem rechten vorgesetzten Bein steht er fest auf dem Boden und zieht das linke nach. Er hat mit beiden Händen jeweils eines der Hörner eines Stieres gepackt und ist in Begriff, diesen auszubremsen. Dieser befindet sich auf hinterer Ebene und ist ebenso im Profil nach links orientiert. Der eingefangene Stier bäumt sich auf, wobei er die Vorderbeine anzieht. Der rechte Hinterfuß ist erhoben und der Schwanz

³⁸¹ Statuen der Tyrannentöter Harmodios und Aristogeiton, sog. Tyrannentöter, Marmor, H. Harmodios 1,85 m, H. Aristogeiton 1,82 m (jeweils ohne Plinthe, rekonstruiert), Neapel, NM, Inv.-Nr. 6009. 6010, s. Suter 1975; Fehr 1984; Fuchs 1993; de Caro 1994, 331; Krumeich 2002, 237–240 Nr. 132. 133 (mit weiterführender Literatur). Eine Replikenliste findet sich bei Ch. Reusser, s. Reusser 1993, 117 Anm. 25.

³⁸² Z. B. Kat. 72.

schwingt s-förmig empor. Bemerkenswert ist der kleine Kopf des Stieres im Gegensatz zum massigen Körper.³⁸³

Deutung

Die männliche Gestalt ist als Herakles beim Einfangen des Kretischen Stieres zu deuten,³⁸⁴ obwohl er keine spezifischen dem Herakles zugeschriebenen Attribute wie Löwenfell, Keule oder Pfeil und Bogen bei sich trägt. Allein der Umstand, dass die Reliefs mit dem Stiermotiv zusammen mit den beiden weiteren auf Campana-Reliefs überlieferten Motiven, die den Löwen- und den Hydrakampf zeigen, in Quadraro gefunden wurden, macht diese Deutung wahrscheinlich.³⁸⁵

Dieser Darstellung liegt der Mythos von Herakles' siebter Tat zugrunde. Eurystheus trug Herakles auf, ihm den Kretischen Stier zu bringen.³⁸⁶ Poseidon, dem der Stier ursprünglich geopfert werden sollte, was König Minos ihm verwehrte, rächte sich an dem König, indem er den Stier das Land verwüsten ließ.³⁸⁷ Herakles fing den Stier ein; er wurde später wieder von Eurystheus freigelassen.³⁸⁸ Diodoros zufolge soll Herakles nach Verrichtung der siebten Tat die Olympischen Spiele gegründet haben.³⁸⁹

Bildtradition: Zur Adaption des sog. Mitlaufschemas

Die auf den Campana-Reliefs wiedergegebene Komposition, bei dem Herakles neben dem sich „aufbäumenden“ Stier „herläuft“⁴³⁹⁰ und diesen bei den Hörnern packt, weist innerhalb der Bildkunst für dieses Sujet keine Parallelen auf. Das Grundschema geht auf ältere

³⁸³ Vgl. Borbein 1968, 173.

³⁸⁴ Von Rohden – Winnefeld 1911, 93. 95–96; Borbein 1968, 158. 172–175.

³⁸⁵ Alternativ wäre die Deutung als Theseus beim Einfangen des Marathonischen Stieres möglich. Der muskulöse Körperbau der Gestalt verweist aber eher auf Herakles als auf Theseus, der meist von schlanker Statur ist, während Herakles in hellenistischer und römischer Zeit in der Regel durch einen äußerst muskulösen Körperbau charakterisiert ist, wie das Beispiel des Typus Farnese am prägnantesten veranschaulicht.

³⁸⁶ Apollod. 2, 5, 7; Diod. 4, 13, 4.

³⁸⁷ Zuvor schon bestrafte Poseidon den König Minos, indem er in der Königin Pasiphae eine erotische Leidenschaft für den Stier entfachte. Sie ließ von dem königlichen Ingenieur eine künstliche Kuh bauen, in die Pasiphae hineinklettern konnte, um sich mit dem Stier zu vereinen, s. Apollod. 2, 5, 7.

³⁸⁸ Apollodoros zufolge handelt es sich hierbei um den gleichen Stier, der über die Peloponnes zog und dann die Ebene von Marathon bei Athen erreichte. Dort fing Theseus den Stier ein und opferte ihn in Athen auf der Akropolis der Athena, s. Apollod. 2, 5, 7. Ab hellenistischer Zeit verbinden Quellen den Kretischen Stier mit dem Marathonischen Stier, z. B. Apollod. bibl. 2, 95; 3, 15, 7; Paus 1, 27, 9.

³⁸⁹ Die Verbindung der Gründung der Spiele mit dem Stierabenteuer wird bei Diodoros nicht deutlich, s. Diod. 4, 14; vgl. Brinkmann 2003b, 130.

³⁹⁰ Borbein 1968, 173–174.

Vorbilder zurück, die in Ansätzen nachweisbar sind³⁹¹ und mit der Zeit weiterentwickelt wurden.³⁹² Dem auf den Campana-Reliefs dargestellten Typus liegt eine Entwicklung zugrunde, die seit dem 6. Jh. v. Chr. in der griechischen Kunst als sog. Verfolgungsschema nachweisbar ist. Ulrich Hausmann und A. H. Borbein zufolge entwickelte sich aus dem Verfolgungsschema das sog. Mitlaufschema, das auch der vorliegenden Komposition zugrunde liegt.³⁹³ Auf einer attisch-schwarzfigurigen Lekythos, die um 510 v. Chr. datiert, ist Herakles im Laufschrift zu sehen, wie er den Stier bei den Hörnern packt und versucht, ihn aufzuhalten.³⁹⁴ Die Szene wird von Athena und einer weiteren weiblichen sitzenden Figur beobachtet. Andere verwandte Typen zeigen Herakles beim Einfangen des Stieres, indem er ihn mit einer Hand am Horn packt, während er in der anderen Hand seine Keule schwingt und zum Schlag ausholt. Auf einer Didrachme aus Selinunt, die in die Mitte des 5. Jhs. v. Chr. datiert wird, hat Herakles den Stier erreicht.³⁹⁵ Er versucht im Lauf eines seiner Hörner zu packen und seinen Kopf herumzureißen, um das Tier zum Stehen zu bringen. In der freien Hand holt Herakles zum Schlag mit der Keule aus. Mit dem Knie stößt er gegen das vordere Schulterblatt des Stiers.³⁹⁶

In spätklassischer und hellenistischer Zeit wird das Grundschema offenbar durch andere Typen ersetzt und taucht erst wieder ab römischer Zeit auf. Auf einem Abguss eines Wachsmodells, das um 40/30 v. Chr. datiert und im ägyptischen Memphis zutage kam, hat Herakles den nach links fliehenden Stier eingeholt und an Horn und Nüstern

³⁹¹ Auf einer attisch-schwarzfigurigen Halsamphora sind Herakles und der Stier nach rechts wiedergegeben. Herakles umfasst das rechte Ohr und das linke Horn des Stieres, um ihn so zum Stillstand zu bringen. Die Stellung der Beine und des Torsos bei Herakles deuten nur wage an, dass dieser sich dabei nach hinten lehnen muss. Der Stier selbst hat die Vorderläufe zum Sprung oder zum Aufbäumen erhoben. Attisch-schwarzfigurige Halsamphora, FO unbekannt, H. 32,4 cm, 525–475 v. Chr., Madrid, Museo Arqueologico Nacional, Slg. Varez Fisa 1999.99.56, ehem. Melbourne, Slg. G. Geddes, Inv.-Nr. A1.8, s. Beazley, *Paralipomena*, 169 Nr. 9 bis (Acheloos-Maler); Jackson 1992/1993, 133–141 Taf. 41; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/A41E886A-37B9-4CD2-ABA5-2D9536E55108>> (26.4.2016).

³⁹² Furtwängler 1886–1890, 2201. 2225. 2243. Eine ausführliche Untersuchung der Bildgeschichte des Stierkampfes des Herakles und auch des Theseus bei U. Hausmann, s. Hausmann 1959, 69–78; vgl. Borbein 1968, 173.

³⁹³ Hausmann 1959, 73; vgl. Borbein 1968, 173.

³⁹⁴ Attisch-schwarzfigurige Lekythos, FO unbekannt, H. 29,2 cm, um 510 v. Chr., Palermo, Museo Archeologico Regionale, Inv.-Nr. 1896.2, s. ABV 385,30 (Acheloos-Maler); Haspels 1936, 47–48 Taf. 15, 4 b; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/9C0CFAE6-BB0B-4DA1-B1A5-98F795CE19CD>> (26.4.2016).

³⁹⁵ Didrachme, aus Selinunt, Av. Herakles beim Einfangen des Kretischen Stieres, Umschrift (translit.): SELI NO TON, Rv. Flussgott Hypsas beim Opfer vor einem Altar, Umschrift (translit.): HYPAS AS, Mitte 5. Jh. v. Chr., s. Regling 1924, 132 Nr. 573 Taf. 27; Saxl 1931, 7 Abb. 18; Hausmann 1959, 75 mit Anm. 307 Taf. 50, 1; Poole 1963, 141 Nr. 34–37 mit Abb.; Vollkommer 1988, 11 Abb. 15.

³⁹⁶ Typengeschichtlich wird die Bildform auf der Südmetope 3 des Hephaisteion in Athen sowie auf drei Schalen, die um 440 v. Chr. datieren, wiederholt. Hier wird allerdings Theseus dargestellt, dessen Bildtypus vom Einfangen des Kretischen Stieres durch Herakles adaptiert zu sein scheint, s. Hausmann 1959, 75 mit Anm. 308; Borbein 1968, 173–174.

gepackt, um ihn so durch das Herumreißen des Kopfes zum Stillstand zu bringen.³⁹⁷ Auf diesem Exemplar wird allein durch die Stellung der Beine und das Festhalten des Kopfes die Kraftanstrengung des Herakles verdeutlicht. Das sog. Mitlaufschema, in dem der Heros neben dem Stier herläuft und ihn an beiden Hörnern packt, kommt sehr selten und nur in römischer Zeit vor.³⁹⁸ Auf einem Sarkophag³⁹⁹ aus Velletri, der Ende des 2. Jhs. n. Chr. datiert, ist die Gruppe nach rechts orientiert.⁴⁰⁰ Hier fasst Herakles den Stier an seinen beiden Hörnern. Dieser unternimmt den Versuch sich loszureißen, indem er sich aufbäumt. Die jüngsten Beispiele datieren in die Spätantike.⁴⁰¹

Stilanalyse

Herakles weist einen massigen, hypertroph gestalteten Körper auf. Die einzelnen Muskeln wölben sich stark hervor, sodass die Übergänge durch tiefe Furchen charakterisiert werden. Besonders auffällig sind sein massiges Gesäß und seine Oberschenkel. Das nach hinten genommene Bein wirkt nicht zum Rest des Körpers zugehörig. Während der Oberschenkel sowohl die Vorderseite als auch das Gesäß zeigt, erscheint der Unterschenkel mehr im Profil, was weder von den Bewegungsabläufen her noch anatomisch der Realität entspricht.⁴⁰²

³⁹⁷ Gipsabguss eines Wachsmodells, aus Memphis, Dm. 26,5 cm, um 40/30 v. Chr., Hildesheim, Roemer- und Pelizaeusmuseum, Inv.-Nr. 1532, s. Reinsberg 1980, 330 Nr. 74 Abb. 120. Vgl. auch die römischen Herakles-Sarkophage, die allerdings in die mittlere Kaiserzeit datiert werden, s. Robert 1897, Nr. 102 Taf. 28; Nr. 111 Taf. 30; Hausmann 1959, 85–86 mit Anm. 352; Borbein 1968, 174.

³⁹⁸ Ebd.

³⁹⁹ Robert 1897, Nr. 110. 113; vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 95.

⁴⁰⁰ Römischer Sarkophag, parischer Marmor, aus Velletri, H. 145 cm, B. 257 cm, T. 124,5 cm, Ende 2. Jh. n. Chr., Velletri, Museo Civico (ohne Inv.), s. Bartoccini 1958, 153 Abb. 31; Andrae 1963, 50–51 Taf. 18; Lawrence 1965, 215 Taf. 52 Abb. 26; Koch – Sichter mann 1982, 189.

⁴⁰¹ Hausmann 1959, 85–86; vgl. Borbein 1968, 173. Zu erwähnen ist hier beispielsweise eine spätantike Silberschale aus Athen, s. Matthies 1914, 104–129 Taf. 9; vgl. Hausmann 1959, 86 Anm. 357.

⁴⁰² Die Beobachtungen entsprechen den der Forschungsdiskussion zugrundeliegenden Bewertungen. Sowohl H. von Rohden und H. Winnefeld als auch A. H. Borbein fielen kompositorische Unstimmigkeiten innerhalb der Darstellung auf. So entsprechen Herakles' Körperhaltung nicht der vom Augenblick geforderten Kraft. Die Schwellungen an Brust, Armen und Schultern zeigen, dass die Tat mit körperlicher Anstrengung verbunden ist. Die Beine seien jedoch nicht, wie zu erwarten sei, nach vorn gestemmt, um dem Körper, den der Stier mitzureißen versucht, einen festen Stand zu geben. Der Stellung des Unterkörpers und der Beine nach laufe Herakles eher neben dem Tier her oder hat ihn soeben zum Stehen gebracht. Der Beugung der Arme nach zu urteilen, könne Herakles den Stier noch nicht zum Stehen gebracht und seinen Oberkörper so weit zurückgerissen haben, wie in den Reliefs dargestellt ist. Während sich der Stier mit seinem Oberkörper aufbäumt, laufe der Hinterleib weiter, anstatt auf dem Boden aufzusitzen. Dadurch, dass er die Vorderbeine anzieht und gleichzeitig von Herakles zurückgerissen wird, müsste sich das Gewicht automatisch auf die Hinterbeine verlagern, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 95; Borbein 1968, 173. Dennoch füllt die Figurengruppe die Fläche der Platte in ausgewogener Weise aus, sodass der Eindruck entstehe, der entwerfende Künstler habe die Kampfbewegung um der „dekorativen Wirkung“ willen unterdrückt, s.

Die Szene zeigt genau den Augenblick, in dem Herakles den fliehenden Stier einfängt. Zu erwarten wäre daher die Wiedergabe von dynamischer Bewegung und Kraftanstrengung. Tatsächlich sieht man weder Herakles noch dem Stier den dargestellten Moment an, bei dem Herakles seine gesamte Kraft aufwenden muss, um ein solches Tier zu stoppen. Somit ist auch dieses Relief wie auch die zuvor beschriebenen Taten von einer gewissen Starre geprägt.

Herakles' Beinhaltung vermittelt mehr den Eindruck, als er würde er mitlaufen oder hinterher gezogen werden. Lediglich das leichte Zurückbeugen des Oberkörpers und das Anwinkeln der Arme verweisen darauf, dass es Herakles ist, der den Stier zurückzieht, und nicht umgekehrt. Zudem scheinen Vorder- und Hinterleib des Stieres nicht so recht zusammenzupassen.⁴⁰³ Während sich die Hinterläufe des Stieres im Lauf befinden, bäumt sich sein Oberkörper auf. Der Stier setzt mehr zum Sprung an, als dass er sich gegen den Angreifer wehrt. Die Figuren werden in den Reliefgrund gedrückt, sodass, obgleich sich Herakles links neben dem Stier befindet, faktisch nur eine Reliefebene existiert. Eine zweite Reliefebene wird lediglich durch das Überlappen der Körper der beiden Figuren geschaffen.

Die in die Fläche gestalteten Reliefs erinnern an die spätarchaischen griechischen Reliefs.⁴⁰⁴ Der steife, unbewegt wirkende Oberkörper des Heros steht in der Tradition spätarchaisch-frühklassischer Stilelemente. Allein mit der Drehung des Oberkörpers und des hinterher gezogenen rechten Beines wird ein wenig Räumlichkeit erzeugt. Die Oberflächenbehandlung, so die massigen Beine und die Übergänge zwischen den einzelnen Muskelpartien, erinnert dagegen an die spätklassisch-frühhellenistische Plastik. Wie schon beim Kampf gegen den Nemeischen Löwen sei hier auf den Herakles Farnese des Lysipp verwiesen.⁴⁰⁵ Besonders bemerkenswert ist der scharf abgesetzte Übergang von den schrägen Bauchmuskeln und den Oberschenkel- und Gesäßmuskeln. Die Gestaltung der Haare und der Frisur ist den klassischen Skulpturen des Strengen Stils angeglichen und beispielsweise mit der des Aristogeiton aus der Tyrannentötergruppe vergleichbar.⁴⁰⁶ Das Stiermotiv zeigt sich somit in der Dominanz hellenistischer Stilelemente, die in eklektischer Weise mit archaischen und klassischen Elementen kombiniert wurden.

Borbein 1968, 173. Ein Abguss des Reliefs zeigt den Stier mit gestreckten Hinterfüßen am Boden und nach vorne springend, s. Reinsberg 1980, 330 Nr. 74 Abb. 120 (mit weiterführender Literatur).

⁴⁰³ Borbein 1968, 173.

⁴⁰⁴ Z. B. Stelenfragment mit stehendem und kniendem Krieger, Marmor, aus der Nähe von Athen, H. 57 cm, um 500 v. Chr., Kopenhagen, NCG, Inv.-Nr. 2787, s. Richter 1961, 50–51 Nr. 77 Abb. 172 (mit weiterführender Literatur); Johannsen 1994, 50 Nr. 10 mit Abb. (mit weiterführender Literatur); vgl. Boardman 1994a, 197–198 Abb. 236.

⁴⁰⁵ Vgl. Anm. 342.

⁴⁰⁶ Vgl. Anm. 381.

2.2.5 Datierung

Eine Datierung der hier behandelten Reliefs ist aufgrund fehlender Fundkontexte nur für den Fundort Lavinium möglich. Eine Münze, die auf dem Boden einer Portikus im gleichen Fundbereich zutage kam, datiert in das Jahr 87 n. Chr., in die Zeit Domitians, und gilt als *terminus post quem*.⁴⁰⁷ Die Fundberichte der bekannten Fundorte Quadraro und Kapitول geben keine Hinweise auf ihre Entstehungszeit.⁴⁰⁸ Zumindest können die Reliefs durch einen Vergleich untereinander in eine relative zeitliche Reihenfolge gebracht werden. Formal vergleichbare Campana-Reliefs mit gesicherter Datierung lassen wiederum auf eine Datierung in einen bestimmten Zeitraum schließen.⁴⁰⁹ Der Versuch einer Datierung der Campana-Reliefs mit Heraklestaten erfolgt demnach anhand formaler und stilistischer Kriterien.

Die großen Plattenmaße und die vergleichsweise gut herausgebildeten Details, die von einer Entnahme aus einer frischen Form zeugen, lassen darauf schließen, dass die Reliefs zu den frühen Vertretern der Campana-Gattung zählen.⁴¹⁰ Im Vergleich zu dem Großteil der Campana-Reliefs sind die Platten mit Heraklestaten von qualitätvollerer Arbeit. Von den Kämpfen mit dem Löwen und der Hydra sind zudem jeweils zwei Varianten überliefert, die sich anhand differenzierter Details, aber auch der Handwerksqualität unterscheiden.⁴¹¹ Zwischen den beiden Varianten sind keine Maßunterschiede, die auf Schrumpfung des Materials beruhen könnten, festzustellen, wobei allerdings zu beachten ist, dass von der ersten Variante nur Fragmente bekannt sind und auch die Gestaltung der Zierfriese unbekannt ist. Der Eierstab an der Variante 2 findet sich in vergleichbarer Weise auch an weiteren frühen Platten, die in augusteische Zeit datieren.⁴¹² Die umschlossenen, abwärts gerichteten Palmetten scheinen dagegen in dieser Gestaltung innerhalb der Gattung allein zu stehen.⁴¹³ Sie sind wahrscheinlich etwas später entstanden.⁴¹⁴ Aufgrund der typologischen Übereinstimmungen und der gleichen Maße sind die Reliefs der Variante 1 als die direkten Vorläufer der späteren Variante 2 anzusehen.⁴¹⁵ Für die Variante 1 kann eine Entstehung in (früh-)augusteischer Zeit angenommen werden, für die Variante 2 eine Entstehung in spät- oder nachaugusteischer Zeit.

⁴⁰⁷ Fenelli 1995, 538.

⁴⁰⁸ Borbein 1968, 161.

⁴⁰⁹ Ebd. 33–35.

⁴¹⁰ Von Rohden – Winnefeld 1911, 96.

⁴¹¹ Vgl. Borbein 1968, 159.

⁴¹² Von Rohden – Winnefeld 1911, Taf. 11. 12–16. 18; Borbein 1968, 161 mit Anm. 843. H. von Rohden und H. Winnefeld vermuten hier einen Einfluss aus caeretaner Werkstätten, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 96; vgl. Borbein 1968, 13 Anm. 17.

⁴¹³ Borbein 1968, 161 mit Anm. 844.

⁴¹⁴ Ebd. 33–34. 161; Ritter 1995, 167.

⁴¹⁵ Borbein 1968, 33. 161; Ritter 1995, 167.

Die Platte Kat. 32 vom Kapitol stammt wahrscheinlich aus einem Heiligtum für den Herakleskult.⁴¹⁶ Dieses Relief gehöre einer späteren Ausstattungsphase des gleichen Gebäudes wie die Platten mit der Dreifußstreitdarstellung an (Kat. 10–16), die wie die Platten vom Palatin in die frühaugusteische Zeit datiert werden.⁴¹⁷ Die Herkunft der Dreifußstreitplatten aus einer frischeren Form gegenüber der Platte Kat. 32 spricht dafür, dass diese früher zu datieren sind.⁴¹⁸ Folglich datiert die Platte Kat. 32 (Variante 2) später, also in augusteische oder nachaugusteische Zeit. Für diese These gibt es jedoch keinerlei gesicherten Hinweise. A. H. Borbein datiert die Platten der Variante 1 überzeugend in die spätrepublikanisch-frühaugusteische Zeit und die der Variante 2 in die nachaugusteische Zeit.⁴¹⁹

Der Umstand, dass der Stierkampf nur auf jüngeren Platten überliefert ist, führte innerhalb der Forschungsdiskussion zu der Frage, ob die drei Heraklestaten schon von Anfang an, wie die später entstandenen Platten aus Quadraro, als dreiteilige Komposition konzipiert waren. H. von Rohden und H. Winnefeld zufolge stand das Motiv des Stierkampfes ursprünglich in keinem Zusammenhang mit den beiden anderen Motiven.⁴²⁰ A. H. Borbein dagegen postulierte eine gemeinsame Entstehungszeit, weil der kompositorische Bezug der drei Motive zueinander zu evident sei.⁴²¹ Dagegen ist St. Ritter zufolge einzuwenden, dass die Taten stilistisch zu große Unterschiede aufweisen.⁴²² Das Löwenkampfmotiv ist kompositorisch das qualitativste Motiv und geht auf griechische Vorbilder zurück. Für die singuläre Darstellung des Hydrakampfes wurde das sog. Knieschema von anderen Heraklesbildern adaptiert. Die Stilanalysen ergaben, dass die direkten Vorlagen alle etwa zeitgleich entstanden, der Löwenkampf als Umbildung eines älteren Vorbilds, die beiden anderen als Neuschöpfungen.⁴²³ Ob nun aber die Motivgruppe von Anfang an als Dreiergruppe konzipiert war, ist auch aus einem anderen

⁴¹⁶ Die genauen Fundkontexte sind nicht bekannt.

⁴¹⁷ Ritter 1995, 165. Vgl. Kap. 2.1.2.

⁴¹⁸ Borbein 1968, 28–42.

⁴¹⁹ Ebd. 161; vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 93. 96; Ritter 1995, 167; K. Berger datiert das Kölner Fragment 33 in die 1. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr., s. Berger 1994, 92; A. V. Siebert datiert das Fragment Kat. 65 in das 1. Jh. v. / n. Chr., s. Siebert 2011, 80; W. Felten datiert die Platten aus Quadraro in das 1. Jh. v. Chr., s. Felten 1990, 29 Nr. 1955. Ebenso ohne Begründung datiert E. Simon die Reliefs in das 2. Jh. n. Chr., s. Simon 1963a, 611 Nr. 835.

⁴²⁰ Weder sind Stücke an anderen Fundorten überliefert noch sind Reliefs einer augusteischen Gruppe wie beim Nemeischen Löwen und bei der Lernäischen Hydra feststellbar. H. von Rohden und H. Winnefeld zufolge hat es keine augusteische Serie gegeben. Üblich sei das Aneinanderreihen von zwei verschiedenen Motiven. Das Motiv mit dem Stierkampf sei erst in nachaugusteischer Zeit entstanden und wurde als drittes Motiv hinzugefügt, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 95–96.

⁴²¹ Borbein 1968, 174 Anm. 918.

⁴²² Ritter 1995, 167.

⁴²³ Borbein 1968, 165. 172. 174; vgl. Ritter 1995, 168.

Grund unwahrscheinlich. Zum einem ist die Dreiergruppe an nur einem Fundort nachgewiesen. Zudem weisen sowohl die augusteischen Serien als auch die Funde aus Lavinium, die sich möglicherweise unmittelbar von den augusteischen Platten ableiten lassen, worauf die Gestaltung der Hydra hinweist, nur den Löwen- und den Hydrakampf auf, nicht aber den Stierkampf, der zu diesem Zeitpunkt schon bekannt war. Gegen die ursprüngliche Konzeption als Dreiergruppe spricht auch, dass der Stier nicht so plastisch wie die Heraklesgestalt gestaltet ist, der auch im Vergleich zu den beiden anderen Heraklesdarstellungen (vgl. Kat. 38. 57) voluminöser erscheint.⁴²⁴

A. H. Borbein zufolge wurde diese Gruppe von Campana-Reliefs als Dreiergruppe gestaltet und nach dem Prinzip der Zentralkomposition ausgerichtet.⁴²⁵ Er ordnet die drei Motive zu einer Komposition eines fortlaufenden, sich mehrmals wiederholenden Frieses entsprechend der bildlichen und literarischen Tradition, aber auch nach ästhetischen Aspekten so an, dass die Tötung der Hydra in der Mitte, die Erwürgung des Löwen links und die Bändigung des Stieres rechts stehen.⁴²⁶ Dagegen ist einzuwenden, dass die Motive hier innerhalb eines fortlaufenden Frieses von dem eigentlichen Mythos losgelöst sind und mehr dem dekorativen Zweck dienen. Folglich schloss sich nach A. H. Borbeins Rekonstruktion nach dem Einfangen des Kretischen Stieres abermals die Tötung des Nemeischen Löwen an. Andere Reihenfolgen der Aneinanderreihung sind daher zu erwägen. Nach ästhetischen und kompositorischen Aspekten ist es beispielsweise möglich, die Tötung der Hydra links und den Kampf mit dem Löwen in der Mitte zu positionieren. Herakles' Körper ist während des Kampfes mit der Hydra in Vorderansicht dargestellt. Die Stellung der Beine und das Drehen des Kopfes zeigen dabei dessen Orientierung nach rechts. Beim Kampf zwischen Herakles und dem Nemeischen Löwen in der Mitte stehen sich die beiden Kontrahenten gegenüber. Dagegen ist die Darstellung des Einfangens des Kretischen Stieres nach links ausgerichtet. Auf diese Weise orientieren sich alle drei Motive zur Mitte hin und stehen gleichzeitig in Wechselbeziehung zum mittleren Motiv, da die Tötung des Nemeischen Löwen als die älteste Tat gilt,⁴²⁷ der alle weiteren Taten folgen. Der Umstand, dass nicht alle zwölf Taten im Rahmen eines Zyklus gezeigt werden, zeigt, dass nicht die Dokumentation dieser Taten im Vordergrund steht, was wiederum die Annahme bestärkt, dass die einzelnen Taten nicht zwingend in kanonisch-chronologischer Reihenfolge gestanden haben müssen.

⁴²⁴ Nach eigener Beobachtung im Thorvaldsens Museum in Kopenhagen.

⁴²⁵ Borbein 1968, 175; vgl. Ritter 1995, 168.

⁴²⁶ Borbein 1968, 159 Anm. 827 Taf. 31.

⁴²⁷ Sowohl in den antiken literarischen Quellen als auch in der antiken Bildkunst, (v. a. im Architekturkontext und auf Sarkophagen) tritt die Szene an erste Stelle.

2.2.6 Interpretation: Herakles als vorbildhafter Heros

Die ikonografische und stilistische Analyse hat ergeben, dass der auf den Campana-Reliefs dargestellte Typus des Löwenkampfes an eine Tradition anlehnt, deren Vorbilder bis in die archaische Zeit nachweisbar sind. Das Grundschema wurde in klassischer Zeit entwickelt und bis in die römische Zeit hinein tradiert.⁴²⁸ Der Hydrakampf im Knieschema ist hingegen typologisch ohne direktes Vorbild. Das Einfangen des Kretischen Stieres wiederum stellt eine Adaption aus einer bestehenden Tradition dar. Herakles fasst den Stier an beiden Hörnern, und nicht, wie aus früheren Denkmälern bekannt, an Horn und Nüstern oder Nacken. Dieser Typus ist selten und meist in Varianten auf weiteren römischen Denkmälern nachweisbar.

Die Plattengröße und -morphologie sprechen dafür, dass die Reliefs an öffentlichen Gebäuden, möglicherweise Kultbauten für Herkules,⁴²⁹ angebracht waren.⁴³⁰ Bemerkenswert ist, dass die Motive auf den Platten aus Quadraro, die aufgrund der gleichen Außenmaße und Plattenmorphologie als zusammengehörig zu sehen sind und vermutlich als fortlaufenden Fries an einem Gebäude verwendet wurden, stilistische Unterschiede aufweisen. Einzelne betrachtet weisen die Motive unterschiedlich zu bewertende Bildtraditionen und Distributionsmuster auf. Herakles wird bei der Tötung des Nemeischen Löwen in größter Anspannung der Muskeln gezeigt und erinnert stilistisch an den Herakles Farnese der Spätklassik. Beim Töten der Lernäischen Hydra erscheint der Heros in einem gänzlich anderen Bild. Die hölzerne, steife Erscheinung erinnert mehr an den Strengen Stil. Der Heros beim Einfangen des Kretischen Stieres wiederum vereint unterschiedliche Elemente, die eklektisch miteinander kombiniert wurden. Die starre, beinahe ungelente Haltung steht in Kontrast zu der gleichzeitig hypertroph gestalteten Oberflächenbehandlung des Körpers. Trotz unterschiedlicher stilistischer Lösungen verdeutlicht die Momentaufnahme bei allen drei Motiven das Pathos der Sujets. Was die drei Darstellungen verbindet, sind ikonografische Komponenten, wie die Keule beim Löwen- und beim Hydrakampf, das Haarband beim Löwenkampf und beim Einfangen des Kretischen Stieres sowie die Angabe des Bartes bei allen drei Darstellungen.

Dass Herkules' Rolle in der späten Republik auch politischer Natur war, darauf verweisen unter anderem Denkmäler, die ihn im sog. neuen Stehkampftypus zeigen. Dieser

⁴²⁸ Von Salis 1912, 86–87; Borbein 1968, 164.

⁴²⁹ Hier und im Folgenden „Herkules“ genannt, da an dieser Stelle der römische Gott mit seinen spezifischen Charakteristika gemeint ist.

⁴³⁰ Vgl. Ritter 1995, 163. Die Verwendung im privaten Bereich ist für die Darstellungen nicht ausgeschlossen, aber im Villenkontext noch nicht nachgewiesen. Diese wären vermutlich tendenziell kleiner und als Aufsatzplatten konzipiert, s. Borbein 1968, 17–18; Tortorella 1981a, 63–65; Bøggild Johannsen 2008, 31–32.

wurde vermutlich aus dem unteritalischen Münzwesen adaptiert,⁴³¹ von wo aus das Bildschema nach Rom gelangt sein könnte. Der bereits beschriebene Denar des C. Publicius Q. f. aus dem Jahr 81/80 v. Chr. soll auf „parteipolitisches Engagement“ hinweisen.⁴³² Das Motiv könne einerseits „familiäre Verdienste rühmen, nämlich auf eine von einer gewissen Publicia L. f. errichtete *aedes* des Herkules in der Nähe der Porta Collina verweisen“.⁴³³ Es könne andererseits auch politischen Bezüge aufweisen, denn die Roma auf dem Avers ähnele dem Romatypus auf einer „Prägung des A. Manlius, deren Revers eine Reiterstatue des Sulla zeigt“.⁴³⁴ „[Falls] Publicius ein Anhänger Sullas war, dann könnte die Münze auf den Sieg über Marius 82 v. Chr. an der Porta Collina, in deren Nähe sich das familiäre Heiligtum des Herkules befand, Bezug nehmen“.⁴³⁵ „Für Marius und Sulla war Herkules ein [...] Garant des militärischen und politischen Erfolges.“ So wurden die aus den 80er Jahren des 1. Jhs. v. Chr. stammenden Münzen mit Herkulesmotiven „von Parteigängern Sullas zu dessen Ehren geprägt“.⁴³⁶

Die Panzerstatue von Iria, ein auf Naxos gefundener Torso einer Panzerstatue, soll zudem „ein Zeugnis für das Selbstverständnis des Antonius“⁴³⁷ darstellen, denn sie trug vermutlich einst den Kopf des Antonius. Der Torso wurde 1986 in der Cella eines archaischen Tempels entdeckt. Der Stil und der Panzertypus weisen in das 1. Jh. v. Chr.⁴³⁸ Der Dargestellte trägt einen mit einem *cingulum* gegürteten hellenistischen Lederpanzer und ein über die linke Schulter geworfenes *paludamentum*. Im Ansatz erkennbar ist der rechte erhobene Arm. Die vorgestreckte linke Hand hielt eine mit einem Peplos bekleidete weibliche Statuette. Der Panzer ist mit reichem Reliefschmuck verziert. Über dem *cingulum* sei die Bestrafung der Dirke dargestellt, in der Mitte Dionysos in Begleitung eines Panthers mit Thyrsosstab und Kantharos und unterhalb der Panzerbinde die Tötung des Nemeischen Löwen in genau dem gleichen Bildschema wie auf den Campana-Reliefs. Die Ausgräber Vassilis Lambrinouidakis und Gottfried Gruben begründeten ihre Annahme, es handelt sich dabei um eine Panzerstatue des Antonius damit, dass das Bildprogramm des Panzers zu dessen

⁴³¹ Ritter 1995, 60.

⁴³² Ebd. 60–61; vgl. Anm. 324.

⁴³³ Darauf verweise die Inschrift „PVBICA L.F. / CN. CORNELI A.F. VXOR / HERCOLE AEDEM / VALVASQUE FECITEADEMQVE / EXPOLIVIT ARAMQVE / SACRAM HERCOLE RESTIT(it) / HAEC OMNIA DE SVO / ET VIREI FECIT / FACIVNDVM CVRAVIT“, s. CIL 12 981; vgl. Ritter 1995, 61 mit Anm. 35.

⁴³⁴ Aureus, Rom, Av. Roma-Büste mit Helm, Legende: A·MAN LI·A·F·Q, Rv. Reiter mit Lorbeerkranz, *sagum*, rechte Hand erhoben, Zügel in linker Hand, Legende: L·SVLL·FE LI·DIC, 80 v. Chr., s. Crawford 1974, 397 Nr. 381; 732–733 Taf. 48; vgl. Ritter 1995, 61.

⁴³⁵ Grueber 1970, 365 Anm. 3; vgl. Ritter 1995, 61.

⁴³⁶ Ebd. 85.

⁴³⁷ Ebd. 77. Torso einer Panzerstatue, Marmor, aus Iria (Naxos), H. 98 cm, 40–31 v. Chr., Naxos, Archäologisches Museum, Inv.-Nr. 8761, s. Lambrinouidakis – Gruben 1987, 608–614 Abb. 47–49; Lambrinouidakis 1989, 341–350 Taf. 52–54; vgl. Ritter 1995, 77–79 Taf. 6, 1.

⁴³⁸ Lambrinouidakis – Gruben 1987, 610. 612–613; vgl. Ritter 1995, 78.

Ideologie passe.⁴³⁹ Herakles, als mythischer Stammvater des Antonius' entspreche dem Herrscherideal. Zusammen mit der Dionysos- und der Dirkeszene sei das Bildprogramm ein Zeugnis für die von Antonius übernommene „Mentalität hellenistischer Potentaten“.⁴⁴⁰ Untersuchungen an der Statue ergaben, dass der Torso Spuren von Umarbeitungen am Ansatz des rechten Armes aufweist und der ursprüngliche Kopf ersetzt wurde.⁴⁴¹ „Auf den Zeitpunkt dieser Veränderung deutet ein in der Nähe gefundenes und vermutlich von der Basis der Statue stammendes Inschriftenfragment mit Spuren einer Abarbeitung, dessen zweite Inschrift [„Σεβασ]ΤΟΙ ΦΕΟΙ ΚΑΙΣΑΡΙ“] sich vermutlich auf Augustus bezieht.“⁴⁴² St. Ritter zufolge wurde, nachdem Antonius der *damnatio memoriae* anheimgefallen war, die Statue auf Augustus umgearbeitet und die Inschrift der Basis korrigiert.⁴⁴³ Die Umarbeitung stelle demnach den Versuch dar, Herkules aus dem Bildprogramm des Antonius zu lösen und der augusteischen Ideologie anzupassen, also eine Neuintegration in das augusteische Bildprogramm, da nach Antonius' Niederlage Herkules „als politisches Leitbild diskreditiert“ wurde.⁴⁴⁴ Die Verdrängung des Herkules erkläre sich allerdings nicht allein aus seiner Diskreditierung durch die Bindung an Antonius und damit, dass Augustus genealogisch anderen Göttern verpflichtet war, sondern aus der Komplexität von Herkules' Wesen, welches sich nicht ohne Weiteres in das politische Programm des Oktavian/Augustus integrieren ließ.⁴⁴⁵

Die Darstellungen von der Tötung der Hydra folgen der Tradition des seit mehreren Jahrhunderten bestehenden Knieschemas, das nicht auf ein Sujet beschränkt ist. Es kennzeichnet den Dargestellten als Bezwinger eines wilden Tieres.⁴⁴⁶ Die einmalige Übertragung auf den Hydrakampf weist darauf hin, dass auch in augusteischer Zeit das Bildschema nicht an Bedeutung eingebüßt hatte, sondern dieser Bildkomposition eine bestimmte Bedeutung zugrunde liegt. Obwohl sich der althergebrachte Heros und Gott hinsichtlich seines divergierenden Charakters nicht mit den augusteischen Moralvorstellungen vereinbaren ließ, war aufgrund seiner ungebrochenen Popularität besonders beim Volk eine Neuintegration notwendig. Sowohl die klassizistische Wiedergabe als auch die Verwendung eines bekannten

⁴³⁹ Lambrinouidakis – Gruben 1987, 610. 612–614; vgl. Ritter 1995, 78. Dagegen ist O. Hekster zufolge anzumerken, dass eine solche Deutung für den antiken Betrachter zu abstrakt gewesen wäre, s. Hekster 2004, 173.

⁴⁴⁰ Ritter 1995, 79.

⁴⁴¹ Lambrinouidakis – Gruben 1987, 609; vgl. Ritter 1995, 78.

⁴⁴² Lambrinouidakis 1989, 342–343 Abb. 1; vgl. Ritter 1995, 78.

⁴⁴³ Ebd.

⁴⁴⁴ Ebd. 147; vgl. ebd. Kap. 6. A.

⁴⁴⁵ Schilling 1988, 118–119. 125; vgl. Ritter 1995, 148 mit Anm. 142.

⁴⁴⁶ In dieser Arbeit zeigt sich dieser Umstand auf weiteren Bildthemen wie dem Einfangen des Marathonischen Stieres durch Theseus (Kat. 141–147) und eventuell in rudimentärer Weise beim Kampf zwischen Theseus und einem Kentauren (Kat. 220–230).

Bildschemas eigneten sich, um im übertragenen Sinne den Kampf gegen Unsittlichkeit und Unmoral auszudrücken.

Darstellungen vom Stierkampf verweisen auf eine Adaption gegenüber einem althergebrachten Bildschema. Dieses könnte zum einen darauf zurückzuführen sein, dass keine kontinuierliche Tradierung des Bildschemas somit auch keine genaue Eins-zu-eins-Umsetzung stattfand. Das neue Bildschema vermag auf den Geschmack der Römer gegenüber dem klassischen und hellenistischen Bild zurückzuführen sein, in der das Greifen beider Hörner der Kraft des Heros mehr Ausdruck verleiht. Wahrscheinlicher ist aber, in Verbindung mit der hypertrophen Muskelbildung bei gleichermaßen starrer Darstellungsweise, dass dem Bild eine differenziert zu betrachtende Aussage zugrunde liegt. Gleichfalls wie auf den überlieferten griechischen Bildern drückt die Darstellung den Kampf und die Stärke des Heros aus. Somit hat er auch hier Vorbildfunktion. Doch anderes als auf früheren Denkmälern kommt die eigentliche Kraftanstrengung durch den reduzierten Bewegungsablauf nicht zur Geltung. Vielmehr ist der Stier in diesem Fall bereits so gut wie besiegt.

Ausgehend von dem Umstand, dass Herkules aufgrund seines divergierenden Charakters zur späten Republik hin an Bedeutung und Leitbildfunktion verlor und schließlich den augusteischen Moralvorstellungen, die sich auf die traditionellen römischen Werte berief, zuwiderlief, war eine Neuaufnahme in die neue Herrschaftsideologie des Augustus erforderlich, da der alteingesessene und populäre Gott nicht ohne weiteres verdrängt werden konnte.⁴⁴⁷ Die Bilder zeigen sowohl im Einzelnen als auch innerhalb der Gesamtkomposition, dass aufgrund der Herauslösung der drei Taten aus dem Kanon des Dodekathlos nicht primär die inhaltliche Verbindung und zeitliche Folge der gewählten Abenteuer im Vordergrund stand.⁴⁴⁸ Die Zusammenstellung verdeutlicht, wie die griechische Bildtradition hier römischen Kompositionsschemata unterworfen wurde. Die Reliefs zeugen von einer bewussten Auswahl sowohl in Bezug auf die Wahl der Bildthemen als auch auf ikonografische, typologische und stilistische Merkmale. Mit den Taten verband sich die „Vorstellung“ von Herakles, der „ein durch *virtus* und *labor* geprägtes mühevolleres Dasein“ führte. Auf diese Weise verkörperte er ein „altrömisches Tugendideal“.⁴⁴⁹ Zugleich verweist die Darstellungsweise von der Tötung des Löwen und dem Einfangen des Kretischen Stieres in der Tradition hellenistischer Stilelemente darauf, dass der Heros noch in der spätrepublikanischen Tradition des Ideals eines hellenistischen Herrschers stand, wodurch er mit dem sog. Thermenherrscher vergleichbar ist.⁴⁵⁰

⁴⁴⁷ Ebd. 227–228.

⁴⁴⁸ Borbein 1968, 162–163; Ritter 1995, 168. So wird Herakles bei der Tötung des Nemeischen Löwen bärtig gezeigt.

⁴⁴⁹ Ebd.

⁴⁵⁰ Zum sog. Thermenherrscher, vgl. Anm. 193.

Die Auswahl als Dreiergruppe vermag dabei unterschiedliche Akzente innerhalb der Charakterisierung des Herakles zu setzen. Der Löwenkampf drückte die Kontinuität in der Verehrung des althergebrachten Herakles als kraftvoller Heros aus, während der Hydrakampf die Bezwingung des Unzivilisierten, Barbarischen thematisiert. Der Stierkampf dagegen drückt die Überlegenheit gegenüber dem Untier aus. Alle drei Darstellungen kennzeichnen Herakles als tugendhaften Heros.

2.3 Herakles in Eleusis

Vom Palatin stammen zwei zusammengehörige Reliefplatten mit unterschiedlichen Darstellungen, die inhaltlich vermutlich einer gemeinsamen Themengruppe – dem eleusinischen (Mysterien-)Kult – angehören (Kat. 79) (Abb. 5).⁴⁵¹ Die beiden Verkleidungsplatten weisen dieselbe Höhe von 47 cm und die gleichen Zierstreifen auf – mit großer Wahrscheinlichkeit wurden sie friesartig nebeneinander⁴⁵² an einem (heute unbekanntem) Gebäude verwendet. Sie schließen nach oben hin mit einem Eierstab⁴⁵³ und nach unten hin mit abwärts gerichteten, miteinander verbundenen Lotusblüten ab. Die von anderen Platten bekannten Palmettenfelder blieben hier unreliefiert und die Palmetten wurden stattdessen aufgemalt.⁴⁵⁴

Eines der beiden Reliefs zeigt zwei weibliche Gestalten, die in der Forschung gemeinhin als die Großen Göttinnen Demeter und Kore gedeutet werden, sowie einen Jüngling, dessen Identität in der Forschung umstritten ist, möglicherweise aber Iakchos meint, wie im Folgenden noch dargelegt wird.⁴⁵⁵ Die Darstellung ist fast vollständig auf einem Exemplar aus Rom erhalten, nur der Kopf und der linke Arm der Kore fehlen.⁴⁵⁶ Mithilfe weiterer Relieffragmente mit Darstellung desselben Motivs, mitunter sogar aus gleicher Form stammend,⁴⁵⁷ ist es möglich, die auf dieser Platte fehlenden Teile zu ergänzen und die Gesamtdarstellung zu rekonstruieren.⁴⁵⁸

⁴⁵¹ Von Rohden und Winnefeld 1911, Taf. 45. Im Gegensatz zur Platte Kat. 79 ist die dazugehörige Reliefplatte nicht Gegenstand der eigentlichen Untersuchung, weshalb sie nicht in den Katalog aufgenommen wurde.

⁴⁵² Rizzo 1910, 133 Abb. 11.

⁴⁵³ Vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 35*.

⁴⁵⁴ Vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 36*. 261.

⁴⁵⁵ Rom, TM, Inv.-Nr. 4358, s. ebd. 7–8. 261 Taf. 45. Von diesem Typus sind weitere Fragmente, die Verkleidungs- oder Aufsatzplatten angehören, erhalten, s. ebd. 7–8.

⁴⁵⁶ Ebd. 261.

⁴⁵⁷ Ebd. 7.

⁴⁵⁸ Ebd. 7–8. 261.

Die zweite Darstellung ist auf den Campana-Reliefs singulär und zeigt zwei Szenen, die als Praktiken innerhalb des Mysterienkultes von Eleusis – die Reinigung des zu opfernden Ferkels und die Reinigung des Einzuweihenden⁴⁵⁹ – gedeutet werden (Kat. 79). Von der Relieflatte ist der rechte Teil, der Herakles beim Ferkelopfer zeigen soll, nicht erhalten. Anhand vergleichbarer Darstellungen auf anderen Denkmälergattungen scheint eine Rekonstruktion dennoch möglich. Ein weiteres bei H. von Rohden und H. Winnefeld erwähntes Fragment, das aus gleicher Form stammen soll,⁴⁶⁰ gilt als verschollen (Kat. 80).

2.3.1 Beschreibung und Deutung

Die Platte aus Rom mit der Darstellung der beiden weiblichen Gestalten und dem Jüngling ist fast vollständig erhalten.⁴⁶¹ Des Weiteren ist diese Darstellung in mehreren Bruchstücken aus anderer Form sowohl auf Verkleidungs- als auch auf Aufsatzplatten überliefert.⁴⁶² Die Fragmente ergänzen einander vollständig, sodass die Gesamtkomposition sicher zu rekonstruieren ist. In der Mitte sitzt eine matronenhafte Frau nach rechts gewandt, den Kopf jedoch zurückblickend, sodass ihr Oberkörper in Frontalansicht erscheint, auf einem von einer Schlange⁴⁶³ umwundenen zylindrischen Korb aus Flechtwerk, der von einem Fell bedeckt wird. In der Linken hält sie eine Fackel. Den rechten Ellenbogen stützt sie auf einen viereckigen Pfeiler, in der Rechten hält sie einen Mohnkopf. Ein Schleier bedeckt ihr Haupt, aus dem an der Stirn drei Ähren abstehen. Sie wendet den Kopf in Richtung einer jungen Frau, die wie die Sitzende ihr Haupt teilweise mit einem Schleier bedeckt.⁴⁶⁴ Links schultert sie eine Fackel, mit der Rechten deutet sie in bedeutungsvoller Gebärde zu Boden. Auf der entgegengesetzten Seite steht ein Jüngling mit überschlagenem Bein. Er ist mit einem dicken, an den Enden ausgefranstem Chiton und einem Fell bekleidet, um das sich ein breiter Gürtel legt. Er stützt sich auf einen mit Blättern umkleideten Stab und spielt mit der Schlange, die sich um den Korb ringelt und über den Knien der Sitzenden wieder zum Vorschein kommt.

⁴⁵⁹ Ebd. 7.

⁴⁶⁰ Ebd. 262. An anderer Stelle im Text sprechen sie von einer „Wiederholung“, s. ebd. 7.

⁴⁶¹ Vgl. Anm. 455.

⁴⁶² Von Rohden – Winnefeld 1911, 7–8. 261, mit Hinweisen zu weiteren Exemplaren, unter anderem aus lokaler Produktion aus Bassano del Grappa, Museo Civico, Inv.-Nr. 184593 SAV, s. Strazzulla 1987, 308 Nr. 375 Taf. 73.

⁴⁶³ M. P. Nilsson erwähnt „spätere Darstellungen“, bei denen Schlangen aus der Cista der Demeter hervorkriechen, s. Nilsson 1955, 474. Leider nennt er keine spezifischen Vergleichsbeispiele.

⁴⁶⁴ Nach Ausweis erhaltener Wiederholungen, z. B. Paris, LV, Inv.-Nr. 4154, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 8 (mit Literaturhinweisen); vgl. ebd. 261.

Die sitzende Gestalt ist anhand spezifischer Attribute wie dem Schleier,⁴⁶⁵ dem Ährenkranz auf ihrem Kopf⁴⁶⁶ und den Fackeln⁴⁶⁷ als Demeter zu identifizieren. Kore wird als junge Göttin mit einem Ährenbündel oder ebenso einer Fackel⁴⁶⁸ dargestellt. Sie tritt oft in Verbindung mit ihrer Mutter Demeter auf oder an der Seite ihres Gemahls Hades. Die männliche Gestalt am rechten Bildrand wird als Iakchos gedeutet, der oftmals zusammen mit Demeter und Kore abgebildet wird. Iakchos zählt zu den in den Eleusinischen Mysterien verehrten Gottheiten. Er gilt als die Personifikation des rituellen Geschreis (gr. *ἰαχῆ* = Geschrei, Kriegsgeschrei) durch die Teilnehmer während der Prozession von Athen nach Eleusis.⁴⁶⁹ Seine charakteristischen Attribute – zwei Fackeln⁴⁷⁰ – fehlen hier, dagegen verweisen die *cista mystica*, auf der die Göttin sitzt, die Schlange, die Iakchos berührt, sowie der eben beschriebene fransenbesetzte Chiton⁴⁷¹ auf die Gleichsetzung mit Dionysos. Ebenso deutet die angelegte Nebris (Hirschkalbfell) auf Dionysos.⁴⁷² Die *cista mystica* in Verbindung mit der Schlange sind typische Attribute der Dionysischen Mysterien.⁴⁷³ Die Szene präsentiert demnach die Trias der eleusinischen Gottheiten.⁴⁷⁴

Der erhaltene Teil der zweiten Platte zeigt drei nach rechts gewandte Figuren, die zwei Szenen angehören (Kat. 79). In der ersten Szene steht links eine Frau im

⁴⁶⁵ Hom. Hym. 2, 41–42. 182.

⁴⁶⁶ Ov. fast. 4, 616.

⁴⁶⁷ Hom. Hym. 2, 48.

⁴⁶⁸ Staius verweist auf die Verbindung mit Fackeln, s. Stat. silv. 5, 1, 253–257.

⁴⁶⁹ Aristoph. Die Frösche 324–354, bes. 340–342.

⁴⁷⁰ Darüber hinaus gilt Iakchos auch als „Fackelträger“, s. Kerényi 1976, 77; 1994, 63 mit Anm. 21

⁴⁷¹ Pringsheim 1905, 7 mit Anm. 6.

⁴⁷² Ritter 1995, 221; zur Verbindung bzw. Identifizierung von Iakchos mit Dionysos, s. Nilsson, GGR, 664; Burkert 1972, 308 mit Anm. 23. Sophokles setzte Dionysos mit Iakchos gleich, s. Soph. Ant. 5, 1150–1152. Das Liknon, das auf der zweiten Platte erkennbar ist, ist ein Symbol sowohl im Dionysos- als auch im Demeterkult, s. Schneider-Herrmann 1970, 62–65; Merkelbach 1988, 112; Ritter 1995, 221. Allerdings sei im dionysischen Kult der Phallos im Liknon aufgerichtet. Er stehe hier für die väterliche Zeugungskraft des Dionysos, während Demeter hier den mütterlichen Aspekt der Natur darstelle, s. Merkelbach 1988, 113.

⁴⁷³ Burkert 1972, 297 mit Anm. 18. Auf einem Sarkophagdeckel aus Rom, der sich heute in der Glyptothek in München befindet, wird der Dionysosknabe von einer Ziege gesäugt. Links daneben ist die *cista mystica* erkennbar, aus der eine Schlange herauskriecht, s. Merkelbach 1988, 45 Abb. 40. Sarkophagdeckel, parischer Marmor, aus Rom, H. 31 cm, B. 52 cm, 2. Jh. n. Chr., München, Glyptothek, (ohne Inv.), s. Schreiber 1894b, Taf. 100, 2; Furtwängler – Wolters 1910, 263–264 Nr. 254.

⁴⁷⁴ Ritter 1995, 221. Iakchos ist eine in Eleusis verehrte Gottheit und stehe in Zusammenhang mit der Prozession der Mysteren von Athen nach Eleusis, s. Herodot. Hist. 8, 65, 4. Aus Aristophanes' *Fröschen* gehen die Hauptmerkmale der Prozession hervor, nämlich Ruf, Tanz und das Tragen einer Fackel, s. Aristoph. Die Frösche 324–354. Iakchos wurde seit dem 5. Jh. v. Chr. mit Dionysos gleichgesetzt, s. Soph. Ant. 1152; Eur. Ion 1074–1077. In einer Version des 5. Jhs. n. Chr. heißt es, er sei der Sohn Dionysos', s. Nonn. Dion. 48, 848–886. Sie wurden zusammen mit Demeter in Rom als aventinische Trias Ceres, Liber und Libera verehrt, s. Nielsen 2014, 199 Anm. 16. Auf einem Stuckrelief auf dem Grab des Freigelassenen P. Aelius Maximus auf der *Isola sacra* bei Ostia ist der Dionysosknabe durch die Beischrift LIBER PATER gekennzeichnet, s. Merkelbach 1988, 47 mit Anm. 25.

doppelt gegürteten Peplos, der in langen Falten auf den Boden fällt. Ihre Schultern, Arme und ihr Oberkörper werden von einem Obergewand bedeckt. Sie trägt eine breite Binde im Haar, das hinten durch einen lockeren Knoten zusammengehalten wird. Daneben fallen lange Locken auf Schulter und Rücken. Mit beiden Händen hält sie ein Liknon,⁴⁷⁵ dessen Inhalt nicht erkennbar ist, über den Kopf eines Mannes, der vor ihr auf einem mit einem Widderfell⁴⁷⁶ ausgelegten Diphros sitzt. Der Mann ist mit einem dicken Mantel bekleidet, der die Beine, den Rücken und das Haupt verhüllt. Die Haut des Oberkörpers und die Füße lugen hervor. Er stützt sich leicht vorgebeugt mit der rechten Hand auf die Kante der Sitzfläche. Im linken Arm hält er eine lange Fackel.

Der Sitzende überschneidet sich etwas mit einem stehenden Mann, der Teil der zweiten Szene ist. Er beugt sich leicht nach vorne und ist mit einem Ärmelchiton, einem ungegürteten Fransenpeplos mit darüber gebundener und hinten verknoteter Schärpe bekleidet. Er ist bärtig und hat kleine Augen, eine dicke Knollnase und eine um den Kopf gelegte langhaarige Frisur. Er trägt eine dicke Binde (*στροφίον*), von der vorne eine Blüte oder Ähre absteht. Er scheint eine Art Strauß (mit Früchten oder Mohnkolben?) in den Händen zu halten.⁴⁷⁷

Die Deutung der Figuren und Szenen auf der anderen Platte sind aufgrund fehlender spezifischer Attribute ohne die Hilfe von Vergleichsstücken und die Einbindung schriftlicher Überlieferungen nicht ikonografisch zu bestimmen beziehungsweise zu konkretisieren. Die dargestellten Früchte – Ähren und Mohn (?) – verweisen auf die Göttin Demeter.⁴⁷⁸ Der nicht erhaltene Teil lässt sich mit großer Wahrscheinlichkeit anhand paralleler Darstellungen, die auf einigen anderen römischen Denkmälergattungen überliefert sind, rekonstruieren.⁴⁷⁹ Zu den Parallelen zählen die sog.

⁴⁷⁵ Nach der Getreideernte und dem Dreschen auf der Tenne wurde in der Getreideschwinge die Spreu vom Weizen getrennt. Nach der Arbeit feierte man das Erntefest, das bei Theokrit „Thalysia“ heißt und nicht nur „Demeter von der Tenne“ galt, s. Theokr. 7, 155: „Δάματρος ἀλώϊος“, sondern auch dem Dionysos, s. Menander Rhetor 2, 4, 17 (391). In Athen hieß das Fest ἀλώϊα („Tennenfest“), das als mystische Feier für Demeter, Kore und Dionysos begangen wurde, s. Merkelbach 1988, 76. 92. Das Schwingen des Liknon stellt einen Reinigungsakt dar, bei dem der Myster durch die Luft, wie auch das Getreide in der Schwinge durch den Wind, gereinigt wird, s. Serv. Aen. 6, 741; Georg. 1, 166; vgl. Burkert 1972, 295 mit Anm. 14; Merkelbach 1988, 182; Edmonds 2006, 14 Anm. 29.

⁴⁷⁶ Das Sitzen auf einem mit einem Schafsfell bedeckten Sitz ist Teil des Ritus, der bereits in dem Homerischen Hymnus an Demeter aus dem 7. Jh. v. Chr. erwähnt wird, s. Hom. h. Demeter 2, 191–198; vgl. Nilsson 1955, 469.

⁴⁷⁷ Vgl. Megow 2000, 369.

⁴⁷⁸ Sie zählen seit spätarchaisch-frühklassischer Zeit zu den häufigsten Attributen, s. Schipporeit 2013, 223.

⁴⁷⁹ Edmonds 2006, 13.

Urne Lovatelli⁴⁸⁰ aus „vor- bis frühaugusteische[r] Zeit“⁴⁸¹ sowie ein Relieffragment aus dem Museo di Torino.⁴⁸² Weitere relevante Vergleichsstücke stellen der sog. Torre Nova Sarkophag,⁴⁸³ ein Relief aus Neapel⁴⁸⁴ und eine bei Winckelmann überlieferte Zeichnung⁴⁸⁵ dar.

Die Urne Lovatelli, eine von der Gräfin Ersilia Caetani-Lovatelli veröffentlichte Marmorvase aus dem Grab der *gens Statilia*, zeigt die insgesamt drei Szenen der beiden Campana-Reliefs in einem Fries vereint. Die Darstellungen zeigen die gleichen ikonografischen Merkmale und unterscheiden sich nur in wenigen Details voneinander.

Die erste Szene⁴⁸⁶ der Urne Lovatelli zeigt Demeter auf einer mit einem Widderfell bedeckten Cista sitzend, in der Rechten ein Ährenbündel, in der Linken eine Fackel. Sie wendet den Kopf in Richtung der Persephone, die ebenfalls eine Fackel trägt, während rechts von ihr ein Jüngling⁴⁸⁷ eine Schlange⁴⁸⁸ berührt. Er wird in der Forschung sowohl als Herakles⁴⁸⁹ als auch als Iakchos⁴⁹⁰ gedeutet. In der zweiten Szene auf der Urne hält eine Frau, die als Priesterin⁴⁹¹ anzusehen ist, ein Liknon über den Kopf eines verschleierten Mannes, der anstatt wie auf dem Campana-Relief auf ei-

⁴⁸⁰ Sog. Urne Lovatelli, Marmor, Rom, Porta Maggiore, Columbarien A–C, H. 31 cm, Dm. 32 cm, Mitte 1. Jh. v. Chr., Rom, NM, Inv.-Nr. 11301; s. Mylonas 1961, 205–208; Helbig 1913, 114 Nr. 1325; Rizzo 1910, Taf. 6; Deubner 1932, 77 Taf. 7, 2; Nilsson 1955, Taf. 43, 2; Pringsheim 1905, 9; Taglietti 1979, 244–248 Nr. 154 mit Abb. (mit weiterführender Literatur); Sinn 1987, 88–90 Taf. 1; Ritter 1995, 220–224; Megow 2000, 369; Maderna 2010, 96–97. 315 Abb. 148.

⁴⁸¹ Sinn 1987, 88–89; vgl. Ritter 1995, 220.

⁴⁸² Sarkophagrelief, Marmor, FO unbekannt, H. 51 cm, L. 54 cm, Datierung o. A., Museo di Torino (ohne Inv.), s. Rizzo 1910, 106. 132 Nr. 5 Abb. 10; Megow 2000, 369 Anm. 29.

⁴⁸³ Torre Nova Sarkophag, asiatischer Marmor, aus Rom, L. 130 cm, H. 58,7 cm, B. 63 cm, 145 n. Chr., Rom, Palazzo Borghese (ohne Inv.), s. Rizzo 1910, 89–167 Taf. 2–4; Mylonas 1961, 207; Koch – Sichtermann 1982, 501 Abb. 484. Sarkophage mit figürlichem Fries, die als Eckbegrenzung Säulen oder Pilaster ausweisen, werden nach dem Torre Nova Sarkophag Torre-Nova-Gruppe genannt, s. Wiegartz 1965, 168 Taf. 47; Koch – Sichtermann 1982, 500–501; Waelkens 1982, 51–52.

⁴⁸⁴ Relief, pentelischer Marmor, FO unbekannt, ehem. Slg. Corvini, H. 51 cm, B. 56 cm, frühes 1. Jh. n. Chr., Neapel, NM, Inv.-Nr. 6679, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 8; Caetani-Lovatelli 1879, Taf. 5, 2; Rizzo 1910, 103–105 Nr. 2 Abb. 5; Megow 2000, 369 Anm. 29; Gargiulo 2010, 81–83 Taf. 22, 1.

⁴⁸⁵ Relief Winckelmann, AO unbekannt, s. Pringsheim 1905, 9–10 Anm. 4; Rizzo 1910, 105 Nr. 2a Abb. 6.

⁴⁸⁶ Die drei Szenen werden von rechts nach links gelesen, s. Alderink 1989, 1484; Burkert 1972, 297 mit Anm. 17 (mit weiterführender Literatur).

⁴⁸⁷ W. Burkert zufolge wird der Myste durch ein Zweigbündel als Teilnehmer der Iakchosprozession ausgewiesen, s. ebd. 297.

⁴⁸⁸ Die Schlange stellt ein chthonisches Symbol dar, s. Alderink 1989, 1486.

⁴⁸⁹ Der knotenartige Stock verweist auf der Urne Lovatelli auf den Heros, s. Pringsheim 1905, 10. G. Hock lässt des Weiteren eine Deutung als Theseus zu, zweifelt aber generell an der Zuweisung zu einem der Heroen, da der Stock in dieser Form eine Umbildung des Kopisten darstellt, s. Hock 1905, 130.

⁴⁹⁰ Soph. Ant. 1152; Eur. Ion 1074–1077; vgl. Mylonas 1961, 207; Ritter 1995, 221.

⁴⁹¹ Burkert 1972, 295.

nem Widderfell hier auf einem Löwenfell sitzt und somit als Herakles gekennzeichnet wird.⁴⁹² Der Verhüllte hat sich sein Gewand über den Kopf gezogen, das in schweren Falten herabhängt, und beugt sich vornüber, sodass sein Gesicht nicht erkennbar ist und er wiederum nicht sieht, was um ihn herum geschieht. Unter seinem Gewand lugt noch ein Teil seiner Brust, seines Bauches und der linke Arm, den er auf seinen Sitz stützt, hervor.⁴⁹³ Bei der Urne Lovatelli scheint die Gestaltung des Fells als Löwenfell eine Umbildung des Erschaffers der Urne zu sein, denn das Widderhorn⁴⁹⁴ unter dem Fuß des Sitzenden verweise auf das Widderfell auf dem Campana-Relief als Originalform. Da hier das Fell eines Widders wiedergegeben ist, ist zu bezweifeln, ob der Verhüllte in diesem Fall oder überhaupt in seiner Ursprungsform als Herakles zu deuten ist.⁴⁹⁵ Ebenfalls auf einem Widderfell sitzt der Jüngling auf einem Relief aus Neapel sowie auf der Zeichnung Winckelmanns. Die Szene mit dem Verhüllten wird als Reinigung des Einzuweihenden durch die Luft⁴⁹⁶ gedeutet, in der die Priesterin von hinten an diesen herantritt und das heilige Liknon über dessen Haupt hält.

Die dritte Szene auf der Urne Lovatelli zeigt links einen Bärtigen, einen Hierophanten,⁴⁹⁷ der in seiner Linken einen Korb mit drei Mohnkolben hält. Mit der Rechten gießt er aus einer Kanne Wasser auf einen kleinen niedrigen Altar, auf dem sich ein kleines Ferkel⁴⁹⁸ befindet. Dieses wird an den Hinterbeinen von einem un-

⁴⁹² Zur Verschleierung des Herakles, s. Llewellyn-Jones 2005, 63.

⁴⁹³ Ebd.

⁴⁹⁴ Der zeitlich spätere Torre Nova Sarkophag (um 145 n. Chr.), das Relief aus Neapel und die Zeichnung Winckelmanns zeigen einen Widderkopf.

⁴⁹⁵ Ritter 1995, 222. Weiterhin ist die Darstellung mit Angabe des Löwenfells auf einem später zu datierenden Relief aus Turin überliefert, s. Rizzo 1910, 106. 132 Abb. 10; vgl. Ritter 1995, 222. Die Urne stellt demnach das früheste Beispiel dar, in dem der Verhüllte als Herakles gekennzeichnet ist, s. ebd.

⁴⁹⁶ Wie beim Worfeln mit der Fruchtschwinge die Spreu vom Weizen getrennt wird, soll hier das Gute vom Bösen getrennt werden, s. Mylonas 1961, 206; Kerényi 1962, 70. Es stellt sich die Frage, ob die Szene ein Reinigungsritual innerhalb der Kleinen Mysterien, die in Agrai abgehalten wurden und die Initianden auf diese Weise auf die Großen Mysterien in Eleusis vorbereiten, zeigt, da die Kleinen Mysterien speziell für Herakles eingerichtet worden sein sollen, um ihn zu „reinigen“, damit er als Mörder und Nicht-Athener berechtigt ist, an den Mysterien in Eleusis teilzunehmen, s. Diod. Sic. 4, 14, 3; Aristoph. Ran. 501; Plut. 845, 1013; vgl. Edmonds 2006, 14 Anm. 30. Da aber die Kleinen Mysterien in römischer Zeit nicht mehr abgehalten wurden, ist fraglich, inwieweit die Reinigungsszene die Rituale der klassischen Zeit widerspiegelt, s. ebd. 14. W. Burkert zufolge ist diese „Thronosis“ auf die Großen Mysterien zu beziehen, wie der Homerische Hymnus an Demeter bezeugt, in dem Demeter selbst, als sie nach Eleusis kommt, den „Akt“ vollzieht, s. Burkert 1972, 296.

⁴⁹⁷ Ein langes Ärmelgewand, die *Στολή*, ist das typische eleusinische Priestergewand, s. Pringsheim 1905, 7. 13; Mylonas 1961, 205.

⁴⁹⁸ Das Ferkel ist das Opfertier für Demeter, das sowohl menschliche als auch heroische Mysterien darbringen, s. Nilsson 1955, 463; Schwarz 1988, 46.

bärtigen Jüngling gehalten, der dem Bärtigen gegenübersteht. In der Linken hält dieser Jüngling einen kleinen runden Opferkuchen in einer Schale.⁴⁹⁹ Bis auf das Löwenfell, das er sich wie einen Mantel um die Schultern geworfen hat, scheint er unbedeutend. Das Fell weist ihn als Herakles aus,⁵⁰⁰ allerdings scheinen der Körperbau und die Physiognomie nicht typisch für den Heros zu sein.⁵⁰¹

Eine einzelne Darstellung auf dem Relieffragment aus Turin zeigt links einen Bärtigen beim Ausgießen auf einen Felsenaltar.⁵⁰² Auch ihm gegenüber ist ein Jüngling im Löwenfell, also wiederum Herakles, zu erkennen, der wie bei der Urne Lovatelli ein Ferkel an den Hinterbeinen auf dem Altar festhält. Auch auf dieser Darstellung verweist lediglich das Löwenfell auf den Heros.

Anhand dieser Parallelen wird das Campana-Relief so rekonstruiert, dass links der Bärtige mit einer Kanne in der rechten Hand eine Flüssigkeit auf ein Ferkel auf einem Altar gießt, das ein ihm gegenüber stehender Jüngling – scheinbar Herakles – an den Hinterbeinen gefasst hat.⁵⁰³ Der bärtige Mann wird Wolf-Rüdiger Megow zufolge als Hierophant beziehungsweise dessen mythischer Ahn Eumolpos gedeutet, welcher Apollodoros⁵⁰⁴ zufolge Herakles in die Mysterien eingeweiht haben soll.⁵⁰⁵ Nach anderen Deutungen handelt es sich bei dem bärtigen Priester um Triptolemos oder Priapos.⁵⁰⁶ Ein eingangs erwähntes, heute verlorenes Fragment (Kat. 80), das sich nach H. von Rohden und H. Winnefeld im Treppenhaus des ehemaligen Palazzo Alessandro Castellani befand, soll eben diesen Jüngling darstellen.⁵⁰⁷

Der Verbindung des Herakles mit den eleusinischen Gottheiten liegt die mythische Erzählung von der Einweihung des Heros in die Mysterien zugrunde.⁵⁰⁸ Sie stehen in Zusammenhang mit seiner zwölften Tat, der Gefangennahme des Kerberos.

⁴⁹⁹ Möbius 1962, 87.

⁵⁰⁰ Alderink 1989, 1484.

⁵⁰¹ Das Gesicht zeigt weniger idealisierte als individuelle Gesichtszüge auf. Ob die Gestalt ursprünglich eine bestimmte andere Person darstellen soll, ist aufgrund der markanten Gesichtszüge wahrscheinlich. Versuche, ihn mit einer bestimmten Person, etwa Antonius, gleichzusetzen, scheiterten, s. Möbius 1964, 36.

⁵⁰² Vgl. Anm. 482.

⁵⁰³ Sowohl der Torre Nova Sarkophag als auch das Relief aus Neapel zeigen einen Feueraltar, jeweils in Kombination mit der Priesterin mit den Fackeln in der zweiten Szene, die den Einzuweihenden durch Feuer reinigt. Die Urne Lovatelli und das Relief aus Turin zeigen hingegen einen kleinen Altar mit einem Ferkel.

⁵⁰⁴ Apollod. 2, 5, 12.

⁵⁰⁵ Vgl. Megow 2000, 369 Anm. 32.

⁵⁰⁶ Vgl. ebd. 370 mit Anm. 33.

⁵⁰⁷ Pringsheim 1905, 10; von Rohden – Winnefeld 1911, 7.

⁵⁰⁸ Kerényi 1962, 66–71; Ritter 1995, 221.

Herakles' letzte Aufgabe war, den Hund Kerberos aus dem Tartaros zu holen. Er ging nach Eleusis mit der Bitte, an den Mysterien⁵⁰⁹ teilnehmen zu dürfen.⁵¹⁰ Da der Zutritt nach Eleusis Athenern vorbehalten war, schlug Theseus Herakles vor, sich von Pylios⁵¹¹ adoptieren zu lassen, was dieser auch tat. Nachdem an Herakles die Reinigungsriten vollzogen wurden, denn er hatte den Kentauren Pholos getötet und als Mörder durfte man nicht an den Mysterien teilnehmen, wurde er von Musaios, Sohn des Orpheus, eingeführt.⁵¹² Doch Eumolpos, der Gründer der Großen Mysterien,⁵¹³ verkündete, dass Fremde nicht zugelassen seien. Aus Unsicherheit, ob Herakles' Adoption durch Pylios ihn zu einem echten Athener machte, gründeten die Eleuser für ihn die Kleinen Mysterien. In einer anderen Version führte Demeter selbst für ihn die Kleinen Mysterien ein.⁵¹⁴ Gereinigt und vorbereitet stieg Herakles schließlich zum Tartaros herab.⁵¹⁵

In welchem Zusammenhang aber steht Herakles auf den vorliegenden Darstellungen mit den Eleusinischen Mysterien? Apollodoros zufolge beinhaltete die Einführung des Herakles in die Mysterien ein Ferkelopfer.⁵¹⁶ George Emmanuel Mylonas deutet die Szene, die auch im fehlenden Part des Campana-Reliefs dargestellt gewesen sein soll, demnach als Reinigung des Ferkelopfers.⁵¹⁷ Das Ferkel als Opfertier hatte jeder, der sich in die Mysterien einweihen ließ, mitzubringen. Sie sind in der Bildkunst zahlreich bezeugt.⁵¹⁸

G. E. Mylonas deutete beide Szenen als Reinigungsriten,⁵¹⁹ die als Voraussetzung für die Einweihung in die Mysterien galten. Das Liknon soll den Einzuweihenden durch die Luft reinigen. Herakles' „Reinigung“ war notwendig, da er zuvor Pholos getötet hatte.⁵²⁰ Die Opferung eines Ferkels fand ebenfalls als Voraussetzung für die

⁵⁰⁹ Zum Heiligtum und zum Kult grundlegend, s. Mylonas 1961; Kerényi 1962; Burkert 1972, 274–327; zuletzt Nielsen 2014; zur Architektur, s. ebd. 13–18. 33; zum Ritus, s. ebd. 197–202.

⁵¹⁰ Hom. Od. 11, 624; Apollod. 2, 5, 12.

⁵¹¹ Pylios lässt sich mit „vom Tor“, d. h. „vom Unterweltstor“ übersetzen, s. Schol. Ar. Plut. 845. 1013; vgl. Kerényi 1962, 67.

⁵¹² Apollod. 2, 5, 4. 12; Plut. Thes. 30, 33; Diod. 4, 25.

⁵¹³ Paus. 1, 38, 3.

⁵¹⁴ Diod. 4, 14, 3; Schol. Aristoph. Plut. 845. 1013; vgl. Burkert 1972, 293 mit Anm. 4.

⁵¹⁵ Apollod. 2, 5, 12; Xen. an. 101, 2, 2; Hom. Od. 11, 626; Hom. Il. 8, 365–369; zum weiteren Verlauf des Mythos, s. Serv. Aen. 6, 392; 8, 276; ecl. 7, 61; Apollod. 2, 5, 12; Hom. Il. 8, 369; Paus. 2, 31, 12; 2, 32, 3; 3, 25, 4; 9, 34, 4; Schol. Thuk. 1, 9; Plin. nat. 25, 12, 15, 27. 37.

Apollod. 2, 4, 11–12.

⁵¹⁶ Mylonas 1961, 205.

⁵¹⁷ Burkert 1972, 283–284 mit Anm. 3. Reliefhydria aus Cumae, 65,5 cm, 4. Jh. v. Chr., St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. 51659, s. Nilsson 1955, Taf. 47; Metzger 1965, Taf. 21.

⁵¹⁹ Ritter 1995, 221.

⁵²⁰ Apollod. 2, 83–87.

Teilnahme vor den Mysterien statt.⁵²¹ St. Ritter zufolge ist die der eigentlichen Initiation vorausgehende „Entsühnung“ dargestellt, die gerade bei Herakles, der „viel Blutschuld“ auf sich geladen hatte, notwendig war.⁵²² Das Ferkel galt unter anderem als das gewöhnliche Opfertier bei der Entsühnung von Bluttaten,⁵²³ ebenso sei das Widderfell, von dem auf der Urne zumindest noch das Horn zu Füßen des Verhüllten zeugt, typisch für Sühnezeremonien.⁵²⁴

Auf den Jüngling, der das Ferkelopfer durchführt, wurde beim Torre Nova Sarkophag verzichtet.⁵²⁵ Der Sarkophag zeigt weitere Unterschiede. Anstatt der Person, die das Liknon über dem Verhüllten hält, ist hier eine andere weibliche Gestalt (Persephone?)⁵²⁶ in Dreiviertelansicht von vorne mit zwei Fackeln⁵²⁷ in den Händen dargestellt. Diese Umbildung findet sich auch auf dem Relief aus Neapel sowie auf der Zeichnung Winckelmanns.⁵²⁸ Die auf dem Campana-Relief fehlende Altarszene zeigt sich auf dem Torre Nova Sarkophag wie folgt: Der Fuß des Verhüllten ruht auf einem Widderkopf. Der Bärtige trägt in seiner Linken einen Korb mit Früchten. Mit der Rechten gießt er eine Flüssigkeit auf einen kleinen Feueraltar. Ihm gegenüber ist ein unbärtiger Jüngling zu erkennen, der als Eubouleus gedeutet wird.⁵²⁹ Er ist in Chiton und Mantel gekleidet und trägt hohe Stiefel. In der Linken hält er eine Fackel, in der Rechten ein kleines zweihenkliges Gefäß, mit dem er ebenfalls eine Flüssigkeit auf den Feueraltar gießt.⁵³⁰

Heinz Gerhard Pringsheim zufolge änderte der Erschaffer der Urne Lovatelli in der zweiten Szene das Widderfell in ein Löwenfell, um den Verhüllten als Herakles zu kennzeichnen, der ja auch in der Opferszene das Löwenfell trägt und somit als Herakles zu deuten ist. Ebenso soll der Jüngling, der zusammen mit Demeter und Kore in einer Szene auftritt, auf der Urne Lovatelli als Herakles verstanden werden, denn er stützt sich hier auf einen knotigen Stock, der der Keule des Herakles ähnele, statt wie auf dem Campana-Relief auf einen Stab. Jedoch können die drei Jünglinge

⁵²¹ Mylonas 1961, 208.

⁵²² Ritter 1995, 221.

⁵²³ Kerényi 1962, 68–69; Ritter 1995, 221. Das Schwein bzw. Ferkel galt als kostengünstiges, leicht zu „produzierendes“ Tier und ist ein geläufiges Opfertier im Demeterkult. Bei den Thesmophorien beispielsweise wurden Ferkel in unterirdische Höhlen oder Kammern hinabgeworfen, s. Burkert 1972, 284; Burkert 1977, 101.

⁵²⁴ Pringsheim 1905, 9; Nilsson 1955, 110–113; Schneider-Herrmann 1970, 64 Anm. 78; Ritter 1995, 221.

⁵²⁵ Vgl. Rizzo 1910, Taf. 2.

⁵²⁶ Mylonas 1961, 207.

⁵²⁷ Die Fackeln sind ebenso wie das Liknon Symbole für die Reinigung, in der in diesem Fall der Mysterie durch Feuer gereinigt wird, s. Serv. Aen. 6, 741; Georg. 1, 166; vgl. Burkert 1972, 295; Edmonds 2006, 14 Anm. 29.

⁵²⁸ Vgl. Gargiulo 2010, Taf. 22, 1; Rizzo 1910, Abb. 6.

⁵²⁹ Schwarz 1988, 45 Nr. 19.

⁵³⁰ Sowohl das Relief aus Neapel als auch wahrscheinlich das durch Winckelmann überlieferte Relief verzichtet auf die Angabe des Jünglings. Bei dem Relief aus Neapel gießt der Hierophant ebenso wie auf dem Torre Nova Sarkophag eine Flüssigkeit auf einen kleinen Feueraltar.

auf dem Urbild, dem die Darstellung auf dem Campana-Relief noch nahestehen scheint, ursprünglich nicht alle Herakles gewesen sein. Erst durch das Hinzufügen von charakteristischen Attributen – Löwenfell beziehungsweise Keule – werden die Jünglinge als diese gekennzeichnet.⁵³¹ Möglicherweise versuchte der Erschaffer der Urne eine gemeinsame Identität zwischen den drei männlichen Gestalten zu schaffen.⁵³² Auf dem Campana-Relief zeige sich noch die ursprünglichste Fassung, in der – wenn überhaupt – nur der Mysterist mit dem Ferkel als Herakles gedeutet werden könne, der ja nicht erhalten ist. Während der Verhüllte auf der Urne durch die Umwandlung des Fells als Herakles gekennzeichnet wird,⁵³³ ist die Umbildung bei dem Jüngling bei den Großen Göttinnen – falls diese denn beabsichtigt war – kaum gelungen. Die ikonografischen Merkmale weisen nicht auf Herakles, sondern auf Iakchos beziehungsweise auf einen Initianden beim Iakchoszug.⁵³⁴

2.3.2 Bildtradition: Ikonografische Neuschöpfungen des 1. Jhs. v. Chr.

Die vorangegangene Analyse hat ergeben, dass die wiedergegebenen drei Szenen Demeter beziehungsweise Praktiken innerhalb ihres Kultes thematisieren. Zwei Szenen zeigen Kulthandlungen, die als Voraussetzung für die Aufnahme beziehungsweise Teilnahme an den Mysterien gedeutet werden. Die dritte Szene zeigt die Trias der eleusinischen Gottheiten. Anhand der Urne Lovatelli gilt sowohl die Rekonstruktion des fehlenden Parts als auch die Zusammengehörigkeit der beiden Platten zueinander als gesichert. Dabei steht die Szene der eleusinischen Dreieinigkeit sowohl auf der Urne Lovatelli als auch auf den Campana-Reliefs mit den beiden anderen Szenen in keinem narrativen Zusammenhang,⁵³⁵ wie in der Forschung teilweise postuliert wurde.⁵³⁶ Die dargestellten Figurentypen sowie die Komposition und Kombination

⁵³¹ Pringsheim 1905, 10.

⁵³² Ritter 1995, 222.

⁵³³ Möbius 1962, 87.

⁵³⁴ Burkert 1972, 297 mit Anm. 17. Zum Wesen des Iakchos, s. ebd. 307–308.

⁵³⁵ Mylonas 1961, 207; Ritter 1995, 222.

⁵³⁶ Die beiden vorangegangenen Szenen sollen dementsprechend zwei Stufen der Initiation zeigen, s. Burkert 1972, 295. Die Szene mit den Großen Göttinnen wurde in der älteren Forschung unter anderem als Große Schau (*epopteia*) gedeutet, in der der Mysterist Demeter „erleben“ darf und Persephone aus der Unterwelt zurückkehrt. Die Erkenntnis, dass der Tod nicht als Furcht einflößend gilt, offenbare sich in der Schlange, die der Mysterist ohne Furcht berühren kann, s. Hock 1905, 130; Burkert 1972, 297. Dagegen hat sich heute die Meinung durchgesetzt, es handle sich nicht um die *epopteia* und die drei Szenen stehen nicht für drei Stufen der Initiation, s. Mylonas 1961, 207; von Rohden – Winnefeld 1911, 30*; vgl. Helbig 1899b, 266 Nr. 1168; Pringsheim 1905, 9. Bereits G. E. Rizzo seien die Szenen nicht als Initiationsstufen innerhalb der Mysterien zu deuten, da sie von anderen Darstellungen abweichen, s. Rizzo 1910, 130–144. Die unterschiedlichen

der drei Bildsujets in einem Fries sind auf wenigen römischen Denkmälern überliefert, wie zuvor dargelegt wurde. Etwaige unmittelbare Vorbilder sind unbekannt. Einzeldarstellungen weisen allerdings Schemata auf, die typologisch teilweise bereits in griechische Zeit anzusiedeln sind.

Der Typus der sitzenden Demeter, die Fackel in der Hand haltend, ist seit dem 5. Jh. v. Chr. überliefert. Auf einem korinthischen Teller aus dem 5. Jh. v. Chr. sitzt die im Profil dargestellte Göttin auf einem Thron.⁵³⁷ In der Rechten hält sie eine brennende Fackel, in der Linken einen Mohnstrauß. Auf einem Fragment einer panathenäischen Amphora, die um 350/300 v. Chr. datiert, hält die sitzende Göttin einen Strauß in der Rechten.⁵³⁸ Die Linke hat sie erhoben. Sie blickt zurück in Richtung der Kore, die eine Fackel in der Rechten hält.⁵³⁹ Eine Marmorstatue, deren Arme leider nicht erhalten sind, sodass nicht zu entscheiden ist, ob, und wenn ja, was Demeter in den Händen gehalten haben könnte, zeigt diese mit gleicher Frisur und Peplos.⁵⁴⁰ Die Statue datiert um 100 v. Chr. Demeters Kopf nimmt hier eine ähnliche Position wie auf dem Campana-Relief ein und vollzieht eine leichte Drehung nach rechts. Sie wird ebenso auf römischen Denkmälern wiedergegeben. Erwähnt sei hier ein Relieffragment eines Altars aus Aquileia aus dem 1. Jh. v. Chr.⁵⁴¹ Demeter ist im Profil nach links gerichtet und hält in der Rechten ein Zepter und in der Linken einen Strauß.

Zu den anderen dargestellten Figuren konnten innerhalb der Mysterienikonografie jenseits der bereits genannten Vergleiche keine weiteren typologischen und kompositorischen Parallelen ausfindig gemacht werden. Herakles erscheint zwar auf

Deutungsvorschläge werden bei F. Sinn zusammengefasst, s. Sinn 1987, 89 mit Anm. 9; vgl. Ritter 1995, 221. Sowohl F. Sinn als auch St. Ritter weisen darauf hin, dass über die Abläufe der Mysterien zu wenig bekannt sei, sodass eine genaue Zuordnung der Szenen nicht möglich ist, s. Sinn 1987, 89; Ritter 1995, 221.

⁵³⁷ Korinthischer Teller, aus Korinth, Dm. 17 cm, frühkorinthisch, Athen, NM, Inv.-Nr. 5825, s. Collignon – Couve I, 1902, 350 Nr. 1120; III, 1904, Taf. 39, 1120; Wide 1901, passim. bes. 147–148; Callipolitis-Feytmans 1962, 141–143. 163 Nr. 60 Taf. 6; Metzger 1965, 27 Nr. 63 Taf. 9, 1; Harrison 1980, 275 Abb. 66.

⁵³⁸ Panathenäische Amphora, Fragment, aus Eleusis, H. 12,5 cm, B. 16 cm, 400–300 v. Chr., Eleusis, Archäologisches Museum, Inv.-Nr. 2666, s. Kern 1892, 125–126 Abb. 1; Metzger 1965, 40 Nr. 32; Jucker 1980, 462 Nr. 71 Abb. 23; Eschbach 1986, 71–73 Nr. 46 Abb. 51 Taf. 20, 1–2 (mit weiterführender Literatur); <www.beazley.ox.ac.uk/record/34990914-1B73-4E71-A2F1-2F61BE88EC51> (3.5.2016).

⁵³⁹ O. Kern zufolge ist das Bild dem einstigen Kultbild entlehnt, das im Heiligtum aufgestellt gewesen sein muss, s. Kern 1892, 125; Jucker 1980, 462.

⁵⁴⁰ Sitzstatue der Demeter, Marmor, aus Kyrene, Agora, Demetertempel, H. (mit Basis) 1,84 m, 100 v. Chr., Kyrene, Museum, Inv.-Nr. 14.048, s. Paribeni 1959, 48 Nr. 80 Taf. 63; Traversari 1960, 34 Taf. 24, 2; 25, 3; Stuchi 1984, 851–857.

⁵⁴¹ Demeteraltar, Stein, aus Aquileia, H. 23 cm, B. 30 cm, T. 29 cm, 1. Jh. v. Chr., Aquileia, Archäologisches Museum, Inv.-Nr. 47837, s. Santa Maria Scrinari 1972, 181 Nr. 555 Abb. 555a.

den attischen Gefäßen des 5. und 4. Jhs. v. Chr. in Zusammenhang mit dem eleusinschen Kult,⁵⁴² dabei handelt es sich aber um die Weihe des Herakles in die Mysterien – sie geben also ein anderes Sujet wieder.⁵⁴³

Über Charakter und Alter eines möglichen zugrunde liegenden Vorbildes gibt es unterschiedliche Thesen. W.-R. Megow zufolge bestand die Vorlage aus drei inhaltlich und kompositorisch „deutlich gegeneinander geschiedenen Szenen“,⁵⁴⁴ denn sie sind zum Teil auch für sich allein überliefert: Das Relief aus Neapel und die Zeichnung bei Winckelmann zeigen die Reinigung des Einzuweihenden. In beiden Fällen wird die darauffolgende Szene verkürzt dargestellt. Der Bärtige, der das Reinigungsopfer vollbringt, steht jeweils allein da. Das Relief aus Turin zeigt dagegen die Szene mit dem Bärtigen und Herakles beim Opfer.⁵⁴⁵ Allerdings werden diese Reliefs später datiert. Es ist also wahrscheinlicher, dass die Erschaffer nur einen Ausschnitt aus der Gesamtkomposition gewählt haben. Während auf dem Campana-Relief die Reinigung und die Opferszene zusammengefasst wurden, nimmt bei der Urne Lovatelli jede der drei Szenen gleich viel Raum innerhalb des Bildfeldes ein.⁵⁴⁶

2.3.3 Stilanalyse

Die Campana-Reliefs, die W.-R. Megow zufolge im Vergleich zu den Parallelen „den ursprünglichen stilistischen Befund der Vorlage [...] am genauesten wiedergeben“, lassen anhand stilistischer Merkmale, besonders in der Gewandbehandlung, ein Vorbild aus

⁵⁴² Attisch-rotfiguriger Skyphos „Somzée“, aus Capua, H. 22,4 cm, 475–425 v. Chr., Brüssel, Musées Royaux d’Art et d’Histoire, Inv.-Nr. A10, s. ARV² 661, 86 (Yale Lekythos Maler); Metzger 1965, 28 Nr. 65 Taf. 13; CVA Brüssel (2) III I C 9 Taf. 71, 1; <www.beazley.ox.ac.uk/record/CA6FF374-A3BA-4517-9863-9AEA8A4F1903> (3.5.2016). Attisch-rotfigurige Pelike, aus Kertsch, H. 38,2 cm, 400–300 v. Chr., St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. ST1792, s. ARV² 1476, 1 (Eleusis-Maler); Nilsson 1955, Taf. 46; Kerényi 1962, Taf. 38; Smith 2011, 174–175 Nr. VP 69 Abb. 10, 6 (mit weiterführender Literatur); <www.beazley.ox.ac.uk/record/811CB433-530A-4427-819C-36500889C174> (3.5.2016). Attisch-rotfigurige Pelike, aus Capua, H. 37,5 cm, Dm. 25 cm, 475–425 v. Chr., Brüssel, Musées Royaux d’Art et d’Histoire, Inv.-Nr. R 235, s. ARV² 1121, 11 (Maler von Tarquinia 707); CVA Brüssel (2) III I C 10 – III I C 11 Taf. 72, 4; <www.beazley.ox.ac.uk/record/3F38FFDF-BE34-4487-A2D3-8ED43538431C> (3.5.2016).

⁵⁴³ Das Bildthema unterscheidet sich grundsätzlich von dem auf den Campana-Reliefs. Sie können daher weder ikonografisch noch inhaltlich für einen Vergleich mit den hier vorgestellten römischen Darstellungen herangezogen werden.

⁵⁴⁴ Megow 2000, 370–371.

⁵⁴⁵ Dabei ist zu bemerken, dass sowohl das Turiner Relief als auch die Zeichnung bei Winckelmann möglicherweise nur fragmentarisch einen Ausschnitt des ursprünglichen Reliefs zeigen.

⁵⁴⁶ Vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 8.

dem Hellenismus⁵⁴⁷ des dritten Viertels des 3. Jhs. v. Chr. vermuten. In seiner Argumentation stützt er sich auf die Dissertation von Carola Reinsberg, die anhand der Gipsfunde aus Memphis die stilistische Entwicklung hellenistischer Plastik herausgearbeitet hat. W.-R. Megow stellt den Typus der sitzenden, sich dem Betrachter öffnenden Demeter an die Spitze einer Entwicklungsreihe, bei der der Grad der kontinuierlichen Körperwendung, im Vergleich zu früheren Stücken, die eher additive abrupte Wechsel im kompositorischen Aufbau zeigen, in fließenden Übergängen zunimmt. Einen weiteren Hinweis geben die Gewandfalten. Während sich bis in die erste Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. hinein die Körper sich unter dem dicker und schwerer werdenden Gewand abzeichnen, versinken die Figuren nun unter dem schweren, dicken Stoff.⁵⁴⁸ Demeter sei mit der Nymphe auf dem Silberalabastron von Palaiokastro vergleichbar, der in das dritte Viertel des 3. Jhs. v. Chr. datiert.⁵⁴⁹ Wie bei der Demeter versinkt die Nymphe in dem schweren dicken Stoff ihres Mantels. Zudem verweist W.-G. Megow auf die Darstellung des Silens, den er in seiner steifen, leicht vorgebeugten Haltung mit dem Priester auf dem Campana-Relief vergleicht.⁵⁵⁰

Die Haltung und Gewandbehandlung der Kore weisen jedoch meines Erachtens auf den Übergang von der Spätklassik in den Frühhellenismus. Die Statue der Themis,⁵⁵¹ aus einem Schatzhaus im Heiligtum der Nemesis stammend, galt als die „Personifikation der Rechtsordnung“.⁵⁵² Die Stiftung durch einen gewissen Megakles spricht für eine Entstehung vor 317/307 v. Chr.⁵⁵³ Ihre Kleidung – Chiton und Mantel – ähnelt der der Kore auf dem Campana-Relief. Der aufgebauschte Mantelwulst vor dem Bauch und die Parallelität in der Fältelung sind ebenso miteinander vergleichbar. Der seitliche Abschluss des Mantels kehrt dagegen auf der sog. Grabstele der Nike aus Alexandria, die um 250 v. Chr. datiert, wieder.⁵⁵⁴ Die für die klassische Kunst

⁵⁴⁷ Bereits E. Simon und J. Boardman datieren das Vorbild in die frühhellenistische Zeit, s. Simon 1969, 74 Nr. 2164e; vgl. Boardman 1988, 807; Megow 2000, 372. Eine diese These stützende Stilanalyse führen sie nicht an. St. Ritter hat die unterschiedlichen Datierungsansätze des Vorbildes zusammengefasst, s. Ritter 1995, 222 Anm. 737.

⁵⁴⁸ Megow 2000, 372–373.

⁵⁴⁹ Silberalabastron mit Vergoldung, aus Paleokastro (Thessalien), H. 18,3 cm, 3. Jh. v. Chr., Athen, NM, Inv.-Nr. 13713, s. Arvanitopoulos 1912, 76–87 Taf. 2. 3; Gottschall 1997, 904 Nr. 15 Taf. 598, 15; Megow 2000, 373 mit Anm. 58 (mit weiterführender Literatur).

⁵⁵⁰ Ebd. 373.

⁵⁵¹ Themis von Rhamnous, pentelischer Marmor, H. 2,22 m, frühes 3. Jh. v. Chr., Athen, NM, Inv.-Nr. 231, s. von den Hoff 2007, 378 Abb. 22 a–c (mit weiterführender Literatur).

⁵⁵² Ebd. 20.

⁵⁵³ Megakles war zu dieser Zeit Chorege. Unter Demetrios von Phaleron wurde die Finanzierung der Theateraufführungen durch private Choregen in Athen abgeschafft. Die Basisinschrift nennt Chairestratos, Sohn des Chairedemos, als Bildhauer. Er war 328/327 v. Chr. Mitglied des Rates der Athener. Die Statue hat er um 320 v. Chr. gearbeitet, s. von den Hoff 2007, 20–21.

⁵⁵⁴ Grabstele der Nike, Muschelkalkstein, aus Alexandria, H. 69 cm, B. Basis 65 cm, um 250 v. Chr., Kairo, Ägyptisches Museum, Inv.-Nr. C. G. 9259, s. Grimm 1975, 17 Nr. 6 Taf. 1 (mit weiterführender Literatur).

charakteristische Blockhaftigkeit löst sich erst bei der Demeter. In den weiteren Figuren auf beiden Reliefs ist diese noch gegeben.⁵⁵⁵ Des Weiteren spricht meines Erachtens das Verhältnis von Körperform und Gewandbehandlung für ein frühhellenistisches Vorbild, das noch verstärkt eine Weiterentwicklung der klassischen Zeit darstellt. Während in späterer Zeit das Wechselspiel von unterschiedlichen Stofflichkeiten zunimmt und betont und gegeneinander abgesetzt wird, ist dies hier nicht zu beobachten. Der schwere Mantel der Kore wird nicht von dem leichten darunter liegenden Chiton unterschieden. Ebenso sind auf der anderen Platte die Gewänder in monoton verlaufenden Falten wiedergegeben. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass den Darstellungen ein hellenistisches Vorbild zugrunde liegt, wobei hier verschiedene spätklassische bis frühhellenistische Elemente miteinander verschmolzen sind.

Neben diesem zeitlichen Ansatz vertritt die Forschung mehrheitlich die Meinung, dass die Herkunft des Darstellungszyklus sei in Alexandria⁵⁵⁶ anzusiedeln sei, was anhand charakteristischer ikonografischer und stilistischer Merkmale erschlossen wurde.⁵⁵⁷ H. G. Pringsheim wies auf die Fackel in Demeters Linken hin, deren sich nach oben verdickende Form nicht aus dem attischen bekannt sei.⁵⁵⁸ Die Fransen am Chiton des Jünglings seien im Griechischen ungewöhnlich, dagegen im Alten Orient und Ägypten geläufig, wobei anscheinend gerade bei den griechischen Mysterienkulten das Fransengewand eine Rolle spielt, wie beispielsweise das sog. Lakrateides-Relief zeigt.⁵⁵⁹ Der Ährenstrauß, den Demeter über der Stirn trägt, weise ebenfalls nach Ägypten.⁵⁶⁰ Für die ägyptischen

⁵⁵⁵ Vgl. Havelock 1971, 106.

⁵⁵⁶ Simon 1969, 74–75 Nr. 2164e; vgl. Megow 2000, 371–372. Antike Schriftquellen und Stiftungen bezeugen einen Demeterkult nahe Alexandria. Die Benennung des Ortes nach dem attischen Eleusis verweist auf dessen Vorbildfunktion. Ein Mysterienkult ist jedoch nicht überliefert, s. Fraser 1972, 199–201. Während bereits zuvor Th. Schreiber und H. G. Pringsheim den Archetypus dieser Darstellungen für alexandrinisch erklärten, widersprach G. E. Rizzo dem, s. Schreiber 1889, 307–312; Pringsheim 1905, 11–13; Rizzo 1910, 140–143; vgl. Möbius 1962, 87; Möbius 1964, 36–37. G. E. Mylonas spricht sich ebenso für eine Herkunft aus Alexandria aus, s. Mylonas 1961, 206–207.

⁵⁵⁷ Der Charakter und das Aussehen des zugrunde liegenden Vorbildes sind seit langem Gegenstand der Forschung. Dabei wurde kontrovers diskutiert, ob sich ein etwaiges Vorbild in Eleusis, Agrai oder Alexandria befand, und ob es sich um ein Relief oder Gemälde gehandelt habe, s. Ritter 1995, 222 mit Anm. 737 mit weiterführender Literatur zu den unterschiedlichen Datierungsansätzen des Vorbildes, vgl. Pringsheim 1905, 10–11; Burkert 1972, 295; Megow 2000, 370–371.

⁵⁵⁸ Pringsheim 1905, 12.

⁵⁵⁹ Ebd. Auf dem sog. Lakrateides-Relief trägt der nicht identifizierte Jüngling am linken Bildrand eine fransenbesetzte Chlamys über einem Chiton, s. Klöckner 2012, 32. Sog. Lakrateides-Relief, Marmor, aus Eleusis, H. ca. 1,80 m (rekonstruiert), B. ca. 3 m (rekonstruiert), D. 0,10 m, hellenistisch, Ende 2./Anfang 1. Jh. v. Chr., Elefsina, Archäologisches Museum, Inv.-Nr. 5079, s. Clinton 1992, 51–53 Abb. 5–7; Klöckner 2012, 31–34 Abb. 1 (mit weiterführender Literatur).

⁵⁶⁰ Pringsheim 1905, 12; Möbius 1962, 88.

Götter⁵⁶¹ sind in der alexandrinischen Kunst derartige aufrecht stehende Ornamente über der Stirn typisch. Isis, die unter anderem an Demeter beziehungsweise Ceres angeglichen und mit ihr identifiziert wurde,⁵⁶² trägt auf einigen Darstellungen einen solchen Ährenstrauß, beispielsweise hält sie zwei Ähren auf der Tazza Farnese⁵⁶³ in der Hand. Auf einem aus Ägypten stammenden Goldring⁵⁶⁴ ist Demeter auf ebensolche Weise dargestellt, dagegen fehlt dieser Schmuck auf griechischen Bildwerken.⁵⁶⁵

Hans Möbius zufolge spiegeln die Urne Lovatelli, die Campana-Reliefs und das Relief aus Turin alexandrinische Formen wider.⁵⁶⁶ Dieses zeige sich vor allem in der Darstellung des Iakchos mit seinem seidenartigen Chiton und dem faltenreichen, mit langen Fransen bestückten Mantel. Das verschnörkelte Stirnhaar erinnere an Adonis-Statuetten, die wegen des Fransengewands und der Korkenzieherlocken als alexandrinisch gelten würden.⁵⁶⁷

Die um die Cista gewundene Schlange und die Priesterin (Hierophantin) mit dem Liknon kommen in der eleusinischen Bildkunst mit Ausnahme der hier erläuterten Beispiele nicht vor.⁵⁶⁸ Sie können vielmehr mit dem Dionysos-Kult in Verbindung

⁵⁶¹ Etwa seit Ende des 2./Anfang des 1. Jhs. v. Chr. wurden die ägyptischen Götter in Rom verehrt, s. Engster 2007, 224–225 (mit weiterführender Literatur).

⁵⁶² Turcan 1996, 78–79; Engster 2007, 227 mit Anm. 107. Zur Problematik des Synkretismus, s. ebd. 207–208.

⁵⁶³ Sog. Tazza Farnese, Kamee, Sardonyx, FO unbekannt, Dm. 20 cm, 107–101 v. Chr., Neapel, Archäologisches Museum, Inv.-Nr. 27611, s. zuletzt Meyer 2006, 108 Anm. 524; Zwierlein-Diehl 2007, 66–67. 247. 372–373. Abb. 231. 232. 832.

⁵⁶⁴ Fingerring, Gold, FO o. A., 3,8 cm, Datierung o. A., Berlin, Ägyptisches Museum (ohne Inv.), s. Schreiber 1894a, 307–308 Nr. 4 a Abb. 39.

⁵⁶⁵ Pringsheim 1905, 12.

⁵⁶⁶ Möbius 1962, 87. Dagegen sollen sowohl der Torre Nova Sarkophag als auch das Relief aus Neapel die ephesische Form des Kultes wiedergeben, da der Sarkophag der sog. lydischen Gruppe von Sarkophagen angehöre. Die hier aufgeführten Argumente sollen in dieser Arbeit nicht wiedergegeben werden, da sie für die Fragestellung irrelevant sind, vgl. Megow 2000, 370 mit Anm. 39.

⁵⁶⁷ Möbius 1962, 87–88 mit Anm. 47–47 b.

⁵⁶⁸ Ebd. 88 mit Anm. 50; Möbius 1964, 36; Simon 1969, 73–75. Die Schlange spielt im eleusinischen Kult keine Rolle, s. Hartmann 1923, 518. Eine Ausnahme bildet eine Darstellung auf dem sog. Triptolemos-Sarkophag in Wilton House, wo sie die sitzende Demeter als heiliges Tier begleitet. Sog. Triptolemos-Sarkophag, Marmor, aus Italien, L. 200 cm, H. 65 cm, T. 60 cm, 150–170 n. Chr., Wilton House, Inner Courtyard Inv.-Nr. 1963, 23 s. Michaelis 1882, 697–699 Nr. 137; Robert 1919, 509–513 Nr. 432 Taf. 136; Koch – Sichtermann 1982, 187 Abb. 210; vgl. Möbius 1964, 36. In der Regeltritt sie auf Reliefs aus Alexandria auf. Auf einem kaiserzeitlichen Weihrelief aus dem 2. Jh. n. Chr., das in Rom gefunden, jedoch in Alexandria geschaffen wurde, sind Sarapis, Demeter-Isis und Persephone zusammen mit Schlangen dargestellt. Weihrelief, Marmor, aus Rom, H. 90 cm, L. 126 cm, D. 31 cm, 2. Jh. n. Chr., Rom, KM (ohne Inv.), s. Pietrangeli 1951, 30–31 Nr. 15 Taf. 9; vgl. Möbius 1964, 36. In den antiken Schriftquellen und in der Bildkunst ist Demeter in Verbindung mit den schlangenartigen *drakones* bezeugt, die ihren Wagen ziehen. Diesen Wagen gibt sie Triptolemos. Sie schenkt ihm Ähren und weist ihn an, die Menschen den Getreideanbau zu lehren, s. Apollod. 1, 32. Das Liknon gehörte als ein Gerät des Ackerbaus zur Religion der Demeter. Die Verbindung von

gebracht werden, davon zeugen Cistophorenmünzen, die mit einem Efeukranz verziert sind.⁵⁶⁹ Demeter und Dionysos wurden bisweilen miteinander verknüpft und aufgrund ihrer Eigenschaften als chthonische Gottheiten zusammen kultisch verehrt.⁵⁷⁰ Ein Sarkophagfragment aus dem 2. Jh. n. Chr., das sich hellenistischer Elemente bedient und inhaltlich mit Dionysos verbunden werden kann, zeigt die Cista mit der Schlange.⁵⁷¹ Sie ist für Alexandria im Kult des Dionysos bezeugt⁵⁷² und gilt seit klassischer Zeit als heiliges Gerät des Dionysos. Es ist anzunehmen, dass die hier behandelten Reliefs und ihre Parallelen den Einfluss des in Alexandria mächtigen Dionysoskultes auf die Demeterweihen widerspiegeln.⁵⁷³ Die ikonografischen Elemente in der Darstellung der Demeter verweisen überzeugend auf eine Herkunft aus Alexandria, in dessen Vorstadt (im alexandrinischen Eleusis) ein Demeterheiligtum stand. Der Demeterkult in Alexandria wird durch Münzen für die gesamte Kaiserzeit bezeugt.⁵⁷⁴ Der Dionysos-Kult in Alexandria ist besonders durch die Beschreibung der

Demeter und Dionysos hatte zur Folge, dass das Liknon auch ein dionysisches Gerät und Symbol wurde. Plutarch erwähnt „mystische Getreideschwingen“ im Dionysoskult, s. Plut. Alex. 2, 10, Vergil erzählt von der „mystischen Getreideschwinge des Iakchos“, s. Verg. Georg. 1, 166. Servius zufolge spielt der Reinigungsakt auch auf die Reinigung des Menschen bzw. der Seele an, s. Serv. Aen. 6, 741; vgl. Merkelbach 1988, 92. Dagegen erscheint das Liknon innerhalb der Demeterikonografie nur auf der Urne Lovatelli und dem Campana-Relief, s. Pringsheim 1905, 32; Nilsson 1957, 36; Möbius 1962, 88. Die Vermutung liegt nahe, dass sie ein Merkmal der alexandrinischen Kunst darstellen.

⁵⁶⁹ Ebd. 88 mit Anm. 50 a. Cistophoros, Silbernominal (entspricht drei römischen Denaren), Av. Kopf des Antonius mit Efeukranz, Umschrift: M ANTONIVS IMP COS DESIG ITER ET TERT, Rv. *cista mystica* zwischen zwei hochgestreckten Schlangen, darüber Porträtbüste der Oktavia, Umschrift: IIIVIR R P C, 2. Hälfte 39 v. Chr., London, BM, Inv.-Nr. 28478.17, s. Trillmich 1988, 503 Nr. 311 mit Abb.

⁵⁷⁰ Merkelbach 1988, 31 mit Anm. 1. Zusammen mit Kore bilden Demeter und Iakchos (= Dionysos) die eleusinische Trias, die in Rom mit Ceres, Liber und Libera als aventinische Trias ihre Entsprechung findet, s. Dion. Hal. ant. 6, 17, 2–4; Tac. ann. 2, 49. Dionysos und Demeter sind kultisch miteinander verknüpft und scheinen auch im Kaiserkult des 1. Jhs. n. Chr. vereint, s. von Protz 1902, 186. 266; Vogt 1924, 82.

⁵⁷¹ Sarkophagfragment, Marmor, FO unbekannt, ehem. Slg. Della Valle, H. 58 cm, L. 138 cm, Rom, Villa Medici (ohne Inv.), s. de Zevedo 1951, 52 Nr. 32 Taf. 23; vgl. Möbius 1962, 88.

⁵⁷² Kall. h. Dem. 126; vgl. Möbius 1962, 88; Anm. 26.

⁵⁷³ Ebd. 88. In Ägypten wurde Demeter mit Isis gleichgesetzt und in Anlehnung an den eleusinischen Kult eine neue griechisch-ägyptische Mysterienreligion geschaffen. Sie stand allen Menschen offen bezutreten, s. Merkelbach 1988, 16. Bereits Herodot verweist auf die Verknüpfung zwischen Demeter und Isis, s. Hdt. 2, 59; vgl. Fraser 1972, 671–672. Zudem soll die Demeterverehrung ihren Ursprung in Ägypten haben, s. Hdt. 2, 171; vgl. Fraser 1972, 199. 221. 259. 279. I. Nielsen zufolge gelangten die Dionysischen Mysterien schließlich von Ägypten aus, wo sie seit spätestens der zweiten Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. überliefert sind, nach Italien, s. Nielsen 2014, 211–212. Überliefert ist zum Beispiel eine große Prozession, ein dionysischer Festzug, die Ptolemaios II. Philadelphos (283–246 v. Chr.) veranstalten ließ, s. Rice 1983; vgl. Merkelbach 1988, 8.

⁵⁷⁴ Vogt 1924, 79–83.

Prozession des Ptolemaios II. Philadelphos durch Kallixeinos von Rhodos gut überliefert.⁵⁷⁵ In Alexandria wurden Demeter und Dionysos durch die Identifikation mit Isis und Osiris⁵⁷⁶ in besonderer Weise miteinander verbunden.⁵⁷⁷

Daran anschließend stellt sich die Frage, ob die Darstellung die „originalen“ Mysterien des attischen Demeterkultes von Eleusis oder eventuelle „Mysterien“ des alexandrinischen Heiligtums in Eleusis in der südöstlichen Vorstadt Alexandrias thematisiert.⁵⁷⁸ W.-R. Megow wendet dagegen ein, dass die Quellen Stillschweigen bewahren. Dass im alexandrinischen Demeterheiligtum Mysterien gefeiert wurden, sei nicht bewiesen.⁵⁷⁹ Wahrscheinlicher sei es, dass der Demeterkult in Alexandrien durch den eleusinischen Kult beeinflusst wurde.⁵⁸⁰

Martin Persson Nilsson führt an, dass das ptolemäische Herrscherhaus von „speziellen ideologischen Bedürfnissen geprägt war, die in den durch einen speziellen Charakter geprägten alexandrinischen Mysterien zum Ausdruck“ gebracht wurden.⁵⁸¹ Demnach sei der Bezug der Reliefserie, die Herakles in Zusammenhang mit den Mysterien zeigt, zu einem in Alexandria beheimateten Zyklus möglich.⁵⁸² Zudem galt Herakles als Ahnherr des ptolemäischen Herrscherhauses,⁵⁸³ der den Ptolemäern die attischen für Eleusis überlieferten Kultpraktiken brachte. Ob Herakles dabei dem Porträt einer bestimmten historischen Person angeglichen wurde, muss hypothetisch bleiben. Der Versuch H. Möbius' Herakles mit Marcus Antonius gleichzusetzen, fand in der Forschung keinen Anklang.⁵⁸⁴ W.-R. Megow zufolge wäre ein Bildnis

⁵⁷⁵ FGrHist Nr. 627; vgl. Fraser 1972, 201–207.

⁵⁷⁶ Fraser 1972, 202.

⁵⁷⁷ Ebd. 504.

⁵⁷⁸ Megow 2000, 371. Dieser These liegt die Argumentation W.-R. Megows zugrunde, nach welcher sich der Typus erst nach der Übernahme durch Alexander den Großen verbreitet hat, s. Megow 2000, 365–368. Es gab einen alexandrinischen Demeterkult, s. Nilsson, GGR, 94–95. H. G. Pringsheim vermutete aufgrund der Benennung als Eleusis „einen möglichst engen Anschluss an das Mutterheiligtum“, s. Pringsheim 1905, 12–13.

⁵⁷⁹ Megow 2000, 371. Weder aus den Bemerkungen des Satyros (POxy 2465, fr. 3), der das alexandrinische Eleusis als direkt abhängig von dem attischen Eleusis bezeichnet, noch aus denen des Tacitus (Tac. hist. 4, 83) geht hervor, dass im alexandrinischen Demeterkult Mysterien gefeiert wurden, vgl. Kern 1935, 1250–1251; Fraser 1972, 200–201. Dagegen spreche dafür, dass die eleusinische Weiheformel alexandrinischen Ursprungs ist, s. Nilsson 1941, 624–625; Nilsson 1955, 659.

⁵⁸⁰ Nilsson, GGR, 94–95.

⁵⁸¹ Megow 2000, 371; vgl. Nilsson 1960, 326–328; Nilsson, GGR, 94–95.

⁵⁸² Megow 2000, 372.

⁵⁸³ Fraser 1972, 45. 202–203.

⁵⁸⁴ H. Möbius bemerkte, dass „dieser bartlose Herakles [mit dem Ferkel] mit dem vierschrotigen Körper und dem zu kleinen Kopf vor allem durch das hässliche schwere Profil höchst individuell“ wirke, s. Möbius 1962, 87. Jedoch konnte seine Deutung, in diesem Marcus Antonius zu sehen, widerlegt werden, s. Megow 2000, 373; vgl. Möbius 1964, 36–39; Simon 1969, 74 Nr. 2164 e.

eher unter den Personen der ptolemäischen Persönlichkeiten zu suchen und er postuliert eine Angleichung an Ptolemaios Euergetes (reg. 246–221 v. Chr.), in dessen Regierungszeit die hellenistisch-alexandrinische Vorlage der kaiserzeitlichen Reliefs datiert werden muss.⁵⁸⁵

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Darstellungszyklus mit großer Wahrscheinlichkeit in frühhellenistischer Zeit in Alexandria geschaffen wurde, wovon der Stil und die Verknüpfung von dionysischen und demetrischen Elementen zeugen.

2.3.4 Datierung

Nähere Beschreibungen zu dem Fundkontext sind nicht bekannt, sodass eine Datierung allein über stilistische Merkmale erfolgt.

Die Datierung des Campana-Reliefs und der Urne Lovatelli schwankt zwischen der späten Republik und der frühen Kaiserzeit.⁵⁸⁶ H. von Rohden und H. Winnefeld datieren die Campana-Reliefs in augusteische Zeit: „Die Formgebung zeigt die einer bestimmten Werkstatt augusteischer Zeit eigentümliche, wunderbar weiche, beinahe weichliche Modellierung. Der Ton ist hell, fast gelblich und sehr hart gebrannt; die Heftlöcher haben einen sehr breiten flachen Rand für den Nagelkopf, der jedenfalls durch Übermalung weniger auffallend gemacht wurde.“⁵⁸⁷ Diesem Ansatz folgt die Forschung weitestgehend. Friederike Sinn datiert die Campana-Reliefs in die „frühaugusteische Zeit“.⁵⁸⁸ Ihr zufolge ist der Eierstab am oberen Rand mit den Platten von Apollotempel vom Palatin vergleichbar.⁵⁸⁹ W.-R. Megow datiert die beiden Campana-Reliefs in die „frühe Kaiserzeit“.⁵⁹⁰ Auch St. Ritter zufolge weisen sowohl Formgebung als auch Schmuckmotive in die „augusteische Zeit“.⁵⁹¹ Erika Simon datiert die Reliefs anhand stilistischer Merkmale, die sie jedoch nicht erläutert, in claudisch-neronische Zeit. Ihr zufolge habe der Stil „nichts von dem Klassizismus unter Augustus und Tiberius“.⁵⁹²

⁵⁸⁵ Megow 2000, 373–374.

⁵⁸⁶ H. Möbius datiert die Urne in die späte Republik, s. Möbius 1964, 38; F. Taglietti, dem sich W.-R. Megow anschließt, geht von einer frühkaiserzeitlichen Entstehungszeit aus, s. Taglietti 1979, 248. H. von Rohden und H. Winnefeld zufolge ist das Marmorgefäß nach den „breiten verschwommenen Formen“ zu urteilen in die nachaugusteische Zeit zu datieren, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 8. St. de Angeli datiert die Platten zwischen claudischer und neronischer Zeit, s. de Angeli 1988, 903.

⁵⁸⁷ Von Rohden – Winnefeld 1911, 261.

⁵⁸⁸ Sinn 1987, 89.

⁵⁸⁹ Ebd. 89 Anm. 19; vgl. Kat. 1–9.

⁵⁹⁰ Megow 2000, 370.

⁵⁹¹ Ritter 1995, 222 Anm. 732; vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 261; Sinn 1987, 89 Anm. 19.

⁵⁹² Simon 1969, 75 Nr. 2164 e; vgl. de Angeli 1988, Taf. 607 Nr. 147*.

Betrachtet man die Qualität und die Ausführung des Reliefs, so fällt auf, dass die Konturen sorgfältig gestaltet sind, das Relief demnach aus frischer Form stammen muss. Jedoch ist gegenüber den frühaugusteischen Exemplaren und den Stücken aus der caeretaner Werkstatt die Konturen weicher, sodass auf Grundlage des von A. H. Borbein postulierten technisch bedingten Zeitstils⁵⁹³ meines Erachtens eine augusteische bis nachaugusteische Entstehungszeit anzunehmen ist.

2.3.5 Interpretation: Entsühnung als persönliches Vorbild

Die Darstellung der Eleusinischen Mysterien ist auf zwei Platten überliefert, die insgesamt drei Szenen zeigen. Aufgrund ihrer Höhe und der anpassenden Zierfriese sind sie als zusammengehörig zu betrachten. Dargestellt werden die rituelle Reinigung des Mysten durch das Liknon auf der einen, die Reinigung des Ferkelopfers und die eleusinische Trias auf der anderen Platte. Die fehlenden Teile können anhand von typologischen Parallelen auf anderen Denkmälergattungen rekonstruiert werden. Anhand derer wird der auf dem Campana-Relief fehlende Jüngling, der das Reinigungs- oder Ferkelopfer vollzieht und sowohl auf der Urne Lovatelli als auf dem Relief aus dem Museo Torino das Löwenfell trägt, als Herakles gedeutet. Die beiden Motive waren mit großer Wahrscheinlichkeit friesartig miteinander alternierend an dem Gebäude angebracht, stehen aber dennoch in keinem direkten narrativen Zusammenhang. Auf der Urne Lovatelli sollen auch die Jünglinge in den beiden anderen Szenen Herakles darstellen. Auf den Campana-Reliefs, die dem Urbild noch am nächsten stehen, können dagegen aufgrund fehlender ikonografischer Hinweise weder der Jüngling bei den Großen Göttinnen noch der auf einem Widderfell sitzende Verhüllte in der Reinigungsszene als Herakles verstanden werden. Die dreiteilige Komposition, der Typus und der kompositorische Aufbau der Figuren zueinander sind einzig auf den hier beschriebenen Denkmälern zu finden, die ab der frühen Kaiserzeit datiert werden. Der Figurentypus der Demeter blickt dabei auf eine lange Bildtradition zurück. Der Stilanalyse zufolge gehen die hier behandelten Darstellungen auf ein Vorbild aus der Mitte bis zweiten Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. zurück und sind im alexandrinischen Raum anzusiedeln. Die Verknüpfung demetrischer und dionysischer Attribute, wie das Liknon, die Cista und die Schlange, weisen auf den Einfluss des Dionysoskultes beim alexandrinischen Demeterkult. Die Entstehungszeit der Platte kann anhand der Herstellungsqualität und der Ausführung in die augusteische bis nachaugusteische Zeit datiert werden.

⁵⁹³ Vgl. Borbein 1968, 34.

Die Eleusinischen Mysterien stellten auch außerhalb von Athen und Eleusis eine der beliebtesten und populärsten Kultpraktiken der Antike, vom Ende des 6. Jhs. v. Chr. bis ins 4. Jh. n. Chr., dar.⁵⁹⁴ In der späten Republik und in der frühen Kaiserzeit war das Interesse der römischen Oberschicht an den Eleusinischen Mysterien besonders groß. Seit Ende des 2. Jhs. v. Chr. nahmen auch Römer an den Mysterien teil.⁵⁹⁵ Sie ließen sich in Eleusis oder Agrai einweihen, gesichert sind Größen wie Sulla, Cicero und Atticus.⁵⁹⁶ Cassius Dio zufolge ließ sich Augustus zusammen mit dem Inder Zamaros in die Mysterien einweihen, die zu dieser Zeit wegen Augustus zu einem anderen Zeitpunkt abgehalten wurden.⁵⁹⁷ Das zunehmende Interesse für den eleusinischen Kult spiegelt sich auch in schriftlichen Zeugnissen, Weihungen oder baulichen Maßnahmen im Heiligtum wider.⁵⁹⁸ Die römische Oberschicht schmückte sich mit Titeln zu Ehren der Demeter. So nannten sich Sabina und Faustina „Nea Demeter“.⁵⁹⁹ Cicero (106–43 v. Chr.), der sich im 1. Jh. v. Chr. in die Mysterien einweihen ließ, schreibt:

ATTICUS: Ich glaube, du machst eine Ausnahme für jene Mysterien, in die wir selbst eingeweiht wurden.

MARCUS: Sicher, für die will ich eine Ausnahme machen. Denn wie mir scheint, hat deine Stadt Athen zwar viele hervorragende und einzigartige Errungenschaften hervorgebracht und in das menschliche Leben eingeführt, aber doch nichts Vortrefflicheres als jene Mysterien, die uns aus einer ungebildeten und rohen Lebensweise zu wahrer menschlicher Bildung erzogen und zu kultivierten Menschen gemacht haben. Und wie sie denn auch Anfangsgründe heißen, so haben wir in der Tat die wahren Grundlagen des Lebens durch sie kennengelernt und haben nicht nur die Unterweisung erhalten, wie man mit Freude lebt, sondern auch, wie man mit einer Hoffnung auf Besseres stirbt. Was mir aber an den nächtlichen Opferfeiern missfällt, bringen die Komödiendichter zum Ausdruck. Wenn diese Freizügigkeit in Rom erlaubt wäre, was hätte dann jener getan, der mit der Absicht auf Sinnenlust zum Opfer kam, dorthin, wo man nicht einmal aus Unachtsamkeit hinblicken durfte, ohne dass es ein Vergehen war.⁶⁰⁰

⁵⁹⁴ Einen guten Überblick über hochrangige Römer, die sich in die Mysterien einweihen ließen, verschafft K. Clinton, s. Clinton 1989, 1499–1539.

⁵⁹⁵ Zusammenfassungen über die Römer, die sich nachweislich einweihen ließen und/oder durch bauliche Maßnahmen etc. in Verbindung mit Eleusis stehen, verzeichnet D. Alvarez Cineira, s. Alvarez Cineira 1999, 120–124.

⁵⁹⁶ Nilsson 1961, 93–94; vgl. Ritter 1995, 223. Die Einweihung des Augustus in die Eleusinischen Mysterien, 31 v. Chr. als Mysterien und 19 v. Chr. als Epopte, ist von D. Kienast als propagandistisch gewertet worden, s. Kienast 2014, 461 mit Anm. 34.

⁵⁹⁷ Cass. Dio 54, 9, 10; vgl. Nilsson 1961, 345–346; Kuhlmann 2002, 75.

⁵⁹⁸ Clinton 1989, 1503; Mylonas 1961, 155–186; Alderink 1989, 1458.

⁵⁹⁹ Mylonas 1961, 155.

⁶⁰⁰ Cic. leg. 2, 36 (Übers. E. Bader, L. Wittmann). Zugleich sei die Frage des Atticus an Cicero ein Hinweis darauf, dass die Römer sich nicht aus religiöser Frömmigkeit, sondern aus „Neugierde“ in die Mysterien einweihen ließen, s. Nilsson 1961, 93.

Ob derjenige, der die Reliefs für einen kaiserlichen Bau auf dem Palatin in Auftrag gab, ein Anhänger des Kultes war oder sich gar in die Mysterien einweihen ließ, muss offenbleiben. Zumindest aber könnte der Auftraggeber gewusst haben, warum sich Herakles der Reinigungszeremonie für die Mysterien unterzogen hat, nämlich um sich von seiner Blutschuld zu befreien und entsühnt zu werden und so gereinigt in die Unterwelt gelangen zu können.⁶⁰¹ Der entsühnte Herakles könnte demnach als persönliches Vorbild gedient haben.

Die Reliefplatte, die die eleusinische Trias zeigt, weist bei genauerer Betrachtung die Vermischung von unterschiedlichen religiösen Elementen auf. Das Motiv ist vordergründig dem eleusinischen Kontext zuzuordnen. Darauf weisen die dargestellten Personen, die anhand ihrer Attribute als die eleusinische Trias zu identifizieren sind, hin. Allerdings sind die Cista, auf der Demeter sitzt, und die Schlange, die sich an der Cista entlang ringelt, sowie das Liknon der Reinigungsszene besonders im dionysischen Kontext anzusiedeln.⁶⁰² Die Mysterien des Dionysos werden oft mit verhülltem Haupt und einem Liknon darüber dargestellt.⁶⁰³ Ebenso ist das Schweineopfer für die Dionysischen Mysterien bezeugt.⁶⁰⁴ Zwar erscheinen Cista und Schlange auch im Kontext der Demeterikonografie,⁶⁰⁵ jedoch nicht in dieser Darstellungsform. Die Cista in Kombination mit der Schlange ist ein Zeichen des Dionysos, der hier als Iakchos erscheint. Darauf weisen auch sog. Cistophorenmünzen.⁶⁰⁶ Die früheren Cistophoren wurden von Marcus Antonius in Auftrag gegeben. Ein Cistophoros⁶⁰⁷ aus dem Jahr 39 v. Chr. zeigt auf dem Avers Marcus Antonius mit Efeukranz und zusammen mit Oktavia in alexandrinischer Tradition hintereinander gestaffelt.⁶⁰⁸ Die Beischrift lautet: M ANTONIVS IMP COS DESIG ITER ET TERT. Der Revers zeigt zwischen zwei hochgestreckten großen Schlangen die *cista mystica*.⁶⁰⁹ Darauf

⁶⁰¹ Ritter 1995, 224.

⁶⁰² Nielsen 2014, 209. 215. Zu den Mysterien des Dionysos, zuletzt Nielsen 2014, 208–218.

⁶⁰³ Nilsson 1957, 21–37; vgl. Nielsen 2014, 215 mit Anm. 127.

⁶⁰⁴ Ebd. 213.

⁶⁰⁵ Zur Cista in Eleusis, s. Burkert 1972, 297 mit Anm. 18.

⁶⁰⁶ Als Cistophoren werden Silbermünzen im Nominal von drei römischen Denaren genannt, die an unterschiedlichen kleinasiatischen Münzstätten geprägt wurden. Ihren Namen erhielten die Münzen wegen ihres lange vorherrschenden Hauptmotivs, das die *cista mystica* der Dionysos-Mysterien und zwei hochgestreckte Schlangen auf dem Revers zeigt, s. Trillmich 1988, 503 Nr. 311.

⁶⁰⁷ Cistophoros, Silbernominal (entspricht drei römischen Denaren), Av. Marcus Antonius und Antonia, Legende: M ANTONIVS IMP COS DESIG ITER ET TER, Rv. Dionysos auf *cista mystica* zwischen zwei Schlangen, 2. Hälfte 39 v. Chr., London, BM, Inv.-Nr. 28478.18; s. Sydenham 1952, 193 Nr. 1198; Grueber 1970, 503 Nr. 135–137 Taf. 114, 3–4; Sutherland u. a. 1970, 87; Mannsperger 1973, 385–386 Taf. 21, 5–6; Trillmich 1988, 503 Nr. 312.

⁶⁰⁸ S. ebd. Nr. 312 mit Abb. (Avers). Mannsperger 1973, 385 Anm. 11.

⁶⁰⁹ S. Trillmich 1988, Nr. 312 mit Abb. (Revers).

steht Dionysos, in der Rechten einen Kantharos, in der Linken einen Thyrsosstab haltend. Spätere Münzen, die von Oktavian/Augustus in Auftrag gegeben wurden, vermitteln eine andere Botschaft: Ein Silber-Quinar⁶¹⁰ zeigt auf dem Avers den Kopf des Oktavian zusammen mit der Beischrift CAESAR IMP VII, eine Angabe der siebten Imperator-Akklamation, die eine Datierung nach seinem Triumph zwischen August 29 v. Chr. und 27. v. Chr. erlaubt.⁶¹¹ Der Revers zeigt ebenfalls die Cista zwischen zwei hochgestreckten Schlangen.⁶¹² Doch statt des Dionysos steht nun Victoria auf der Cista, als Symbol für den Sieg des Apollo über Dionysos.⁶¹³ In der ausgestreckten Rechten hält sie einen Kranz, über der linken Schulter trägt sie einen großen Palmzweig. Spätere Cistophoren-Münzen, die um 25/24 v. Chr. datieren und die auf dem Avers den Kopf des Augustus mit der Beischrift IMP. CAE SAR, auf dem Revers sechs Ähren mit der Beischrift AVGV STVS zeigen,⁶¹⁴ sollen P. Zanker zufolge „Frieden und Wohlstand“ versprechen.⁶¹⁵ Demeter wird auf den Campana-Reliefs ebenso mit Ähren auf dem Kopf dargestellt, kann also gleichfalls als Symbol für Frieden und Wohlstand stehen. Sie sitzt triumphierend auf der Cista mit der Schlange.⁶¹⁶ Ob aber die Szene als Sinnbild für Erneuerung, also für die Annahme der neuen Augustuspolitik zu deuten ist, deren Voraussetzung es ist, den alten Gewohnheiten zu entsagen und sich der neuen Kultur- und Sittenpolitik zu unterwerfen, wobei die beiden Reinigungszenen hierfür stellvertretend stehen mögen, muss hypothetisch bleiben.

⁶¹⁰ Silber-Quinar, Prägestätte unbekannt, Av. Kopf des Oktavian nach rechts, Legende: CAESAR IMP VII, Rv. Victoria auf *cista mystica*, zwei Schlangen zu beiden Seiten, Legende: ASIA RECEPTA, 29–27 v. Chr., London BM (ohne Inv.), s. Mattingly 1923, 105 Nr. 647 Taf. 15; Giard 1976, 143 Nr. 899–904 Taf. 34. 35; Grueber 1970, 536 Nr. 240 Taf. 117, 2; Mattingly – Sydenham 1968, 61 Nr. 18 Taf. 3, 55; Mattingly – Sydenham 1984, 61 Nr. 276; Trillmich 1988, 506 Nr. 321.

⁶¹¹ Ebd. 506 Nr. 321 mit Abb. (Avers).

⁶¹² Ebd. 506 Nr. 321 mit Abb. (Revers).

⁶¹³ Ebd. 506 Nr. 321.

⁶¹⁴ Giard 1976, 145 Nr. 918–921.

⁶¹⁵ Zanker 2009, 56 Abb. 36 c.

⁶¹⁶ Beispiele für die Verbindung von Schlangen und Ähren innerhalb der Demeterikonografie zeigen zwei Campana-Reliefs aus der Ny Carlsberg Glyptotek in Kopenhagen. Zu sehen ist eine Demeterbüste in Frontalansicht, in ihren erhobenen Händen jeweils ein Bündel, bestehend aus Ähren und Mohn. Um die Hand ringeln sich jeweils zwei Schlangen. Campana-Relief mit Demeterbüste, Sima, H. 28 cm, B. 49 cm, Kopenhagen, NCG, Inv.-Nr. 1705. 1706, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 4. 248–249 Taf. 20; Østergaard 1996, 288–289 Nr. 190. 191 mit Abb.

2.4 Winterhore und Stierträger

Das Motiv der Winterhore zusammen mit einem Stierträger ist auf 32 Verkleidungsplatten und Fragmenten überliefert (Abb. 6).⁶¹⁷ Drei der Platten stammen aus der ehemaligen Sammlung Campana (Kat. 81–82. 110). 14 Platten und Fragmente werden bei H. von Rohden und H. Winnefeld erwähnt (Kat. 81–83. 85–94. 110). Dazu kommt ein Exemplar aus der 1997 erstmals veröffentlichten Heidelberger Sammlung (Kat. 84), ein Vergleichsstück unbekannter Herkunft (Kat. 85) sowie die 2006 veröffentlichte neapolitanische Sammlung (Kat. 96–109). Des Weiteren ist von zwei Stücken der Fundort bekannt, beide stammen aus Villenkomplexen. Das Fragment Kat. 111 stammt aus der Villa Cimbrone in Ravello, ist unpubliziert und allein durch eine online publizierte Fotografie bekannt. Das Fragment Kat. 112 stammt aus der Villa Giulia auf Ventotene und wurde zuletzt von K. Bøggild Johannsen in ihrer Arbeit dokumentiert.⁶¹⁸

Innerhalb dieser Materialsammlung ist von neun Stücken keine Abbildung publiziert (Kat. 81. 86. 88. 90–94. 111–112). Fünf gelten als verschollen (Kat. 91–95). Ein Exemplar ist nur als Zeichnung publiziert (Kat. 95). Bei einem Exemplar handelt es sich um einen Gipsabguss (Kat. 110). Die folgende Untersuchung stützt sich demnach auf 21 Exemplare.

2.4.1 Beschreibung und Serienzuweisung

Die zu untersuchenden Reliefs weisen bei genauerer Betrachtung unterschiedliche Maße, Tonzusammensetzungen, Kombinationen von Zierfriesen und Reliefqualitäten auf. Demnach können verschiedene Serien unterschieden werden.

Die Platte Kat. 81 wird aufgrund ihres Tones als Vertreter der caeretaner Werkstatt gesehen, hier Serie 1 genannt.⁶¹⁹ Weitere Platten aus gleicher Form sind nicht überliefert. Das Relief ist 60 cm hoch und 56 cm breit und schließt oben mit einem 14-teiligen, in

⁶¹⁷ Ein weiteres Fragment wird aufgrund der Unsicherheit der Zuweisung zur Campana-Gattung nicht in den Katalog aufgenommen, s. Simon 1963a, 611 Nr. 835; Borbein 1968, 158 Anm. 821.

⁶¹⁸ Bøggild Johannsen 2008, 24 Tab. 3.

⁶¹⁹ Das Motiv sei zuerst aus caeretaner Werkstatt, die bereits seit voraugusteischer Zeit tätig war, nachweisbar, „wie die echten Teile von einem der Exemplare der ehemaligen Sammlung Campana im Louvre beweisen, das nach Ton, Arbeit und Aussehen aufs genaueste mit [von Rohden – Winnefeld 1911] Taf. XI [(Paris, LV, Inv.-Nr. CP4171)] übereinstimmt und unzweifelhaft das Gegenstück dazu bildet“, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 91.

einer Hohlkehle eingebetteten Eierstab und unten mit einem herabhängenden Anthemion ab.⁶²⁰ Die Oberflächenstruktur verweist auf die Entnahme des Bildreliefs aus einer frischen Form. Der Eierstab und das Anthemion scheinen aufgrund abweichender Reliefqualität separat voneinander angefertigt zu sein. Während der Eierstab aus frischer Form stammt, verweisen die Unförmigkeiten und verschwimmende Formen im Bereich des Anthemions auf eine Entnahme aus einer abgenutzten Form. Das erhaltene Hefloch links oben deutet darauf hin, dass das Relief ursprünglich mit einem Nagel an einem Holzgebälk angebracht war.

Die linke Bildhälfte zeigt eine weibliche Person. Sie ist in Dreiviertelansicht von vorne zu sehen und schreitet mit dem linken Fuß voran von links nach rechts. Sie trägt einen dicken Chiton, dessen Bausch bis zur Mitte der Oberschenkel herabhängt. Darüber hat sie einen dicken Mantel geworfen, von dem das rechte Ende über der rechten Schulter aufgeschlagen ist, sodass der Unterarm frei hervortritt. Das nach hinten zusammengebundene Haar wird im hinteren Bereich des Kopfes von einer Haube verhüllt. Sie trägt hohe Stiefel, die vorne zusammengeschnürt sind. Mit ihrer Linken hält sie einen langen dünnen Stock, einen Hirtenstab (*pedum*), den sie über die linke Schulter abgelegt hat. Mit einem Band wurden am vorderen Ende des Stabes zwei Wildenten und am hinteren ein Hase an den Vorderläufen befestigt. In ihrer Rechten schleift sie einen Frischling, dessen Fell detailliert wiedergegeben ist, an seinen Hinterläufen hinter sich her. Die weibliche Gestalt folgt einem nackten, unbärtigen Mann. Er ist in Dreiviertelansicht von hinten zu sehen. Auf der linken Schulter und dem linken Arm trägt er einen auf dem Rücken liegenden Stier.⁶²¹ Mit seiner rechten Hand stützt er diesen an dem rechten Vorderlauf. Der Kopf und der Schwanz des Tieres hängen herab. Sein Oberkörper mit der faltigen Wamme hängt schlaff am Hals herunter. Die hervortretenden Muskeln des Mannes ver raten, dass dieser den Stier mit äußerster Anstrengung trägt. Hinter dem Mann lugt auf zweiter Ebene ein herabhängendes Löwenfell hervor, von dem zwei Tatzen erkennbar und um den linken Arm des Mannes gelegt zu denken sind.

Neben der caeretaner Werkstatt konnte eine römische nachgewiesen werden,⁶²² deren Bilddarstellung vollkommen dem der Serie 1 gleicht, also derselben Variante zugeschrieben werden kann. Geringfügige Abweichungen, die im Folgenden erläutert werden, lassen mehrere Serien unterscheiden. Die Vertreter der Serie 2 sind am besten durch eine vollständig erhaltene Platte im Louvre überliefert (Kat. 82). Sie ist 60 cm hoch und 52 cm breit. Weitere Fragmente fügen sich in Größe und Sorgfalt in das Schema ein

⁶²⁰ Der Vergleich mit einer wahrscheinlich im Wechsel angebrachten Platte, die ebenfalls aus Caere stammt, macht die Rekonstruktion eines 14-teiligen Eierstabes und eines herabhängenden achteiligen Anthemions wahrscheinlich, s. ebd. 92 Taf. 11. Sie zeigt eine *dextrarum iunctio*-Szene.

⁶²¹ G. Pellino deutet das Tier als riesiges Wildschwein, s. Pellino 2006, 60.

⁶²² Von Rohden – Winnefeld 1911, 91.

(Kat. 83–88).⁶²³ Die Formen der Serie 2 sind gegenüber der Serie 1 „weicher und rundlicher, die Linien [sind] weniger scharf und streng“.⁶²⁴ Die Platten schließen oben mit einem Fries aus Gorgoneia und s-förmigen Spiralen in einer Hohlkehle ab.⁶²⁵ Zwischen drei Gorgoneia winden sich jeweils zwei diagonal verlaufende S-Spiralen spiegelbildlich zueinander, sodass sich ihre Windungen an der oberen Kante des Zierfrieses in der Mitte treffen. Darunter wird der Zwischenraum im Zwickel mit einer herabhängenden sechsblättrigen Palmette zwischen zweilappigen Akanthusblättern gefüllt.⁶²⁶ Unten schließt die Platte mit einem siebenteiligen Anthemion ab.⁶²⁷ An dieser Serie sind Teile der Bemalung erhalten geblieben: Der Ton wurde mit einer gelbgrauen Deckschicht versehen (Kat. 83–84). Der Hintergrund ist blau (Kat. 84), der Stier ockerfarben (Kat. 84).

Die bei H. von Rohden und H. Winnefeld zusammengefassten Fragmente der Serie 3 (Kat. 89–95), die ebenfalls aus Rom stammen, sind „gröber“ gearbeitet als die Vertreter der Serien 1 und 2.⁶²⁸ Beim Fragment Kat. 89 sind die Borsten am Fell des Wildschweins nicht angedeutet. Das Fragment zeigt in etwa die gleichen Maße wie die Vertreter der Serien 1 und 2. Leider können über die weiteren Platten, die der Serie 3 zugeordnet wurden, keine weiteren Aussagen getroffen werden, da diese nicht zugänglich beziehungsweise zum Teil verschollen sind. Von der einstigen Bemalung ist nichts überliefert.

Eine weitere in sich geschlossene Gruppe bilden die Exemplare aus dem Nationalmuseum in Neapel (Kat. 96–109).⁶²⁹ Sie können aufgrund ihrer Entnahme aus der gleichen Matrize als Vertreter einer gemeinsamen Serie angesprochen werden, hier Serie 4 genannt. Sie weisen eine Höhe von 63 cm und eine Breite von 57 cm auf. Sie sind ebenso wie das Relief Kat. 82 oben mit einem Fries aus Gorgoneia und Spiralen

⁶²³ Beim Fragment Kat. 83 ist die Zuweisung insofern fraglich, als dass der Stab nachträglich bearbeitet wurde und somit eine andere Gestaltung aufweist. Dessen Aussehen nach der Form ist nicht mehr nachvollziehbar.

⁶²⁴ Ebd. 52*. 91.

⁶²⁵ Zierstreifen mit Gorgoneien treten auch als eigenständiges Schmuckelement auf, s. ebd. 178–185. 221; Perry 1997, 25–26.

⁶²⁶ Vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 34*. 182. Das Dekor leitet sich von dem auf etruskischen Terrakotten häufig auftretenden Palmetten-Spiralen-Dekor ab, bei dem in einem Feld jeweils zwei gegenüberliegende Palmetten und zwei s-förmige Spiralen zusammen ein Kreuz bilden, s. Jolivet – Lovergne 2011, 514.

⁶²⁷ Vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 36*. Die oberen und unteren Zierfriesse bilden hier ein abgeschlossenes Ornament. Möglicherweise wurden diese Reliefs nicht in einem Fries angebracht, sondern bestanden als „Einzelkunstwerk“, s. Perry 1997, 23 Anm. 3.

⁶²⁸ Von Rohden – Winnefeld 1911, 91.

⁶²⁹ G. Pellino zufolge sind dieser Serie mindestens 15 Exemplare zuzuweisen, s. Pellino 2006, 60. Jedoch zeigt eines dieser Fragmente möglicherweise nicht den Stierträger, sondern Herakles beim Wegtragen des Erymantischen Ebers. Aufgrund der unsicheren Zuordnung dieses Einzelstückes wurde es nicht in diesen Katalog aufgenommen. Fragment, aus Neapel, H. 31 cm, B. 22 cm, Datierung o. A., Neapel, NM, Inv.-Nr. 173672, s. ebd. 58 Abb. 3.

versehen. Zwischen drei Gorgoneia befinden sich jeweils zwei spiegelbildlich zugewandte Spiralen, die sich oben berühren und aus deren Mitte eine siebenblättrige Palmette wächst. Der Zierfries ist gegenüber der Platte Kat. 82 gestreckter und die Spiralen vertikaler ausgerichtet. Am unteren Rand schließen die Platten mit einem Anthemion ab. Dieses besteht aus sieben abwärts gerichteten Palmetten, die von acht Lotusblüten mit besonders großen Knospen umschlossen werden. Sowohl die Randpalmette am oberen Abschluss als auch die Randblüte am unteren Abschluss sind nur zur Hälfte wiedergegeben. Die Anbringung in einem fortlaufenden Fries ist demnach wahrscheinlich.⁶³⁰ Die Reliefs stammen gegenüber den Serien 1 bis 3 aus abgenutzter Form. Dies zeigt sich an der oberen Zierleiste, in der die einzelnen Elemente unscharfe Übergänge aufweisen. Die Darstellungen sind in den Details nur angedeutet. Nach oben hin ist der Raum zwischen den Figuren und der Abschlusskante kleiner. Von der einstigen Bemalung weisen einige Stücke noch Reste eines weißen Überzugs auf (Kat. 96–97, 102–106). Der Reliefgrund ist in Rosa ausgeführt (Kat. 96–97), wohingegen der Frischling (Kat. 108–109) und der Hase (Kat. 109) in einem Rotton gehalten waren. Weitere rote Farbreste fanden sich bei den Reliefs Kat. 101 und 103 bis 106, beige Farbreste auf dem Relief Kat. 107.

Eine mögliche fünfte Serie, durch eine Platte aus Jena vertreten, unterscheidet sich von den übrigen Platten dadurch, dass sie als oberen Zierfries einen 13-teiligen Eierstab aufweist, der direkt auf der Reliefplatte aufliegt und unten mit einer Einsatzleiste versehen ist (Kat. 110). Das Relief weist eine Höhe von 52 cm und eine Breite von 46 cm auf. Die Verbindung zwischen typischen Elementen von Verkleidungs- und Aufsatzplatten hat in der Forschung zu der These geführt, dass das Relief falsch ergänzt sei.⁶³¹

⁶³⁰ Die neapolitanische Sammlung verzeichnet Reliefs mit gleichen Plattenmaßen und Zierfriesen, die eine *dextrarum iunctio*-Szene im gleichen Typus wie das Pariser Relief Louvre Cp4171 zeigen, s. von Rohden – Winnefeld 1911, Taf. 11. Wahrscheinlich wurden sie zusammen mit den hier behandelten Reliefs friesartig aneinander gereiht an einem Gebäude verwandt, s. Pellino 2006, 56–58 (mit Katalog und Abbildungen).

⁶³¹ Von Rohden – Winnefeld 1911, 91. Leider ist das Relief bislang nur als Zeichnung publiziert. Das Stück kam als Schenkung 1846 durch Herzog Joseph von Sachsen-Altenburg in die neugegründete Sammlung, zuvor war es Teil der Sammlung Campanas. Dr. Dennis Graen, dem Kustos der Antikensammlung Jena, zufolge handelt es sich nicht um ein Original, sondern um einen Gipsabguss, der bis vor kurzem in den Berliner Magazinen untergebracht war. Für diesen Hinweis danke ich Herrn Dr. Graen ganz herzlich. C. W. Göttling, der die Platte erstmals publizierte, unterschied anscheinend nicht zwischen Originalen und Gipsen. Ob diesem Relief ein vergleichbares Original zugrunde liegt, ist nicht mehr feststellbar. Allerdings zeigen andere Vertreter der Campana-Reliefs, dass es anscheinend durchaus Hybridformen zwischen Verkleidungs- und Aufsatzplatte gegeben hat, wie beispielsweise eine Platte aus Kopenhagen, mit der Darstellung von Kureten, die um das Zeuskind tanzen, belegt. Kopenhagen, NCG, Inv.-Nr. 1699, s. Østergaard 1996, 277–278 Nr. 180 mit Abb. (mit weiterführender Literatur). Die für die Verkleidungsplatten charakteristischen Heftlöcher sind hier außergewöhnlich klein und könnten die Platte kaum halten. Eine zusätzliche Unterstützung für die Anbringung einer 79 cm hohen und 57 cm breiten „Aufsatzplatte“, die in der Regel sehr viel kleiner sind und keiner zusätzlichen Stütze bedürfen, ist

Zwei Fragmente können keiner Variante zugeordnet werden, da sie bisher entweder unpubliziert blieben (Kat. 111) oder nicht abgebildet wurden (Kat. 112). Das Fragment Kat. 112 wurde im Areal der Villa di Giulia⁶³² in Punto Eolo bei Ventotene im 18. oder 19. Jh. bei zufälligen Geländebegehungen zusammen mit mehreren anderen Campana-Reliefs entdeckt.⁶³³ Die Funde sind heute im Archäologischen Museum in Ventotene untergebracht.⁶³⁴

Zusammenfassend lassen sich mindestens fünf Serien des gleichen Typus anhand ihrer Zierfriese, Abweichungen in den Plattenmaßen und Tonzusammensetzungen unterscheiden.⁶³⁵

2.4.2 Deutung

Die weibliche Gestalt erscheint in dem oben beschriebenen Typus auf zahlreichen Denkmälern. Sie ist durch eindeutige ikonografische Merkmale gekennzeichnet und daher als Winterhore anzusprechen.⁶³⁶ Hierzu zählen eine dicke, winterliche Bekleidung und ihre Jagdbeute. Darüber hinaus tritt sie mitunter in Gesellschaft weiterer

hier anzunehmen. Zu den Aufsatzplatten, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 40*–42*; Borbein 1968, 16; Siebert 2011, 25.

⁶³² Zur Villa Giulia, s. Cifarelli 1988, passim; Romizzi 2001, 196–197 Nr. 56 Taf. 56. In der Villa Giulia auf Ventotene lebte Iulia, die einzige leibliche Tochter des Augustus und seiner zweiten Frau Scribonia, die 2 v. Chr. aus Rom verbannt wurde, im Exil, s. Suet. Aug. 65, 2–4. Plinius zufolge wurde sie angeklagt, mit ihren Liebhabern einen Mordanschlag auf Augustus geplant zu haben, s. Plin. nat. 7, 149. Tatsächlich passte der ausschweifende Lebensstil seiner Tochter nicht zu dessen konservativer Sittenpolitik und führte zu Spannungen zwischen den beiden. Zur Iulia, zuletzt s. Fantham 2006; Schmitzer 2010, 151–176.

⁶³³ Cifarelli 1988, 11–12.

⁶³⁴ Ebd. 11.

⁶³⁵ Vgl. Perry 1997, 23.

⁶³⁶ Sie erscheint außerdem im gleichen Typus auf Campana-Reliefs ohne Herakles, stattdessen mit ihren drei Schwestern. Hier sind jeweils zwei Göttinnen paarweise auf einer Platte dargestellt. Sie schreiten und blicken nach rechts und sind durch ihre Attribute als jeweils eine der Jahreszeiten gekennzeichnet. Als Erste erscheint die Frühlingshore mit Zicklein und Blumenkorb, das Haar wird von einer Haube zusammengehalten. Es folgt die Sommerhore mit Kranz, Ähren und Mohnkapsel. Auf der zweiten Platte trägt die Herbsthore Früchte in ihrem Schurz, dahinter dargestellt ist die Winterhore mit der Jagdbeute, Haube und Schuhen sowie mit einem schweren Mantel bekleidet, s. Walters 1903, Nr. 583–584 Taf. 42; von Rohden – Winnefeld 1911, 89–91 Taf. 57. 98; Flemming 1989, Winterhore Bl. 2; Rauch 1999, 79 Anm. 578. Die Tiere weisen einen größeren Abstand zu der Hore auf, da hier mehr Platz ist. Der Zug der vier Horen taucht auf den Campana-Reliefs häufiger auf Aufsatzplatten als auf Verkleidungsplatten auf. Wegen der Aufteilung in je zwei Figuren pro Platte lässt er sich mit dem Bildtypus Herakles und Winterhore entgegen früherer Rekonstruktionen nicht verbinden, s. Herrmann 1887, 26 a. 2; Robert 1890, 5; Perry, 1997, 23. Auf diesen wurde die Darstellung mit Winterhore und Stierträger mit einer Platte, welche die drei übrigen Horen zeigt, sowie der *dextrarum iunctio*-Szene zu einem Bildfries rekonstruiert, s. Campana 1842, Taf. 61. 62; Stark 1851, Taf. 26, 2. Allerdings ist die bei G. P. Campana publizierte Platte mit drei Horen nicht nachweisbar, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 89. Bei H. von Rohden und H.

weiblicher Begleiterinnen auf, die diese Gruppe als Vierzahl kennzeichnen. Sie wird hier im sog. *Arretine Winter*-Typus⁶³⁷ wiedergegeben, der, wie im Folgenden noch beispielhaft dargelegt wird, auf zahlreichen Denkmälern belegt ist. Die vollkommene ikonografische und stilistische Übereinstimmung, die allen Darstellungen gemein ist, spricht für eine Verbreitung mithilfe von Musterbüchern oder auch der Objekte selbst, oftmals Gemmen, Tafelgeschirr und Glas, die sich leicht transportieren ließen und durch Im- beziehungsweise Export verbreitet wurden.

Der Stierträger wird anhand seines Löwenfells als Herakles identifiziert,⁶³⁸ seine Erscheinung in Zusammenhang mit der Winterhore vermochte besonders die ältere Forschung nicht befriedigend zu deuten.⁶³⁹ Es sind keine schriftlichen Quellen überliefert, die von einem Zusammentreffen der Winterhore⁶⁴⁰ mit Herakles als Stierträger berichten. Die Deutung des Motivs stützt sich allein auf Bildquellen. Es stellt sich die Frage, welche Funktion Herakles als Stierträger hat und auf welche Weise die Winterhore und der stiertragende Herakles aufeinander zu beziehen sind. So wurde die Szene unter anderem mit Herakles' siebter Tat in Verbindung gebracht, bei der er den Kretischen Stier einfing.⁶⁴¹ Dieser Typus, bei dem er den Stier auf den Schultern trägt, ist dagegen durch seine vierte Tat, das Einfangen des Erymanthischen Ebers⁶⁴² überliefert und abgeleitet. Die

Winnefeld fand sich das erste Mal die richtige Zusammenstellung des Horenzuges, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 91 Taf. 98; vgl. Simon 1953/1954, 214 mit Anm. 26; Müller 1994, 116–117 Anm. 480; Appendix III. Zu den Horen, s. Rapp 1890, 2712–2731; Jolles 1913, 2300–2313; Machaira 1990, 502–510; Casal 1990, 510–538; Heinze 1998, 716–717. Die Winterhore wird in dieser Ikonografie erstmalig bei Ovid beschrieben, s. Ov. met. 2, 30; 15, 213–214. Zu den Horen auf Campana-Reliefs, s. weiterhin Hanfmann 1971a, 131; 1971b, 139–141 Nr. 69; Casal 1990, 511–512 Nr. 3.

⁶³⁷ G. M. A. Hanfmann prägte diesen Begriff, s. Hanfmann 1971a, 131; 1971b, 140–142 Nr. 57–74 a; vgl. Siebert 2011, 63.

⁶³⁸ Vgl. Simon 1953/1954, 215.

⁶³⁹ C. Robert benennt ihn nur zögernd als Herakles, s. Robert 1890, 5. A. Furtwängler meint, er erscheine „in unaufgeklärter Verbindung mit den Horen“, s. Furtwängler 1888, 323. H. von Rohden und H. Winnefeld zufolge ist er in „seiner Bedeutung zu wenig bekannt“, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 92.

⁶⁴⁰ Den Horen wird kein eigener Mythos zugeschrieben, s. Rapp 1890, 2740; vgl. Hanfmann 1971a, 138.

⁶⁴¹ Furtwängler 1886–1890, 2243; Todisco 1990, 63 Nr. 2357–2363.

⁶⁴² Stark 1851, 292; Dragendorff 1895, 66–67; Simon 1953/1954, 215; Ritter 1995, 169; vgl. Himmelmann 2009, 67. Der ebertragende Herakles ist seit Mitte des 6. Jhs. v. Chr. auf griechischen Denkmälern belegt. Z. B. attisch-schwarzfigurige Randschale, aus Korinth, H. 11,6 cm, Dm. 15 cm, 550 v. Chr., Heidelberg, Universitätsmuseum, Inv.-Nr. S 27, s. CVA 1 Taf. 44, 6; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/5591A964-1887-410B-B9C0-214B271CF26F>> (19.5.2016). Das Grundschema weist eine kontinuierliche Tradierung in römischer Zeit auf, wobei die genaue Position des Ebers auf der Schulter und die Haltung der Arme variieren können. Meist erscheint er in Dreiviertelansicht von vorne. Seine Rechte umfasst den Nacken des Tieres, die Linke wird hinter den Kopf zu dessen Hinterteil geführt. Z. B. Statue, Marmor, FO unbekannt, H. 81 cm, 1./2. Jh. n. Chr. (nach einem Vorbild des 3. Jhs. v. Chr.), Frankfurt, Liebieghaus, Inv.-Nr. 81, s. Bol 1983, 193–195 Nr. 59 Abb. 59, 1–2. Statuette aus Bergkristall, FO unbekannt, H. 7,7 cm, B. 3,6 cm, T. 2,9 cm, 4./5. Jh. n. Chr., Baltimore, WAG, Inv.-Nr. 42.208., s. Segall 1939, 113–117 Abb. 1–3. 5; Krug 1982, 151 Abb. 9; <<http://art.thewalters.org/detail/33127/heracles-with-the-erymanthian-boar/>> (19.5.2016).

Umbildung im Zusammenhang mit dem Kretischen Stier ist nur einmal nachgewiesen.⁶⁴³ Auch die Komposition in Verbindung mit der Winterhore macht es eher unwahrscheinlich, dass diese Szene in Zusammenhang mit dem Einfangen des Kretischen Stieres steht.

Die Szene wurde in Analogie paralleler Darstellungen sowie anhand eines Gegenstückes mit der Darstellung einer *dextrarum iunctio*,⁶⁴⁴ auf die im Folgenden noch näher eingegangen wird, als Teil einer Hochzeit, besonders der von Peleus und Thetis, gedeutet.⁶⁴⁵ Dem entgegengesetzt entwickelte Frank G. J. M. Müller Ende der 1980er Jahre die These, die Darstellung sei im sepulkralen Bereich zu verorten, was ebenso im Folgenden erläutert wird.⁶⁴⁶

Ausgangspunkt für die Deutung der Szene auf den Campana-Reliefs bildet seit dem ausgehenden 19. Jh. der sog. Sarkophag Albani.⁶⁴⁷ Der Sarkophag aus hadrianischer Zeit überliefert die Winterhore in genau demselben Typus wie auf den Campana-Reliefs.⁶⁴⁸ Sie zeigt nach traditioneller Ansicht die Hochzeit von Peleus und Thetis. Ganz links im Relief gehen Athena mit Helm und Lanze⁶⁴⁹ und Hephaistos mit Schild und Schwert voraus in Richtung eines sitzenden Paares, in welchem Peleus⁶⁵⁰ oder – nach alternativer

⁶⁴³ Auf einer frühaugusteischen Basis in den Kapitolinischen Museen trägt Herakles den besiegten Stier ebenfalls auf der Schulter. Basis, griechischer Marmor, aus Albano, H. 99,5 cm, B. max. 81 cm, 1. Jh. n. Chr., Rom, KM, Inv.-Nr. MC0205, s. Stuart Jones 1912, 62–64 Taf. 13 Nr. 1 a–d; Bol 1970, 185–188 Taf. 79, 1. Die im *LIMC* angeführten Einträge, die L. Todisco der siebten Tat zuweist, stehen für sich allein und können nicht in Zusammenhang mit der Tat verstanden werden.

⁶⁴⁴ Von Rohden – Winnefeld 1911, Taf. 11. Zur *dextrarum iunctio* bei der römischen Hochzeit, s. Hersch 2010, 190–191. 199–206. 208–212.

⁶⁴⁵ Die von J. Winckelmann erbrachte These fand weitestgehend in der Forschung Anklang und wurde von N. Himmelmann unter den „von Winckelmann so glücklich gedeuteten Sarkophagreliefs“ aufgenommen, s. Himmelmann 1971, 21. Einen tabellarischen Überblick über die unterschiedlichen Deutungen der einzelnen Figuren bietet C. Gasparri, s. Gasparri 1992, 36.

⁶⁴⁶ Müller 1994, passim; Müller 2003.

⁶⁴⁷ Sog. Sarkophag Albani / Peleus- und Thetissarkophag, Marmor, aus Rom, Via Appia, H. 46,5 cm, B. 189 cm, T. 54 cm, 1. Hälfte 2. Jh. n. Chr. (hadrianisch), Rom, VA, Inv.-Nr. 131, s. Koch – Sichtermann 1982, 173 Nr. 36 Taf. 198; Gasparri 1992, 33–44 Nr. 260 Taf. 4–10; Müller 1994 (mit weiterführender Literatur); vgl. Zanker – Ewald 2004, 248. Zum Aufstellungskontext, s. Robert 1890, 2–6 Taf. 1; Meinecke 2014, Nr. B 14.

⁶⁴⁸ Anhand des Sarkophags Albani, der die Winterhore im gleichen Typus zeigt, erkannten H. von Rohden und H. Winnefeld die Verbindung zwischen den Reliefs mit der Winterhore und den Reliefs mit der Hochzeitsdarstellung. Das Relief aus caeretaner Werkstatt „nach Ton, Arbeit und Aussehen aufs genaueste“ mit dem Hochzeitsrelief übereinstimmen, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 91. Nach deren Angaben fanden sich Fragmente in verschiedenen römischen Museen, Berlin und Liverpool, s. ebd. 92; vgl. Perry 1997, 23.

⁶⁴⁹ Die Lanze sei für den Bräutigam bestimmt, weise aber zugleich auf Achilleus, der aus dieser Verbindung hervorgehen wird. Diese Lanze wird Achilleus später im Feld vor Troja führen, s. Catull 64; Eur. Iph. A. 1064; Apollod. 3, 170; vgl. Simon 1953/1954, 212.

⁶⁵⁰ Die Identifizierung als Peleus ist die in der Forschung vorherrschende Meinung. Für eine Übersicht s. Gasparri 1992, 36.

Deutung – Achilleus⁶⁵¹ zusammen mit Thetis⁶⁵² zu erkennen seien.⁶⁵³ Auf diese erste Szene folgen die Horen⁶⁵⁴ mit der Winterhore an der Spitze. Ihr Vorausschreiten sei so zu erklären, dass bei den Griechen und Römern der Winter als die für Eheschließungen günstige Jahreszeit galt.⁶⁵⁵ Es folgen die Frühlingshore mit Böcklein in ihrer Rechten und einem Korb mit Früchten in der Linken, die Sommerhore mit wehendem Gewand und Blumengirlande und zuletzt die Herbsthore mit Früchten im Bausch ihres Gewandes.⁶⁵⁶ Die letzte Figurengruppe wird seit jeher kontrovers diskutiert. Zu sehen ist unmittelbar neben der Horengruppe ein Knabe, der einem Jüngling, möglicherweise Hymenaios,⁶⁵⁷ mit einer Fackel den Weg leuchtet. Die ganz linke Gruppe zeigt eine weibliche Gestalt, die von einem Erosen von der Szene weggedrängt wird.

Während die von Winckelmann in *Monumenti antichi inediti II* angeführte Interpretation aus dem Jahr 1767 weitestgehend akzeptiert wurde, nach der der Sarkophag die Hochzeit zwischen Peleus und Thetis darstelle,⁶⁵⁸ zeigt die Szene F. G. J. M. Müller zufolge die Übergabe der neuen Waffen an Achilleus.⁶⁵⁹ Demnach präsentieren Athena und Hephaistos dem Sitzenden, Achilleus, seine neuen Waffen.⁶⁶⁰ Neben ihm sitze seine Mutter Thetis,⁶⁶¹ die sich, bereits um das Schicksal ihres Sohnes trauernd, verhüllt und die Hand

⁶⁵¹ Einen neuen Erklärungsansatz zur Identifizierung dieser sitzenden Figur gibt F. G. J. M. Müller, der sie anhand ikonografischer Vergleiche als Achilleus deutet, s. Müller 1994, 31–47. Zahlreiche Beispiele seien erhalten, in denen Achilleus sitzt und ihm seine Waffen und Rüstung präsentiert werden, so zum Beispiel auf einer Pelike des Peleus-Malers, s. ebd. 35. Attisch-rotfigurige Pelike, aus Athen, Maße (o. A.), 475–425 v. Chr., Athen, NM, Inv.-Nr. 15299, s. ARV² 1040,4 (Peleus-Maler); Amandry 1947/1948, 389 Abb. 4; Müller 1994, 35 mit Anm. 19 Abb. 28; <www.beazley.ox.ac.uk/record/D44B8937-B40F-428A-A293-7FA061D437CA> (13.5.2016).

⁶⁵² Zur Hochzeit von Peleus und Thetis, s. Hom. Il. 24, 534–541; Alk. fr. 74 D; Pind. N. 4, 65–68.

⁶⁵³ Robert 1890, Taf. 1; vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 91.

⁶⁵⁴ Die Horen sind seit archaischer Zeit in der Bildkunst vertreten, so auf einem der Friese des Klitiaskraters („François-Vase“) zusammen mit den Göttern des Olymps. Dargestellt werden drei Horen, die einander gleichen. Erst die hellenistische Kunst hat ihnen eine vierte Schwester zugesellt und ihrem Wesen je eine Jahreszeit zugeteilt, s. Simon 1953/1954, 212. Klitiaskrater, attisch-schwarzfiguriger Volutenkrater, aus Chiusi, H. 66 cm, 600–550 v. Chr., Florenz, AM, Inv.-Nr. 4209, s. Beazley, ABV 76.1, 682; zuletzt Shapiro u. a. 2013, 113–114 (mit weiterführender Literatur); <www.beazley.ox.ac.uk/record/35ACBA5B-7FF1-4572-BA34-6AC260F62A33> (19.5.2016).

⁶⁵⁵ Robert 1890, 3; vgl. Simon 1953/1954, 212.

⁶⁵⁶ Ebd. 212–213.

⁶⁵⁷ Gasparri 1992, 36.

⁶⁵⁸ Winckelmann 1767, 151–154; von Rohden – Winnefeld 1911, 92; Simon 1953/1954, 214–216 mit Anm. 31; Fuchs 1959, 158 Anm. 75; Perry 1997, 23; Casal 1990, 512 Nr. 4.

⁶⁵⁹ Einen Überblick zur Deutung der einzelnen Figuren auf dem Sarkophag bietet C. Gasparri, s. Gasparri 1992, 36 Tab.

⁶⁶⁰ Hom. Il. 19, 1–18; vgl. Müller 1994, 39. Sie sollen die Waffen ersetzen, die Hektor dem toten Patroklos abgenommen hat, s. ebd. 81.

⁶⁶¹ Ebd. 39.

an ihr Gesicht geführt hat.⁶⁶² Die vier Horen seien als allegorische Gruppe in Ergänzung der mythologischen Szene zu deuten und stehen als „*reminders of mortality, the unbending law to which the whole of nature and thus human life too is subject*“.⁶⁶³ Somit spielen sie auf den Tod des Achilleus als Konsequenz aus der Teilnahme am Trojanischen Krieg und dem damit erworbenen Ruhm an. Der Jüngling mit Fackel und Loutrophoros wird als Personifikation des Winters oder der Wintersonnenwende (Bruma) gedeutet, der ebenfalls auf den baldigen Tod von Achilleus hinweise. Auch die als Aphrodite gedeutete weibliche Gestalt in der darauffolgenden letzten Zweiergruppe, welche von Eros weggeschoben wird, verweise auf das Schicksal des Achilleus.⁶⁶⁴

Das Aufzeigen grundlegender Schwachstellen innerhalb der alten Interpretation ist das Verdienst der Forschungen Müllers.⁶⁶⁵ Diese betreffen das Alleinstellungsmerkmal der Darstellung und der Ikonografie, die sich nur auf wenigen Denkmälern wiederfindet, und der Zusammenhang zwischen dem vermeintlichen Peleus- und Thetis-Mythos und die Bedeutung der Szene auf einem Grabmonument.⁶⁶⁶ Ebenso ist Müller in der Hinsicht zuzustimmen, als dass die Deutung der Darstellung als Waffenübergabe eine Reihe von ikonografischen Übereinstimmungen aufweist.⁶⁶⁷ Aber auch Unstimmigkeiten liegen vor, sodass die vorgebrachten Argumente nicht ausreichen, um in der Darstellung sicher eine Waffenübergabe zu erkennen.⁶⁶⁸ Als Argument für eine Hochzeitsszene stehe dagegen vor allem die Winterhore, da der Winter die für Hochzeiten bevorzugte Jahreszeit sei, sowie der Jüngling, der möglicherweise Hymenaios darstellt. Ebenso sei denkbar, dass die Darstellung auf dem Sarkophag auf einer Umbildung beruht, nach der ikonografische

⁶⁶² Das Aufstützen des Kopfes mit der Hand – ein Zeichen der Trauer – ist vor allem aus der Ikonografie der Penelope bekannt, s. Buiton-Oliver 1992, 154 Nr. 55–57. Zur Trauernden Penelope auf Campana-Reliefs, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 110. 252 Taf. 28; Stilp 2005. Die hier sitzende Frau umfasst allerdings ihren Mantel, anstatt ihren Kopf aufzustützen, s. Amedick 1999, 57.

⁶⁶³ Müller 1994, 81.

⁶⁶⁴ Ebd. 81–82.

⁶⁶⁵ Diese führte aber auch zu neuen Kontroversen, so durch C. Gasparri (Gasparri 1992 mit Bezug auf die Dissertationsschrift von 1987) und besonders durch die Rezensenten R. Amedick (Amedick 1999) und B. Ch. Ewald (Ewald 1999), die zu den größten Kritikern der müllerschen These zählen. In der 2014 veröffentlichten Dissertation von Katharina Meinecke gibt diese sich verhalten und bezeichnet die Darstellung als „traditionell [...] Hochzeit von Peleus und Thetis interpretiert“, s. Meinecke 2014, 244 Nr. B 14. Diese Wortwahl spricht dafür, dass die neue Deutung Müllers in der Forschung nur teilweise akzeptiert wird. Die These Müllers wird oftmals nicht einmal erwähnt, vgl. Ritter 1995, 168–170; Perry 1997, 22–24. Zu der viel und kontrovers diskutierte Szene konnte bis heute noch keine befriedigende Deutung hervorgebracht werden. Müller wiederum nimmt in einem 2003 verfassten Artikel Stellung zu den Kritiken, s. Müller 2003.

⁶⁶⁶ Gasparri 1992, 40.

⁶⁶⁷ Müller 1994, 35–39; vgl. Gasparri 1992, 41. C. Gasparri dagegen verweist darauf, dass die Abweichungen von der herkömmlichen Ikonografie ebenso zahlreich sind, s. ebd. 41.

⁶⁶⁸ Ebd.

Elemente, die eindeutig auf eine Hochzeit hinweisen, zur Wiedergabe eines anderen Sujets eingesetzt wurden.⁶⁶⁹ Dies würde die ikonografischen Diskrepanzen erklären. Insofern ist das Urbild ikonografisch als Hochzeitsszene zu verstehen. Die These Müllers kann insofern einzig vor dem Hintergrund des Sarkophages als Einzelkunstwerk in Betracht gezogen werden.

Dass die Darstellung auf dem sog. Peleus und Thetis-Sarkophag einer größeren ikonografischen Gruppe zuzuordnen ist, davon zeugen weitere Denkmäler, die die Szene teils in Auszügen wiedergeben, teils das Figurenrepertoire erweitern. Sie sind zeitlich vor dem Sarkophag, zwischen der zweiten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. und der ersten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr., anzusetzen, stehen also dem Urbild näher als der Sarkophag selbst.

Ein heute verschollenes Marmorputéal⁶⁷⁰ zeigt sowohl die Winterhore und den Stierträger im gleichen Typus wie auf den Campana-Reliefs als auch auf dem Sarkophag Albani. Die auf dem Sarkophag Albani dargestellte Athena sowie die Figuren im linken Teil des Sarkophages fehlen allerdings. Zu erkennen ist das sitzende Paar, das von Hephaistos die Waffen dargereicht bekommt. Dahinter ist der Stierträger erkennbar. Auf ihn folgen die vier Horen mit der Winterhore an der Spitze.

Ein glasierter Skyphos aus der Sammlung Loeb aus München⁶⁷¹ zeigt auf einer Seite das sitzende Paar, daneben Dionysos mit Doppelytyros⁶⁷² und Hermes mit Kerykeion.⁶⁷³ Auf der anderen Seite sind drei Horen – die Winterhore ist nicht darunter – sowie der Stierträger zwischen der Herbst- und der Sommerhore wiedergegeben. Rechts neben der Sommerhore erscheint die Frühlingshore.⁶⁷⁴ Es scheint, dass in der zweiten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. auf der Grundlage von älteren Vorlagen eine Darstellung entstand, die den

⁶⁶⁹ Ebd. 40–41.

⁶⁷⁰ Puteal, Marmor, FO unbekannt, Maße (o. A.), 2. Viertel 1. Jh. v. Chr. (?) späte Republik, AO unbekannt, s. Simon 1953/1954, passim; Hochuli-Gysel 1977, 62–65; Müller 1994, 11 Anm. 38 (mit weiterführender Literatur); s. weiterhin Müller 1994, 107–111. Zur Datierung, s. Fuchs 1959, 158 Anm. 75; vgl. Simon 1953/1954, 215 Anm. 31; Müller 1994, 12 Anm. 38; 27.

⁶⁷¹ Tarsischer glasierter Reliefskyphos, aus Unteritalien, H. 7,2 cm, Dm. 8,2 cm, 2. Hälfte 1. Jh. v. Chr., München, AS, Inv.-Nr. SL 492, s. Simon 1953/1954, 215 Taf. 93, 1–2; 94, 1; Hanfmann 1971b, 141 Nr. 67; Gabelmann 1974, 283 Nr. 79; Hochuli-Gysel 1977, 62–65. bes. 63. 151 Nr. T 45 Taf. 3. 42. 47; Müller 1994, 111–114.

⁶⁷² Simon 1953/1954, 215 Anm. 35.

⁶⁷³ Hermes erscheint im gleichen Typus auf dem Glasbecher, der in diesem Kapitel ebenfalls besprochen wird.

⁶⁷⁴ Die Deutung der Figuren ist umstritten. Hanfmann nennt sie Hermes, Sommer-, Frühlingshore, Stierträger, Herbsthore und Peleus, s. Hanfmann 1971b, 141. E. Simon dagegen sieht in den Figuren Thetis, Peleus, Dionysos, Hermes, Frühling, Sommer, Herakles und Herbst, s. Simon 1953/1954, 215 Anm. 35. A. Hochuli-Gysel identifiziert die Figuren als Herbst, Herakles, Winter, Frühling, Peleus, Thetis, Dionysos und einen Jugendlichen, s. Hochuli-Gysel 1977, 151. Die Winterhore erscheint dann in einem anderen Typus, vgl. Casal 1990, 512 Nr. 5. F. G. J. M. Müller identifiziert die beiden Sitzenden als Achilleus und Thetis, s. Müller 1994, 31–47. Daneben seien Dionysos mit Doppel-Tyros und Hermes mit Kerykeion erkennbar. Auf der anderen Seite seien von rechts nach links Herbsthore, Herakles als Stierträger, Sommer- und schließlich Frühlingshore zu sehen, s. Müller 1994, 112.

Zug zu Ehren eines Paares darstellt und aus der wieder Auszüge verbreitet wurden.⁶⁷⁵ Der Skyphos kam in einer nicht näher erläuterten Stadt nahe des Vesuvs zutage,⁶⁷⁶ doch verweist der Typus auf die kleinasiatische Stadt Tarsus, von wo aus sie anscheinend exportiert wurde.⁶⁷⁷ Das Gefäß ist vor 79 n. Chr. zu datieren.⁶⁷⁸

Des Weiteren sind eine Reihe von Glasbechern aus Kleinasien mit der Winterhore und dem Stierträger verziert. Ein glasierter Becher aus Kyzikos⁶⁷⁹ datiert in die zweite Hälfte des 1. Jhs. n. Chr.⁶⁸⁰ Zwischen vier Säulen sind der Stierträger und die Winterhore im gleichen Typus wie auf den Campana-Reliefs wiedergegeben. Dazu treten zwei weitere Figuren auf. Hinter der Winterhore steht Hermes, erkennbar an dem Kerykeion in seiner gesenkten rechten Hand. Er wird als Hermes Epithalamites, also als Schutzgott des Brautzimmers gedeutet.⁶⁸¹ Die vierte Person, ein Jüngling, der auch auf dem Sarkophag Albani hinter dem Horenzug auftaucht, wird als Hymenaios⁶⁸² oder – nach alternativer Deutung – als Bruma⁶⁸³ (Personifikation des Winters beziehungsweise der Wintersonnenwende) gedeutet. Der Jüngling erscheint in einfacherer, aber ähnlich angeordneter Gewandung wie auf dem Sarkophag Albani und ist vor allem durch die gleichen Attribute, der Loutrophoros in der gesenkten rechten und die geschulterte Fackel in der linken Hand, charakterisiert.⁶⁸⁴ Plausibler scheint die Deutung als Hymenaios anhand der winterlichen Bekleidung des Jünglings, die wiederum auf den Winter als günstige Jahreszeit für eine Hochzeit anspielt,

⁶⁷⁵ Gasparri 1992, 39.

⁶⁷⁶ Gabelmann 1974, 283; vgl. Müller 1994, 111.

⁶⁷⁷ Der Skyphos verweist auf die Verbreitung einiger Figurentypen. Es muss eine enge Verbindung zwischen den italischen und den kleinasiatischen Töpferwerkstätten gegeben haben, da sowohl zum sitzenden Paar als auch zu den Horen Parallelen auf italischer Terra Sigillata festzustellen sind, s. ebd. 113–114. H. Dragendorff zufolge verweisen die Namen der Töpfer aus Arezzo auf ihre Herkunft aus Kleinasien, s. Dragendorff 1895, 69. Zu den tarsischen Werkstätten, s. Gabelmann 1974, 262; vgl. Hochuli-Gysel 1977, 107–122; vgl. Müller 1994, 112.

⁶⁷⁸ Der Typus der glasierten Skyphoi erscheint nicht vor dem 1. Jh. n. Chr., s. Hochuli-Gysel 1977, 120; vgl. Müller 1994, 112.

⁶⁷⁹ Glasierter Reliefbecher, aus Kyzikos, H. 12,7 cm, Dm. 6,5 cm, 50–100 n. Chr., London, BM, Inv.-Nr. 1878.1020.1, s. Carabella 1879, 204–207 Taf. 7; Herrmann 1887, 29; Robert 1890, 5 mit Abb. (Zeichnung C. L. Blecker nach dem Gipsabguss des Berliner Museums); von Rohden – Winnefeld 1911, 91; Simon 1953/1954, 215 Anm. 33; Hanfmann 1971b, 141 Nr. 68; Casal 1990, 512 Nr. 7; Müller 1994, 114–116 Abb. 19–22; <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=466136&partId=1&searchText=carabella&page=1> (13.5.2016). Zu einem Gipsabguss in Berlin, s. Friedrichs – Wolters 1885, 787 N. 2010.

⁶⁸⁰ Müller 1994, 114 mit Anm. 472.

⁶⁸¹ Apollod. 2, 1, 5, 11; vgl. Simon 1953/1954, 215.

⁶⁸² Simon 1953/1954, 215. Zu Hymenaios bei der römischen Hochzeit, s. Hersch 2010, 236–261; zum Erscheinungsbild von Hymenaios, s. Linant de Bellefonds 1990, 583–585; zu Beschreibungen in der antiken Literatur, s. Jolles – Maas 1916 126–130.

⁶⁸³ Müller 1994, 65–73. 114, hier Figur 10.

⁶⁸⁴ Robert 1890, 5 mit Abb.

und ebenso anhand der Fackel, die bei Müller nicht sehr überzeugend als Harundines bezeichnet wird.⁶⁸⁵ Die Becher sind zeitlich nach dem Puteal und dem Skyphos und vor dem Sarkophag anzusetzen. Diese zeitliche Einordnung spiegelt sich auch in der Auswahl der Figuren wider. Die Kombination von Winterhore und Stierträger ist mit dem Puteal und dem Skyphos vergleichbar, während die Kombination von Winterhore und Hymenaios beziehungsweise Bruma mit dem Sarkophag übereinstimmt. Weiterhin ist diese Figur auf arretinischen Reliefgefäßen wiedergegeben.⁶⁸⁶ Gladys Davidson Weinberg nennt die Hermesfigur Psychopompos, er ist somit als der Begleiter der Toten in die Unterwelt gemeint.⁶⁸⁷ Das Motiv würde demnach durch die Kombination der Figuren mit ähnlichen Assoziationen auf den Tod verweisen.⁶⁸⁸ Ob diese Becher speziell für den Totenkult oder als Grabbeigabe produziert wurden, muss offen bleiben, da nur wenig über die Provenienz solcher Gläser bekannt ist.⁶⁸⁹

So wie der Sarkophag, das Puteal und der Münchner Skyphos die Horen und/oder den Stierträger in Verbindung mit einem Paar darstellen, wurde dem Campana-Relief ein Gegenstück zugewiesen, das eine *dextrarum iunctio*-Szene zeigt und traditionell ebenfalls als Hochzeitszene, unter anderem zwischen Peleus und Thetis verstanden wird.⁶⁹⁰ Die Verbindung zwischen diesen beiden Darstellungen ist zum einen auf Reliefs aus caeretaner Werkstatt nachgewiesen (Kat. 81. [110]), zum anderen auf den 2006 publizierten Campana-Reliefs aus dem Nationalmuseum in Neapel (Kat. 96–109). Neben Platten mit Winterhore und Stierträger beherbergt die Sammlung ebenso acht Platten, die die *dextrarum iunctio*-Szene zeigen.⁶⁹¹ Sie weisen die gleichen Zierfriese und die gleichen Maße auf wie die Platten mit Winterhore und Stierträger. Obgleich der genaue Fundkontext dieser Stücke nicht bekannt ist, ist es wahrscheinlich, dass die Stücke an einem Gebäude verwandt wurden. Von den erhaltenen Exemplaren ist die Platte aus Weimar am besten erhalten.⁶⁹² Das Relief zeigt

⁶⁸⁵ Zahlreiche Beispiele in der römischen Kunst zeigen Fackeln in ähnlicher Weise, s. z. B. von Rohden und Winnefeld 1911, Taf. 45.

⁶⁸⁶ Müller vermutet die Herkunft dieser Figur entweder aus Arezzo oder, wahrscheinlicher, aus Kleinasien, s. Müller 1994, 115.

⁶⁸⁷ Weinberg 1972, 37 Anm. 12; vgl. Müller 1994, 115.

⁶⁸⁸ Ebd. 116.

⁶⁸⁹ Ebd. Eine Ausnahme bildet der Glasbecher aus Kyzikos, der nachweislich aus einem Grab stammt, das T. Carabella 1878 entdeckte, s. Carabella 1879, 204–207 Taf. 7; Müller 1994, 116.

⁶⁹⁰ Simon 1953/1954, 222–223; Ritter 1995, 169; Perry 1997, 23.

⁶⁹¹ Pellino 2006, 56–58 Abb. 1–8.

⁶⁹² Bei H. von Rohden und H. Winnefeld findet das Stück noch keine Erwähnung. Sie verzeichnen folgende Exemplare: Platten und Fragmente aus caeretaner Werkstatt, Paris LV Inv.-Nr. 4171, aus der Slg. Campana, Cataloghi Campana Nr. 268, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 92 Taf. 11; ein Fragment aus dem Antiquarium zu Berlin sowie weitere Exemplare aus der Slg. Campana, Paris, LV (ohne Inv.), Cataloghi Campana Nr. 266; ebd. Nr. 12, 179. 298, über deren Verbleib keine Auskunft vorliegt. Es liegt nahe, dass es sich bei einem dieser bei Campana verzeichneten Stücke um die Platte aus Weimar handelt, die ebenfalls aus der Slg. Campana stammt. Ein Brief von K. Göting (Jena)

einen Mann in einen Mantel gehüllt, der die Brust freilässt, in Dreiviertelansicht nach links gedreht. Die Frau ihm gegenüber ist fast gänzlich verhüllt, der Blick ist gesenkt. Das Paar reicht einander die rechte Hand.⁶⁹³ Die Frau zeigt sich verhalten, es wirkt, als versuche sie sich der Hand des Mannes zu entziehen. Sie wird von einer weiblichen Gestalt in Richtung des Mannes geschoben. Diese wiederum wendet den Blick in entgegengesetzte Richtung ab⁶⁹⁴ und blickt nicht auf die *dextrarum iunctio*. Das Diadem in ihren Haaren verweist in die mythologische Sphäre.⁶⁹⁵ Charakteristische Attribute, die bestimmte Personen meinen, fehlen allerdings.⁶⁹⁶ Die als Hochzeit gedeutete Szene zeige demnach eine verhüllte Braut, die dem Bräutigam durch eine weibliche Gestalt zugeführt wird, die von E. Simon als Pronuba gedeutet wird.⁶⁹⁷

E. Simon zufolge handelt es sich bei dem Stier auf dem Marmorputel um einen Opferstier innerhalb des Hochzeitszuges, Herakles ist dementsprechend als Opferneder zu verstehen.⁶⁹⁸ Eine Eheschließung ohne Opfer zog nach dem Glauben der Griechen und Römer den Zorn der Götter nach sich.⁶⁹⁹ Was im Alltag der Victimarius und die Opferdiener sind, vollziehe im Bereich des Mythos der Heros Herakles. Er galt als

an den Staatsminister Schweitzer vom 17.11.1840, eine Transportrechnung vom 22.3.1841 und Belege zur Rechnung über die Kasse „Anstalten für Kunst und Wissenschaft“ (1841.La.58, Nr. 360-) belegen eine Schenkung an die Erbgroßherzogin Maria Pawlowna 1869 durch Campana, nach freundlicher Auskunft von Dr. Katharina Krügel. H. von Rohden und H. Winnefeld verzeichnen ebenso Exemplare aus römischer Werkstatt, so die einzige vollständige Platte, die heute verschollen ist, von der eine Zeichnung bei Dal Pozzo, Windsorband V, Fol. 23 Nr. 27 von ihrer einstigen Existenz zeugt, sowie eine Zeichnung bei Guattani, s. Guattani 1785, Taf. 3; vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 91, aus dem ehem. Mus. Kircheriano Nr. 940 (248), s. Dal Pozzo, Windsorband XIII, Fol. 210 Nr. 938; vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 92; Fragmente aus der Berliner Sammlung, Nr. 3895. 4143. 4267. 4268. 4366, in den römischen Magazinen, im Konservatorenpalast und ein Fragment im Liverpool Museum, s. Michaelis 1897, Nr. 22; vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 92. Das als Variante deklarierte Stück aus Wörlitz, das die Brautführerin zeigen soll, ist nicht identifizierbar. Unter den sechs Exemplaren der Wörlitzer Sammlung findet sich ein Fragment, das den Körper einer weiblichen Gestalt zeigt. Ihr Mantel ist jedoch nicht so straff um den Körper gelegt, wie auf der Hochzeitsszene. M. Flemming nennt sie eine Hore, sieht aber auch in der Darstellung die Möglichkeit, dass es sich um eine bislang unbekannte Figur handelt, Flemming 1989, Hore Bl. 2.

⁶⁹³ Vorbilder dieser Komposition finden sich auf den attischen Vasen des 5. Jhs. v. Chr., s. von Rohden – Winnefeld 1911, 92; vgl. Müller 1994, 117–118.

⁶⁹⁴ In der sog. neuattischen Kunst sei das „Umschauen“ ein Mittel, einzelne Typen von außen her zu einer Gruppe zu verbinden, s. Simon 1953/1954, 215.

⁶⁹⁵ Müller 1994, 118.

⁶⁹⁶ Von Rohden – Winnefeld 1911, 92; vgl. Perry 1997, 23 mit Anm. 2.

⁶⁹⁷ Simon 1953/1954, 215. Zur Pronuba, s. Hersch 2010, 190–199. 205–208.

⁶⁹⁸ Zahlreiche Sarkophage zeigen das Heranführen oder Schlachten eines Stieres durch den Victimarius oder Opferknechte. Neue Deutungen gehen allerdings mittlerweile davon aus, dass es sich eben nicht um ein Hochzeitsopfer handelt, z. B. Reinsberg 1984, 316.

⁶⁹⁹ Plat. leg. 8, 841d; Catull. 68, 75–84; Serv. Aen. 3, 136; zum Stieropfer bei der Hochzeit, s. Kall. ait. frg. 87, 10–11; vgl. Simon 1953/1954, 216.

vorbildlicher Verehrer der Götter, als „idealer Opferer“.⁷⁰⁰ Auf dem Marmorputeal folgt die Winterhore, da wie bereits erwähnt, der Winter für Eheschließungen als günstige Jahreszeit galt. Die drei anderen Horen sind nicht wiedergegeben.⁷⁰¹

Bei der alternativen Deutung stelle in Analogie zum Sarkophag Albani das Puteal die Übergabe der Waffen an Achilleus dar. Wie die Horen sei auch der stiertragende Herakles als Allegorie zu verstehen.⁷⁰² Die ersten vier Figuren auf dem Sarkophag Albani, Thetis, Achilleus, Hephaistos und Athena, seien auf Buch 19, Vers 1 bis 18 der Ilias zu beziehen, welches wiederum auf Buch 18 verweist. Hier wird Herakles erwähnt: Nach Patroklos' Tod und der Entwendung der Waffen durch Hektor, unmittelbar bevor die neuen Waffen hergestellt wurden, beklagt sich Herakles bei seiner Mutter und verkündet, dass er bereit sei zu sterben, wenn es der Wunsch der Götter ist und verweist so auf sein eigenes Schicksal, dass auch er sterben muss.⁷⁰³ Herakles wird demnach als „visual citation“ oder „emblem“ gedeutet, die in der Szene der Übergabe der Waffen auf die vorangegangene Textstelle in Buch 18 hindeuten. Der Heros fungiere als *exemplum mortalitatis*. Er führt, wie die Horen auf dem Sarkophag als Anspielung des unbeugsamen Gesetzes, dem alle Menschen, auch Achilleus, unterliegen, den Tod vor Augen.⁷⁰⁴ Beide Figuren zeigen, jeweils unabhängig voneinander, „that all human life is bound to end one day“.⁷⁰⁵

Die Darstellung mit Winterhore und Stierträger auf den Campana-Reliefs kann als Exzerpt der Szene auf dem Marmorputeal verstanden werden.⁷⁰⁶ Je nach Deutung der Paare wurden auch Winterhore und Stierträger unterschiedlich verstanden. Obgleich die Deutung des Herakles' als Allegorie auf dem Puteal plausibel erscheint, kann diese nicht ohne weiteres auf die Campana-Reliefs übertragen werden, denn zumindest die Reliefs aus Caere und Neapel zeigen, dass sie zu einem Fries im Wechsel mit der *dextrarum iunctio*-Szene gehören. Die Szene wird traditionell in Analogie zu zahlreichen Hochzeitsdarstellungen auf römischen Sarkophagen, in denen sich

⁷⁰⁰ Ebd.; vgl. Perry 1997, 23. Er kennzeichnet den starken, vorbildlichen Heros, und nicht das Opfer, denn den Weg zum Altar musste das Tier auf eigenen Beinen freiwillig gehen, s. Burkert 1977, 101–115; vgl. Perry 1997, 23 mit Anm. 5.

⁷⁰¹ Ebd. 23.

⁷⁰² Müller 1994, 50–51 (Horen). 107 (Herakles).

⁷⁰³ Hom. II. 18, 117–118.

⁷⁰⁴ Müller 1994, 109.

⁷⁰⁵ Ebd. 117; zur Winterhore, s. ebd. 57–61; zum Stierträger, s. ebd. 107–111. Müller vermutet, dass solche Reliefs Teil der Grabausstattung waren, vgl. ebd. 117. Zu den Campana-Reliefs als Teil des Grabes, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 15*–16*. 45*–46*. Die Campana-Reliefs mit Darstellungen der vier Horen (jeweils zwei Horen auf einer Platte) wurden in großer Anzahl an der Via Latina gefunden. Die Vermutung liegt nahe, dass sie hier als Grabschmuck verwendet wurden, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 90; vgl. Müller 1994, 119–120.

⁷⁰⁶ Ebd. 117.

das Brautpaar die rechte Hand reicht, als Hochzeitsdarstellung gedeutet.⁷⁰⁷ Herakles kann demnach nicht als Allegorie der Sterblichkeit gedeutet werden.

Müller spricht sich dagegen für eine alternative Interpretation aus, ausgehend von der These H. Sichtermanns, nach der die *dextrarum iunctio* nur dann „als Teil der Hochzeitszeremonie [...] angesehen werden [kann], wenn zwischen dem Paar Concordia oder Hymenaios erscheinen und der Mann den Ehevertrag in der Linken hält. Sonst drücke sie nur allgemein die Verbundenheit der Gatten aus, manchmal meine sie wohl auch den Abschied beim Tode“.⁷⁰⁸ Die Szene sei demnach als Abschiedsszene beim Tod des Partners zu deuten. Dagegen ist allerdings anzumerken, dass neuere Deutungen davon ausgehen, dass – zumindest auf die Sarkophage bezogen – diese keine realen Handlungsweisen wiedergeben, sondern als Chiffren für altrömische Tugendideale zu verstehen sind. So stehe die Hochzeitsszene als Sinnbild der ehelichen Concordia oder allgemein für den Status als Verheiratete.⁷⁰⁹ Das Diadem in den Haaren der zweiten weiblichen Gestalt verweist auf ihren göttlichen Status, möglicherweise auf Venus. Dieser Deutungsvorschlag stützt sich auf Szenen aus der Sarkophagkunst, in der in *dextrarum iunctio*-Szenen Venus neben der Braut erscheint, und zwar in einem Typus, der dem auf dem Campana-Relief ähnelt.⁷¹⁰ Die Bekleidung des Mannes mit einem um den Unterleib geschlungenen Tuch, während die obere Bauchpartie und die Brust frei bleiben, sei ein Hinweis darauf, dass die Szene in dem mythologischen Bereich anzusiedeln ist. Darstellungen von Männern aus dem Bereich der *vita humana* seien dagegen in der Toga gekleidet.⁷¹¹

Müller postuliert überzeugend sowohl auf dem Sarkophag Albani als auch auf dem Marmorputeal eine Vermischung von mythologischen und allegorischen Figuren.⁷¹² Diese Vermischung sei auf die Campana-Reliefs zu übertragen, in dem die Winterhore und der Stierträger aus dem ursprünglichen Zusammenhang entnommen und mit einem neuen Bild, einer *dextrarum iunctio*-Szene verknüpft worden sind. Auch hier würde My-

⁷⁰⁷ Von Rohden – Winnefeld 1911, 92; Pellino 2006, 56–58.

⁷⁰⁸ Koch – Sichtermann 1982, 98; vgl. Müller 1994, 118.

⁷⁰⁹ Z. B. Reekmanns 1958, 38–39. Ob die *dextrarum iunctio* eine Hochzeitszeremonie darstellt, bleibt fraglich. Zu den Kritikern, s. Davies 1985, 632–637; Reinsberg 2006, 115; Hersch 2010, 208; zu den Befürwortern, s. Kockel 1993, 50; Reinsberg 1983, 312. Erst ab dem 4. Jh. n. Chr. wird der Begriff bei den Beschreibungen von Hochzeitsfeiern verwendet, s. zuletzt Treggiari 1991, 161–168. Nach Hinweis von Dr. Nadine Leisner.

⁷¹⁰ Müller 1994, 118; vgl. Reekmanns 1958, Taf. 3, 9; 5, 14. Dr. Nadine Leisner wies darauf hin, dass Venus tatsächlich relativ selten im Gefolge der Braut auftritt.

⁷¹¹ Müller 1994, 118–119. Müller deutet das Paar als Admetos und Alkestis, die Szene als Verabschiedung, bevor Alkestis in die Unterwelt hinabsteigt, s. ebd. 119. Zum Mythos, s. Hyg. fab. 50; Apollod. 1, 9, 15; 3, 10, 4; Kall. h. Apollon 47–54; Sch. Eur. Alc. 2. Auf einem Sarkophagdeckel im Palazzo Rinuccini in Florenz erscheint hinter Alkestis eine Frau. Müller deutet das Abwenden ihres Blicks von dem Paar als Hinweis auf das bevorstehende Unglück, s. Müller 1994, 119; ebd. 80 Anm. 328 (mit weiterführender Literatur).

⁷¹² Ebd. 110.

thologisches mit Allegorischem verbunden: Die *dextrarum iunctio*-Szene wäre einem Mythos entnommen (dessen Deutung noch nicht hinreichend geklärt ist) und die Winterhore und Stierträger wären auf allegorische Weise auf den Mythos zu beziehen. Dabei ist das sitzende Paar auf Sarkophag, Puteal und Skyphos nicht mit dem stehenden Paar auf den Campana-Reliefs gleichzusetzen. Der sitzende Mann bekommt von Hephaistos Waffen dargereicht, ob es sich nun dabei um Peleus handelt, der die Waffen als Hochzeitsgeschenk erhält, oder um Achilleus, der nach dem Verlust die neuen Waffen erhält. Die sitzende Frau neben ihm hält sich die Hand an die Wange, ein Trauergestus.⁷¹³ Athena beobachtet die Szene und assistiert Hephaistos, indem sie den Helm trägt. Auf dem Campana-Relief hingegen reicht sich ein stehendes Paar jeweils die rechte Hand – die *dextrarum iunctio* als Zeichen der Verbundenheit.

Wie genau die einzelnen Szenen zu bewerten sind, ist in der Forschung bis heute ungeklärt. Eingehende Untersuchungen, die insbesondere die einzelnen Figuren auf den unterschiedlichen Denkmälern in Beziehung setzt, fehlen bislang. So ist auch auf den dionysischen Kontext hinzuweisen. Auf dem Münchner Skyphos ist das sitzende Paar zusammen mit drei Horen (Frühling, Sommer und Herbst), dem Stierträger, Dionysos mit Doppeltyrkos und Hermes mit Kerykeion dargestellt. Horen können auch im Gefolge des Dionysos auftreten.⁷¹⁴ Auf dem sog. Klitiaskrater (François-Vase) begleiten sie ihn in der Prozession.⁷¹⁵ Generell treten sie selten gemeinsam in der griechischen Kunst auf – in der hellenistisch-römischen Kunst werden sie Dionysos' ständige Begleiter.⁷¹⁶

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Winterhore und der stiertragende Herakles als Bildschema exzerpiert und auf den Campana-Reliefs mit der *dextrarum iunctio*-Szene neu verknüpft wurde. Die Deutung als Hochzeit ist umstritten,⁷¹⁷ zumindest zeigt sie aber die Verbundenheit des Paares an.⁷¹⁸ Das Diadem der Begleiterin verweist auf ihren göttlichen Status. Der nackte Oberkörper des Mannes erhebt

⁷¹³ Ebd. 34. 40. Das Führen der Hand in Richtung der Wange oder des Kinns können unterschiedliche Nuancen der Trauer oder des Schmerzes ausdrücken, s. Neumann 1965, 136–152; vgl. Müller 1994, 8.

⁷¹⁴ M. Rauch ordnet die Horenplatten dem dionysischen Kontext zu, s. Rauch 1999, 78–82. Simonides nennt sie „Diosiades“, Sim. fr. 146. Philochrus zufolge stand ein Altar des Dionysos Orthus im Horenheiligtum in Athen, s. Athen. deipn. 38C. Panyassis zufolge verbindet Dionysos und die Horen der Umstand, dass beide Wein wachsen lassen, s. Athen. deipn. 36D. Sie sind Dionysos' Begleiterinnen bei den Dionysien, s. Anth. Pal. 13, 28; vgl. Hanfmann 1971a, 82.

⁷¹⁵ Hanfmann 1971a, 82. Zum Klitiaskrater, s. Anm. 654.

⁷¹⁶ Ebd. 82 mit weiteren Hinweisen. In Athen befand sich im Tempel der Horen ein Altar des Dionysos, s. Athen. deipn. 2, 38; vgl. Merkelbach 1988, 8. Die Deutung der vier hier angeführten Vergleichsbeispiele soll nicht Thema dieser Arbeit sein.

⁷¹⁷ In der Regel ist die *dextrarum iunctio* in die Sphäre der Menschen anzusiedeln, der Bräutigam demnach in die Toga gekleidet.

⁷¹⁸ Das Heranführen der Braut ist aus dem Griechischen entlehnt, allerdings greift der Bräutigam hier das Handgelenk der Braut. Sich gegenseitig die Hand zu reichen ist daher eine römische Adaption

diesen in die Sphäre der Heroen. Beide ikonografischen Merkmale zeigen den mythischen Charakter der Szene an. Der Stier ist hier als Opferstier anzusehen.⁷¹⁹ Herakles übernimmt im Mythos das Amt des *victimarius*. Er erscheint als Mitglied des Hochzeitszuges, um den „unverzichtbaren Opferdienst“ zu verrichten.⁷²⁰ Dass der Stier hier getragen, und nicht wie üblich geführt wird, ist darauf zurückzuführen, dass dieser Darstellungstypus einem anderen Bildmotiv entlehnt ist, und zwar dem Herakles beim Tragen des Erymanthischen Ebers. Die Winterhore könnte hier als Vertreterin aller vier Jahreszeitenhoren stehen; so wäre ein längerer Bildfries auf eine Figur reduziert dargestellt.

2.4.3 Bildtradition: Ikonografische Neuschöpfungen des 1. Jhs. v. Chr.

Darstellungen von der Winterhore in Kombination mit dem Stierträger finden sich ausschließlich auf den eben vorgestellten Denkmälern. Sowohl der Typus des Stierträgers als auch der der Winterhore sind aus römischer Zeit einzeln, als Paar oder auch in Szenen und Verbindungen, die um weitere Figuren erweitert sind, überliefert.

Der Stierträger ist zwischen dem 1. Jh. v. Chr. und dem 1. Jh. n. Chr. nachweisbar. Unmittelbare griechische Vorbilder sind nicht überliefert.⁷²¹ Er erscheint besonders häufig auf Schmucksteinen,⁷²² aber auch auf anderen Denkmälern der römischen Kleinkunst. Eine Gemme, ein facettierter Aquamarin aus der Sammlung des Duke of Devonshire, Chatsworth,⁷²³ trägt die Signatur des Anteros und ist demnach in die 20er Jahre des 1. Jhs. v. Chr. zu datieren.⁷²⁴ Ein kleinasiatischer glasierter Kelch

– wahrscheinlich entstanden über etruskische Vorbilder – die Partnerschaft, Zugehörigkeit und Concordia zu unterstreichen. Nach freundlichem Hinweis von Dr. Nadine Leisner.

⁷¹⁹ Simon 1953/1954, 214–216; Ritter 1995, 169.

⁷²⁰ Simon 1953/1954, 216; Ritter 1995, 169.

⁷²¹ Vgl. Dragendorff 1895, 66 mit Anm. 5; Stuart Jones 1912, 63.

⁷²² Eine Zusammenstellung des stiertragenden Herakles findet sich bei L. Todisco und Müller, s. Todisco 1990, 63 Nr. 2358–2360; Müller 1994, 107 Anm. 447; MMAG 1976, 14 Nr. 56 mit Abb.; Walters 1926, 198 Nr. 1867; 299 Nr. 3140. 3141; Furtwängler 1900a, Taf. 50, 22 (Boston).

⁷²³ Gemme, Aquamarin, FO unbekannt, H. 2,3 cm, B. 1,5 cm, T. 0,5 cm, 20–0 v. Chr., Slg. Duke of Devonshire, Chatsworth, s. Furtwängler 1888, 323–324 Taf. 10, 15; Furtwängler 1900a, Taf. 49, 13; Lippold 1922, Taf. 35, 4; Vollenweider 1966, 43–44 Anm. 38; 50 Anm. 20; 106 Taf. 38, 1. 3; 40, 1; Zazoff 1983, 287 Taf. 81, 1; Todisco 1990, 63 Nr. 2360. L. J. J. Dubois erwähnt das Intaglio aus der Sammlung des Herzogs von Devonshire sowie einen weiteren Stein, durch „Bracci“ veröffentlicht und auf zwei Sardonyxen aus einer Galerie in Florenz. Leider fehlen weitere Angaben, s. Dubois 1841, 137 Anm. 3; vgl. Simon 1953/1954, 215 Anm. 38; Zazoff 1983, 287 Taf. 81, 2–3. Vgl. auch die Pasten aus Berlin, s. Furtwängler 1896, Nr. 4189–4192.

⁷²⁴ Vollenweider 1966, 43–44. Weitere Beispiele stellen ein Stein aus dem Museum in Bologna und eine Glaspaste aus Hannover dar. Sardonyx, eingefasst in einen antiken goldenen Ring, FO unbekannt, H. 1,26 cm, B. 1,05 cm, Mitte 1. Jh. v. Chr. – Anfang 1. Jh. n. Chr., Bologna, Museo Civico Archeologico,

aus dem letzten Viertel des 1. Jhs. v. Chr.⁷²⁵ zeigt Herakles allein zwischen gegenständigen Weinrebenzweigen mit Blättern.⁷²⁶ Die Figur scheint separat appliziert worden zu sein, um eine Naht zu überdecken.⁷²⁷ Ein kleinasiatischer Krug, der zwischen der ersten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. und 80/90 n. Chr. datiert wird, zeigt den stiertragenden Herakles in einem anderen Kontext: Er wird zusammen mit einem flötenspielenden Satyrn, Pan, Daphnis und einem weiteren Satyrn wiedergegeben. Die Figurengruppe verweist hier auf die dionysische Welt.⁷²⁸

Für die Winterhore im sog. *Arretine Winter*-Typus ist ein heute nicht erhaltenes spätklassisches Vorbild anzunehmen, das durch Musterbücher übertragen wurde.⁷²⁹ Der *Arretine Winter*-Typus ist auf unterschiedlichen Denkmälergattungen wiedergegeben, so auf arretinischen Reliefgefäßen, den Campana-Reliefs, auf kleinasiatischer Reliefkeramik, auf Gemmen und auf Sarkophagen.⁷³⁰ Bezeichnend seien bei den Horen „a definitely neoclassic taste in motifs and in proportions“.⁷³¹ Die Hore wird in unterschiedliche Kompositionen eingebettet und ist sowohl alleine als auch in Verbindung mit ihren Schwestern oder anderen Personen überliefert.

Inv.-Nr. Ori 145, Slg. Palagi 338, s. Mandrioli Bizzarri 1987, 56 Nr. 42 mit Abb. (mit weiterführender Literatur). Glaspaste, FO unbekannt, H. 1,18 cm, B. 1,03 cm, T. 0,40 cm, Ende 1. Jh. v. Chr., Hannover, KM, Inv.-Nr. K 611, s. Zazoff 1975, 185 Nr. 924 (Hannover) (mit Hinweisen zu Vergleichsstücken).

⁷²⁵ Zur Datierung der kleinasiatischen glasierten Reliefkeramik, Kelch 1-Typus, s. Hochuli-Gysel 1977, 37. 120 Abb. 30.

⁷²⁶ Gasierter Kelch, Terrakotta, FO unbekannt, H. 13,2 cm, Dm. 15,9 cm, 1. Hälfte 1. Jh. n. Chr., New York, MMA, Inv.-Nr. 17.120.251, s. ebd. 35. 63. 114. 165 Nr. T 177 Taf. 54. <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/249176>> (13.5.2016).

⁷²⁷ Hochuli-Gysel 1977, 165.

⁷²⁸ Krug, FO Kleinasien, H. 13,6 cm, Dm. 5,9 cm, 1. Jh. n. Chr., KH Basel, s. Herrmann 1975, 85–92 Taf. 32, 2; Hochuli-Gysel 1977, 46. 63. 65. 114. 120. 168 Nr. T 201 Abb. 30 Taf. 10. 55.

⁷²⁹ Dragendorff 1895, 66; Schefold 1964b, 63.

⁷³⁰ Hanfmann 1971a, 131.

⁷³¹ Ebd.; vgl. Müller 1994, 47–48. Sowohl die Campana-Reliefs als auch die arretinischen Reliefgefäße sollen aus den Villen der römischen Aristokratie stammen, da G. M. A. Hanfmann zufolge die sog. neuattische Kunst für wohlhabende römische Aristokraten geschaffen wurde, die eine griechische Literatur- und Philosophieausbildung genossen haben und Sammler der griechischen Kunst waren, s. Hanfmann 1971a, 139. E. Simon zufolge ist Herakles, da er in solcher Komposition nie innerhalb seiner Taten erscheint, und er in diesem Typus keinem Mythos zugewiesen werden kann, dem Typenschatz der „neuattischen“ Kunst entsprungen, die eine der Phänomene der späthellenistischen und römischen Kunst war und vor allem in den klassizistischen Epochen der Kaiserzeit, der augusteischen und der hadrianischen Epoche, ihren Ausdruck fand, s. Simon 1953/1954, 216. Ebenso werden die Horen bei E. Simon als „neuattisch“ beschrieben und mit Nymphen und Mänaden gleichen Stils verglichen. Als Vergleichsstück führt sie einen Rundaltar aus der Villa Albani an, auf dem die „schlanken Proportionen seiner Figuren“ W. Fuchs zufolge als „frühneuattisch“ hervorzuheben sind, s. Fuchs 1959, 158; Simon 1953/1954, 213. Altar, Marmor, aus Rom, Maße (o. A.), 1. Jh. n. Chr., Rom, VA, Inv.-Nr. 66, s. ebd. 213 mit Anm. 20 (mit weiterführender Literatur); Hanfmann 1971a, 131 mit Anm. 154; 1971b Nr. 63 (mit weiterführender Literatur).

Wie auch ihre drei Schwestern ist sie auf arretinischen Reliefgefäßen zu finden, deren Herstellung zwischen 10 und 5 v. Chr. angesetzt wird.⁷³² Ein Reliefgefäß⁷³³ zeigt sechs Figuren.⁷³⁴ Diese sind durch Pfeiler, auf denen wiederum Panmasken aufliegen, und Thymiaterien getrennt. Sie stellen die vier Jahreszeiten dar, wobei für das fünfte und sechste Feld Frühling- und Sommerhore wiederholt werden. Der Kelch kann anhand eines Stempels ATE[I] im Bodeninneren dem Töpfer Cn. Ateius zugeschrieben werden.⁷³⁵ Hierdurch wird eine Datierung in das letzte Jahrzehnt des 1. Jhs. v. Chr. ermöglicht.⁷³⁶ Die Trennung der Figuren in Felder weist darauf hin, dass jede Figur ursprünglich als Einzelfigur konzipiert war.⁷³⁷

Des Weiteren wurde die Winterhore als Einzeldarstellung auf Gemmen und Glaspasten dargestellt.⁷³⁸ Beispielhaft sei hier eine Glaspaste genannt, die sich heute im Metropolitan Museum of Art in New York befindet.⁷³⁹ Aufgrund der schmalen Form erscheint hier der Stock über der Schulter verkürzt und das Tier dichter an ihrem Körper.

Das Relief eines Altars in der Villa Albani kombiniert die vier Horen mit Selene und steht somit inhaltlich in einem anderen Kontext.⁷⁴⁰ Der Zug wird von der Sommerhore angeführt, die in der Rechten einen Kranz und in der Linken ein Bündel aus Ähren und Mohn trägt. Auf sie folgt die Frühlingshore, die ihren Kopf zurückwendet. In der einen Hand hält sie ein Kind und in der anderen eine Schüssel. Bei der ihr folgenden Winterhore hängen drei, statt wie üblicherweise zwei Vögel vorne an ihrem Stock. Zuletzt erscheint die Herbsthore, die hier keine Früchte in ihrer Kleidung trägt.

Auf der sog. Braunschweiger Vase, einem Gefäß aus Onyx mit Gravur in erhabenem Relief, die wahrscheinlich in neronische Zeit zu datieren ist, sind die Horen

⁷³² Die Gefäße des Cn. Ateius, die um diese Zeit datiert werden, gelten als *terminus ante quem*, s. Oxé 1968, 78–81; vgl. Simon 1953/1954, 214; Hanfmann 1971a, 131. Zu Cn. Ateius und dessen Werkstatt, s. Oxé 1968, 36–39.

⁷³³ Arretinischer Kelch, aus Capua, H. 17 cm, Dm. 19,5 cm, 10–5 v. Chr., London, BM, Inv.-Nr. L 54, s. Dragendorff 1895, 64–65; Walters 1908, 20 Taf. 6; Oswald – Pryce 1920, Taf. 36 Nr. 8–11; Simon 1953/1954, 214; Oxé 1968, 78–80 Nr. 132 Taf. 32–34; Hanfmann 1971b, 140 Nr. 59; Casal 1990, 512 Nr. 9; Machaira 1990, 504 Nr. 16; <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=496909001&objectId=400392&partId=1> (13.5.2016).

⁷³⁴ Arretinischer Kelch, aus Capua, H. 17 cm, Dm. 19,5 cm, 10–5 v. Chr., London, BM, Inv.-Nr. L 54, s. Dragendorff 1895, 64–65; Walters 1908, 20 Taf. 6; Oswald – Pryce 1920, Taf. 36 Nr. 8–11; Simon 1953/1954, 214; Oxé 1968, 78–80 Nr. 132 Taf. 32–34; Hanfmann 1971b, 140 Nr. 59; Casal 1990, 512 Nr. 9; Machaira 1990, 504 Nr. 16; <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=496909001&objectId=400392&partId=1> (13.5.2016).

⁷³⁵ Oxé 1968, 79.

⁷³⁶ Vgl. Anm. 732.

⁷³⁷ Simon 1953/1954, 214.

⁷³⁸ Von Rohden – Winnefeld 1911, 91.

⁷³⁹ Gemme, Glaspaste, aus Zypern, H. 1,7 cm, B. 0,9 cm, T. 0,2 cm, 1. Jh. v. Chr. – 3. Jh. n. Chr., New York, MMA, Inv.-Nr. 74.51.4296, s. Richter 1956, Nr. 385; Hanfmann 1971b, Nr. 72 Abb. 81; Casal 1990, 513 Nr. 11c; <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/243708>> (13.5.2016).

⁷⁴⁰ Zum Altar, s. Anm. 731.

ebenso in anderem Zusammenhang wiedergegeben.⁷⁴¹ In einer Prozession mit Triploleemos (= Nero [?]) und Demeter erscheinen die Horen zusammen mit anderen Figuren. Die Prozession wird von der Winterhore angeführt, die hier zurückblickt. Im Anschluss folgen die Frühlingshore und zuletzt die Sommerhore. Hinter ihr ist ein junger Mann wiedergegeben, einen Fruchtkorb auf dem Kopf tragend, der als Personifikation des Herbstes gedeutet wird.⁷⁴²

Die angeführten Denkmäler zeigen beispielhaft, dass sowohl der Stierträger als auch die Winterhore jeweils allein, in Kombination miteinander, die Winterhore zudem in Kombination mit ihren Schwestern und in unterschiedlichen inhaltlichen Zusammenhängen auftreten können. Die Figurentypen sind demnach nicht auf ein inhaltliches Motiv beschränkt, sondern scheinen vielmehr je nach Bildkontext bestimmte Eigenschaften zu verkörpern.⁷⁴³ Demnach gibt es für sie als Figuren keine allgemeingültige Deutung.

2.4.4 Stilanalyse

Winterhore und Stierträger sind gegensätzlich zueinander wiedergegeben. Herakles erscheint in Dreiviertelansicht von hinten, die Winterhore in Dreiviertelansicht von vorne. Dabei handelt es sich meines Erachtens um ein stilistisches Mittel, um die beiden Figuren miteinander zu verbinden. Herakles weist einen athletischen Körperbau auf, wobei die breiten Schultern und Oberschenkel und die massiven, beinahe hypertroph gebildeten Muskeln ein Charakteristikum sind.⁷⁴⁴ Sie werden durch gleichmäßige Wölbungen gebildet, die besonders im Bereich der Wadenmuskulatur von den stark hervortretenden Sehnen unterbrochen werden. Die einzelnen Muskeln im Bereich des Torsos weisen hingegen weiche Übergänge auf. Die Wirbelsäule wird durch einen tiefen Grat angezeigt. Der Stierträger steht meines Erachtens in der Tradition hellenistischer Statuen und schließt beispielsweise an Skulpturen wie den

⁷⁴¹ Sog. Braunschweiger Vase, Sardonyx, aus Mantua, H. 15,3 cm, Dm. 6,5 cm, neronisch (?); Braunschweig, HAUM, Inv.-Nr. Gem 300; s. Furtwängler 1900b, 399 Abb. 185–188; Casal 1990, 513 Nr. 13 Taf. 351, 13.

⁷⁴² Ebd. 513 Nr. 13.

⁷⁴³ H. Dragendorff zufolge weist die große Zahl der Repliken der Horen darauf hin, dass es sich bei ihnen um Nachbildungen eines berühmten Kunstwerkes handelt, s. Dragendorff 1895, 65. Sowohl die Winterhore als auch der Stierträger wurden über Musterbücher verbreitet, wovon die unterschiedlichsten Denkmälergattungen zeugen. Denkbar ist eine in sich abgeschlossene Mustersammlung, aus der die Handwerkskünstler einzelne Vorlagen exzerpierten, s. ebd. 66.

⁷⁴⁴ Herakles ist auf Reliefs und in der Plastik im Gegensatz zu anderen Figuren in der Regel auffällig breit und muskulös wiedergegeben.

bronzenen sog. Thermenherrscher⁷⁴⁵ an. Das kurze Haar ist in plastisch ausgearbeiteten kurzen dichten sichelartigen Löckchen wiedergegeben. Diese sind zwar losgelöst von dem kappenartigen Aufliegen, wie es an klassischen Köpfen zu beobachten ist, zeigen allerdings auch nicht das Ausbrechen einzelner Strähnen wie zum Beispiel die hellenistischen Herrscherbildnisse.⁷⁴⁶ Auch hier zeigt sich die Ähnlichkeit zu dem Thermenherrscher.

Bei der Winterhore weisen die flachen großen Falten ihrer Gewänder, die zum Teil mehr als Wellen wiedergegeben sind, darauf hin, dass sie einen dicken, schweren Stoff trägt. Die Gewänder stehen in der Tradition klassischer Skulpturen und sind obgleich der Schwere des Stoffes von einer Dynamik geprägt, wie bereits die Athena des Myron verdeutlicht, deren verlorenes Original um 450 v. Chr. datiert wird und als römische Kopie erhalten geblieben ist.⁷⁴⁷ Die von ihr sichtbaren Körperteile weisen runde weiche Konturen und Übergänge zu den einzelnen Körperteilen auf, die einen Vergleich mit nackten Aphrodite-Darstellungen des 3. und 2. Jhs. v. Chr. erlauben. Beispielhaft sei hier die sog. Kapitolinische Venus genannt.⁷⁴⁸ Ihr weiches volles Kinn, das in einen runden Hals übergeht und die ebenso weiche Armbehandlung weisen eine frappierende Ähnlichkeit auf. Ihre Frisur ist von dichten Wellen geprägt, die häufig auf klassizistischen Werken zu finden sind.⁷⁴⁹

2.4.5 Datierung

Da von keinem der Reliefs der genaue Fundkontext zu bestimmen ist, stützt sich die Datierung auf stilistische, kompositorische und technische Merkmale.

Das Motiv weist unterschiedliche Stilelemente auf, wobei die hellenisierenden Elemente dominieren. Dieses deutet auf die Entstehungszeit des Heraklestypus und

⁷⁴⁵ Zum sog. Thermenherrscher, s. Anm. 193.

⁷⁴⁶ Z. B. Kopf des Eumenes II. Soter, Marmor, FO unbekannt, H. 36 cm, Kopfhöhe 27 cm, 221–158 v. Chr., Rom, VM, Museo Gregoriano Profano, Inv.-Nr. 10312, s. Gans 2006, 74 Nr. 22 Taf. 11 (mit weiterführender Literatur).

⁷⁴⁷ Athena des Myron, Marmor, aus Rom, H. 173,5 cm, römische Kopie eines griechischen Originals („Frankfurter Athena“) aus Bronze um 450 v. Chr., Frankfurt, Liebighaus Skulpturensammlung, Inv.-Nr. 195, s. Lullies 1979, 81 Nr. 128. 129 Taf. 128 (mit weiterführender Literatur); Daltrop – Bol 1983 (mit weiterführender Literatur); Boardman 1987, 105–107 Abb. 62 b; Bumke 2004, 145–154; Seemann 2009.

⁷⁴⁸ Kapitolinische Venus, parischer Marmor, aus Rom, 1,93 m, 2. Jh. n. Chr., römische Kopie eines Originals des 3./2. Jhs. v. Chr., Rom, KM, Inv.-Nr. 409, s. Smith 1991, 80 Abb. 99; Havelock 1995, 74–76. Zu den kontroversen Datierungsvorschlägen, s. ebd. 74–75.

⁷⁴⁹ Ein Denar zeigt auf dem Revers eine nackte Statue des Oktavian in griechischer Chlamys auf der *columna rostrata*. Denar, Rom, Av. Oktavian mit Lorbeerkranz, Rv. *columna rostrata* mit nackter Oktavianstatue, vor 31 v. Chr., s. Zanker 2009, 50 Abb. 32.

der Urpatrizie in spätrepublikanische Zeit. Denkbar ist die Rezeption einer verlorenen Großplastik nach hellenistischem Vorbild. Die Wiedergabe in sog. heroischer Nacktheit steht in der Tradition hellenistischer Herrscherbildnisse, derer sich auch noch Oktavian zu Beginn seiner Karriere bediente, wovon noch Münzen, die vor 27 v. Chr. geprägt wurden, zeugen.⁷⁵⁰

Weitere wichtigste Anhaltspunkte zur Datierung stellen die oberen und unteren Zierstreifen dar. Die Platte Kat. 81 aus dem Louvre weist den charakteristischen Eierstab als oberen Abschluss auf. Die vollständigen und sich nach unten hin ein wenig verjüngenden stilisierten Blattelemente werden von einem schmalen Rand umschlossen, was für die frühe caeretaner Werkstatt ein typisches Merkmal darstellt.⁷⁵¹ Der untere Zierstreifen zeigt das kanonische Anthemion, das in seiner Größe mit dem Anthemion der frühaugusteischen Platten des Dreifußstreits (Kat. 1–16) und der Mysterienfriese (Kat. 79) vergleichbar ist.⁷⁵²

Die Platte Kat. 82 (Serie 2) unterscheidet sich nur anhand des oberen Zierfrieses von der Platte Kat. 81, denn er weist statt des typischen Eierstabes einen Zierstreifen aus Gorgoneia und Palmetten auf. Dieser sei für die augusteische Zeit charakteristisch.⁷⁵³

Für die Vertreter der Serie 3 kann aufgrund ihres schlechten Erhaltungszustandes keine Aussage getroffen werden. Die nur marginalen Unterschiede in den Details weisen dennoch auf unterschiedliche Matrizen und auf eine zeitlich nahe Entstehungszeit zu Serie 1 und 2 hin. Die Maßunterschiede liegen wahrscheinlich unterschiedlichen Gebäudekontexten zugrunde. Bei näherer Betrachtung einzelner Exemplare aus der gleichen Matrize ist festzustellen, dass diese zu unterschiedlichen Zeiten gefertigt wurden, wovon der Abnutzungsgrad des jeweiligen Reliefs zeugt. Geht man davon aus, dass die Platten ca. alle 20 bis 25 Jahre erneuert werden mussten,⁷⁵⁴ sind die Platten der Serie 1 bis 3 meines Erachtens zwischen dem dritten und vierten Viertel des 1. Jhs. v. Chr. zu datieren.

Die Platten der Serie 4 (Kat. 96–109) werden von G. Pellino etwas jünger, in die augusteisch-claudische Zeit datiert.⁷⁵⁵ Dem ist insofern zuzustimmen, als dass die Serie 4 aufgrund ihres Zierfriesedekors in unmittelbarer Nachfolge der hier benannten Serie 2 zu stehen scheint. Ebenso weisen die unscharfen Reliefs der Serie 4 darauf hin, dass sie jünger als die Vertreter der Serie 2 sein müssen.

⁷⁵⁰ Vgl. Anm. 749.

⁷⁵¹ Von Rohden – Winnefeld 1911, 34*.

⁷⁵² Vgl. ebd. 36*.

⁷⁵³ Ebd. 221. 262; vgl. Cifarelli 1988, 12 Anm. 16. R. Perry datiert das Heidelberger Fragment in augusteische Zeit. Sie stützt sich dabei auf die Datierung der Platte Kat. 82, s. Perry 1997, 24.

⁷⁵⁴ Borbein 1968, 20; Siebert 2011, 25.

⁷⁵⁵ Pellino 2006, 60. Dabei stützt er sich auf den Vergleich mit den bei H. von Rohden und H. Winnefeld publizierten Platten.

Die weiteren Reliefs Kat. 110 bis 112 sind nicht überprüfbar. Die Platte Kat. 110 ist wahrscheinlich in die gleiche Zeit wie Serien 1 bis 3 zu datieren. Sie ist zwar ein wenig kleiner, was aber dem architektonischen Kontext geschuldet sein kann. Die Figuren dagegen stimmen in den Maßverhältnissen mit den Serien 1 bis 3 überein. Dass diese aus einer Werkstatt stammen, ist wahrscheinlich. Das Relief Kat. 112 soll den Platten vom Apolloheiligtum auf dem Palatin in Größe, Qualität und Gestaltung der oberen und unteren Zierfriese vergleichbar sein, die in die Bauzeit des Tempels, zwischen 36 und 28 v. Chr. datiert werden.⁷⁵⁶ Francesco Maria Cifarelli schlägt daher eine Datierung ähnlich der Platten vom Palatin vor.⁷⁵⁷ Giovanni Maria de Rossi datiert die erste Bauphase der Villa und einen Teil der Campana-Reliefs, darunter die Platte mit der Winterhore und dem Stierträger, kurz nach den Regierungsantritt des Augustus.⁷⁵⁸ Über das Relief Kat. 111 lässt sich keine Aussage treffen.

2.4.6 Interpretation: Herakles als vorbildhafter Kultausüber

Das Motiv der Winterhore mit dem Stierträger ist auf 32 Platten und Fragmenten überliefert, von denen 21 für die Untersuchung herangezogen werden konnten. Es können mindestens fünf Serien unterschieden werden. Das Motiv findet sich auf Verkleidungsplatten und befand sich – zumindest für die Platten aus Caere und Neapel nachgewiesen – im friesartigen Wechsel mit einer *dextrarum iunctio*-Szene, die als Verbundenheit eines nicht näher identifizierten mythologischen Paares gedeutet wird und bei der Herakles die Rolle eines Victimarius übernimmt.

Von einem Urbild ausgehend, das in spätrepublikanischer Zeit entstanden ist, wurden sowohl der stiertragende Herakles als auch die Winterhore in unterschiedlichen Kombinationen mit weiteren Figuren im Relief auf unterschiedlichen Denkmälern dargestellt. Typus und Komposition auf den Campana-Reliefs und auf den Vergleichsbeispielen sind dabei vom römischen Eklektizismus geprägt.

Herakles kann allgemein als Personifikation des frommen Kultausübers stehen. Die Horen und hier speziell die Winterhore im allegorischen Sinn zu deuten, erscheint daher

⁷⁵⁶ Caretoni 1973, 82; Zanker 1983, 21–40; vgl. Cifarelli 1988, 12 Anm. 17.

⁷⁵⁷ Ebd. 12.

⁷⁵⁸ Ebd. 14 Anm. 25. Als Anhaltspunkt dient der Umstand, dass Capri 29 v. Chr. in seinen Besitz übergang, s. Suet. Aug. 92, 2; Cass. Dio 52, 43, 2; vgl. Neumeister 2005, 115. Die Bauart der Gebäude, die Augustus auf Capri errichten ließ, ähnelt sehr der Bauart der Villa di Giulia auf Ventotene: *opus reticulatum* mit *ammorsatura* aus Tuff und Ziegeln. Darauf stützt F. M. Cifarelli seine Datierung, s. Cifarelli 1988, 14.

sinnvoll. In ihrer Funktion als Jahreszeiten, die nach einer festen und regelmäßigen Ordnung zyklisch wiederkehren,⁷⁵⁹ sind sie seit griechisch-hellenistischer Zeit überliefert.⁷⁶⁰ Besondere Bedeutung kommt ihnen in den drei Lebensabschnitten Geburt, Hochzeit und Tod zu.⁷⁶¹ Sie stehen gleichfalls für den ewigen Kreislauf von Leben und Tod. Die Anwesenheit der Winterhore bei der *dextrarum iunctio*-Szene auf den Campana-Reliefs erscheint daher passend.

Die Umstände, dass Herakles auf der Darstellung einen kultischen Dienst verrichtet sowie die Datierung der Platten in augusteische Zeit, eine Zeit, in der Campana-Reliefs vor allem im öffentlichen Raum zu finden waren, machen es wahrscheinlich, dass die Platten an einem sakralen Bau angebracht waren. Herakles zeigt sich hier nicht beim Vollbringen seiner Taten, sondern in den Diensten eines Gottes und steht somit ganz im Zeichen augusteischer *pietas*.⁷⁶² Die *pietas* galt neben *virtus*, *clementia* und *iustitia* als eine der Herrschertugenden,⁷⁶³ die mit der Einführung des Prinzipats als kanonisch für den idealen Herrscher galten. Am 16. Januar 27 v. Chr. wurde Oktavian, der nun den Ehrennamen „Augustus“ trug, ein Ehrenschild, die *clipeus virtutis*, in der Curie verliehen, auf dem die vier Tugenden des Augustus gepriesen werden.⁷⁶⁴ Unter *pietas* verstand man bei Augustus die Frömmigkeit gegenüber Göttern. Sie wird unter Augustus durch die Errichtung und Wiederherstellung zahlreicher Tempel⁷⁶⁵ sowie das „loyale Verhalten gegenüber dem Vaterland“ bezeugt, das 27 v. Chr. in der symbolischen Rückgabe der *res publica* an den Senat und das römische Volk⁷⁶⁶ größten Ausdruck fand. Nach den Jahrzehnten des „Sittenverfalls“ wurde die *pietas* zum wichtigsten Leitmotiv des augusteischen Staates, denn man hatte in der „Vernachlässigung der Götter einen Hauptgrund für Staats- und Sittenverfall, für Selbstzerfleischung und drohenden Untergang gesehen“.⁷⁶⁷

⁷⁵⁹ Rapp 1890, 2729.

⁷⁶⁰ Ebd. 2730. Die erste Erwähnung findet sich bei Platon, s. Plat. *Krat.* 410 C; vgl. Rapp 1890, 2732. Die „spätgriechische und römische Kunst [bildete] unter der Benutzung der traditionellen Horenfiguren [...] vier allegorische Frauengestalten, welche man durch die den vier Jahreszeiten zukommenden Attribute unterschied“, s. ebd.

⁷⁶¹ Ebd. 2738–2740.

⁷⁶² Ritter 1995, 170.

⁷⁶³ Die Tugenden und Wertvorstellungen, die auf dem Schild genannt werden, sind der römischen Adelsethik entnommen, die bereits vor Caesar bestanden, s. Kienast 2014, 97–98.

⁷⁶⁴ Ebd. 84. Zur Datierung des *clipeus virtutis*, s. ebd. Anm. 22.

⁷⁶⁵ 29 v. Chr. wurden die „alten [...] Kulte neu konstituiert [und] Statuen, Rituale, Priestertrachten und Kultlieder erneuert“. 28 v. Chr. folgte „mit der Einweihung des Apollotempels das [...] Programm der Tempelsanierung“, s. R. Gest. *div. Aug.* 20; vgl. Zanker 2009, 108–109.

⁷⁶⁶ Kienast 2014, 97.

⁷⁶⁷ Zanker 2009, 108.

Das Tragen des Stieres auf dem Rücken zum Opferaltar mag gleichfalls für das mühevollen Leben des Herakles stehen, der sich den Herausforderungen der zwölf kanonischen und weiterer Taten verschrieben hat und an dessen Lebensende die Apotheose wartet. Marie-Luise Vollenweider meint in dem Aquamarin mit dem Stierträger in dem Profil große Ähnlichkeit mit dem jungen Oktavian zu sehen⁷⁶⁸ und führt eine Stelle bei Horaz an.⁷⁶⁹ Des Weiteren wird bei Horaz Augustus die Apotheose in Aussicht gestellt.⁷⁷⁰ Die Assoziation des Augustus mit Herakles, der hier zudem in heroischer Nacktheit wiedergegeben ist, mag darauf hindeuten, dass das Urbild mindestens vor dem Jahr 27 v. Chr., geschaffen wurde, als Oktavian sich ikonografisch noch an den hellenistischen Herrscherbildnissen orientierte.⁷⁷¹ Der Typus des stiertragenden Herakles kann meines Erachtens als frühaugusteisches Beispiel dafür gelten, wie hellenistische Typen legitimiert wurden. Die Tradierung des Motivs über die augusteische Zeit hinaus und ihre spätere Verwendung im Kontext privater Villen verweisen zudem auf die Beliebtheit und Tradierung hellenistischer Stilelemente im privaten Kontext.

2.5 Der gelagerte Herakles

Die Darstellung des „ausruhenden“ oder „gelagerten“ Herakles ist auf Campana-Reliefs nur auf einem einzigen Fragment aus München sicher bestimmbar (Kat. 113) (Abb. 7). Bei zwei weiteren Fragmenten ist die Deutung der Darstellung nicht gesichert. Das Fragment Kat. 114 aus Genf weist gegenüber dem Fragment Kat. 113 große Unterschiede auf und gehört demnach einer anderen Variante an. H. von Rohden und H. Winnefeld deklarierten das Stück als Fälschung, ohne jedoch Gründe für diese These anzugeben.⁷⁷² Ein drittes Fragment mit der Darstellung eines Kopfes zeigt möglicherweise einen anderen Typus der Darstellung oder aber – wahrscheinlicher – eine bislang nicht identifizierte Theseusdarstellung.⁷⁷³

⁷⁶⁸ Vollenweider 1966, 43–44.

⁷⁶⁹ Hor. *carm.* 3, 14, 1–16.

⁷⁷⁰ Hor. *carm.* 3, 25, 6.

⁷⁷¹ Zanker 2009, 132–134 Abb. 104.

⁷⁷² Von Rohden – Winnefeld 1911, 93 Anm. 1.

⁷⁷³ Rom, Lateranische Museen, Inv.-Nr. 1003, s. ebd. 34*–35* Abb. 13*; Borbein 1968, 157 Anm. 821. Das Fragment einer Verkleidungsplatte aus Ostia zeigt den leicht nach unten geneigten Kopf eines Jünglings im Profil nach links. H. von Rohden und H. Winnefeld deuten die Figur als ausruhenden Herakles, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 34*. Allerdings unterscheidet sich diese Darstellung von dem hier behandelten Typus. Die Kopfbildung ist eine andere. Meines Erachtens ist die Deutung des Kopfes als Herakles rein spekulativ, da jegliche Hinweise fehlen und allein die Neigung des Kopfes nicht genügend Aussagekraft besitzt. Die Kopfbildung und die Frisur, bei der die Haare in kleinen Locken angeordnet sind, erinnern mehr an Theseusdarstellungen, die in dieser Arbeit ebenfalls behandelt werden. Dagegen wird der

Die Fragmente Kat. 113 und 114 können anhand der erhaltenen Einsatzleisten als Aussatzplatten identifiziert werden. Diese wurden vermutlich im Inneren eines Hauses als Dekorelemente in die Wand eingelassen.⁷⁷⁴

2.5.1 Beschreibung und Serienzuweisung

Das Fragment Kat. 113 wurde um 1900 in Rom in der Region V, Ecke Viale Manzoni – Via Emanuel Filiberto, neben dem Kloster der Frati Bigi beim Ausheben des Fundaments für eine neue Kirche entdeckt.⁷⁷⁵

Das Fragment ist an drei Seiten gebrochen, sodass weder die Gestaltung der Seitenpartien noch die des oberen Bereichs bekannt sind. Das Bildfeld schließt unten mit einer einfachen glatten Leiste ab. Darunter ist der Rest einer Einsatzleiste erkennbar, die zum Einlassen in eine Nut diente. Das Fragment weist eine Höhe von 15,7 cm und eine Breite von 14,9 cm auf. Aufgrund des fragmentarischen Zustandes ist eine Rekonstruktion der Gesamtmaße der Platte nicht möglich. Reste der vermutlich einst vorhandenen Bemalung sind nicht erhalten.

Die Bildzone zeigt einen länglichen Felsen, auf dem ein Löwenfell – erkennbar an Vordertatze und Löwenkopf – ausgebreitet liegt. Auf diesem lagert eine nackte männliche Figur in Dreiviertelansicht und nach links gewandt. Der Gelagerte stützt sich mit dem linken Ellenbogen auf dem Löwenkopf auf. Die linke Hand hält einen nicht mehr erkennbaren Gegenstand, vielleicht eine Art Schale.⁷⁷⁶ Der rechte Arm, von dem die Hand nicht erhalten ist, führt zum rechten aufgestellten Bein. Das linke Bein lagert ausgestreckt auf

gelagerte Herakles fast immer bärtig dargestellt. Eine der wenigen Ausnahmen stellt eine Statuette im Museo Nazionale Atestino in Este dar. Bronzestatuette, aus Este, H. 5 cm, römisch, Este, NM, Inv.-Nr. 11073, s. Fiorelli 1888, 94–95 Taf. 1, 8. 8bis. Das Heranreichen des Kopfes an den oberen Rand des Bildfeldes findet sich beispielsweise bei Theseus' Abschied von Ariadne (Kat. 208–210) wieder und zeugt von einer jüngeren Serie gegenüber der Urpatrizze, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 35*. Das Relief schließt nach oben hin mit einem Eierstab ab, der den Eierstäben früher Formen recht ähnlich ist. Dieses Exemplar stammt jedoch aus abgenutzter Form und ist somit jünger zu datieren. Schmale Ränder folgen der ovalen Form der stilisierten Blätter und stoßen in der Mitte zusammen. Nach oben hin bilden diese mit dem Verbindungsstück am oberen Rand ein Dreieck. Nach unten hin füllen kleine Rauten den Raum zwischen den Blättern und dem unteren Rand. Der Eierstab ist in eine Hohlkehle eingebettet, darüber schließt die Platte mit einer glatten Leiste ab. Die Heftlöcher sind im Vergleich zu den frühen Platten kleiner. H. von Rohden und H. Winnefeld vermuten eine Entstehung in augusteischer Zeit, s. ebd. 34*. Heftlöcher der Kaiserzeit sind dagegen in der Regel größer und an der Oberfläche zum Einlassen des Nagelkopfes geweitet, s. ebd. 37*. Sowohl die Bildung des Eierstabs als auch die des Heftloches in der oberen linken Ecke sprechen für eine Datierung in die spät- bis nachaugusteische Zeit.

⁷⁷⁴ Siebert 2011, 25.

⁷⁷⁵ Weitere Fundumstände sind unbekannt, s. Tomassetti 1901, 201.

⁷⁷⁶ Bieber 1945, 274.

dem Fell. Die rechte Hand hält einen runden Gegenstand, vielleicht einen Kranz oder Reifen. Der Kopf und die Füße sind nicht erhalten. Die Figur weist einen muskulösen Körper auf, bei dem allerdings die ersten Spuren des Alterns sichtbar sind. Die Haut ist im Ansatz erschlafft. Ein kleines Bäuchlein wölbt sich hervor. Der Gelagerte ist demnach als Mann mittleren Alters zu charakterisieren.

Das Fragment Kat. 114 aus Genf ist unbekanntes Fundort.⁷⁷⁷ Es ist 16,5 cm hoch und 10,5 cm breit und zeigt einen anderen Ausschnitt der Darstellung, der die Gesamtkomposition zumindest teilweise komplettiert. Allerdings weisen die beiden Fragmente zu große Unterschiede auf, als dass sie aus einer Form stammen können. Das Relief schließt unten mit einer glatten Leiste ab. Darunter folgt eine für Aufsatzplatten typische Einsatzleiste. Es sind keine Reste der einstigen Bemalung erhalten. Das Relief ist stark verwittert, sodass Details nur schwer bestimmbar sind. Erkennbar ist der Oberkörper eines gelagerten Mannes bis zum Lendenansatz. Er weist einen Bart auf, der auch zur Gestalt auf dem Fragment Kat. 113 passen würde. Der Körper vollzieht eine Drehung nach links in Richtung der Frontalansicht, der Kopf dreht noch ein Stückchen weiter, fast schon über die linke Schulter blickend. Der Oberkörper ist gegenüber dem Fragment Kat. 113 in aufrechterer Position abgebildet und wirkt etwas gestreckt. Sowohl der Körper als auch die erhaltenen Armpartien wirken hager – in Verbindung mit dem Bart kennzeichnen sie die Person als älteren Mann. In seiner Linken hält er ein Trinkgefäß.⁷⁷⁸ Der rechte Arm ist nur bis zum Unterarmansatz erhalten. Die Auflage, auf der die Figur lagert, ist von gänzlich anderer Struktur als das Löwenfell auf dem Fragment Kat. 113.

2.5.2 Deutung

Das Löwenfell in Fragment Kat. 113, auf dem der Gelagerte ruht, charakterisiert diesen als Herakles. Der Felsen verweist auf einen Platz in der Natur. Schriftliche Zeugnisse, die einen bestimmten Mythos benennen, fehlen. Ein möglicher narrativer Kontext des Sujets kann daher nur vermutet werden. In der Forschung haben sich besonders zwei Ansätze für das kontextuelle Einbinden des Gelagerten in eine Szene verbreitet: Herakles als Teilnehmer beim Thiasos und als Ausrunder nach Vollenkung seiner Taten.⁷⁷⁹ Bei Pindar heißt es in den Nemeischen Oden:

⁷⁷⁷ Vgl. Anm. 772.

⁷⁷⁸ Möglicherweise handelt es sich dabei um einen Skyphos. Der Skyphos war im Herakleskult ein Opfergefäß für unter anderem Wein und Blut, s. Siebert 1999, 235 Nr. 41.

⁷⁷⁹ Vgl. Wolf 1998, 76; Himmelmann 2009, 68.

[...] selber wird er in
Frieden für allezeit fortwährende
Ruhe erlangen, gewaltiger Mühn
und Kämpfe auserlesener Lohn.⁷⁸⁰

H. von Rohden und H. Winnefeld zufolge steht das Motiv des gelagerten Herakles inhaltlich in Zusammenhang mit den Platten, die den Heros beim dionysischen Thiasos zeigen.⁷⁸¹ Dem ist allerdings entgegenzubringen, dass, obwohl das Gefäß – vielleicht ein Skyphos – in seiner Linken als auch die halb aufgerichtete Position des Oberkörpers auf eine Gelageszene verweisen, dennoch spezifische Attribute beziehungsweise Begleiter fehlen, um den Gelagerten im dionysischen Kontext zu verorten.⁷⁸² Vergleichbare Darstellungen, auf die nachfolgend noch Bezug genommen wird, zeigen den ausruhenden Herakles. So spricht der Reifen⁷⁸³ oder Kranz in der nicht erhaltenen rechten Hand mehr für den ausruhenden Herakles nach Vollendung seiner Taten. Nachdem dieser die zwölfte Tat – das Heraufholen und Bezwingen des Höllenhundes Kerberos aus der Unterwelt⁷⁸⁴ – vollendet hatte, band er sich bei seinem Aufstieg vom Tartaros einen Kranz von dem Baum, den Hades als Denkmal für seine Geliebte, die Nymphe Leuke, gepflanzt hatte.⁷⁸⁵

Ob es sich bei diesem runden Gegenstand tatsächlich um einen Kranz handelt, ist aufgrund des starken Verwitterungsgrades des Reliefs Kat. 114 nicht sicher zu bestimmen. Einen weiteren Hinweis auf die Deutung des siegreichen, sich ausruhenden Herakles gibt eine langgestreckte Statuenbasis, die in das 2./3. Jh. n. Chr. datiert und den gelagerten Herakles getragen haben soll. Sie kam 1895 in Rom am Tiber in der Region XI nahe eines Rundtempels für Hercules Victor⁷⁸⁶ zutage. Emanuel Loewy

⁷⁸⁰ Pind. N. 1, 69–70. (Übers. O. Werner).

⁷⁸¹ Von Rohden – Winnefeld 1911, 93 Anm. 1. Zu den Heraklesdarstellungen im bacchischen Thiasos, s. Rauch 1999, 50–54 Nr. 142–157 (mit weiterführender Literatur).

⁷⁸² Im Gegensatz dazu verweist der von H. Scharmer angeführte Typus des sog. betrunkenen Herakles anhand seiner nachlässigen Körperhaltung und der ihn umgebenden Begleiter, wie Flötenspieler, satyrhaften Knaben oder Eroten, in die dionysische Sphäre des Zechens, s. Scharmer 1971, 15–26.

⁷⁸³ Dieser ist J. Sieveking zufolge als Kopfschmuck zu deuten, s. Sieveking 1930, 47.

⁷⁸⁴ Hom. Od. 11, 623–626; Apollod. 2, 122, 125; Paus. 3, 25, 5–7; Diod. 4, 25, 1; Hyg. fab. 32.

⁷⁸⁵ Die äußeren Blätter des Kranzes waren schwarz, die Farbe der Unterwelt, doch diejenigen nahe Herakles' Brauen blichen durch seinen Schweiß silberweiß, s. Serv. Aen. 8, 276; ecl. 7, 61. Bei dem Baum handelt es sich um eine Silberpappel, die Herakles geweiht war. Die Blätter weisen leicht gezackte Blattränder auf und sind mit einer weißfilzigen Blattunterseite versehen, s. Lorenz 2003, 321. Der Kranz hob Herakles aus der Sphäre der Menschen heraus – möglicherweise ein Hinweis auf seine bevorstehende Apotheose, s. ebd. Bei Kulthandlungen zu Ehren des Herakles schmücken sich sowohl Priester als auch Festteilnehmer mit Pappelkränzen, s. ebd.; vgl. Plin. nat. 12, 8; Paus. 5, 14, 2; Serv. Aen. 5, 134; 8, 276; Verg. ecl. 7, 61; georg. 2, 66.

⁷⁸⁶ Die Epitheta des Hercules sind Gegenstand der Forschungsdiskussion. Die *Fasti Antiates Maiores* (vor Mitte 1. Jh. v. Chr.) verzeichnen „Herculi Victori“, die *Fasti Allifani* (1. Jh. n. Chr.) dagegen „Herculi Invictor“ für denselben Rundtempel. F. Coarelli zufolge gehören Hercules Victor und Hercules Invictus zwei unterschiedlichen Kulturen an. Er begründete die unterschiedlichen Namen damit, dass die beiden

benannte die nicht erhaltene Statue als Hercules Olivarius.⁷⁸⁷ Eine Inschrift nennt einen Scopas d. J. als Bildhauer und das Sujet: „[...] O · OLIVARIUS · OPUS · SCOPAE · MINORIS“.⁷⁸⁸ Filippo Coarelli zufolge stelle das Epitheton „*Olivarius*“ ein „*epiteto popolare*“ des Hercules Victor dar.⁷⁸⁹ Die Statue selbst datiert vermutlich um 100 v. Chr., denn um die Zeit ist ein Scopas d. J. überliefert, der im frühen 1. Jh. v. Chr. in Delos gewirkt haben soll.⁷⁹⁰ Zusammenfassend ist festzustellen, dass der Gelagerte anhand seiner äußeren Erscheinung und der Attribute als „ausruhender Sieger“, genauer als Herakles Victor als weisen Alten an seinem Lebensabend nach seinen im Laufe seines Lebens vollbrachten Taten gedeutet werden kann.⁷⁹¹

2.5.3 Bildtradition: Zur Adaption und Umbildung von hellenistischen Brunnenfiguren

Der gelagerte Herakles ist in der antiken Bildkunst auf unterschiedlichen Denkmälergattungen belegt.⁷⁹² Die große Variationsbreite der Darstellungen macht eine Kategorisierung in Typen kaum möglich.⁷⁹³ Je nach Komposition und der Angabe spezifischer Attribute variiert die Deutung der jeweiligen Darstellung – ein Hinweis auf

Epitheta seit dem 1. Jh. n. Chr. nicht mehr unterschieden wurden, s. Coarelli 1988, 92–103. 180–204; vgl. Ritter 1995, 50 Anm. 176.

⁷⁸⁷ Sowohl die *Curiosum urbis Romae* als auch die *Notitia Urbis* verzeichnen Hercules Olivarius zwischen der Porta Trigemina und dem Velabrum, nahe Apollo Caelisex und dem Circus Maximus, s. Bieber 1945, 275 (mit weiterführender Literatur).

⁷⁸⁸ CIL VI 33936. Eine Zeichnung der Basis samt Inschrift ist bei E. Loewy publiziert, s. Loewy 1897, 57 Abb. 1. Die Ergänzung des Hercules Invictus im fehlenden Inschriftenteil fand in der Forschung allgemeinen Zuspruch, s. Scharmer 1971, 10, mit drei Ergänzungsvorschlägen durch E. Petersen, G. Gatti und Th. Mommsen, s. Petersen 1896, 99–102; Gatti 1897, 55–56. Die Identität des Dargestellten ergibt sich aus den zu Beginn des 4. Jhs. n. Chr. entstandenen *Notitia regionum*, in welcher die Regio XI, zu der der Rundtempel Hercules Victor gehörte, einen Hercules Olivarius nennen, s. Ritter 1995, 51 mit Anm. 183. Die Benennung als „Invictus“ ergibt sich aus der Datierung der Inschrift in das 2./3. Jh. n. Chr.; vgl. Anm. 786. Ausschlaggebend für die Benennung war auch die Nähe zum Markt, s. Bieber 1945, 275. Der Beinamen war demnach wahrscheinlich nicht der ursprüngliche, s. Scharmer 1971, 10.

⁷⁸⁹ Coarelli 1988, 97.

⁷⁹⁰ Die Inschrift gehört stilistisch zu einer Serie von Inschriften, die im 2. oder 3. Jh. n. Chr. auf die Basen bekannter Statuen gesetzt wurden, um den Künstler in Erinnerung zu behalten, s. Scharmer 1971, 10; vgl. Bieber 1945, 275 mit Anm. 17. Über die Statue ist allein bekannt, dass das griechische Original oder die römische Kopie in Marmor auf dem Forum Boarium aufgestellt war, s. Scharmer 1971, 10; vgl. Ritter 1995, 51.

⁷⁹¹ Schilling 1988, 117; vgl. Smith 1991, 34.

⁷⁹² Herakles kann stehend, sitzend oder lagernd dargestellt sein. Oftmals hält er ein Trinkgefäß, einen zweihenkligen Skyphos, einen Kothon oder dergleichen in den Händen, s. Nicholls 1982; Gaitzsch – Paffgen 2000; Lorenz 2003, 322–325. Zum gelagerten Herakles, s. Loewy 1897; Bieber 1945; Scharmer 1971; Lorenz 2003; Himmelmann 2009, 67–70.

⁷⁹³ Scharmer 1971, 11–12. 30; Himmelmann 2009, 68–70.

die Vielschichtigkeit des Heros.⁷⁹⁴ Der auf den Campana-Reliefs wiedergegebene Typus des sich ausruhenden Herakles ist seit archaischer Zeit nachweisbar.⁷⁹⁵ Das Thema wird im Hellenismus neu aufgegriffen und bis in die römische Zeit hinein tradiert.⁷⁹⁶

E. Loewy hat 1897 als Erster die ihm bekannten hellenistischen und römischen Denkmäler zusammengestellt. Auf Grundlage von hauptsächlich Reliefs und pompejanischen Wandbildern schloss er auf ein griechisches Gemälde als gemeinsames Vorbild.⁷⁹⁷ Die ihm bekannten Statuen stellen demnach Exzerpte dieses Gemäldes dar.⁷⁹⁸ Als eine der bekanntesten römischen Repliken gilt eine nicht erhaltene vollplastische Statue des Hercules Victor. Von dieser ist nur die bereits erwähnte Basis erhalten. Margarethe Bieber zufolge sollen einige Typen des gelagerten Herakles sogar auf den älteren Typus des Hercules Cubans zurückgehen, der ebenfalls in Rom überliefert und durch einen ausgestreckten Arm, der nach einem Becher greift, charakterisiert ist.⁷⁹⁹

M. Bieber unterschied mehrere Typen innerhalb der Grundkomposition des Gelagerten. Sie werden anhand der Haltung von Armen und Beinen, aber auch der variierenden Attribute in einer oder beiden Händen unterschieden.⁸⁰⁰ Die Angabe von

⁷⁹⁴ S. Lorenz hat die unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten aufgezählt, s. Lorenz 2003, 323–325.

⁷⁹⁵ Gelagendarstellungen von Heroen auf Klinen sind auf Reliefs seit dem 6. Jh. v. Chr. zahlreich belegt. Ihre Herkunft ist N. Himmelmann zufolge jedoch nicht bestimmbar, s. Himmelmann 2009, 29–45, bes. 31. Der gelagerte Herakles findet sich ab Mitte des 5. Jhs. v. Chr. auf Weihreliefs und auf spätarchaischen Vasen, s. ebd. 66–67. Auf einer Amphora zeigen beide Seiten den gelagerten Herakles beim Gelage. Auf Vasenbildern nimmt Herakles beim Gelage eine ähnliche Position ein, s. Bieber 1945, 275 mit Anm. 13. Der Kantharos in der Hand und das Weinlaub verweisen auf den dionysischen Kontext. Bilingue Amphora, aus Vulci, H. 53,5 cm, Dm. max. 22,5 cm, 550–500 v. Chr., München, AS, Inv.-Nr. 2301, s. ARV² 4, 9. 1617 (Lysippides-Maler); zuletzt Wünsche 2003, 308–309 Abb. 54, 4–5 Nr. 171; <www.beazley.ox.ac.uk/record/6037FC8A-1FF8-4DF8-BC7E-9E2D85DBEF71> (6.4.2016). Zum vorhellenistischen gelagerten Herakles, s. Richter 1941, 370 Anm. 16; Stephani 1854, 127; Schauenburg 1963, 126; Scharmer 1971, 9 mit Anm. 24; Himmelmann 2009, 65–68 Abb. 27. 28.

⁷⁹⁶ Scharmer 1971, 5. 9. Das Motiv ist auf den unterschiedlichen Denkmälergruppen überliefert: Statuen, Statuetten, Reliefs unterschiedlichen Materials, römischen Münzen und in der Wandmalerei. Eine Auflistung der Denkmäler und möglicher Typen findet sich bei Loewy 1897, 60–65; Bieber 1945, 273–274; Scharmer 1971, 11. 15–16. 24. 26–27. 33–39; Palagia 1988, 777–779 Nr. 1008–1065. Die bekannten Marmorstatuen entstanden ab der Kaiserzeit, s. Bieber 1945, 275. Münzdarstellungen traten ab antoninischer Zeit auf, s. von Fritze 1910, 70 Taf. 6, 9; Bieber 1945, 274 Nr. E 1; 275.

⁷⁹⁷ Loewy 1897, 65–66. 68–69; vgl. Bieber 1945, 275; Scharmer 1971, 9.

⁷⁹⁸ Loewy 1897, passim; vgl. Sieveking 1930, 47; Bieber 1945, 275; Scharmer 1971, 9 Anm. 26; Loewy 1897.

⁷⁹⁹ In einem Heiligtum im Gebiet der Gärten Caesars wurde eine zum Mahl gelagerte Tuffstatuette des Herakles gefunden. Sie wird anhand der Regionarien in der Region XIV als Hercules Cubans identifiziert. Die Statuette befindet sich heute in den Magazinen des Museo Nazionale Romano in Rom. Statuette des Hercules Cubans, Kalkstein, aus Rom, Maße (o. A.), severisch, Rom, TM (ohne Inv.), s. Bieber 1945, 275–276; Nash 1961, 462–463 Abb. 570; vgl. Scharmer 1971, 9 mit Anm. 28.

⁸⁰⁰ Bieber 1945, 276.

Wasser, Nymphen oder sogar eines Ausgusses verweist auf die Verwendung als Brunnenfigur bei manchen Exemplaren.⁸⁰¹

Heide Scharmer erweiterte die von M. Bieber angeführten Kriterien zur Unterscheidung von Typen und Varianten⁸⁰² und führt drei typologische Gruppen an, die aus der großen Zahl der Darstellungen isoliert werden können:⁸⁰³ „der statuarische Typus“,⁸⁰⁴ „der betrunkene Herakles“⁸⁰⁵ und „der gelagerte Herakles mit Keule“.⁸⁰⁶ H. Scharmer weist das Fragment Kat. 113 jedoch keinem der von ihr postulierten Typen zu. Olga Palagia unternahm den Versuch, die Gemeinsamkeiten der Gruppe aufzuzählen: Für gewöhnlich ist der gelagerte Herakles fast immer gealtert und lagert auf der linken Seite auf seinem Löwenfell, das über einen Felsen ausgebreitet liegt. Das Gesicht wird in Frontalansicht dargestellt, der linke Ellenbogen ruht auf dem Löwenkopf. Bisweilen wird ein Oberschenkel von dem Fell bedeckt, die Füße sind oftmals gekreuzt. Bei näherer Betrachtung verweist der gelagerte Herakles ikonografisch und typologisch auf Darstellungen von Flussgöttern.⁸⁰⁷ So zeigt eine Brunnenkulptur des Herakles aus Berlin⁸⁰⁸ die typischen Merkmale dieser Gottheiten: den in die ferne gerichteten Blick, das lange, hinten im Nacken zu einem Knoten zusammengebundene Haar, das gealterte Gesicht und die im Ansatz erschlaffte Muskulatur. Der gelagerte Herakles als Brunnenfigur scheint demnach vom Typus der Flussgötter angeregt beziehungsweise übertragen worden zu sein.⁸⁰⁹

⁸⁰¹ Zur Bedeutung des Herakles in Verbindung mit Wasser, besonders in Kombination mit einem Füllhorn, s. Bieber 1945, 276–277.

⁸⁰² Scharmer 1971, 9; vgl. Bieber 1945, 276–277.

⁸⁰³ Scharmer 1971, 9.

⁸⁰⁴ H. Scharmer zufolge entspricht keine der bekannten Marmorstatuen in den Maßen oder im Stil einer anderen. Sie bilden demnach keine Kopienreihe einer gemeinsamen Vorlage, sondern „vererben den Typus variabel“, s. Scharmer 1971, 11. Der Typus selbst wird durch einen aufgerichteten, frontal zum Betrachter gewandten Oberkörper, die Lage der überschlagenen Beine, des linken Armes, der auf dem Löwenkopf ruht, und des rechten Arms, der auf dem rechten Oberschenkel ruht, charakterisiert, s. ebd. 11–15.

⁸⁰⁵ Ebd. 15–26.

⁸⁰⁶ Ebd. 26–30.

⁸⁰⁷ Ebd. 6. In der Galleria detta Braccio Nuovo in den Vatikanischen Museen ist aus alexandrinischer Schule der Nil als Personifikation als großer gelagerter Gott dargestellt. Er ist umgeben von kleinen Putten. Die Haltung entspricht im Wesentlichen der des Herakles auf den Campana-Reliefs. Lediglich die Beinhaltung unterscheidet sich ein wenig, denn der Flussgott hat das rechte Bein aufgestellt, während das linke angewinkelt schräg zur Seite fällt. Statue, Personifikation des Nil, Marmor, aus Rom, H. 1,65 m, L. 3,10 m, B. 1,47 m, nach 80 n. Chr., Vatikan, Museo Pio Clementio, Braccio Nuovo, Inv.-Nr. 2300, s. Klementa 1993, 24–25. 26 Nr. A 14 Taf. 11, 22; 12, 23; 13, 25.

⁸⁰⁸ Brunnenfigur, Marmor, FO unbekannt, aus dem Kunsthandel, L. 82 cm, H. 51 cm, T. 38 cm, 2. Hälfte 2. Jh. v. Chr., Berlin, SM, Antikensammlung, Inv.-Nr. 1969,10, s. Scharmer 1971, 11 Nr. 3 Taf. 1–3; Reinsberg 1980, 214; Klementa 1993, 11–12; zuletzt Himmelmann 2009, 69 Anm. 123. Er schreibt, die Figur „ist nicht antik“, jedoch ohne Begründung.

⁸⁰⁹ Scharmer 1971, 6.

O. Palagia unterscheidet mindestens elf Varianten des gelagerten Herakles. Unter dem Gelagerten mit Trinkschale in der Linken und Kranz in der Rechten verzeichnet sie zwei Exemplare, das Fragment Kat. 113 sowie das bronzene Kapitell eines augusteischen Candelabrum.⁸¹⁰ Hier ist Herakles in dem gleichen Typus wie auf den Campana-Reliefs wiedergegeben. Auf der Stirnseite im Frontcanalis ist auf einem Löwenfell der gelagerte Herakles mit einem Kranz in der Rechten und vermutlich einer Schale in der weggebrochenen Linken dargestellt. An den Voluten des ionischen Kapitells knien Eroten, die den Heros bedienen. Von dem Echinus hängen zwei Akanthusranken herab, die in einem doppelten Blattkelch enden. Aus diesen wachsen Halbfiguren kleiner Heraklesknaben (Herakliskoi) mit dem über den Kopf gezogenen Löwenfell, die geschulterten Keulen in der Rechten und jeweils drei Hesperidenäpfel in der Linken.⁸¹¹

2.5.4 Stilanalyse

Die Bildung des Körpers weist formal realistische Züge auf, die sowohl an die Philosophendarstellungen als auch an die Genreplastik erinnern.⁸¹²

Die ausgebildete Muskulatur zeugt von der einst athletischen Figur, deren Muskeln sich im Alter gelockert haben und erschlafft sind. Die spannungslos einzeln hervortretenden Muskelpartien an Beinen, Oberkörper und Armen treten lose unter der Haut hervor. Der sich vorwölbende Bauch kontrastiert mit dem ansonsten mageren Körper. Die hageren Partien, zum Beispiel an den Armen und unterhalb des Brustkorbes beim Fragment Kat. 114, und der Bart spielen auf das fortgeschrittene Alter des Heros an. Er erinnert an die Philosophendarstellungen des 4. und 3. Jhs. v. Chr., die durch einen ausgeprägten Realismus charakterisiert sind,⁸¹³ obgleich das Gesicht – das ist aufgrund der starken Verwitterung nicht zu entscheiden – wahrscheinlich keine individuellen Züge zeigt. Herakles' Kopf ist mit den Philosophenköpfen von Statuen im Sitztypus vergleichbar.⁸¹⁴ Sie sind als römische Repliken sowohl in der

⁸¹⁰ Kapitell eines Lampenträgers, Bronze mit Silbereinlagen, aus Ephesos, H. 34 cm, B. (Deckplatte) 39 cm, augusteisch, Wien, KM, Inv.-Nr. VI 3170, s. ebd. 37 Nr. 56; Oberleitner u. a. 1978, 107 Nr. 139 Abb. 86 (mit weiterführender Literatur).

⁸¹¹ Oberleitner u. a. 1978, 107, Nr. 139 Abb. 86.

⁸¹² Das Fragment Kat. 114, besonders die Kopfpartie, ist so stark verwittert, dass eine Stilanalyse nur unter Vorbehalt möglich ist.

⁸¹³ Vgl. Scharmer 1971, 6.

⁸¹⁴ Ch. Kunze hat in seiner Dissertation die Sitzstatuen ausführlich behandelt. Zur Sitzstatue des Chrysipp, s. Kunze 2002, 63–69; zur Sitzstatue des Menander, s. Kunze 2002, 69–72; zu den Sitzstatuen des Epikur, Metrodor und Hermarch, s. Kunze 2002, 72–80 (mit jeweils weiterführender Literatur).

Rundplastik als auch auf Münzen, Gemmen und Glasplasten überliefert. Die Bronzebüste des Epikur (341–271/270 v. Chr.) datiert um 270 v. Chr.⁸¹⁵ und zeigt in der römischen Replik das Porträt eines Mannes mittleren Alters.⁸¹⁶ Der Kopf – etwas schmaler als der des Herakles – ist etwas nach links gewandt. Das Haar ist kurz und lockig und der Bart lang und dicht. Falten und Furchen durchziehen das Gesicht, sein Blick zeugt von seiner (mentalen) Stärke. Formal ist die Darstellung von Herakles mit altem und ausgemergeltem Körper auch mit den im Hellenismus neu entstandenen sog. Genreskulpturen des 3. Jhs. v. Chr. vergleichbar. Darstellungen von alten Bauern und Fischern zeigen durch Arbeit und Alter gezeichnete Körper. Solche Figuren standen für die Sterblichkeit der Menschen, wohingegen Heroen Sterblichkeit durch einen glorifizierten Tod „bekämpfen“.⁸¹⁷ Während die Philosophen ihrer antiken gesellschaftlichen Sonderrolle entsprechend nur bescheidene materielle Bedürfnisse hatten, was sich auch in dem vernachlässigten Äußeren in den Porträts niederschlägt,⁸¹⁸ vermitteln Darstellungen von Fischern und Bauern durch ihre realistische Darstellungsweise Altersschwäche, einen durch harte Arbeit gezeichneten Körper und einen „unkultivierten Habitus“.⁸¹⁹

Bei den Campana-Reliefs fehlt es der Darstellung aufgrund der Wiedergabe im Relief an Dreidimensionalität. Es scheint, als würde Herakles mit nur einer Gesäßseite auf einer schmalen Kante aufliegen, von der er herunterzufallen droht. Beim Fragment Kat. 113 wirkt Herakles, auf der linken Gesäßhälfte sitzend, wie in das Relief gepresst. Beim Fragment Kat. 114 weist Herakles' Körper eine stärkere Tordierung auf. Während der Oberkörper in nahezu Frontalansicht gezeigt wird, liegt das Gesäß in Seitenansicht auf dem Felsen auf. Es wirkt, als ob der Heros mit der rechten Gesäßhälfte auf dem Felsen aufliegt, während die linke in der Luft hängt. Die nicht gänzlich gelungene Bildung der Perspektive könnte dafürsprechen, dass das Bild aus der Plastik übernommen wurde, die Übertragung in Reliefform jedoch nur unzureichend gelungen ist. Die zentrifugale Komposition⁸²⁰ erscheint sowohl auf

⁸¹⁵ Kunze 2002, 75.

⁸¹⁶ Als Epikur 271/270 v. Chr. starb, wurde ihm zu Ehren eine Sitzstatue aufgestellt, von der römische Kopien erhalten sind, s. Buschor 1971, 19. Bronzebüste des Epikur, pentelischer Marmor, FO unbekannt, 1911 erworben, H. 49,8 cm, B. 24,8 cm, T. 29,2 cm, römische Kopie nach einem hellenistischen Original um 270 v. Chr., New York, MMA, Inv.-Nr. 11.90, s. Buschor 1971, 19. 73 Nr. 58 Abb. 16 (mit weiterführender Literatur); Karoglou 2016, 140–141 Nr. 47; <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/248475>> (8.6.2016). Zur umfangreichen Kopienkritik der Epikur-Statue, s. Kunze 2002, 72–73 Anm. 352. 355.

⁸¹⁷ Smith 1991, 139.

⁸¹⁸ Kunze 2002, 68.

⁸¹⁹ Ebd. 84. Solche Darstellungen waren beliebte Weihstatuen bei den obersten Gesellschaftsschichten und sollten die Gottesverehrung, wie sie dem einfachen Volk zugeschrieben wird, symbolisieren, s. ebd. 84–85. Sie gelten als Nachfahren der Weihgeschenktypen der frommen Gabenbringer, wie etwa der Tierträgerfiguren, die in archaischem und Strenghem Stil verbreitet waren, s. ebd. 84.

⁸²⁰ Zur zentrifugalen Form, s. Scharmer 1971, 20 mit Anm. 51 (mit weiterführender Literatur).

rundplastischen Skulpturen⁸²¹ als auch auf anderen Reliefs,⁸²² die in das späte 2. Jh. v. Chr. datieren. Zu erwähnen sei hier etwa ein Relief aus Eleusis,⁸²³ das zwar ein anderes Sujet wiedergibt – den zechenden, betrunkenen Herakles –, jedoch die Haltung beziehungsweise Drehung des Torsos in ähnlicher Weise zeigt.⁸²⁴

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die Reliefs stilistisch in hellenistischer Tradition stehen. Ausgehend von den hier dargelegten Vergleichen ist der Ursprung dieser Komposition in den Späthellenismus (2. Hälfte 2. Jh. v. Chr.) zu datieren.⁸²⁵

2.5.5 Datierung

Die bisherige Forschung datiert das Fragment Kat. 113 ohne Erläuterung in die augusteische Zeit.⁸²⁶ Fundkontexte sind unbekannt und der Zustand so fragmentarisch, dass stilistische Merkmale nur bedingt für eine Datierung herangezogen werden können. Es fehlen beispielsweise die typischen Zierfriese. Daher erfolgt die Datierung vor allem über den „technisch bedingten Stil und Zeitstil“.⁸²⁷

Der Größenvergleich zwischen den beiden erhaltenen Platten zeigt, dass das Fragment Kat. 113 einst einer größeren Platte gehörte als das Fragment Kat. 114, wobei für keines der beiden Exemplare die Außenmaße rekonstruiert werden können, da beide an drei Seiten – zu den beiden Seitenrändern und nach oben hin – gebrochen sind. Ausgehend von der These, dass neue Matrizen durch Überformung der alten Platten geschaffen wurden und dass beim Brand Schrumpfungerscheinungen auftreten, sodass die Darstellungen auf jüngeren Platten kleiner sein müssen als auf der älteren Platte,⁸²⁸ ist hier zu schließen, dass das Fragment Kat. 114 jünger als das Fragment Kat. 113 ist. Dabei ist Fragment Kat. 114 allerdings nicht unmittelbar aus

⁸²¹ Scharmer 1971, 10–15 Nr. 1–6.

⁸²² Ebd. 15–23 Nr. 7–15.

⁸²³ Weihrelief, attischer Marmor, aus Eleusis, H. 40 cm, B. max. 49 cm, T. max. 8,3 cm, hellenistisch, 1. Hälfte 2. Jh. v. Chr., Athen, NM, Inv.-Nr. 1462, s. Scharmer 1971, 15. 16–20 Nr. 8 Abb. 5; Wolf 1998; Lorenz 2003, 324 Abb. 55, 36; Himmelmann 2009, 70 Abb. 31.

⁸²⁴ Das Relief zeigt eine Gelageszene, bei der Herakles auf seinem Löwenfell liegt. Mit der Linken stützt er sich auf und wendet den Kopf zurück in Richtung eines Flötenspielers. In der Linken hält er einen Skyphos, die Rechte hat er hoch über seinem Kopf erhoben. Das rechte Bein ist über das linke geschlagen, mit dem rechten Fuß wippt er im Takt zur Musik. Herakles hat seine Waffen – Pfeil und Bogen in einem Köcher und seine Keule – abgelegt. Sie hängen an einem Aststumpf eines Baumes im Hintergrund. S. Lorenz zufolge weisen die „dionysischen Elemente des Reliefs, Satyr, Musik und die freie Natur“ auf Herakles „in völliger Hingabe an den Gott des Weines“, s. Lorenz 2003, 324–325.

⁸²⁵ Scharmer 1971, 20.

⁸²⁶ Sieveking 1930, 47; Bieber 1945, 274; Palagia 1988, 779 Nr. 1058; Lorenz 2003, 325.

⁸²⁷ Borbein 1968, 28–42.

⁸²⁸ Ebd. 33.

Fragment Kat. 113 abzulesen, wie die Unterschiede in den Details zeigen. Es ist vielmehr davon auszugehen, dass Fragment Kat. 114 eine Wiederholung von Fragment Kat. 113, möglicherweise aus einer anderen Werkstatt, darstellt. Die Qualität und der Abnutzungsgrad der beiden Reliefs weisen darauf hin, dass sie aus abgenutzten Formen stammen, die Matrize also schon seit längerer Zeit in Verwendung war.⁸²⁹ Im Vergleich zu der Herakles-Darstellung auf dem bereits erwähnten bronzenen Kandelaber aus augusteischer Zeit ist eine Datierung der Urmatrize in dieselbe Zeitstufe anzusetzen. Die Reliefs selbst sind aufgrund ihres Abnutzungsgrades später zu datieren. Ausgehend von einem augusteischen Vorbild wurde das Sujet auf Aufsatzplatten übertragen, die tendenziell zur späteren Generation gegenüber möglichen Verkleidungsplatten zählen. Das Sujet verweist auf die Verbreitung im privaten Kontext. Daher sind die Reliefs in spät- bis nachaugusteische Zeit zu datieren.

2.5.6 Interpretation: Der gealterte Herakles als Sinnbild des ruhmreichen Heros

Die ikonografische Analyse hat gezeigt, dass der Gelagerte auf zwei Fragmenten im gleichen Typus, allerdings aus unterschiedlichen Formen, überliefert ist. Er wird anhand des unter ihm ausgebreiteten Löwenfells als Herakles identifiziert. Eine Statuenbasis des Hercules Olivarius weist ihn anhand des Epithetons als Hercules Victor aus. Der Bart sowie der körperliche Zustand charakterisieren ihn als älteren, fast greisen Mann. Darstellungen vom gelagerten, sich ausruhenden Herakles sind ab hellenistischer Zeit nachweisbar. Die Urpatrize entstand wahrscheinlich in augusteischer Zeit. Die Darstellung steht in keinem narrativen Kontext, kann aber als der Heros, der sich nach einem mühevollen Leben und dem Vollbringen der Taten ausruht, gedeutet werden. Darauf weisen die Trinkschale und der Kranz in den Händen. Die Anbringung des Motivs auf Aufsatzplatten und auch auf dem hier angesprochenen Kandelaber spricht für den vordergründig dekorativen Aspekt der Darstellung im privaten Kontext. Doch anders als bei anderen gelagerten Typen, die Herakles eindeutig als Zecher in dionysischem Umfeld⁸³⁰ fröhlich und ausgelassen zeigen, zeigen die Campana-Reliefs einen würdevollen, gealterten Herakles.

⁸²⁹ Untersuchungen darüber, wie lange eine Matrize in Gebrauch war, stellen bis heute ein Forschungsdesiderat dar.

⁸³⁰ Diese Darstellungen haben in der archaischen Vasenkunst mit Bildern von Herakles und Dionysos beim Gelage ihren Ursprung, s. Ritter 1995, 114. Herakles ist als Symposiast in Zusammenhang mit Dionysos seit dem Ende des 4. Jhs. v. Chr. in Form von attischen Votivgaben überliefert, s. Palagia 1988, 777. Wiederholungen und Varianten entwickelten sich in hellenistischer und römischer Zeit, der Grundtypus ist sogar bis Iran nachweisbar. Die bekannten Fundorte lassen eine deutliche Konzentration in Griechenland – besonders Athen –, Rom, aber auch im kleinasiatischen Raum und im Perserreich

Die Wiedergabe als Heros reiferen Alters und die entspannte Haltung bieten dem Betrachter ein friedliches Bild. Er strahlt Ruhe, Gelassenheit und Weisheit aus. Nach seinen mühevoll erarbeiteten Erfolgen kann der Heros nun den verdienten Frieden finden.⁸³¹ St. Ritter deutet den hier wiedergegebenen Typus als „Garant friedlichen Wohlergehens“.⁸³² Obgleich sein mühevolltes Leben Spuren hinterlassen hat, wovon der vom Verfall bedrohte Körper zeugt, bestehe Hoffnung für ihn, denn er wird nach seinem Tod in den Olymp aufsteigen.⁸³³ Herakles erscheint demnach als Vorbild, bei dem nach mühevolem Leben die Hoffnung auf Erlösung und Verdienst besteht.⁸³⁴

Sowohl die Wiedergabe auf Aufsatzplatten als auch der Umstand, dass das Motiv stilistisch an hellenistische Formen lehnt, lassen vermuten, dass die Platten aus dem privaten Wohnkontext stammen und nicht der öffentlichen Staatskunst des Augustus zuzuordnen sind.⁸³⁵ Innerhalb der römischen Nobilität blieben dekorative Kunstwerke nach hellenistischer Manier auch unter Augustus beliebt, wovon die reichen Dekore in den privaten Häusern zeugen.⁸³⁶ Die hellenistischen Formen⁸³⁷ eigneten sich durch ein Streben nach Realismus besonders, um bei dem Betrachter eine bestimmte Wirkung zu erzielen, und zwar führt die Darstellung dem Betrachter vor Augen, dass Herakles nach seinem mühevollen Leben nun an dessen Ende die Apotheose erwarten darf. Bei Ovid heißt es:

[...] Sollte allerdings jemand unter ihnen an Hercules, sollte jemand vielleicht an seiner Göttlichkeit Anstoß nehmen, dem wird zwar der Lohn, den er erhielt, nicht recht sein, doch wird er wohl wissen, daß er verdient ist, und sich, wenn auch widerstrebend, damit abfinden.⁸³⁸

erkennen. Womöglich verbreitete sich der Grundtypus im Zuge der Hellenisierung durch die Alexanderfeldzüge. Auf einem Felsenrelief in Bisutun hält der gelagerte Herakles einen Becher in seiner Rechten. Seine Keule hat er zu seinen Füßen abgestellt. Felsenrelief, Iran, Bisutun, *in situ*, 148 v. Chr., s. Wolf 1998, 75–76 mit Anm. 96 (mit weiterführender Literatur); Lorenz 2003, 325 Abb. 55, 39.

⁸³¹ Vgl. Ritter 1995, 95.

⁸³² Ebd. 113.

⁸³³ Zur Apotheose des Herakles, s. Diod. 4, 38; Hyg. fab. 102; Ov. met. 9, 241–273; Apollod. 2, 160; Paus. 3, 18, 7.

⁸³⁴ In der Kaiserzeit wurde der gelagerte Herakles innerhalb der funeren Ikonografie zu einem Symbol von „*blessed immortality*“, s. Palagia 1988, 777.

⁸³⁵ Zur Verwendung von Aufsatzplatten im privaten Ausstattungskontext, s. Borbein 1968, 16; Hedinger 1987, 71; Rauch 1999, 5; Siebert 2011, 25.

⁸³⁶ Zanker 2009, 272.

⁸³⁷ Smith 1991, 269.

⁸³⁸ Ov. met. 9, 256–258 (Übers. G. Fink).

Herakles weist somit Vorbildcharakter auf. Für R. Schilling, der die Bedeutung des Heros im Spiegel der Religionspolitik des Augustus behandelt hat, galt Hercules Victor als Vorbild des Kaisers.⁸³⁹ Zu den Haupteigenschaften des Gottes zählten „Wohlstand und Sieg“.⁸⁴⁰ Weiterhin bildeten sich R. Schilling zufolge zwei Institutionen heraus: „Triumph und Apotheose“. Der Triumph wird ab 40 v. Chr. zum Attribut des Kaisers, als Oktavian dazu übergang, für jeden Sieg seiner Legati den Lorbeerkranz zu tragen.⁸⁴¹ Der Kaiser wird nach dem Vorbild der Hercules Victor zum siegreichen Heros.⁸⁴²

Insofern vermag der hier wiedergegebene Herakles in der Pose des „ausruhenden Siegers“⁸⁴³ auch auf das Schicksal des Oktavian/Augustus hindeuten, dem ebenso nach einem ruhmreichen Leben die Vergöttlichung in Aussicht gestellt wird.⁸⁴⁴

2.6 Omphale und Eroten mit den Attributen des Herakles

Ein auf Campana-Reliefs überliefertes Sujet zeigt nicht Herakles selbst, kann aber anhand charakteristischer Attribute mit ihm in Zusammenhang gebracht werden (Abb. 8–9). Die Darstellung der Omphale, umgeben von Eroten und den Attributen des Herakles, ist auf vier Bruchstücken belegt, die von unterschiedlichen Platten stammen. Motivisch ergänzen sie einander fast vollständig und ermöglichen eine Rekonstruktion der Gesamtkomposition (Abb. 10). Drei der vier Fragmente stammen aus dem Kunsthandel (Kat. 116–118), das vierte aus einer nicht näher erläuterten Baugrube in Rom an der Via Nomentana⁸⁴⁵ (Kat. 115). Daher sind kontextuelle Aussagen über die Plattenfragmente nicht möglich. Die Platte Kat. 115 wird in dem Grabungsbericht von Dante Vaglieri beschrieben,⁸⁴⁶ das Fragment Kat. 118 fand bei H.

⁸³⁹ Schilling 1988, 117.

⁸⁴⁰ Dabei ist der Wohlstand R. Schilling zufolge als Ergebnis sowohl des „wiedergewonnenen Friedens“ als auch des „siegreichen Feldzuges“ zu sehen. Beide Themen finden sich beispielsweise auf dem Panzer des Augustus von Prima Porta wieder, in der die Rückgabe der Feldzeichen durch den unterworfenen Parther gezeigt wird sowie die Darstellung der Erdgöttin Tellus mit dem Füllhorn, das den Wohlstand repräsentiert, s. ebd. 116.

⁸⁴¹ Cass. Dio 48, 16, 1; vgl. Schilling 1988, 116–117.

⁸⁴² Ebd. 117.

⁸⁴³ Ebd. 117.

⁸⁴⁴ Ov. met. 15, 838–839; 868–870.

⁸⁴⁵ Die Platte Kat. 115 kam im Gebiet der Villa Patrizi zutage, die beim Bau des Palazzo del Ministero dei Trasporti zerstört wurde, s. Vaglieri 1908, 325; vgl. Ritter 1995, 180. In diesem Bereich fand sich direkt an der antiken Straße ein seit voraugusteischer Zeit genutzter Gräberbezirk. Das Relief war daher möglicherweise an einem Grabbau angebracht, s. Ritter 1995, 180 mit Anm. 398.

⁸⁴⁶ Vaglieri 1908, 325–326.

von Rohden und H. Winnefeld erste Erwähnung.⁸⁴⁷ Die Fragmente Kat. 116 und 117 wurden erstmals durch Karl Kübler in einem Bericht über Neuerwerbungen der Tübinger Sammlung behandelt.⁸⁴⁸

2.6.1 Beschreibung und Serienzuweisung

Die vier erhaltenen Plattenfragmente bilden jeweils Teile einer Sima.⁸⁴⁹ Die am vollständigsten erhaltene Platte Kat. 115 zeigt die gesamte linke Hälfte. Nach oben hin wölbt sie sich zu einer Hohlkehle und schließt oben mit einer glatten Leiste ab.⁸⁵⁰ Den unteren Abschluss bildet ein Rundstab, der gleichzeitig die Standfläche für die Figuren in dem darüber befindlichen Bildfeld darstellt. Bei den Fragmenten Kat. 118 und 117 sind Teile der rechten Abschlusskante erhalten. Fragment Kat. 116, dessen unterer Teil erhalten ist, wird nach unten hin dicker, indem es sich nach hinten zur Hohlkehle wölbt und in das Einsatzstück⁸⁵¹ übergeht. Die volle Länge des Einsatzstückes ist unbekannt.⁸⁵² Fugenspuren an der Rückseite der Platte Kat. 116 belegen, dass diese vor dem Brennvorgang verstärkt wurde.⁸⁵³

Die Fragmente Kat. 115, 116 und 117 weisen fast kreisrunde 0,2 cm tiefe Einprägungen auf. K. Kübler hat, in Analogie zu dem Fragment Kat. 118, von dem die rechte Abschlusskante erhalten ist, errechnet, dass der Kreis bei den Fragmenten Kat. 116 und 117 etwa 13 cm vom Rand entfernt liegen muss.⁸⁵⁴ Die Vertiefungen deutet K. Kübler als Abdrücke kleiner runder Klötzchen, die beim Trocknen oder Brennen unter das auf der Stirnseite liegende schwere Relief geschoben wurden, um das Einsinken der Bildfläche unter dem Druck der auf der Rückseite lastenden Tonmasse zu verhindern. Durch das Liegen auf der Vorderseite ist auch der Rundstab der beiden Fragmente leicht abgeplattet. Nach dem Brennen wurden die Vertiefungen in der

⁸⁴⁷ Von Rohden – Winnefeld 1911, 97.

⁸⁴⁸ Kübler 1927, 38–42.

⁸⁴⁹ Darauf verweist die Nut an dem Tübinger Fragment Kat. 117, vgl. Kübler 1927, 39; Ritter 1995, 180. Bei den meisten Simen handelt es sich um Giebelsimen. Sie weisen eine Nut an der Oberseite auf, in die das Einsatzstück einer Krönung greift. Traufsimen ohne Nut und Krönung waren zu dieser Zeit nicht mehr üblich. Zu den Giebelsimen, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 37*–39*; Borbein 1968, 15; Ritter 1995, 180; Siebert 2011, 24–25.

⁸⁵⁰ Dies bestätigt auch das Fragment Kat. 117 aus Tübingen nach eigener Beobachtung.

⁸⁵¹ Die untere Aufsatzfläche ist beim Fragment Kat. 116 bis zu 6,2 cm erhalten.

⁸⁵² Leider war es nicht möglich das Fragment Kat. 115 aus Rom im Original zu betrachten. Die Angaben zur morphologischen Beschaffenheit der Rückseite beziehen sich auf die Fragmente Kat. 116 und 117 aus Tübingen.

⁸⁵³ Kübler 1927, 38.

⁸⁵⁴ Ebd. 40.

Farbe des Reliefgrundes übermalt.⁸⁵⁵ Wie die einstige über der Sima zu vermutende Krönung gestaltet sein könnte, ist nicht bekannt.

Links ist ein kleiner unbekleideter Eros mit Flügeln erkennbar (Kat. 115). Er ist im Profil nach rechts wiedergegeben und schreitet mit dem rechten Bein voran in Richtung Bildmitte. Das linke Bein zieht er hinterher. Mit beiden Händen hält er einen zweihenkligen Skyphos, den er einer weiblichen Gestalt in der Mitte der Darstellung entgegenhält, die die gesamte Höhe des Bildfeldes einnimmt. Sie ist in Vorderansicht mit entblößtem Oberkörper dargestellt und um die Hüften mit einem dünnen Tuch bekleidet, das im Hüftbereich aufgebauscht ist und bis zum Boden herabfällt. Darunter zeichnen sich ihre Körperformen ab. Das linke vorgestellte Bein lugt unter dem Tuch hervor, sodass es fast bis zum Oberschenkelansatz freiliegt. Die Haare sind nach hinten zusammengebunden, wobei eine Locke über die rechte Schulter fällt. Mit ihrer Rechten wendet sie sich dem Erosen und dem Gefäß zu. In der Linken hält sie wie ein Zepter eine lange, dicke Keule. Rechts im Bild ist ein weiterer Eros dargestellt (Kat. 116. 118). Auch er ist unbekleidet und in weiter Schrittstellung zu sehen, wobei diesmal das linke Bein vorangeht. Auf dem Rücken schleppt dieser ein für ihn anscheinend sehr schweres Löwenfell in Richtung der weiblichen Figur, unter dessen Last er sich bücken muss. Der rechte Eros zeigt gegenüber dem linken keine Flügelansätze, wobei diese sich auch unter dem Fell versteckt haben könnten. Die genaue Lage des Fragments Kat. 117, auf dem ein mit einer Raute verzierter Köcher mit drei Pfeilen und Bogen zu sehen ist, ist aufgrund des erhaltenen rechten Abschlusses in der rechten oberen Ecke zu lokalisieren.⁸⁵⁶

Anhand der bildlichen Überschneidungen und der Kenntnis einiger Seitenkanten ist es möglich, die ungefähren Außenmaße der Platten zu rekonstruieren.⁸⁵⁷ Es können drei Serien der gleichen Variante unterschieden werden. Das Relief Kat. 115 weist die größten Maße mit einer Höhe von ca. 38,4 cm und einer Breite von ca. 73,8 cm auf (Serie 1). Die nächst größeren Platten sind durch die Tübinger Fragmente Kat. 116 und 117 mit einer Höhe von etwa 26,2 cm und einer Breite von 50,4 cm überliefert, wobei diese beiden Fragmente zwei verschiedenen Platten angehören⁸⁵⁸ (Serie 2). Die heute verschollene Platte Kat. 118 wird etwa 18,5 cm hoch und 35,6 cm breit rekonstruiert (Serie 3).

⁸⁵⁵ Ebd. 41.

⁸⁵⁶ Das Fragment ist direkt über dem Fell zu platzieren, das der Eros trägt, s. ebd. 39–41 Abb. 11.

⁸⁵⁷ Die folgenden Angaben müssen spekulativ bleiben, da bei den stark fragmentierten Bruchstücken unklar ist, wie die Figuren in das Bildfeld eingepasst waren.

⁸⁵⁸ Darauf verweisen Überschneidungen im Bereich des Kreises und des Löwenfells, die sich auf beiden Platten wiederfinden.

Von der einstigen Bemalung haben sich auf der Platte Kat. 115 Rot- und Blaureste erhalten.⁸⁵⁹ Das Fragment Kat. 116 weist Reste von Deckweiß auf. Der Hintergrund ist beige-weiß, das Gewand der Figur und des Erotos gelb, die Haare des Erotos rot und der Löwe orange. Das Fragment Kat. 117 weist in den Ritzen an den Pfeilen und am Köcher Reste von Orange und Blau auf.

2.6.2 Deutung

Die in dem Bildfries gezeigten Gegenstände, Köcher mit Pfeil und Bogen an der Wand, das Löwenfell, die Keule und der Skyphos, sind typische Attribute des Herakles.⁸⁶⁰ Anhand derer kann die weibliche Gestalt als Omphale gedeutet werden.⁸⁶¹

Der Darstellung vermag der Mythos zugrunde zu liegen, in der Herakles als Sklave der Omphale diene. Dieser ist seit römischer Zeit schriftlich durch Diodoros⁸⁶² und Apollodoros⁸⁶³ überliefert.⁸⁶⁴ Ein konkreter Moment der Erzählung ist innerhalb des dargestellten Sujets allerdings nicht bestimmbar. Darauf verweisen die

⁸⁵⁹ Vaglieri 1908, 325.

⁸⁶⁰ Die Darstellung der Attribute erforderte nicht notwendigerweise die Anwesenheit von Herakles, wie zahlreiche Beispiele der Glyptik belegen, die Omphale allein darstellen, s. Ritter 1995, 180. Auch H. von Rohden und H. Winnefeld zweifelten an einer möglichen Rekonstruktion der Campana-Reliefs, in der Herakles „schlafend oder bei einem Liebesabenteuer, und die Erotos mit den Waffen um ihn spiel[end]“ dargestellt war, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 97. K. Kübler vermutete dagegen Gegenstücke mit Heraklesdarstellung, s. Kübler 1927, 41. Gemeinsame Darstellungen finden sich zum Beispiel in der pompejanischen Wandmalerei, s. Helbig 1868, Nr. 1137–1139.

⁸⁶¹ Kübler 1927, 40. Literarische Quellen berichten vom sog. Kleidertausch zwischen Herakles und Omphale. Ein solcher Vorgang ist bei keiner anderen weiblichen Gestalt in Zusammenhang mit Herakles überliefert. Daher kann es sich hier nur um Omphale handeln. Zum Kleidertausch, s. Ov. epist. 9; Lukian. dial. deor. 13.

⁸⁶² Diod. 4, 31, 6–8.

⁸⁶³ Apollod. 2, 6, 3.

⁸⁶⁴ Kenner 1970, 135. Die Sage sei seit dem 6. Jh. v. Chr. verbreitet gewesen, da sich die zwei letzten lydischen Herrscherhäuser von Herakles und Omphale ableiteten, s. Schauenburg 1960a, 57 Anm. 6. Als Sühne für die Ermordung des Iphitos begab sich Herakles in die Sklaverei, s. Apollod. 2, 6, 2; Hyg. fab. 32; Paus. 2, 21, 7; Diod. 4, 31. Er wurde von Omphale, der Königin von Lydien, als Sklave gekauft und diene ihr für ein oder drei Jahre, s. Soph. Trach. 253; Apollod. 2, 6, 2; Diod. 4, 31, s. von Ranke-Graves 1955, 156. Als Omphale seinen Namen erfuhr, ließ sie ihm die Freiheit, s. Hyg. astr. 2, 14; Plut. de fluv. 12, s. von Ranke-Graves 1955, 158. Zudem war Herakles Omphales Geliebter, zusammen hatten sie drei Söhne: Lamos, Agelaos und Laomedon, s. Diod. 4, 31; Bakchyl. 3, 24–62; Apollod. 2, 6, 3, vgl. von Ranke-Graves 1955, 158. Ob nun aber Herakles zu Omphales Liebessklaven wurde, der ihr verfallen war, oder ob er freiwillig bei ihr blieb, ist bereits in der Antike eine offene Diskussion. Anlass dafür war der sog. Kleidertausch. In einer Version heißt es R. von Ranke-Graves zufolge, dass Herakles „Löwenfell und Espenkrantz abgelegt“ hat, dafür jetzt „Juwelenhalsband, goldene Armringe, die Kopfbedeckung einer Frau, einen purpurnen Schal, einen maionischen Gürtel“ und Omphales Gewandtrug. Er „zupfte Wolle“ und „spann den Faden“. Omphale „[schlug] ihn mit ihrem goldenen Schuh, [wenn er ungeschickt war und die Spindel zerbrach]“. Omphale

Eroten, die in keinem narrativen Zusammenhang zu dem Mythos stehen, sondern stattdessen allegorisch als Personifikationen der Liebe zu verstehen sind.⁸⁶⁵

2.6.3 Bildtradition: Ikonografische Neuschöpfungen des 1. Jhs. v. Chr.

Die Darstellung mit Omphale und den Eroten auf Campana-Reliefs bildet eine in sich geschlossene Szene, in der auf die Darstellung von Herakles selbst verzichtet wurde.⁸⁶⁶ Die Gesamtkomposition ist in der Bildkunst singulär. Einzelne Bildelemente sind dagegen auf Denkmälern unterschiedlicher Gattungen seit spätklassischer und frühhellenistischer Zeit überliefert.

Omphale wurde zusammen mit Herakles in der Bildkunst vereinzelt seit klassischer, vor allem aber in hellenistischer Zeit und in der Kaiserzeit abgebildet.⁸⁶⁷ Einzeldarstellungen von Omphale, jedoch anhand der Attribute mit Herakles verbunden, liegen ab der hellenistischen Zeit vor. Die Denkmäler zeugen von einer Vielfalt an unterschiedlichen ikonografischen und typologischen Merkmalen, die keine Gruppierungen zulassen.⁸⁶⁸ Die im Folgenden angeführten Beispiele dienen dazu, be-

selbst war in das Löwenfell gekleidet und trug Keule und Bogen, s. Ov. epist. 9; Lukian. dial. deor. 13, vgl. von Ranke-Graves 1955, 158–159. In einer anderen Version gingen R. von Ranke-Graves zufolge Herakles und Omphale in den Weingärten spazieren, als Pan Omphale erblickte und sich in die Königin verliebte. Derweil erreichten die beiden Liebenden eine Grotte, wo sie zum Spaß die Kleidung tauschten. Nachdem sie Dionysos ein Opfer dargebracht hatten, schliefen sie „auf getrennten Lagern“, denn Dionysos verlangte „eheliche Reinheit“ von seinen Anhängern. Pan schlich sich an Herakles an in dem Glauben, Omphale vor sich zu haben. Als er sich an der vermeintlichen Omphale zu schaffen machen wollte, wachte Herakles auf und schleuderte ihn von sich. Seitdem habe Pan eine „Abscheu vor Kleidern“ und „[rief] seine Diener nackt zu seinen Riten. Er rächte sich an Herakles, indem er das Gerücht verbreitete, dass [der] Kleidertausch [...] eine perverse Angewohnheit des Heros [sei], s. Ov. fast. 2, 305–358, vgl. von Ranke-Graves 1955, 159. R. von Ranke-Graves zufolge bezieht sich der sog. Kleidertausch auf eine frühe Stufe in der Entwicklung des Königtums vom Matriarchat zum Patriarchat, als der König als Gemahl der Königin das Recht hatte, sie in Zeremonien und bei Opferungen zu vertreten – doch nur, wenn er ihre Kleider trug, s. von Ranke-Graves 1955, 161.

⁸⁶⁵ Graf 1998, 89.

⁸⁶⁶ Die Darstellungen, die Herakles im Dienst der Omphale zeigen, in denen er „Weiberpflichten“ in „Weibertracht“ ausführt, werden in die späthellenistische und römische Zeit datiert, s. Kenner 1970, 135. Prägnante Beispiele zeigt H. Kenner auf, s. Kenner 1970, 135–136 Abb. 40.

⁸⁶⁷ Zu den Darstellungen aus klassischer Zeit, s. Schauenburg 1960a.

⁸⁶⁸ Die zahlreichen Typen sind im *LIMC* zusammengestellt.

stimmte kompositorische Muster innerhalb dieser umfangreichen Motivgruppe aufzuzeigen. Darstellungen, die Omphale mit Herakles' Attributen zeigen, finden sich im 1. Jh. v. Chr. auf zahlreichen Edelsteinen und Glasgemmen.⁸⁶⁹

Ikonografisch lehnt die Omphale-Darstellung an eine Gruppe von vollplastischen Aphroditebildnissen,⁸⁷⁰ deren Urbild in das ausgehende 4. Jh. v. Chr. datiert wird und deren Grundschema bis in die Kaiserzeit hinein tradiert wurde.⁸⁷¹ Neben den gänzlich nackt dargestellten Typen tauchen auch solche auf, die durch ein um die Hüften geschlungenes Tuch charakterisiert sind. Sie sind je nach Körperhaltung, -ausrichtung und Drapierung des Tuches verschiedenen Typen zuzuordnen. Zu dieser Gruppe zählen unter anderem die Aphrodite von Arles, die Aphrodite von Capua und die Aphrodite von Melos (Venus von Milo), die heute als römische Kopien überliefert sind. Die Aphrodite von Arles, deren Original in das späte 4. beziehungsweise 3. Jh. v. Chr. datiert wird, steht im Kontrapost nach links.⁸⁷² Den Kopf hat sie leicht nach links geneigt. Sie zeigt ein in ähnlicher Weise um die Hüften drapiertes Tuch, wobei das hier rechte vortretende Spielbein nicht entblößt wird und die Enden des Tuches um den linken Arm geschlungen werden. Der schmale Oberkörper mit den flachen Brüsten stimmt mit der Omphale-Darstellung auf dem Relief Kat. 115 überein. Ähnlich verhält es sich mit der Aphrodite von Capua,⁸⁷³ deren Original aus gleicher Zeit stammt. Das um die Hüften geschlungene Tuch ist Aphrodite von der rechten Hüfte gerutscht, sodass es nur noch knapp das Schambein verdeckt, was den ohnehin schon erotischen Reiz an dieser Statue noch steigert. Das eine Tuchende liegt auf dem aufgestellten linken Bein und fällt in schweren Falten herab. Sie unterscheidet sich von der Aphrodite von Arles vor allem dadurch, dass das linke und

⁸⁶⁹ Ritter 1995, 102. Auf einem Amethyst aus der Slg. des Duke of Devonshire, der zwischen 40 und 20 v. Chr. datiert, ist Omphale nackt mit zurückgestelltem linkem Bein in Dreiviertelansicht und gesenktem Kopf dargestellt. Mit der Rechten umfasst sie das über die rechte Schulter geworfene Löwenfell, mit der Linken hält sie die Keule. Gemme, Intaglio, Amethyst, FO unbekannt, H. 2,45 cm, B. 1,6 cm, 40–20 v. Chr., Chatsworth, Slg. Devonshire, Inv.-Nr. 50, s. Vollenweider 1966, 42 mit Anm. 29; 104 Taf. 32, 3–5; Zazoff 1983, 292 mit Anm. 153; Ritter 1995, 102.

⁸⁷⁰ Gautier 2014, 65. Die Darstellung von nackten Frauen war in der griechisch-römischen Antike generell auf nur wenige Personengruppen beschränkt. Die ersten Darstellungen von mehr oder weniger entblößten weiblichen Gestalten treten in klassischer Zeit im letzten Drittel des 5. Jhs. v. Chr. auf und stellen Niobiden oder Amazonen dar, s. Boardman 1987, Abb. 133. 191. 192. Die Entblößung der Brüste sei dabei ein formales Merkmal zur Darstellung der Unterlegenen im Kontext der Narration, s. Smith 1991, 79.

⁸⁷¹ Z. B. Zanker 2009, 202 Abb. 154.

⁸⁷² Aphrodite von Arles, Marmor, aus Arles, 1,94 m, römische Kopie eines griechischen Originals um 360 v. Chr. (Praxiteles), Paris, LV, Inv.-Nr. MR 365 (ehem. Ma 439), s. Ridgway 1976, 147–154; Geominy 2004, 282–284. 526 Taf. 236. Es sind zwei weitere Repliken im Palazzo Margherita und im Konservatorenpalast in Rom erhalten, s. Geominy 2004, 282 Taf. 237. 238.

⁸⁷³ Aphrodite von Capua, Marmor, aus Capua, H. 2,04 m, römische Kopie eines griechischen Originals des 4. Jhs. v. Chr., Neapel, NM, Inv.-Nr. 6017, s. Knell 1993, 117–139; vgl. Knell 1994, 165–169 Nr. 447 Taf. 92–99.

nicht das rechte Bein vorgestellt ist. In die Entwicklung der Aphrodite von Capua einzureihen ist die Aphrodite von Melos⁸⁷⁴ aus dem 2. Jh. v. Chr. Ihr linkes Bein ist leicht erhöht aufgestellt. Obgleich sie Körper und Kopf nach links wendet, wirkt sie steif und unbewegt. Durch das Ausdrehen der rechten Hüfte wird die Linea Alba im S-Schwung wiedergegeben, der die Statue in der Hauptansicht flächig erscheinen lässt. Auch das Gewand ist zwar plastisch, aber auch flächig wiedergegeben. Die Gewandfläche zwischen den Beinen bildet die Standfläche.⁸⁷⁵ Alle drei hier vorgestellten Typen stellen Aphrodite mit nacktem Oberkörper dar. Der untere Bereich wird von der Hüfte abwärts von einem Tuch verdeckt, das um die Hüften kunstvoll aufgebraucht und befestigt wird. Allerdings bestehen auch markante typologische Unterschiede zwischen Omphale und den Aphroditeskulpturen. Abgesehen von der Armhaltung bleibt bei den Aphroditedarstellungen das jeweilige Spielbein unter dem Tuch versteckt, während es bei Omphale sichtbar wird. Zudem weisen die Oberkörper der Aphroditebildnisse eine mehr oder weniger starke Tordierung auf, während Omphale frontal ausgerichtet ist. Dass dieser Statuentypus noch bis weit in die Kaiserzeit hinein tradiert wurde, davon zeugt die Statuengruppe von Markus Aurelius und Faustina Minor, die sich als Mars und Venus darstellen ließen.⁸⁷⁶ Die Gruppe ist als Kopie eines in augusteischer Zeit geschaffenen Vorbildes überliefert und zeigt Venus in gleicher Haltung wie bei den hellenistischen Typen. Trotz der typologischen Abweichungen vermag die hier dargestellte Omphale ikonografisch auf Aphrodite als Göttin der körperlichen Liebe verweisen, durch die der sexuelle Reiz Omphales hervorgehoben wird.

Ein Eros beziehungsweise mehrere Eroten treten seit dem 4. Jh. v. Chr. im Gefolge des Herakles auf, wobei sie nicht notwendigerweise in Zusammenhang mit dem Omphale-Mythos oder einem anderen Liebesabenteuer stehen müssen.⁸⁷⁷ Neben Darstellungen mit Herakles und/oder Omphale können Eroten auch alleine dargestellt sein. Darstellungen von Eroten mit den Attributen des Herakles finden sich seit

⁸⁷⁴ Aphrodite von Melos, parischer Marmor, aus Melos, H. 2,02 m, 130–100 v. Chr., Paris, LV, Inv.-Nr. Ma 399, s. zuletzt von Prittwitz und Gaffron 2007, 251–252. 403 Abb. 218 a–c (mit weiterführender Literatur).

⁸⁷⁵ Ebd. 251–252.

⁸⁷⁶ Venus-Mars-Gruppe, Marmor, aus Rom, Kapitol, H. mit Plinthe 1,88 m, römische Umbildung des 2. Jhs. n. Chr. nach dem Ares Borghese des 5. Jhs. v. Chr. und der Aphrodite Capua des 4. Jhs. v. Chr., Rom, KM, Inv.-Nr. MC652, s. Schmidt 1968, 85–94; Zanker 2009, 201–202 Abb. 154.

⁸⁷⁷ Scharmer 1971, 24; vgl. ebd. 24–26 Nr. 16–27. Die frühesten Darstellungen finden sich auf apulischen Vasen des 4. Jhs. v. Chr., s. Ritter 1995, 105. Apulisch-rotfigurige Hydria, aus Ceglie, um 330 v. Chr., Berlin, SM, Antikensammlung, Inv.-Nr. F 3291, s. Trendall/Cambitoglou, 426, 60 Taf. 156, 4; 157, 1–2 (Chamay-Maler); Schauenburg 1960a, 66; Trendall 1989, 101 Abb. 185; Ritter 1995, 105. Ein anderes Beispiel zeigt ein etruskischer Karneol des 4. Jhs. v. Chr., auf dem Herakles von einem knabenhaften Liebesgott bekränzt wird. Skarabäus, Karneol, FO unbekannt, 1,4 cm x 1,5 cm x 0,8 cm, 1. Hälfte 4. Jh. v. Chr., Paris, CM, Inv.-Nr. 1777, s. Furtwängler 1900a, Taf. 20, 49; Zazoff 1968, 95 Nr. 183 Taf. 36; Zazoff 1983, 235 mit Anm. 114 Taf. 59, 11; vgl. Ritter 1995, 105.

Mitte des 4. Jhs. v. Chr. und haben sich besonders ab dem 2. Jh. v. Chr. in hellenistischer und römischer Zeit entwickelt.⁸⁷⁸ Ungewöhnlich erscheint auf den Campana-Reliefs die Schrittstellung der Eroten, die so angeordnet ist, dass die Geschlechtsteile nicht zu sehen sind. In der Regel sind die Eroten frontal, in Dreiviertelansicht von vorne oder im Profil wie auch die folgenden Beispiele zeigen, wiedergegeben.

Weitere Beispiele der Kleinkunst zeigen, dass die hier dargestellten Eroten einen Ausschnitt eines figurenreicheren Sujets wiedergeben. Eine Lampe in Rom zeigt drei Eroten beim Aufrichten von Herakles' Keule, während ein vierter die Keule an einem Strick, an dem sie am unteren Ende befestigt ist, in die Höhe zieht. Ein fünfter trinkt derweil aus einem Skyphos.⁸⁷⁹ Dieses Sujet tritt besonders häufig auch in der Glas-schneidekunst auf.⁸⁸⁰ Beispielsweise auf einem Sardonyx in Florenz aus dem mittlerem 1. Jh. v. Chr. versuchen vier Eroten Herakles' Keule hochzuheben, während ein fünfter aus einem Skyphos trinkt.⁸⁸¹

Das Emblem einer Schale, die Teil des Schatzes von Berthouville ist, zeigt Omphale und Eroten zusammen mit Herakles' Attributen.⁸⁸² Omphale liegt schlafend⁸⁸³ auf dem ausgebreiteten Löwenfell. Sie ruht auf dem Bauch nach unten liegend. Den linken Arm hat sie zur Stütze unter ihren Kopf geschoben, der zur linken Seite gedreht ist. Ihr Gewand ist vom Körper gerutscht, der gesamte Oberkörper und das Gesäß liegen – bis auf einen breiten Gurt um die Taille – frei. Lediglich die nach links angewinkelten Beine werden noch bedeckt.⁸⁸⁴ Über ihrem Kopf liegt die Keule, die sie mit der Rechten umfasst. Links daneben ist ein verzierter Skyphos erkennbar. Dieser mag darauf hindeuten, dass sie nach einem Gelage einschlief. Drei kleine Eroten haben sich zu ihr gesellt. Auch sie schlafen, stützten ihre Köpfe auf Omphales Knie, Fersen und die linke Löwenfelltatze. Die

⁸⁷⁸ Scharmer 1971, 24–26; Woodford 1989, 201; vgl. Ritter 1995, 105.

⁸⁷⁹ Lampe, Terrakotta, aus Rom, Esquilin, Maße o. A., römisch, Inschrift: ADIVATE SODALES, Rom, Antiquario Comunale, Inv.-Nr. 4914, s. Blanc – Gury 1986, 1028 Nr. 618 Taf. 720, 618; vgl. eine weitere Lampe in Dresden, s. Treu 1889, 167–168; vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 97.

⁸⁸⁰ Vgl. Ritter 1995, 80, 104–105.

⁸⁸¹ Kamee, Sardonyx, weiß-braun, FO unbekannt, H. 1,5 cm, B. 1,8 cm, Mitte 1. Jh. v. Chr. (Tryphon), Florenz, AM, Inv.-Nr. 46, s. Vollenweider 1966, 102 Taf. 28, 2.

⁸⁸² Phiale, Silber und Gold, aus Berthouville (Frankreich), Dm. 28,9 cm, 1. Jh. n. Chr., Paris, BnF, Inv.-Nr. 56.11. Die Schale ist mit 21 Godrons nach außen getrieben, s. Gautier 2014, Abb. 34. Sie ist Teil des Schatzes von Berthouville, der 1830 in Villeret (Canetonum) in der Nähe von Berthouville im Département Eure in der Haute-Normandie entdeckt wurde und heute zur Sammlung des Cabinet des Médailles der Bibliothèque nationale de France in Paris gehört, s. Babelon 1916, 102–103 Nr. 11 Taf. 15; Kübler 1927, 41; zuletzt Gautier 2014, 64–67. Zum Silberschatz von Berthouville zuletzt Lapatin 2014 (mit weiterführender Literatur).

⁸⁸³ Die schlafende Omphale ist in der Bildkunst nur selten überliefert. Sie könnte auf die Episode mit Herakles und Pan in der Grotte anspielen, s. Gautier 2014, 66.

⁸⁸⁴ Der Darstellungstypus erinnert an die schlafenden Hermaphroditen, s. ebd. 65 Abb. 35.

erhaltene Beischrift, in der Quintus Domitius Tutus die Phiale dem Merkur weiht, verweist auf die Datierung in das 1. Jh. n. Chr.⁸⁸⁵

Weitere Möglichkeiten der Zusammenstellung zeigen Herakles und Eroten oder auch alle drei Figurengruppen – Herakles, Omphale und Eroten – auf einem Denkmal. Auf einer Bronzescheibe, die in die erste Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. datiert, lagert Herakles auf seinem Löwenfell unter einem Baum. Um ihn herum befinden sich sechs kleine Eroten, die sich an seinen Waffen zu schaffen machen.⁸⁸⁶ Ein Wandbild aus Pompeji zeigt dagegen den betrunkenen lagernden Herakles.⁸⁸⁷ Um ihn herum schleppen Eroten seine Keule und seinen Köcher weg, einer der Eroten kippt ihm seinen Skyphos aus der Hand. Über der Szene thront Omphale zusammen mit ihren Dienerinnen und beobachtet die Szene.

Bei näherer Betrachtung dieser unterschiedlichen Darstellungsmomente ist erkennbar, dass sie verschiedene Sequenzen einer fortlaufenden Szene darstellen, die allerdings nicht der schriftlichen Überlieferung entsprechen. Das pompejanische Bild zeigt die erste Szene, in der die Eroten den betrunkenen Herakles „entwaffnen“. Im Hintergrund zeigt sich die thronende Omphale als Initiatorin. Einzeldarstellungen mit Herakles und den ihn entwaffnenden Eroten oder allein mit den Eroten bilden wiederum Exzerpte dieser Szene. Die Eroten als Liebesgötter stehen dabei als Allegorie für die freiwillige Entwaffnung des Herakles durch Omphale, der er also verfallen ist, was vermutlich auch eine Folge des erhöhten Alkoholgenusses ist. Als nächste Sequenz sind die Campana-Reliefs einzureihen: Die Eroten bringen Omphale die vorher entwendeten Attribute des Herakles, welcher selbst nicht mehr dargestellt wird. Die letzte Sequenz spiegelt sich in dem Schalenemblem wider, das die schlafende Omphale zusammen mit den Eroten zeigt.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass das auf den Campana-Reliefs dargestellte Sujet Teil einer größeren ikonografischen und typologischen Motivgruppe ist, die in den Aphroditedarstellungen ihren Ausgang nimmt, vielfach variiert wurde und in der Gestalt der Eroten die „Entmachtung“ des Herakles durch seine Liebe zu Omphale thematisiert.

⁸⁸⁵ MERCVRIO AVGVSTO Q. DOMITIVS TVTVS EX VOTO. Die Phiale wurde, wie acht weitere Stücke von Quintus Domitius Tutus als Weihgabe in das Heiligtum gegeben. Zu Quintus Domitius Tutus und seinen Weihgaben, s. ebd. 35–45.

⁸⁸⁶ Scheibe, Bronze, Fundort unbekannt, 1824 erworben, Dm. 14,6 cm, 1. Hälfte 1. Jh. n. Chr., London, BM, Inv.-Nr. 1824,0446.15, s. Walters 1899, 155 Nr. 857; <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=465661&partId=1&searchText=857&page=1> (12.8.2016).

⁸⁸⁷ Wandgemälde, Pompeji, VII Is. Occid. 15; Mitte 1. Jh. n. Chr., Neapel, NM, Inv. Nr. 9000, s. Schefold 1957, 209; Schefold 1962, 121; Scharmer 1971, 21–22; Blanc – Gury 1986, 1028 Nr. 616 Taf. 720, 616; Boardman 1994b, 48 Nr. 28.

2.6.4 Stil

Der Bildaufbau wird durch eine Zentralkomposition bestimmt, bei der die beiden Eroten links und rechts auf die in der Mitte befindliche Omphale zugehen. Die frontal ausgerichtete Omphale wird, wie auch der zentralkompositorische Aufbau, als „typisch“ für die römische Kunst erachtet. Zahlreiche Beispiele von Darstellungen auf Campana-Reliefs bezeugen einen solchen Aufbau.⁸⁸⁸ Zusammen bilden die drei Figuren ein Dreieck, was die Zentralität der Omphale noch verstärkt. Die beiden Eroten sind dabei spiegelbildlich zueinander aufgebaut. Allein das schwere Löwenfell zwingt den rechten Eros zu einer tieferen Beuge als den linken, der den leichten Skyphos trägt. Durch die ausgestreckte rechte Hand, die Hinwendung des Kopfes und die Körperhaltung im Kontrapost wird eine direkte Verbindung zu dem linken Eros geschaffen. Auf der rechten Seite wird diese Verbindung nicht so sehr durch den Eros geschaffen, sondern mehr durch die Attribute, die ebenfalls ein Dreieck bilden: das Löwenfell, die Keule und der Köcher mit Pfeilen und Bogen.

Omphale weist weiche runde Körperformen unter der Haut auf. Das um die Hüften gebundene Tuch fällt in großen schwungvollen Falten herab. Im Gegensatz zu den Aphroditedarstellungen wird bei Omphale der sexuelle Reiz durch das entblößte Bein noch plakativer hervorgehoben. Abgesehen von der ikonografischen Angleichung ist sie auch stilistisch an die im vorherigen Kapitel behandelten Aphroditedarstellungen angeglichen.⁸⁸⁹

Während in archaischer und klassischer Zeit Eros in der Einzahl und als geflügelter Jugendlicher auftritt, erscheint er ab dem frühen Hellenismus zunehmend in Gestalt eines meist geflügelten und kindlich-spielerischen Kleinkindes.⁸⁹⁰ Diese Darstellungsweise setzt sich in römischer Zeit fort,⁸⁹¹ wie sie auch in den hier behandelten Reliefs zu sehen sind. Die beiden Eroten auf den Campana-Reliefs gehen Omphale bis etwa zur Brust, haben also die Größe eines Kindes. Sie weisen runde, kleinkindhafte Körperformen mit einem hohen Anteil an Körperfett (Babyspeck) auf. Zugleich ist der Kopf im Verhältnis zu dem Rest des Körpers wie bei einem Erwachsenen im idealen Verhältnis von etwa 1 zu 8 wiedergegeben.⁸⁹²

⁸⁸⁸ Borg 2005, 50. A. H. Borbein sieht in der zentralisierten und symmetrischen Komposition ein typisches Merkmal der römischen Kunst, das sich in der Reliefplastik, auf Campana-Reliefs, auf Panzerstatuen und auf arretinischen Gefäßen widerspiegelt, s. Borbein 1968, 104.

⁸⁸⁹ Sie verdeutlichen die Herkunft von hellenistischen Vorbildern und die Anlehnung der Rezeption der griechischen Kultur in spätrepublikanischer Zeit, s. Schauenburg 1960a, 57; vgl. Ritter 1995, 105.

⁸⁹⁰ Sie werden seit Ende der Alexanderzeit auf diese Weise dargestellt, s. Scheffold – Jung 1988, 204.

⁸⁹¹ Herakles sei in Verbindung mit Eroten immer im hellenistischen Stil wiedergegeben, s. Ritter 1995, 105.

⁸⁹² Real ist eine durchschnittliche erwachsene Person gemäß dem allometrischen Wachstum 7 bis 7,5 Kopfgrößen groß. Ein Neugeborenes weist dazu ein Verhältnis zwischen Kopf und Körper von 1 zu 4 auf, s. Heuser 2009, 90.

2.6.5 Datierung

Da die Kontextualisierung der vorliegenden Fragmente nicht möglich ist, erfolgt ein Datierungsversuch anhand stilistischer und technischer Kriterien.

Eine chronologische Reihe zu erstellen, nach der bei gleichem Motiv große Platten älter als kleine sind, ist nicht ohne weiteres möglich. In der Forschung wird postuliert, dass die Matrizen der kleinen Exemplare durch Überformung eines älteren Reliefs hergestellt worden seien und das Überformen zugleich eine Qualitätseinbuße zur Folge habe.⁸⁹³ Hier ist jedoch festzustellen, dass die Fragmente Kat. 116 und 117 aus Tübingen von besserer handwerklicher Qualität sind als die größere Platte Kat. 115, die zum einen weichere, unscharfe Züge aufweist, also aus abgenutzter Form stammt. Erkennbar ist dies zum Beispiel am Löwenfell des Fragments Kat. 116, das differenzierter gestaltet ist. Die Platte Kat. 118 weist wiederum eine bessere handwerkliche Qualität gegenüber Kat. 115 und eine schlechtere Qualität gegenüber Kat. 116 und 117 auf.⁸⁹⁴ Vielmehr ist davon auszugehen, dass die sich Plattenmaße nach dem architektonischen Kontext richteten. Falls nun doch die Matrizen der kleineren Platten aus Überformung einer größeren Platte herrühren, dann kann diese nicht aus einer abgenutzten Form wie Platte Kat. 115 stammen, wie die qualitätvollen Platten Kat. 116 bis 118 zeigen. Es ist also denkbar, dass die Matrizen dieser unterschiedlich großen Serien mehr oder weniger zeitgleich entstanden sind und womöglich aus gleicher Werkstatt stammen.⁸⁹⁵

K. Kübler datierte die Reliefs aus Tübingen in augusteische Zeit, ohne seine These zu erläutern.⁸⁹⁶ Wie in dem vorangegangenen Kapitel erläutert, weisen die stilistischen Vorbilder in die frühhellenistische Zeit, wobei die Gestaltung der Omphale wiederum durch in spätklassischer Zeit einsetzende Formen inspiriert wurde. Das Motiv vereint unterschiedliche Bildelemente, die Gesamtkomposition ist dagegen singulär. Das entblößte Bein der Omphale, das Verbergen der Geschlechtsteile der Eroten durch ihre Schrittstellung und die Tatsache, dass einer der Eroten geflügelt, der andere anscheinend ungeflügelt dargestellt ist, sind einzigartige Elemente. Zudem ist insgesamt nur eine kleine aus der gleichen Urpatrizie stammende Anzahl an Fragmenten überliefert, was vermuten lässt, dass die Nachfrage an diesem Motiv von nur kurzer Dauer war. Die qualitätvolle Arbeit der Fragmente verweist darüber hinaus auf eine Entstehungszeit zu Beginn der Produktion der Campana-Reliefs. Ein weiteres Indiz ist zudem die Reliefform als Giebelsima. Sie sind generell in geringerer

⁸⁹³ Borbein 1968, 33; vgl. Siebert 2011, 24.

⁸⁹⁴ Vgl. Kübler 1927, 39.

⁸⁹⁵ Tonanalysen zu diesen vier Exemplaren könnten diese These bestärken. Die gleiche Tonzusammensetzung würde auf eine gleiche Fabrikation hinweisen, vgl. Stutzinger – Feucht 2000, 369. 372.

⁸⁹⁶ Kübler 1927, 42; vgl. Ritter 1995, 180.

Zahl produziert und erhalten, was mit dem Aussterben der italischen Bauweise zusammenhängt.⁸⁹⁷ Daher scheint ein frühes Entstehungsdatum, etwa das dritte Viertel des 1. Jhs. v. Chr. wahrscheinlich.

2.6.6 Interpretation: Sinnbild des privaten Lebensglücks. Zur Neubewertung eines griechischen Mythos

Das auf vier Fragmenten überlieferte Sujet zeigt Omphale zusammen mit zwei Eroten und den Attributen des Herakles. Sie gehören dem gleichen Typus und der gleichen Variante an, die in drei Serien unterschieden werden können. Die Fragmente zeigen jeweils einen Ausschnitt der Darstellung, die innerhalb der hellenistischen und römischen Kunst singulär ist. Einzelne Elemente sind dagegen bereits über einen längeren Zeitraum nachweisbar. So steht Omphale in der Tradition von Aphroditebildnissen, die mit einem um die Hüften geschlungenen Tuch bekleidet sind, während der Oberkörper nackt bleibt. Erotendarstellungen in Gestalt von Kleinkindern finden sich seit hellenistischer Zeit in Verbindung mit Omphale, Herakles, aber auch allein mit dessen Attributen. Die Anwesenheit der Eroten verweist darauf, dass die Szene keinen expliziten Moment innerhalb eines Mythos darstellt, sondern vielmehr allegorisch zu verstehen ist. Die Darstellung auf den Campana-Reliefs ist als Exzerpt einer größeren Motivgruppe zu verstehen, die sich im 1. Jh. v. Chr. in der römischen Kunst etabliert hat. Der Vergleich mit parallelen Darstellungen zeigt, dass das Sujet vornehmlich in der privaten Kleinkunst und in der Malerei zu finden ist, also dem privaten Milieu zuzuschreiben ist. Es ist demnach wahrscheinlich, dass die hier vorliegenden Simen einem privaten Gebäudekontext der römischen Nobilität entstammen.

Doch warum war der Omphalemythos unter den Römern dieser Zeit so beliebt? Bisherige Forschungsansätze zu Herakles im Zusammenhang mit Omphale und/oder Eroten werden kontrovers diskutiert. Oftmals stellt sich hier die Frage, inwieweit der Omphalemythos in der Gegenpropaganda Oktavians nutzbar gemacht wurde, um die Beziehung zwischen Antonius und Kleopatra zu diffamieren. In den letzten Jahren und Jahrzehnten ist die Forschung mehr zu dem Konsens gekommen, dass die Bildkunst bezüglich dieser These nur wenig Aussagekraft besitzt.⁸⁹⁸ So finden sich in der Bildkunst

⁸⁹⁷ Borbein 1968, 15.

⁸⁹⁸ Zu den kontrovers diskutierten Denkmälern zählen Beispiele der arretinischen Reliefkeramik und der Wandmalerei. A. Oxé ging von einer negativen Bewertung des Mythos aus und führt als Beispiel arretinische Reliefgefäße an, die ab den 20er Jahren des 1. Jhs. v. Chr. auftauchen. Sie zeigen Herakles und Omphale nach dem Kleidertausch. Gedeutet wurde das Motiv als Parodie auf Antonius und Kleopatra, s. Oxé 1933, 94–96; Zanker 2009, 66–67; vgl. Ritter 1995, 178. Dagegen spricht sich die Mehrheit innerhalb des Forschungsdiskurses für die positive Bewertung des Motivs aus, als Ausdruck einer bestimmten Lebensweise wie des *otium*, s. Scheffold 1988, 170 Anm. 435; Ritter 1995, 178. Zu den

keine eindeutigen Hinweise auf die Beziehung zwischen Antonius und Kleopatra, geschweige denn ein Bezug auf Herakles und Omphale.⁸⁹⁹ Dagegen werden die literarischen Quellen differenzierter bewertet. Ausgangspunkt bildet zum einen der Umstand, dass Antonius sein Geschlecht auf Herakles zurückgeführt hat, indem er sich als Nachkomme des Herakleiden Antaion verstand. Dies wird sowohl anhand literarischer Quellen als auch anhand einer Serie von Aurei bezeugt.⁹⁰⁰ Zum anderen haben die politischen Ereignisse während des Zweiten Triumvirats, insbesondere die Verbindung zwischen Antonius und Kleopatra,⁹⁰¹ die Forschung dazu bewogen, Darstellungen von Herakles und

arretinischen Reliefbildern, s. Dragendorff – Watzinger 1948, 81–84. 184–185 Nr. 88–97 Taf. 8; Oxé 1968, 75–76 Nr. 117–120 Taf. 27–28; 87 Nr. 156 Taf. 42; 100 Nr. 231. 233 Taf. 53. 71; vgl. Ritter 1995, 105–106. 171–174. R. Herbig versuchte an Beispielen pompejanischer Wandmalerei nachzuweisen, dass das Bildmotiv des Kleidertausches die Hörigkeit des Heros zur Königin ausdrückt. Darin spiegelte sich die spätrepublikanische Weltanschauung wider, nach der die Römer der östlich-hellenischen Kraft unterlagen, Herbig 1937, 208–211. Hierzu kritisch Dragendorff – Watzinger 1948, 83 Anm. 2; vgl. Ritter 1995, 106. Andere warnen davor, solchen Motiven überhaupt zu viel politische Bedeutung beizumessen, s. Huttner 1995, 111; Hekster 2004, 175–177.

⁸⁹⁹ Ritter 1995, 85 Anm. 235; Hekster 2004, 174. Die arretinischen Gefäße geben keine Hinweise auf einen solchen Bezug, s. ebd. 177–178.

⁹⁰⁰ Plut. Ant. 4, 1–3; App. civ. 3, 16; vgl. Huttner 1995; Huttner 1997a, 215; Huttner 1997b, 389; Hekster 2004, 172. Dass Antonius sein Geschlecht auf Herakles zurückgeführt hat, davon zeugt unter anderem eine Serie von Aurei aus dem Jahr 42 v. Chr., hergestellt von dem Münzmeister Liveneius Regulus. Die Averse zeigen je das Porträt der drei Triumvirn Antonius, Lepidus und Oktavian. Die Reverse zeigen jeweils deren mythologische Vorfahren Antaion, die Vestalin Aemilia und Aeneas, s. Ritter 1995, 74–76; Huttner 1995, 104–105; Hekster 2004, 172. Weitere mögliche Bildmotive sowie die Bewertung im Selbstverständnis des Antonius wurden besonders in den letzten Jahrzehnten kontrovers diskutiert. St. Ritter folgt dem traditionellen Forschungsdiskurs, wonach die Abstammung des Antonius von Herakles anhand der Quellenlage eindeutig ist und Antonius diese auch propagierte, s. Ritter 1995, 70–81. U. Huttner sieht in den Quellen eine klare Verbindung zwischen Herakles und Antonius, kommt aber zu dem Schluss, dass einige Quellen kritisch zu betrachten, s. Huttner 1995, 105–111. O. Hekster dagegen bewertet die vorliegenden Quellen bezüglich des Selbstverständnisses des Antonius über seine Abstammung von Herakles gänzlich unsicher bis hin zur Fehlinterpretation vonseiten der bisherigen Forschung, s. Hekster 2004, 172–174.

⁹⁰¹ 40 v. Chr., im gleichen Jahr als Antonius Oktavians Schwester Octavia heiratete, gebar Kleopatra ihm Zwillinge. Seit 37 v. Chr. war er mit Kleopatra verheiratet, führte also eine Doppelhehe. Dass der Partherfeldzug des Antonius 36 v. Chr. scheiterte, führte Plutarch darauf zurück, dass Antonius, statt seinen militärischen Pflichten nachzugehen, sich lieber mit Kleopatra seine Zeit vertrieb, s. Plut. Ant. 37, 4. 35 v. Chr. versäumte es Antonius, die eigens nach Athen angereiste Octavia zu empfangen. Dieser anstößige Vorfall erregte die Aufmerksamkeit der römischen Öffentlichkeit, s. Plut. Ant. 53, 1; vgl. Buchheim 1960, 86; Ritter 1995, 83; Syme 2003, 275. Zwischen 37 und 34 v. Chr. stellte er einige syrische ägyptische Gebiete unter ägyptische Herrschaft. Er wurde schließlich beschuldigt, „seiner orientalischen Herrin Eigentum des römischen Volkes zu schenken“, s. Plut. Ant. 36, 1–4; Cass. Dio 49, 32, 4–5; vgl. Ritter 1995, 83; Syme 2003, 270–271. 34 v. Chr. machte er Kleopatra zur βασιλίδα βασιλέων, was möglicherweise wie der Versuch einer Dynastiegründung nach orientalischem Vorbild anmutete, s. Cass. Dio 49, 41, 1–4; vgl. Ritter 1995, 83. Als er seinen armenischen Triumph in Alexandria abhielt, wurde ihm vorgeworfen, dass er für Kleopatra die römischen Bräuche den Ägyptern übertrage, s. Plut. Ant. 50, 4; vgl. Ritter 1995, 83.

Omphale, vor allem das Motiv des Kleidertausches, als Persiflage auf Antonius und Kleopatra zu deuten. Die historischen Quellen stellen Antonius als Kleopatra hörig dar, ein Umstand, der sich anscheinend dazu eignete, dieses Hörigkeitsverhältnis mit dem Omphalemythos zu vergleichen. Über Antonius' Hang zu ausschweifendem, vergnügungssüchtigem Leben und das dadurch bedingte Scheitern seiner Politik schreibt Plutarch:

Wie auf Gemälden Omphale dem Hercules die Keule wegnimmt und sein Löwenfell anzieht, so entwaffnete oft Kleopatra den Antonius und umgaukelte ihn. Dann ließ er sich von wichtigen Terminen und notwendigen Feldzügen abhalten, nur um mit ihr an den Ufern des Kanopus und des Taphosiris herumzuschwärmen und sich mit ihr zu vergnügen.⁹⁰²

Eine zweite Textstelle stammt aus den Elegien des Properz, die um 22 v. Chr. datiert. Sie zeigt Beispiele aus Geschichte und Mythos auf, in welchen Frauen Macht besitzen und ausüben, darunter Omphale und Kleopatra. Omphale, die Herakles zum willenlosen Sklaven gemacht habe, diene dabei zur Verunglimpfung des Antonius.⁹⁰³ Können nun diese Textstellen im Rahmen einer möglichen augusteischen Gegenpropaganda bewertet werden? Den Befürwortern dieser These zufolge schien der Omphalemythos für die Diskreditierung des Antonius in der Gegenpropaganda Oktavians besonders geeignet, denn er erlaubte, beide Gegner zugleich zu erfassen und zu charakterisieren.⁹⁰⁴ Ziel war es, „Kleopatra zur alleinigen Feindin [zu] stilisieren und [...] ihre Macht in [...] Kontrast zur Schwäche Antonius' zu [betonen]“. Auf diese Weise konnte „der Eindruck eines Bürgerkrieges vermieden“ werden.⁹⁰⁵ Dabei nähre sich die Gegenpropaganda von der „Überbewertung der Rolle des Herakles im Selbstverständnis des Antonius“.⁹⁰⁶ Aus diesem Grund sei eine solche Deutung mit Vorsicht zu bewerten. Ob diesen Bewertungen zeitgenössische Quellen zugrunde liegen⁹⁰⁷ oder ob sie als stilistischer Vergleich der Fantasie Plutarchs entsprungen sind,⁹⁰⁸ ist vorerst nicht zu entscheiden.

Die einzelnen Elemente der Darstellung auf den Campana-Reliefs – Omphale, die Eroten und die Attribute des Herakles – lassen klare Assoziationen zu Herakles und dem Omphalemythos zu. Eine Diffamierung des Herakles, geschweige denn des Antonius, ist

⁹⁰² Plut. comp. Dem. Ant. 3, 4 (Übers. K. Ziegler).

⁹⁰³ Prop. 3, 11.

⁹⁰⁴ Z. B. Ritter 1995, 83.

⁹⁰⁵ Ebd. Der Mythos wurde als Persiflage genutzt, um Staatsmänner zu diffamieren, so z. B. Perikles, s. Plut. mor. 785 e–f; Plut. Per. 24, 6. 9; vgl. Becher 1966, 55 Anm. 2; Huttner 1997a, 275–276 mit Anm. 18; Zanker 2009, 66.

⁹⁰⁶ Denn als die eigentlichen Vorbilder galten St. Ritter zufolge für Antonius und Kleopatra Dionysos /Osiris und Aphrodite/Isis, s. Ritter 1995, 84. Plut. Ant. 24, 3; Vell. Pat. 2, 82, 4; vgl. Hekster 2004, 174. Tatsächlich war für Antonius selbst die eigenständige Selbstinszenierung als Herakles zweitrangig, s. Ritter 1995, 81.

⁹⁰⁷ Becher 1966, 55 Anm. 2; Ritter 1995, 81.

⁹⁰⁸ Huttner 1995, 111; Hekster 2004, 174–175.

indes nicht erkennbar. St. Ritter hat überzeugend argumentiert, dass das ausschnittshafte Bild die dem Mythos zugrunde liegenden negativen Konnotationen ausblendet. Vielmehr steigere die Omphale gereichte Ausstattung ihren weiblichen Reiz. Die Erosen symbolisieren somit die Liebe.⁹⁰⁹ In diesem Sinn sind auch die Angleichung an und Assoziation mit Aphrodite zu verstehen.⁹¹⁰ Diese bedeutet keine Gleichsetzung mit der Göttin, sondern ist als Verkörperung ihrer Eigenschaften als Liebesgöttin zu sehen. Ein politischer oder gar propagandistischer Bezug ist indes nicht erkennbar.

Dass die Omphalefigur in frühaugusteischer Zeit nicht negativ bewertet wurde, davon zeugen Beispiele aus der Glyptik, zum Beispiel Gemmen, die sie allein⁹¹¹ oder gemeinsam mit Herakles abbilden.⁹¹² Zudem seien die Liebesbeziehung zwischen Herakles und Omphale sowie der Kleidertausch, der unter anderem bei antiken Festen nachweisbar ist, nicht *per se* anstößig.⁹¹³ Auch auf Gemmen taucht Herakles zusammen mit Erosen auf. Auf einem Onyx-Kameo „bezwingt“ Eros scheinbar den zu Boden gehenden Herakles.⁹¹⁴ Hier sei jedoch nicht der trunkene Herakles dargestellt. Vielmehr unterwerfe er sich freiwillig dem Eros.⁹¹⁵ Die Erosen seien demnach allegorisch zu verstehen.⁹¹⁶ Für die Besitzerinnen und Besitzer von solchen Schmuckstücken ging es nicht darum, „politische, religiöse oder mythologische Sachverhalte“ zu vermitteln, sondern um die Vorführung eines bestimmten Lebensgefühls oder -genusses.⁹¹⁷ Ebenso zeigt die augusteische Dichtung, dass der mythische Stoff auch positive Interpretationsmöglichkeiten zuließ.⁹¹⁸ Sie preisen vor allem ihre Schönheit, der Herakles unterlag. Bei Ovid heißt es beispielsweise:

Über die Schultern herab fiel das duftende Haar ihr, der Busen
Glänzte im Goldschmuck, wie da ging die Mäonierin.⁹¹⁹

Der Omphalemythos kann demnach aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet werden.⁹²⁰

⁹⁰⁹ Ritter 1995, 107. 179–181

⁹¹⁰ K. Schauenburg zufolge wird in Omphale „die Allmacht Aphrodites wirksam“, s. Schauenburg 1960a, 66.

⁹¹¹ Schauenburg 1960a, 63; vgl. Ritter 1995, 106.

⁹¹² Schauenburg 1960a, 65–66; Ritter 1995, 107. 179 Anm. 386.

⁹¹³ Kenner 1970, 102–163; vgl. Lendle 1973, 78. Eine weitere Erklärung für den Kleidertausch bietet Ovid, wie eingangs beschrieben wurde, s. Ov. fast. 2, 2357–2358.

⁹¹⁴ Kameo, Onyx, FO unbekannt, H. 2,3 cm, 1. Jh. v. Chr., Neapel, NM, Inv.-Nr. 25.863, s. Vollenweider 1966, 36 mit Anm. 61; 102 Taf. 27, 6. 7; Zazoff 1983, 292 mit Anm. 153; Blanc – Gury 1986, 1028 Nr. 612.

⁹¹⁵ Ritter 1995, 108. 209.

⁹¹⁶ Vgl. ebd. 119.

⁹¹⁷ Ebd. 108.

⁹¹⁸ Ebd. 179.

⁹¹⁹ Ov. fast. 2, 309–310 (Übers. N. von Holzberg).

⁹²⁰ Ritter 1995, 176.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass Darstellungen, die das Liebesverhältnis zwischen Herakles und Omphale thematisieren, in der Forschung kontrovers diskutiert werden, da hier Herakles' Vielschichtigkeit besonders zum Ausdruck kommt. Er tritt nicht als der große Heros auf, der die Unsterblichkeit erlangt, sondern ist im Zusammenhang mit Omphale als „Genussmensch“ zu verstehen.⁹²¹ In Rom gab es ein breites Spektrum an Interpretationsmöglichkeiten des Omphalemythos, „von politischer Persiflage bis zu heiter-burlesker Ausmalung, ohne jedweden negativen Bedeutungsinhalt“.⁹²² Ebenso thematisieren die Campana-Reliefs die Liebe zwischen Herakles und Omphale wovon zahlreiche weitere Darstellungen aus dem privaten Kontext zeugen.

⁹²¹ Lippold 1951, 128; Ritter 1995, 106.

⁹²² Ebd. 106–107. Die attische Tragödie schildert beispielsweise den Dienst des Herakles bei Omphale als „tatenreiche Sühne“. Eine Liebesbeziehung zwischen den beiden ist nicht Gegenstand des Themas, s. Herzog-Hauser 1939, 389 (mit Zusammenstellung und Auswertung der Quellen); vgl. Ritter 1995, 106 mit Anm. 377. Die Hörigkeit des Herakles wurde wahrscheinlich durch die attische Komödie in die erotische Sphäre verlagert, s. ebd. In der späteren, bei Diodoros überlieferten, mit hellenistischen Zügen versetzten Version bleibt Herakles freiwillig bei der liebenden Omphale, s. Diod. 4, 31.

3

Theseus

3.1 Reliefs aus caeretaner Werkstatt

Die Materialsammlung H. von Rohden und H. Winnefelds verzeichnet 18 Reliefs und Fragmente, die aufgrund ihrer morphologischen Ähnlichkeit und ihrer vergleichbaren Fund- und Sammlungsgeschichte als zusammengehörig zu betrachten sind⁹²³ (Kat. 119–120. 122–123. 125–129. 131–139). Zu dieser Gruppe können vier weitere Stücke hinzugefügt werden, von denen eines im Katalog von Frank Brommer erwähnt wird (Kat. 124), die übrigen drei online abgebildet, ansonsten jedoch unpubliziert blieben (Kat. 121. 130. 140). Die Gesamtzahl beläuft sich auf 22 Exemplare, die einer geschlossenen Gruppe von Reliefs aus Cerveteri⁹²⁴ (röm. Caere) angehören und aus einer Werkstatt stammen, die schon vor den römischen Werkstätten tätig war und diese sogar beeinflusst haben soll.⁹²⁵ Elf Exemplare stammen aus dem Bestand der ehemaligen Sammlung Campanas (Kat. 119. 122. 127. 130–131. 133–138).⁹²⁶ Da G. P. Campana selbst Ausgrabungen in Cerveteri finanzierte,⁹²⁷ ist es wahrscheinlich, dass diese Stücke bei seinen eigenen Grabungen zutage kamen. Der Großteil dieser Sammlung befindet sich heute in Paris und ein Exemplar H. von Rohden und H. Winnefeld zufolge in einem Provinzmuseum (Stand 1911).⁹²⁸ Die Exemplare aus der Grabung 1869/1870 sind heute in Berlin zu finden⁹²⁹ (Kat. 126. 128–129. 139). Soweit zu beurteilen, gleichen sie den Exemplaren aus der ehemaligen Sammlung Campanas. Vermutlich stammen sie aus dem gleichen Fundkontext. Genauere Angaben zur Provenienz können allerdings nicht gemacht werden.⁹³⁰ Die hier behandelten

⁹²³ Von Rohden – Winnefeld 1911, 98–99. H. von Rohden und H. Winnefeld zufolge waren diese Reliefs ebenso wie die drei Heraklestaten als Dreizahl im Wechsel aneinandergereiht. Wie sich die Theseusreliefs gruppieren, sei nicht mehr zu rekonstruieren, s. ebd. 30*.

⁹²⁴ Das heutige Cerveteri liegt in Südetrurien, 45 km nordwestlich von Rom am Südwestausläufer der Tolfaberge und in 6 km Entfernung zum Tyrrhenischen Meer in der Region Latium. Das antike Caere zählte zu den bedeutenden Handelsmetropolen des etruskischen Zwölfstädtebundes. Zwischen 700 und 550 v. Chr. galt Caere als bedeutendes Zentrum der Grabarchitektur und des Kunsthandwerks. Es war durch ein dichtes Straßennetz mit den umliegenden Zentren verbunden. Eine monumentale Straße verband die Stadt mit dem Hafen von Pyrgi. 353 v. Chr. unterwarfen die Römer die Stadt und sie verfiel im Laufe der Jahrhunderte – nach neuer kurzer Blüte in augusteischer Zeit – zu einem unbedeutenden Ort, s. Steingraber 1981, 419. 423.

⁹²⁵ Von Rohden – Winnefeld 1911, 13*. 23*. 98. Weitere Reliefs aus Cerveteri, die in dieser Arbeit behandelt werden, sind die Platten Kat. 141–142, die aber aus einem anderen Kontext stammen.

⁹²⁶ Ebd. 98–99.

⁹²⁷ Yuen 1996, 22.

⁹²⁸ Von Rohden – Winnefeld 1911, 246. Leider war es nicht möglich, diese Angabe zu überprüfen.

⁹²⁹ Ebd. Herr Dr. V. Kästner teilte mir freundlicherweise mit, dass die Exemplare der Berliner Sammlung mit der Inventarnummer TC 6681 aus der Grabung 1869/1870 stammen. Ob nun das Londoner Exemplar oder sogar alle hier verzeichneten Stücke aus derselben Grabung stammen, ist anzunehmen, jedoch nicht mehr feststellbar.

⁹³⁰ W. Helbig erwähnt das Gebiet hinter dem Theater, in dem in „geringer Tiefe allerlei Fragmente polychromer Terracotten zu Tage [kamen], die, in den römischen Kunsthandel zerstreut, vielfach

Stücke scheinen demnach zwei zeitlich aufeinanderfolgenden Ausgrabungskampagnen anzugehören, wobei für die meisten Exemplare unklar ist, ob überhaupt, und wenn ja, aus welcher dieser Grabungen sie stammen.

Es sind drei zusammengehörige Bildthemen überliefert: die Auffindung der Gnomismata, die Bestrafung wdes Sinis und die „Begegnung mit dem Keulenträger“.⁹³¹ Alle Platten bestehen aus dem gleichen feingeschlämmten hartgebrannten Ton, der mit Puzzolanerde aus sehr dunklen, fast schwarzen Körnchen gemagert wurde. Die Darstellungen sind gleichermaßen qualitativvoll in sehr flachem Relief gestaltet. Die Oberfläche wurde geglättet, weist jedoch zahllose kleine Risse auf. Sie war mit einer feiner geschlämmten Tonschicht überzogen, die sich graugrün gefärbt hat.⁹³² Die im Ganzen vorliegenden Platten sind jeweils aus Fragmenten zusammengesetzt und ergänzt. Die gleichen Plattenmaße und die gleiche Ornamentik der oberen und unteren Zierfriese verweisen darauf, dass die Reliefs dem gleichen architektonischen Kontext angehören.⁹³³ Da auch alle weiteren dokumentierten Reliefs unbekanntes Fundortes aus jeweils gleicher Urpatrizie herrühren,⁹³⁴ die als Vorlage diente, ist es wahrscheinlich, dass sie ebenfalls aus Caere stammen. Die Gesamthöhe der Platten beträgt zwischen 58,5 und 63 cm, die Breite zwischen 43 und 45 cm.⁹³⁵ Die Platten schließen oben mit einem elfteiligen Eierstab,⁹³⁶ darüber einem Rundstab und einer glatten Leiste

das Interesse der Gelehrten und Künstler auf sich zogen. Hierdurch aufmerksam gemacht, entschloß sich der Canonicus, dem gegenwärtig die Pfründe Vitalini gehört, an der betreffenden Stelle systematische Ausgrabungen zu unternehmen“, s. Helbig 1870, 151. Bei diesen erwähnten Ausgrabungen kam ein Raum zutage, in dem solche Terrakotten deponiert wurden, s. ebd. 152.

⁹³¹ Von Rohden – Winnefeld 1911, 98–99.

⁹³² Bei den römischen Reliefs wurde die Form zunächst mit der dünnen Oberflächenschicht ausgestrichen, bevor die gröbere Hauptmasse reingestrichen wurde, s. ebd. 23*. Ein gleiches oder ähnliches Verfahren kann auch für die caeretaner Reliefs angenommen werden.

⁹³³ Stark 1860, 123; von Rohden – Winnefeld 1911, 30*. In welcher Reihenfolge die Platten angebracht wurden, vermochten H. von Rohden und H. Winnefeld nicht zu rekonstruieren. Ein viertes Motiv, die Bändigung des Marathonischen Stieres (Kat. 141–142), stammt ebenfalls aus caeretaner Werkstatt, wird aber aufgrund abweichender Außenmaße und Zierstreifen einem anderen Anbringungskontext zugeordnet, s. ebd. 99. Etwaige Abschlussleisten fehlen, lediglich eine untere glatte Leiste, die zugleich als Standfläche dient, ist erhalten. K. B. Stark dagegen postulierte, dass die erhaltenen Maße denen der hier behandelten drei zusammengehörigen Motive entsprechen, wobei die Figuren auf dieser Platte in größerem Maßstab erscheinen. Zudem unterscheiden sie sich auch stilistisch etwas voneinander, „indem ihnen der Anflug von hieratischer Strenge fehlt, welcher jenen drei Reliefs bei feiner schöner Ausbildung des Körperlichen einen eigenen Reiz verleiht“, s. Stark 1860, 123. K. B. Stark hat sich hier selbst widersprochen, denn seine Beschreibung zeigt, dass dieser Typus nicht der hier behandelten Friesreihe angehören kann.

⁹³⁴ H. von Rohden und H. Winnefeld zufolge stammen die Platten aus jeweils gleicher Form, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 98. 246.

⁹³⁵ Die Plattenmaße unterliegen gewissen Schwankungen bedingt durch den Brand und den damit eingehenden Wasserverlust, der den Ton schrumpfen lässt, vgl. ebd. 26*; Borbein 1968, 14.

⁹³⁶ Zur Bildung des Eierstabes, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 34*. Die Reliefs Kat. 120. 131. 134 weisen neun ganze stilisierte Blattelemente, am linken Plattenrand ein Drittel und am rechten Plattenrand

ab. Die eiförmigen stilisierten Blätter des Eierstabs liegen auf einer über dem Bildgrund etwas erhöhten Fläche, darüber folgt ein profiliertes glattes Gesims.⁹³⁷ Der untere Abschluss wird durch eine glatte Leiste gebildet, die zugleich die Standfläche für die im Bildfeld abgebildeten Figuren darstellt. Darunter schließt das Relief mit einem für Campana-Reliefs einzigartigen Fries aus abwechselnd nach oben und unten gerichteten Palmetten ab.⁹³⁸ Die Palmetten werden beinahe herzblattförmig umschlossen und die jeweiligen Elemente so miteinander verbunden. Sowohl das stilisierte Blatt beim Eierstab als auch das Palmettenelement im unteren Fries sind am linken und rechten Plattenrand jeweils halbiert, ein Indiz dafür, dass das Ornamentband auf einer sich unmittelbar anschließenden Platte fortgesetzt wurde.⁹³⁹

Von den dokumentierten Reliefs sind die Reliefs Kat. 123 bis 126, 128, 133 und 135 bis 139 ohne Abbildung, das Exemplar Kat. 119 nur im Ausschnitt publiziert. Zudem sind drei Exemplare nur als Zeichnung bekannt, die keine genaue Wiedergabe darstellen, sondern dem Stil des 19. Jhs. entsprechend gestaltet sind (Kat. 122. 131–132). Die Exemplare Kat. 123, 126, 128, 132 und 136 bis 139 gelten als verschollen.

3.1.1 Die Auffindung der Gnorismata

Beschreibung und Serienzuweisung

Insgesamt acht Exemplare überliefern die gleiche Darstellung (Kat. 119–126) (Abb. 11). Die erhaltenen Fragmente und echten Teile der im Ganzen vorliegenden Platten ergänzen sich weitestgehend, sodass das Gesamtbild rekonstruierbar ist. Die Exemplare aus London (Kat. 120) und Paris (Kat. 121)⁹⁴⁰ weisen noch (z. T. rekonstruierte) Heftlöcher auf, auf der Londoner Platte an drei von vier Ecken, auf der Pariser

zwei Drittel eines Blattes, auf. Das Relief Kat. 127 weist elf ganze Blätter, Kat. 122 am linken Plattenrand ein Drittel eines Blattes, gefolgt von zehn ganzen Blättern, auf. Es ist zu bedenken, dass bis auf Relief Kat. 134 die Reliefs in der Publikation Campanas nur als Zeichnung vorliegen, die zu einem gewissen Grade bereits der Interpretation des Zeichners unterlagen. Die Vignetten der Publikation Reinachs beziehen sich wiederum auf die Publikation Campanas, s. Reinach 1912, 279.

⁹³⁷ Von Rohden – Winnefeld 1911, 34*.

⁹³⁸ Zum Anthemion, s. ebd. 35*. Das Anthemion besteht aus fünf ganzen und zwei halben Palmetten an den Rändern. Auf den Zeichnungen in der Publikation Campanas brechen die Palmetten an unterschiedlichen Stellen. Ob diese Unstimmigkeit der Interpretation des Zeichners geschuldet ist, ist unklar.

⁹³⁹ Borbein 1968, 159 Anm. 828.

⁹⁴⁰ Ob die Platte Kat. 121 aus dem Louvre mit der Inventarnummer S 1491 einem der beiden Stücke aus der ehemaligen Sammlung Campana zuzuordnen ist, konnte aufgrund dessen, dass es nicht möglich war, die Stücke im Original zu betrachten, nicht überprüft werden. Von der Platte Kat. 122 aus dem Louvre mit der Inventarnummer S 893, in den *Cataloghi Campana* unter der Nr. 264 verzeichnet, ist nur eine Zeichnung aus der Publikation Campanas (*Campana* 1842, Taf. 117) sowie

Platte eines links unten (analog zu der Londoner Platte) und eines in der Mitte. Insgesamt sind ursprünglich fünf Heftlöcher anzunehmen, eines an jeder Ecke und ein fünftes in der Mitte.

Das Bildfeld zeigt in der Mitte einen nach rechts gewandten, nackten, athletisch gebauten, bartlosen Jüngling mit kurzen gewellten Haaren. Der Jüngling stützt das linke Bein nach vorne auf, um eine große rechteckige Felsplatte hochzustemmen. Unter dem Felsen liegen Gegenstände verborgen. Die Platten Kat. 120 und 121 zeigen ein Schild, ein Schwert in der Scheide und eine Sandale. Der mittlere Teil des Schwertes mit der Boden-erhöhung darunter wurde bei der Platte Kat. 120 ergänzt.⁹⁴¹ Das rechte nach hinten gestreckte Bein des Jünglings überschneidet sich leicht mit einer zweiten dahinterstehenden weiblichen Person. Sie trägt einen Chiton, der ihr von der rechten Schulter gerutscht ist.⁹⁴² Darüber trägt sie ein Himation, mit dem sie ihren Hinterkopf verhüllt. Sie ist nach rechts und mit dem Blick nach unten in Richtung der Waffen gewandt. Mit der rechten Hand zeigt sie in deren Richtung, setzt sich so mit der Handlung des Jünglings in Beziehung,⁹⁴³ während sie mit ihrer linken auf Höhe der Schulter ihren Mantel rafft. Alle bekannten Exemplare entstammen der gleichen Urpatrizie. Bei genauerer Beobachtung sind mindestens zwei oder drei unterschiedliche Serien festzustellen. Serie 1 ist in der Platte Kat. 119 überliefert.⁹⁴⁴ Die Platte ist nur als kleiner Ausschnitt publiziert, der den Oberkörper einer Frauendarstellung zeigt. Diese Figur ist etwas schlanker und sie hält ihren Kopf nicht ganz so weit gesenkt wie auf den übrigen Platten. Weiterhin stammen die Exemplare Kat. 120 und 121 aus einer Form. Vergleicht man Kat. 120 und 121 mit 122, so stellt man wiederum Unterschiede in den Details fest. Die Platten Kat. 122 und 121 gleichen sich bis auf die Wiedergabe der Gnorismata – der Schild auf Kat. 122 erscheint

eine Vignette von S. Reinach (Reinach 1912, 279 Abb. 3) publiziert. Beide Wiedergaben entsprechen offensichtlich nicht dem reellen Erhaltungszustand der Platte, sondern einer interpretatorischen Rekonstruktion, in der beispielsweise (störende) Heftlöcher ausgelassen wurden.

⁹⁴¹ H. von Rohden und H. Winnefeld zufolge war hier wahrscheinlich die zweite Sandale dargestellt, von deren Riemenwerk noch ein Rest rechts unter der Schwertscheide erhalten zu sein scheint, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 246. H. B. Walters nennt Schild, ein Schwert, mit ornamentalem $\mu\acute{\alpha}\kappa\eta\varsigma$ verziert, und einen Köcher oder ein zweites Schwert, s. Walters 1903, 398. H. von Rohden und H. Winnefeld zufolge diente Campanas Abbildung des Pariser Exemplars H. B. Walters als Vorlage für seine Beschreibungen und ließ sich von diesen irreführen, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 246. Dem ist entgegenzuwirken, dass das Pariser Exemplar Kat. 121, das wohl nicht als Vorlage für die Zeichnung und Vignette diente, ebenso ein solches Schild aufweist, das eher mit der Berliner Platte als mit den Darstellungen für Kat. 122 vergleichbar ist. In welcher Weise aber ein Stück als Vorlage für ein anderes diente, ist nicht mehr feststellbar.

⁹⁴² Vgl. Kalkmann 1883, 114; von Rohden – Winnefeld 1911, 98. 246. Reliefs mit Darstellungen von Frauen, die auf Akanthusblättern sitzen und ebenfalls aus Caere stammen, zeigen einen von der Schulter gegliederten Chiton, s. ebd. 244 Taf. 8.

⁹⁴³ Ebd. 246.

⁹⁴⁴ Das Relief ist in den *Cataloghi Campana* unter der Nr. 89 verzeichnet. Die moderne Inventarnummer ist mir nicht bekannt.

in den vorliegenden Zeichnungen größer als auf der Platte Kat. 121, was mehr der Wiedergabe auf der Platte Kat. 120 entspricht. Andererseits verweist die eigentümliche Rekonstruktion des Felsens, die diesen über den Bildrand hinaus wiedergibt, darauf, dass es sich um den gleichen Restaurator gehandelt haben muss. Dass es sich tatsächlich um eine Rekonstruktion, und nicht um eine Variante gegenüber etwa der Platte Kat. 120 handelt, beweist Kat. 121, bei der die Umrisse der Ursprungsform des Felsens noch erkennbar sind. Da die Platte Kat. 122 nur als Zeichnung beziehungsweise Umzeichnung publiziert ist, ist unklar, inwieweit das Bild dem Stil des Zeichners unterlag oder möglicherweise zu einer weiteren dritten Serie gehört.⁹⁴⁵ Alle weiteren Exemplare können aufgrund mangelnder Dokumentation keiner Serie zugewiesen werden.

H. von Rohden und H. Winnefeld stellten zudem Farbreste fest: „Das eine Exemplar des Louvre [Kat. 119] zeigt an den echten Teilen sichere Farbspuren: Grund hellblau, Untergewand der Äthra rosa, ihr Mantel gelb, Fleischfarbe hellrot. Dieselben Farben scheint das Florentiner Bruchstück [Kat. 125] zu bewahren, während das Berliner [Kat. 126] nur den graugelben Überzug aufweist“.⁹⁴⁶ Auch die Platte Kat. 121 weist noch Farbspuren auf, die mit den eben wiedergegebenen Beobachtungen übereinstimmen.

Deutung

Der Jüngling ist anhand typischer ihm zugewiesener Attribute als Theseus zu identifizieren. So sind unter dem Felsen, den er emporhebt, die Gnorismata – die Waffen des Vaters Aigeus, die ihm als Erkennungszeichen dienen – verborgen: das Schwert und die Sandalen. Literarisch ist der Mythos erst seit dem Hellenismus überliefert.⁹⁴⁷ Hinzu kommt der Schild, der in der antiken Literatur und Bildkunst keine Parallelen aufweist. Die vorliegende Szene, in der Theseus einen Felsen anhebt und die Gnorismata findet, die ihn als legitimen Erben Athens ausweisen, decken sich mit der schriftlichen Überlieferung und Bildtradition des Mythos. Gesichert wird die Deutung durch den Hinweis, den die weibliche Person daneben gibt. Sie kann als Theseus' Mutter Aithra gedeutet werden, die nur als einzige wusste, wo die Gnorismata

⁹⁴⁵ Der Eierstab und die Gnorismata sind unterschiedlich gestaltet. Die Platte Kat. 122 weist den Ansatz eines Bodens, auf dem die Figuren stehen, auf.

⁹⁴⁶ Ebd. 246.

⁹⁴⁷ Die früheste Erwähnung findet sich bei Kallimachos, s. Kall. fr. 236; weiterhin Plut. Thes. 6, 4; Hyg. fab. 37; vgl. Brommer 1982, 1. Der vorliegenden Szene liegt folgender Mythos zugrunde: Als Aithra, Tochter des Pittheus, König von Troizen, von dem athenischen König Aigeus ein Kind erwartete, verließ dieser sie nach Weisung eines Orakels, s. Plut. Thes. 3. Aigeus verbarg sein Schwert und seine Sandalen unter einem Felsen und trug Aithra auf: Wenn ihr Sohn stark genug sein werde den Felsblock zu heben, soll er die Sandalen anziehen, das Schwert umhängen und nach Athen ziehen. Pausanias berichtet im ersten Buch: „[...] und wie Theseus 16 Jahre alt geworden sei, habe er den Stein aufgehoben und sei mit dem von Aigeus Hinterlegten fortgefahren“, s. Paus. 1, 27, 8 (Übers. E. Meyer).

des Aigeus verborgen liegen.⁹⁴⁸ Zuletzt findet sich auf der Platte Kat. 120 die Bezeichnung $\Theta E[C]EOYC$, die in den noch feuchten Ton geritzt wurde und den Jüngling eindeutig benennt.⁹⁴⁹

Bildtradition: Zur Rezeption und Adaption eines traditionellen Bildschemas

Die Bildkunst überliefert das Sujet seit dem ersten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. auf attischen Denkmälern.⁹⁵⁰ Das auf den Campana-Reliefs vorliegende Bildschema, in der Aithra im Hintergrund steht, ist sowohl für die griechische als auch für die römische Kunst singulär. Möglicherweise geht dieser Typus auf eine Statuengruppe zurück, die sich auf der Athener Akropolis befand. Pausanias schreibt: „Von dieser Geschichte ist eine Darstellung auf der Akropolis aufgestellt ganz in Bronze außer dem Stein“.⁹⁵¹ Die einstige Statuengruppe wurde möglicherweise von der attischen Vasenkunst aufgegriffen. Ein Beispiel stellt eine Lekythos aus Sizilien dar, die in die Mitte des 5. Jhs. v. Chr. datiert.⁹⁵² Theseus stemmt den etwa bis zur Brust reichenden länglichen Felsen, worunter Schwert und Sandalen verborgen waren. Rechts daneben steht Aithra, die die Szene beobachtet. Die rechte Hand hat sie erhoben – eine Geste des Sprechens,⁹⁵³ möglicherweise verweist sie auf die unter dem Felsen verborgenen Waffen. In der linken hält sie einen kleinen, nicht erkennbaren Gegenstand.

Ab Ende des 5. Jhs. v. Chr. ist das Sujet auch auf Denkmälern der italischen Halbinsel vertreten, wohingegen die Darstellungen im attischen Raum zurückgehen.⁹⁵⁴ Auf einer Schale aus Etrurien aus dem letzten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. zeigt das Innenbild Aithra

⁹⁴⁸ Plut. Thes. 6, 4; Hyg. fab. 37; Kall. fr. 236.

⁹⁴⁹ Zu Inschriften und Werkstattstempeln, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 20–22*; vgl. ebd. 98. 246.

⁹⁵⁰ Die Darstellung auf einer frühen attisch-rotfigurigen Schale, die um 510 v. Chr. datiert wird, ist nicht eindeutig zuzuweisen, s. Sourvinou-Inwood 1971, 94–109; vgl. Schefold – Jung 1988, 235 Anm. 614.

⁹⁵¹ Paus. 1, 27, 8 (Übers. E. Meyer); vgl. von Duhn 1877, 172; von Rohden – Winnefeld 1911, 98; Weitzmann 1949, 163; Neudecker 1994, 336; Walker 1995, 64.

⁹⁵² Attisch-rotfigurige Lekythos, aus Sizilien, H. 43 cm, 475–425 v. Chr., Stockholm, NM, Inv.-Nr. A 1701, s. ARV² 844.145 (Sabouroff-Maler); Antonsson 1958, 98–99. 155; Neils 1987, 122–123. 168 Nr. 103 Taf. 68; Servadei 2005, 23, Abb. 1; <www.beazley.ox.ac.uk/record/F2CCCCA0-B128-4856-992A-14D16673C4C2> (11.8.2016).

⁹⁵³ Vgl. Neumann 1965, 10.

⁹⁵⁴ Vorstellbar ist die Verbreitung attischer Keramikimporte im unteritalischen Raum und Adaption im italischen Raum. Weiterführende Untersuchungen würde aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

auf einem Felsen sitzend.⁹⁵⁵ Ihr rechts gegenüber ist Theseus beim Anheben eines länglichen Felsens erkennbar. Ein etruskischer Skarabäus, der in das 4. Jh. v. Chr. datiert, zeigt einen Jüngling beim Hochheben eines klotzartigen Felsens, unter dem sich ein Schwert und Sandalen befinden.⁹⁵⁶ Der Felsen ist dabei in kleinerem Maßstab als auf anderen Denkmälern wiedergegeben, was womöglich dem begrenzten Bildfeld geschuldet ist. Der Heros muss sich hier weit nach unten beugen, um den Stein anzuheben. Die Inschrift mit dem Namen des Theseus in etruskischer Umbildung (translit. These) verweist auf den Heros. Sein Körper weist betonte, jedoch in ihrer Zahl zu viele Sägemuskeln auf, wohingegen die sehnigen Arme und Beine plastisch gut ausgebildet sind. Die Haare sind in feinen Buckellöckchen angeordnet.

Hellenistische und römische Denkmäler zeugen von einer kontinuierlichen Tradierung des Grundschemas. Ein attisches Ehrendekret für den Troizener Telesias verweist auf das athenische Bürgerrecht des Troizeners Telesias.⁹⁵⁷ Zur Beteuerung ist auf dem Dekret Theseus bei der Auffindung der Gnorismata dargestellt, der ebenfalls in Troizen aufgewachsen ist und sich anhand der Gnorismata als Athener legitimiert.⁹⁵⁸

Eine marmorne, aus Nablus stammende Dreifußbasis aus dem 1. Jh. v. Chr. ist ein Werk aus einer attischen Werkstatt.⁹⁵⁹ Erkennbar ist auf der linken Seite Theseus beim Hochstemmen des blockartigen länglichen Felsens. Rechts ist neben dem Felsen eine weibliche Gestalt zu sehen, die als Aithra gedeutet wird, dahinter stehen zwei Dienerinnen. Über dem Felsen heißt es in der Beischrift: *ΘΗΕΕΥΣ ΓΝΩΡΙΣΜΑΤΑ*. Ein Karneol, der dem Philemon zugeschrieben wird,⁹⁶⁰ datiert in die zweite Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. und gibt die Szene ebenfalls wieder.⁹⁶¹ Theseus ist hier im Gegensatz zu

⁹⁵⁵ Attisch-rotfigurige Schale, FO unbekannt, Maße o. A., 450–400 v. Chr., Paris, LV, Inv.-Nr. G 622, s. ARV² 1293, 10 (Maler von London E 105); Servadei 2005, 23 Abb. 2; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/E330E280-1516-4A6A-B132-DA75E3E8A761>> (11.8.2016).

⁹⁵⁶ Etruskischer Skarabäus, Sardonyx, FO unbekannt, 1873 erworben, H. 17,5 mm, B. 11,2 mm, D. 3 mm, Anfang 4. Jh. v. Chr., Wien, KHM, Inv.-Nr. IX B 1352, s. Zwierlein-Diehl 1973, 45–46 Nr. 43 Taf. 10 (mit weiterführender Literatur). Das Motiv ist auch häufig in der etruskischen und italischen Glyptik des 3. und 2. Jhs. v. Chr. zu finden. Eine Auswahl an Vergleichsbeispielen findet sich bei ebd. 46.

⁹⁵⁷ S. Neils 1994, Taf. 622, 20. Bei dem Dekret handelt es sich um ein offizielles Dokument, bei dem nicht nur Telesias, sondern auch Troizen als Mutterstadt des „Gründer [...] Athen[s]“ geehrt wird, s. Plut. Thes. 1 (Übers. K. Ziegler). Relief, Ehrendekret für Telesias aus Troizen, Marmor, aus Athen, Akropolis, Südhang, H. 59 cm, B. 52 cm, T. 14 cm, 140/139 Jh. v. Chr., Athen, EM, Inv.-Nr. 8043. 8044. 8045, s. IG II² 971; Lawton 1995, 157 Nr. 187 Taf. 96.

⁹⁵⁸ Ebd. 157.

⁹⁵⁹ Dreifußbasis, Marmor, aus Nablus, Maße o. A., attische Arbeit des 1. Jhs. n. Chr., Istanbul, Archäologisches Museum, Inv.-Nr. 52 (M.638), s. Froning 1981, 46–47 Abb. 2–4 Taf. 7, 1–3.

⁹⁶⁰ Er steht stilistisch in der Werkstatttradition des Anteros. M.-L. Vollenweider zufolge lässt „die plastische Betonung der Muskulatur [...] eine gemeinsame Handwerkstradition erkennen“, s. Vollenweider 1966, 45.

⁹⁶¹ Gemme, Karneol, FO unbekannt, H. 1,65 cm, B. 1,9 cm, 2. Hälfte 1. Jh. v. Chr., St. Petersburg, Eremitage (ohne Inv.), s. Vollenweider 1966, 44–45. 107 Taf. 40, 3. 5.

den Campana-Reliefs in Dreiviertelansicht von hinten dargestellt; das Gesicht erscheint im Profil. Das rechte Bein hat er vorangestellt. Er umfasst mit beiden Händen einen länglichen Felsen, der ihm etwa bis zur Schulter reicht und nicht so sehr von einer Blockhaftigkeit geprägt ist wie bei den Campana-Reliefs. Der um die Schultern gelegte Mantel schlägt große regelmäßig arrangierte Wellen. Unter dem Felsen finden sich das Schwert und die Sandalen des Aigeus.

Ein in der Villa Albani befindliches Marmorrelief aus der frühen Kaiserzeit zeigt zwei aufeinanderfolgende Szenen des Theseusmythos in einem Relief vereint.⁹⁶² Das Relief zeigt zwei Szenen. Die Szene links zeigt Theseus als nackten Jüngling und nur mit einer Chlamys bekleidet. Er stützt sich mit dem linken Fuß vorne auf einen Stein auf, um einen kleinen länglichen Felsen zu heben. Darunter sind Schwert und Sandalen erkennbar. Zwei weibliche Gestalten beobachten das Geschehen. Die rechte Szene desselben Reliefs zeigt die Verabschiedung Theseus', die von zwei weiteren Personen beobachtet wird. Aithra ist dabei in Frontalansicht wiedergegeben. Mit der Linken umfasst sie ihren Mantel an der Hüfte, mit der Rechten verschleiert sie mit diesem ihr Haupt. Die Hauptfiguren sind von weiteren fünf Personen umgeben, die die Szenen ergänzen. Der Darstellungstypus wurde weiterhin auf Athener und Troi-zerer Münzen⁹⁶³ (2.–3. Jh. n. Chr.) aufgegriffen.⁹⁶⁴

Zusammenfassend ist festzustellen, dass der vorliegende Darstellungstypus seit klassischer Zeit auf attischen Denkmälern und ab dem 4. Jh. v. Chr. auf italischem Gebiet belegt ist. Die die Szene begleitenden Figuren können dabei variieren. Die Darstellung der Aithra, wie sie von hinten an Theseus herantritt und mit ihrem Blick und der Handbewegung auf die Erkennungszeichen verweist, ist einzig auf den Campana-Reliefs überliefert. In der Regel ist sie Theseus gegenübergestellt und der Felsen mittig platziert.

Stilanalyse

Aithra kennzeichnet eine aufrechte steife Position.⁹⁶⁵ Das Gewand schmiegt sich relativ eng an den Körper, sodass sich ihr Gesäß abzeichnet. Die Gewandfalten sind in regelmäßigen, gerade verlaufenden kleinen Wellen angeordnet und darunter lugt

⁹⁶² Relief, Marmor, aus Ostia, B. 197 cm, H. 111 cm, 2. Hälfte 1. Jh. v. Chr., Rom, VA, Inv.-Nr. 706, s. Neudecker 1994, 334–338 Nr. 496 Taf. 187–189 (mit weiterführender Literatur); vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 98; Weitzmann 1949, 163 Taf. 25, 2; Souvinou Inwood 1971, 104–105 Nr. 3.

⁹⁶³ Z. B. Imhoof-Blumer – Gardner 1885, 98 Nr. M 11 Taf. 55; Imhoof-Blumer – Gardner 1887, 42 Nr. DD 2 Taf. 77; vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 98; Weitzmann 1949, 163.

⁹⁶⁴ Vgl. Neudecker 1994, 336.

⁹⁶⁵ „Zutat des Tonbildners ist Aethra, die übermäßig lang, steif und starr wie aus Holz geschnitten daneben steht“, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 98.

der fein plissierte Chiton hervor. Das Gewand steht so in der Tradition der spätar-chaischen Korenstatuen. Die Kore von der Akropolis in Athen datiert um 520/510 v. Chr.⁹⁶⁶ Das über dem Chiton angelegte Himation weist ebenso lange, parallel verlaufende Falten auf. Solche archaischen Stilmittel wurden bereits in der frühklassischen Kunst rezipiert. Die Gewanddrapierungen sind mit einer Sitzstatue⁹⁶⁷ aus Persepolis vergleichbar, die um 460 v. Chr. datiert wird und deren Gewand stark in archaischer Tradition steht. Die feine lange parallele Drapierung findet sich auch bei den Karyatiden der Südhalle des Erechtheions.⁹⁶⁸ Ebenso sind Beispiele für archaische Manteldrapierungen bei Frauenbildnissen aus der hellenistisch-römischen Kunst bekannt. Zu erwähnen sei hier nochmals das Marmorrelief aus der Villa Albani mit der Darstellung desselben Themas.⁹⁶⁹ Die Gewandfaltung sowohl des Chitons als auch des darüber gelegten Mantels ist in ihrer Kleinteiligkeit mit der auf den Campana-Reliefs vergleichbar. Allerdings fehlt hier die strikte Parallelität. Um 50 v. Chr. datiert die Statue einer Frau zusammen mit einem kleinen Mädchen aus Rom.⁹⁷⁰ Durch die blockhafte Geschlossenheit wirkt sie wie ein stelenartiges Gebilde, dessen Oberfläche durch flache Falten gegliedert wird.

Theseus ist als hochgewachsener Jüngling abgebildet. Die einzelnen Körperteile sind scharf voneinander abgegrenzt, die einzelnen Muskeln treten plastisch hervor. Auf anatomische Korrektheit wurde nur oberflächlich Wert gelegt, in der Sehnen und Muskelstränge beinahe einem rechtwinklig angelegten System untergeordnet sind. Sowohl seine Haltung als auch seine blockhaften Körperformen rufen eine gewisse Starre hervor. Diese erinnert an die Tyrannentötergruppe, die um 475 v. Chr. entstand,⁹⁷¹ und an die Metopenreliefs des Hephaisteions,⁹⁷² die etwas jünger, um 450/440 v. Chr., datieren. Die Bildung der Muskeln findet sich zum Beispiel auch bei der Kriegerfigur im Westgiebel des Aphaiatempels auf Ägina, der etwas früher, um

⁹⁶⁶ Kore, Marmor, aus Athen, H. 55 cm, um 520/510 v. Chr., Athen, AM, Inv.-Nr. 675; s. Boardman 1994a, Abb. 177; Karakasi 2001, 68–169 Nr. 51 Taf. 266–268; Maderna-Lauter 2002, 241–242. 320 Abb. 316 a–c.

⁹⁶⁷ Sitzstatue, sog. Trauernde Penelope, Marmor, aus Persepolis, H. 85 cm, um 460 v. Chr., Teheran, NM, Inv.-Nr. 65-9, s. (in Auswahl) Ridgway 1970, 101–103 Abb. 139 (mit Vergleich der römischen Kopien); Stähler 1990; Kader 2006; Sinn 2000, 103–109. Die Sitzstatue wird als Penelope gedeutet. Es sind zwei römische Kopien des gleichen Typus bekannt, die jedoch nicht als unmittelbare Kopie der Statue aus Persepolis gelten, da diese im Zuge der Zerstörung der Stadt durch Alexander unter die Erde gekommen sein muss, bevor die Repliken anfertigt wurden, s. Boardman 1987, 71–72.

⁹⁶⁸ Karyatide (Kore C) des Erechtheions, parischer Marmor, aus Athen, Akropolis, H. 231 cm, um 415 v. Chr., London, BM, Inv.-Nr. 407, s. ebd. Abb. 125; Lauter 1976, 21–24.

⁹⁶⁹ Zum Marmorrelief, s. Anm. 962.

⁹⁷⁰ Frau und Mädchen, Marmor, aus Rom, H. Frau 1,88 m, H. Mädchen 98 cm, um 50 v. Chr., Rom, KM, Palazzo dei Conservatori, Braccio Nuovo, Inv.-Nr. 2176, s. von Heintze 1981, 155–156. 165. Abb. 147.

⁹⁷¹ Zur Tyrannentötergruppe, s. Anm. 381.

⁹⁷² Zu den Metopen des Hephaisteion, s. zuletzt Barringer 2009.

490/480 v. Chr. datiert wird.⁹⁷³ Die einzelnen Muskelpartien wie Brust, schräge und gerade Bauchmuskeln, die Schultergelenkmuskulatur und Gesäßmuskeln können klar voneinander unterschieden werden. Dennoch sind die Übergänge weich modelliert. Bei den Campana-Reliefs sind die Muskeln hingegen etwas stärker definiert, was aber auch der Materialbeschaffenheit und dem Umstand, dass diese Exemplare aus frischer Form stammen, geschuldet sein können. In der Oberflächenbehandlung ist Theseus stilistisch mit dem Thermenherrscher⁹⁷⁴ vergleichbar. Die einzelnen Muskelpartien treten im Bereich des Torsos besonders prägnant hervor, so die großen Brustmuskeln, die vorderen Sägemuskeln, die schrägen und die geraden Bauchmuskeln. Bezeichnend ist der entlang der unteren Grenze der Rippe verlaufende Wulst, der auch bei der Theseusfigur auf den Campana-Reliefs erscheint, in der Realität aber nicht existiert. Auch die Körperproportionen entsprechen einander.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass bei der Bildung der Figuren archaische und klassische Stilelemente aufgegriffen wurden. Theseus weist in seiner Muskelbildung zudem hellenistische Merkmale auf.⁹⁷⁵

3.1.2 Die Bestrafung des Sinis

Beschreibung und Serienzuweisung

Sieben aus der Forschungsliteratur bekannte Reliefplatten und -fragmente zeigen die gleiche beziehungsweise Ausschnitte der gleichen Darstellung (Kat. 127-133) (Abb. 12).

⁹⁷³ Kriegerfigur, Marmor, aus Ägina, Aphaiatempel, Westgiebel, Maße o. A., 490/480 v. Chr., München, Glyptothek, Inv.-Nr. W.II, s. Boardman 1994a, Abb. 206, 3; Brinkmann 2002, 325 Abb. 357 (mit weiterführender Literatur). Zum Aphaiaheiligtum, s. Blankel 1993. Der dorische Tempel zu Ehren der alten lokalen Gottheit Aphaia wurde in spätarchaischer Zeit errichtet. Die Maße des Stylobats betragen 13,77 x 28,815 m. Darüber erhebt sich der Tempel mit sechs zu zwölf Säulen. Die Giebelfelder waren 13,20 x 1,74 m groß. Der Großteil der Giebelskulpturen kam 1811 zutage und wurde 1828 in die Münchner Glyptothek gebracht. Weitere Fragmente, die in den ersten Grabungen zwischen 1901 und 1904 von A. Furtwängler unternommen wurden, sind heute im Nationalmuseum von Athen und im Archäologischen Museum von Ägina untergebracht. Die archäologischen Untersuchungen haben ergeben, dass das Gebäude nach längerer Bauzeit um 480 v. Chr. vollendet wurde. Die beiden Giebel bilden jeweils Kämpfe äginetischer Heroen um Troja ab. Der Westgiebel ist der stilistisch ältere, zeigt den Kampf während der zweiten Belagerung Trojas durch die Griechen und steht noch in der Tradition der Spätarchaik. Der stilistisch jüngere Giebel, der Ostgiebel, zeigt Kämpfe während des ersten Feldzuges der Griechen gegen Troja, an dem Telamon und der dorische Heros Herakles beteiligt waren. Die Mitte beider Giebel wird jeweils von Athena eingenommen, s. Lullies 1979, 62–64 Nr. 62–71.

⁹⁷⁴ Zum sog. Thermenherrscher, s. Anm. 193.

⁹⁷⁵ Diese seien als Merkmale des sog. neuattischen Stils zu verstehen, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 98; Simon 1953/1954, 219 mit Anm. 66.

Drei der hier behandelten Stücke stammen aus der Sammlung Campanas,⁹⁷⁶ die 1861 in den Louvre übergegangen sind (Kat. 127. 130–131). Die heute erhaltenen Reliefs sind allesamt aus Fragmenten zusammengesetzt und zu vollständigen Platten rekonstruiert und ergänzt, die einander jedoch nicht vollständig komplettieren. Möglicherweise wurden dadurch einige Details falsch rekonstruiert.⁹⁷⁷ Die Relieflplatten wurden mittels vier Heftlöcher befestigt.⁹⁷⁸

Der Bildfries zeigt eine Gruppe von zwei Personen, die links und rechts von Bäumen umgrenzt wird. Mittig platziert mit leichter Tendenz nach links ist eine männliche Gestalt zu sehen, die bis auf eine wallende Chlamys, deren Verschluss auf den linken Oberarm gerutscht ist, und die Sandalen an ihren Füßen unbekleidet ist. Der Mann hat kurzes gelocktes Haar, ist bartlos und weist einen straffen, muskulösen Körper auf, der ihn als Jüngling kennzeichnet. Er steht in Dreiviertelansicht leicht nach links gewandt und lehnt sich etwas zurück. Das Gewicht lagert auf dem rechten Standbein, während er das linke Bein hinterherzieht. Er holt mit Schwung zum Schlag mit seiner Rechten aus, in der er einen leicht gekrümmten, langen, dünnen Knotenstock hält. Sein Kopf ist in Dreiviertelansicht in Richtung der zweiten Figur gewandt, die er mit seiner Linken an deren Bart festhält. Über der rechten Schulter des Jünglings verläuft der Riemen, an dem die Scheide seines Schwertes befestigt ist. Dessen Knauf lugt rechts hinter seinem Rücken hervor.

⁹⁷⁶ Cataloghi Campana Nr. 91. 263. 265. Unklar ist die Zuordnung und der Verbleib der Stücke. H. von Rohden und H. Winnefeld geben zunächst an, dass es sich bei einem der Exemplare um das Relief mit der Inventarnummer „4185“ (heute „Cp4185“ [Kat. 127]), handelt, das zweite Stück das ist, dass bei G. P. Campana abgebildet wird (Kat. 131), das dritte „nicht wieder aufzufinden“ ist, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 98. An anderer Stelle präzisieren sie, dass es sich bei dem Stück „4185“ um die Nr. 265 der Sammlung Campana handelt. Das zuvor als verschollen deklarierte Stück sei in einem „französischen Provinzialmuseum“ (Kat. 133), ohne dieses zu spezifizieren. Ob das Stück verschollen ist, sich im besagten Museum befindet oder ob es sich gar um ein weiteres Stück aus der Sammlung des Louvre (Cp4184) (Kat. 130), das H. von Rohden und H. Winnefeld unbekannt war, handelt, bleibt unklar.

⁹⁷⁷ Die Platte Kat. 131 ist „zusammengesetzt und am rechten Arm des Theseus und der rechten unteren Ecke ergänzt“, s. ebd. „Neu scheint [bei Kat. 127] der rechte Arm des Theseus und die rechte untere Ecke mit dem Baumstamm, dem Heftloch darin und dem linken Fuß des Theseus, außerdem der größte Teil der unteren Palmetten. Ein Heftloch unten rechts ist bei der Zusammensetzung verloren gegangen“, s. ebd. 246.

⁹⁷⁸ Auf Kat. 130 sind drei Heftlöcher erhalten, links oben zwischen Ast und Stock, rechts oben zwischen zwei Ästen und rechts unten zwischen Gesäß und Baumstamm. Bei Kat. 127 fehlt das Heftloch rechts oben, dafür ist eines in der linken unteren Ecke an der Baumwurzel und eines in der rechten unteren Ecke, die linke Baumwurzel streifend, erhalten. Inwieweit diese ergänzt sind und ob zur Rekonstruktion noch weitere Bruchstücke dienen, ist unbekannt. Zumindest scheinen die beiden nebeneinander liegenden Heftlöcher in der rechten unteren Ecke bei Kat. 127 ungewöhnlich, wenn nicht gar falsch ergänzt. Ebenso zweifelhaft ist die Wiedergabe der Heftlöcher mit Aussparung für die Einfassung des Nagelkopfes, die für die caeretaner Werkstatt ansonsten nicht überliefert ist. Auch hierbei scheint es sich um eine falsche Ergänzung zu handeln. Leider war es mir nicht möglich die Stücke im Original zu betrachten, um eine genauere visuelle Analyse vornehmen zu können.

Daneben ist ein etwas kleinerer unbekleideter Mann im Profil nach links erkennbar, der mit den Händen auf dem Rücken an den Handgelenken an einen Baum gefesselt ist. Er hat mittellanges gelocktes Haar und einen Bart. Der Mund ist wie zum Schrei leicht geöffnet. Die Beinstellung verrät, dass er dem Jüngling, der gegen ihn zum Schlag ausholt, auszuweichen und sich zu wehren versucht. Der Baum, an dem der Bärtige gefesselt ist, bildet zugleich die natürliche Grenze des Bildfrieses. Bis auf einen Zweig, der mit Nadeln und Zapfen bestückt ist, ist der Baum kahl. Auch auf der anderen Seite begrenzt ein Baum die Platte, allerdings nur zur Hälfte. So ergibt sich an dieser Stelle bezüglich des architektonischen Kontextes ein Problem. Zu erwarten wäre ein Pendant auf einer anderen Platte, das den Baum komplettiert, vorzugsweise auf den Platten mit gleichem oberen und unteren Zierfries (Kat. 119–126. 134–140), die ja die gleichen Zierstreifen aufweisen. Dem ist aber nicht so. Dass die Platten aber metopenartig zwischen getrennten Gliedern angebracht waren, scheint ebenso unwahrscheinlich, da die oberen und unteren Zierfriese an den Rändern nur zur Hälfte gebildet sind und an die anderen Platten passen.⁹⁷⁹ Da der ursprüngliche architektonische Kontext unbekannt ist, lässt sich zu dieser Problematik keine Aussage treffen.

Die einzelnen Exemplare weichen in den Details nur unwesentlich voneinander ab, sodass verschiedene Serien unterschieden werden können. Auf dem Stück Kat. 130 ist gegenüber Kat. 127 das Astloch in der Mitte des linken Baumes stärker und die Wurzeln weiter auseinander wiedergegeben. Der Kopf des Jünglings erscheint auf Kat. 130 nahezu im Profil, während er auf Kat. 127 in Dreiviertelansicht wiedergegeben ist. Die Bildung der Nadeln ist eine andere und auch der zweite Baum weist Unterschiede auf, so im Bereich der Wurzeln und der Astlöcher.

H. von Rohden und H. Winnefeld ordnen die Platte Kat. 127 einer Form mit den Berliner Fragmenten Kat. 128 und 129 und dem bei Seroux d'Agincourt (Kat. 132)⁹⁸⁰ abgebildeten Stück zu. Das andere Pariser Exemplar Kat. 130 muss anhand abweichender Details einer anderen Serie zugeschrieben werden. Die Platte Kat. 131⁹⁸¹ kann aufgrund der interpretatorischen Ergänzungen und Kat. 133 aufgrund des un-

⁹⁷⁹ Vgl. ebd. 30*–31*.

⁹⁸⁰ Über die Form von dem Exemplar Kat. 132 lässt sich keine Aussage treffen.

⁹⁸¹ Ebd. 98. Die Platte Kat. 127 weist gegenüber Kat. 131 Unterschiede in den Details auf, die unter Vorbehalt zu betrachten sind, da das Aussehen von Kat. 131 nur durch eine Zeichnung und Vignette bekannt ist. Die bei G. P. Campana abgebildete Zeichnung (Campana 1842, Taf. 119) zeigt gedrungene Körperformen gegenüber der anderen Platte Kat. 127, die sehr schlanke Figuren zeigt. Außerdem sind die Schwertknäufe, die Sandalenschnürung, die Gewandfalten und der Knotenstock unterschiedlich wiedergegeben. Die Gestaltung der Bäume ist ebenfalls eine andere, so die Baumform insgesamt, die beiden Astlöcher bei dem linken Baum und das Astloch beim rechten Baum, die Führung und Dicke der Zweige und Stämme sowie die Anordnung der Nadeln und der Zapfen.

bekanntes Erscheinungsbildes nicht in die Analyse einbezogen werden. Das Fragment Kat. 129 ist so bruchstückhaft erhalten, dass darüber ebenso keine Aussage getroffen werden kann. Somit können zumindest zwei Serien unterschieden werden.

Deutung

Der Jüngling ist anhand spezifischer Attribute als Theseus zu deuten.⁹⁸² Dazu zählen zum einen die Gnorismata – das Schwert in der Scheide sowie die Sandalen an seinen Füßen. Zudem können die Chlamys und der schmale Knotenstock als seine Attribute benannt werden. Die schlanke jugendliche Statur, die kurze gelockte Frisur und die Bartlosigkeit finden sich ebenso auf zahlreichen Theseusbildern.

Der Bärtige selbst weist keinerlei charakteristische Merkmale auf. Einen Hinweis auf die Deutung geben die Bäume und der Umstand, dass er gefesselt ist. In der Vasenmalerei werden Bärtige im Zusammenhang mit einem Baum mitunter namentlich als Sinis gekennzeichnet. Einige antike Quellen berichten ausdrücklich von einer *πίτυς* im Zusammenhang mit Sinis,⁹⁸³ an anderen Stellen wird nur von Bäumen im Allgemeinen gesprochen.⁹⁸⁴ Die bildlichen Darstellungen scheinen ebenso keinen Wert auf die Botanik des Baumes gelegt zu haben, denn sie werden auf sehr unterschiedliche Weise dargestellt.⁹⁸⁵

Die antiken Schriftquellen verweisen auf Sinis, der seit dem Hellenismus auch *πινοκάμπτης* genannt wird.⁹⁸⁶ Das altgriechische Wort *πίτυς* kann sowohl mit „Fichte“ als auch mit „Pinie“ übersetzt werden.⁹⁸⁷ Im Deutschen hat sich daher die Übersetzung „Fichtenbeuger“ als Beiname des Sinis durchgesetzt.⁹⁸⁸ Allerdings ist die Fichte in Griechenland nicht heimisch, daher kann es sich bei dem mit Sinis assoziierten Baum nicht um eine Fichte handeln. Im Englischen hat sich dagegen die

⁹⁸² Die Cataloghi Campana bezeichnen die Szene als „*Scirone punito da Teseo*“, s. Cataloghi Campana Nr. 91. 263. 265; vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 98. K. B. Stark gab bereits 1860 die richtige Deutung, die anhand des Fichtenzweiges mit Nadeln und Zapfen an den sonst kahlen Bäumen gesichert wird. Auf das Anbinden selbst verweist Schol. Pind. arg. Isthm.: „ὄς δένδρα χάμπτων εἶτα συνδεσμῶν εἰς ταῦτα τοὺς παριόντους – διέφθειρεν“; vgl. Stark 1860, 125; von Rohden – Winnefeld 1911, 98. M. A. Strazzulla nennt in *Il mito greco in età augusta* das Relief Abb. 8 (hier Kat. 130) als Skironabenteuer. Da sie jedoch ein anderes Relief, in Abb. 2 in dem gleichen Artikel wiedergegeben, welches das gleiche Motiv zeigt, als Sinis und Theseus benennt, ist davon auszugehen, dass es sich um einen Tippfehler handelt, s. Strazzulla 1999, 561 Abb. 2; 566 Abb. Abb. 8.

⁹⁸³ Diod. 4, 59; Apollod. 3, 218; Paus. 2, 1, 4; Schol. Lukian. lupp. trag. 21; Ov. met. 7, 442; Hyg. fab. 38; vgl. Wörner 1909–1915, 923; Schmidt 1929, 240.

⁹⁸⁴ Schol. Pind. Hypoth. Isthm.; Ov. Ib. 407; Prop. 3, 22, 37–38; vgl. Wörner 1909–1915, 923; Schmidt 1929, 240.

⁹⁸⁵ Hafner 1966, 153–154. Zur Baumikonografie auf Sinisdarstellungen, s. ebd.; Böhr – Böhr 2009, 19–20.

⁹⁸⁶ Vgl. Brommer 1982, 6; Dumm 1971, 13.

⁹⁸⁷ Nadelbäume werden in der antiken Literatur kaum unterschieden, s. Böhr – Böhr 2009, 18.

⁹⁸⁸ Ebd. 18 mit Anm. 11.

Übersetzung „*pine-bender*“ (Kiefernbeuger) durchgesetzt. Die Aleppo-Kiefer (*Pinus halepensis*), die heute noch ein großes Vorkommen in Griechenland aufweist und lange Nadeln bildet, die fächerartig angeordnet sind, sei mit dem Baum des Sinis zu identifizieren.⁹⁸⁹ Ihr Aussehen stimmt auch mit der Darstellung auf den Campana-Reliefs überein. Bei diesem hier dargestellten Baum weisen die ebenfalls fächerartig angeordneten Nadeln mit Zapfen am Nadelansatz auf eine Kiefer.⁹⁹⁰ Die Nadelbüschel an den ansonsten kahlen Ästen verweisen auf einen älteren Baum, der seine Nadeln bis auf jene an der Spitze verloren hat.⁹⁹¹ Auch der breite Stamm weist eher auf eine Kiefer, und nicht auf eine schlanke Fichte.

Die erste Erwähnung zu der dargestellten Szene findet sich bei Bakchylides aus dem 5. Jh. v. Chr. Ein Großteil der Quellen stammt jedoch aus späterer Zeit, aus dem 1. Jh. v. Chr. bis ins 2. Jh. n. Chr. Den antiken schriftlichen Quellen⁹⁹² zufolge war Sinis am Isthmus von Korinth beheimatet und einer der Schurken, der die Reisenden auf dem Weg von Troizen nach Athen überfielen. Er wurde Pityokamptes genannt,⁹⁹³ weil er die Vorbeikommenden zwang, Bäume herunterzubeugen, bis ihre Kräfte nachließen, sodass sie von den Bäumen in die Luft geschleudert und dabei getötet wurden. Einige Quellen beschreiben alternativ, dass Sinis zwei Fichten herunterbog und an jede einen Arm des jeweiligen Opfers anband, sodass beim Loslassen deren Leiber zerrissen wurden.⁹⁹⁴ Sinis galt als Sohn des Poseidon.⁹⁹⁵ Die Kiefer vermag auf

⁹⁸⁹ Ebd. 18.

⁹⁹⁰ Solche Pinienwedel sind beispielsweise auch auf einem Sarkophag in Florenz (Pal. Peruzzi) abgebildet, s. Robert 1897, 157–158 Nr. 135 Taf. 41; vgl. Hafner 1966, 153. Die Pinie (*Pinus pinea*), unter anderem auch Italienische Steinkiefer oder Mittelmeer-Kiefer genannt, ist eine Pflanzenart, die zur Gattung der Kiefern (*Pinus*) aus der Familie der Kieferngewächse (*Pinaceae*) gehört, s. <http://www.baumkunde.de/Pinus_pinea/> (22.8.2016); Bussotti 2004, 481–490. Der Sinismythos war an eine bestimmte Stelle des Isthmos geknüpft, die an seinem südlichen Eingang lag, s. Paus. 2, 1, 4. Sie lag in der Nähe des engen Strandpasses von Kenchreai (Curtius I, 1851, 12) oder auf dem Skironischen Felsen, s. Strabo 9, 391; Prop. 3, 22, 37. Während L. Roß schreibt: „noch grünen hier dieselben Fichten, an welche Theseus den Räuber Sinis band“ (s. Roß 1848, 235), spricht L. Curtius von einem „dichten und wohlgehegten Pinienhain“, s. Curtius II, 1852, 542–543; vgl. Wörner 1909–1915, 926. E. Wörner bemerkt, dass die Sage schlanke hochgewachsene Bäume in der Wildnis voraussetzt, s. Wörner 1909–1915, 926.

⁹⁹¹ Böhr – Böhr 2009, 20.

⁹⁹² Bakchyl. 17, 19; Eur. Hipp. 977; Kratin. fr. 296 K; Strab. 9, 1, 4 (391); Diod. 4, 59; Apollod. 3, 16; Hygin. fab. 38; Prop. 3, 22, 37–38; Ov. met. 7, 440; Plut. Thes. 8, 3; 25; Paus. 1, 37, 4; 2, 1; 10, 25, 7; Schol. Lukian. lupp. trag. 21; Claud. Rufin. 1, 252. In den ältesten Quellen, den Bakchylides, ist diese Tat die erste Tat, da die Bakchylides den Kampf mit Periphetes nicht erwähnt, der auch bei den ältesten Vasenbildern fehlt, s. Bakchyl. 19–20; vgl. Wörner 1909–1915, 922.

⁹⁹³ Apollod. 3, 16; Hygin. fab. 38; Strab. 9, 1, 4 (391); Plut. Thes. 8, 3; 25; Schol. Lukian. lupp. trag. 21; Eur. Hipp. 977.

⁹⁹⁴ Diod. 4, 59; Apollod. 3, 16. Apollodoros und Pausanias berichten, dass Theseus Sinis auf die gleiche Weise tötete, wie Sinis die Wanderer getötet hat, s. Apollod. 3, 16; Paus. 2, 1, 3.

⁹⁹⁵ Bakchyl. 17, 19. Alternativ galt Sinis als Sohn des Polypemon und der Sylea, s. Apollod. 3, 16, 2; Eur. Hipp. 977.

Sinis' Herkunft als Poseidons Sohn verweisen.⁹⁹⁶ Pausanias und Eustathios zufolge war Sinis ein Räuber.⁹⁹⁷

In der Realität sind die breiten Kiefernstämme zu dick, um sie umzubiegen. Für dieses Problem scheint der Gestalter des Campana-Reliefs eine Lösung gefunden zu haben: Er bindet Sinis an den Stamm. In diesem Fall stirbt Sinis nicht durch seine eigene Methode, sondern durch eine gängige Tötungsmethode des Theseus: einen Schlag mit der Keule, wie zahlreiche schriftliche und bildliche Quellen es für andere Taten beschreiben. Insofern erscheint die Darstellung auf dem Campana-Relief naturalistischer.

Bildtradition: Zur Rezeption und Neugestaltung eines traditionellen Bildschemas

Sinisdarstellungen sind seit spätarchaischer Zeit in der attisch-schwarzfigurigen Vasenmalerei nachweisbar. In der attisch-rotfigurigen Malerei sind zahlreiche Typen und Varianten vertreten.⁹⁹⁸ Hier finden sich bereits Darstellungen, die Theseus in gleicher Pose wie auf den Campana-Reliefs wiedergeben. Bilder, in denen Theseus im Begriff ist, Sinis mit einer Waffe zu schlagen, sind ab der zweiten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. überliefert.⁹⁹⁹ Auf einer attisch-rotfigurigen Schale ergreift Theseus mit seiner rechten Hand den linken Arm des Sinis, mit seiner linken Hand ergreift er derweil einen der Äste eines im

⁹⁹⁶ Ein heiliger Kieferhain umfasste auch das Heiligtum des Isthmischen Poseidon, wo ihm zu Ehren seit 580 v. Chr. die Isthmischen Spiele gefeiert wurden. Sie wurden entweder von Poseidon selbst gegründet, der einigen Quellen zufolge Sinis' Vater sein soll (Bakchyl. 18, 19), oder von Theseus, entweder zu Ehren des Sinis (der Parischen Chronik zufolge, s. CIG 2374, 36) oder des Poseidon (Plut. Thes. 25). Der Siegerkranz bestand zeitweise aus Kiefernzweigen, s. Böhr – Böhr 2009, 21. Zur Gründung kennt Plutarch drei Überlieferungen: Entweder hat Theseus mit Herakles wetteifernd die Isthmischen Spiele zu Ehren des Poseidon gestiftet oder zu Ehren des Skiron oder Sinis, s. Plut. Thes. 25, 4–5; zur Gründungslegende, s. Wörner 1909–1915, 928; zur Herkunft des Mythos in Zusammenhang mit der Gründung der Isthmischen Spiele und dem Biegen von Kiefern als Teil eines Rituals, s. Tillyard 1913, 296–312.

⁹⁹⁷ In späterer antiker Literatur finden sich teilweise Verwechslungen. Die Untaten des Prokrustes werden Sinis zugeschrieben oder Sinis wird für jemand anderes als Pityokamptes gehalten, s. Eur. Hipp. 977.

⁹⁹⁸ In der Bildkunst sind ab Anfang des 5. Jhs. v. Chr. in Zusammenhang mit Sinis drei Grundtypen festzustellen: 1. die Begegnung mit Theseus, 2. das Biegen eines Baumes und 3. die Bestrafung des Sinis, s. Tillyard 1913, 300 (mit Beispielen zum jeweiligen Typus). Die schriftlichen Quellen des 5. Jhs. v. Chr. korrespondieren mit der zeitgleichen bildlichen Überlieferung. Bei der Bestrafung des Sinis sind wiederum zwei Varianten zu unterscheiden, bei der ersten bestraft Theseus in gleicher Weise wie Sinis seinerzeit die Wanderer, bei der zweiten macht Theseus von anderen Methoden, zum Beispiel seinem Schwert oder seiner Keule Gebrauch, s. ebd. 300–302; vgl. Gerhard 1847, 35 Anm. 18; Stark 1860, 125.

⁹⁹⁹ Brommer 1982, 7.

Hintergrund befindlichen Baumes.¹⁰⁰⁰ Um Schwung zu holen, lehnt er weit nach hinten, wodurch das hintere gebeugte Bein zum Standbein wird. Sinis holt mit seiner rechten Hand, in der sich ein großer Stein befindet, weit aus, um seinen Kontrahenten zu erschlagen. Auf einer italisch-rotfigurigen Pelike zeigt sich ein ähnliches Bild. Auch hier ergreift Theseus mit der einen Hand Sinis – diesmal am Handgelenk – und mit der anderen Hand den Zweig eines Baumes.¹⁰⁰¹ Durch das weite Zurücklehnen gerät er in gleiche Position wie auf der attischen Schale. Nach etwa einem Jahrhundert verschwinden diese Motive und tauchen ab dem im 4. Jh. v. Chr. nicht mehr auf.

Die auf den Campana-Reliefs wiedergegebene Gesamtkomposition ist innerhalb der Bildkunst singulär.¹⁰⁰² Die Darstellung selbst weicht sowohl von den schriftlichen Quellen als auch von den vergleichbaren bildlichen Darstellungen ab. Sinis wurde hier nicht an einem Ast, sondern an einem Baumstamm festgebunden.¹⁰⁰³ So kann er aber nicht in die Luft geschleudert werden.¹⁰⁰⁴ Auch die Wiedergabe von Theseus' Mantel ist einzigartig. Er liegt mit der Brosche auf der Schulter auf. Für gewöhnlich ist dieser über den Arm ausgebreitet oder um den Hals gelegt und wird mit einer Brosche zusammengehalten.¹⁰⁰⁵

Bei genauer Betrachtung des Figurentypus ist eine große Ähnlichkeit mit weiteren Heroendarstellungen des 5. Jhs. v. Chr. feststellbar. Die Theseusfigur, die sich auf das hintere Standbein stützt und mit der Hand der gleichen Seite zum Schlag ausholt und sich so dem Gegner schutzlos öffnet, ist in der Bildkunst aus einer Reihe von Sujets bekannt. Dieser Typus erscheint vor allem bei Herakles- und Theseusdarstellungen, deren früheste Vertreter zwischen 480 und 450 v. Chr. datiert werden.¹⁰⁰⁶ Die

¹⁰⁰⁰ Attisch-schwarzfigurige Schale, FO unbekannt, Maße o. A., 525–475 v. Chr., München, AS, Inv.-Nr. 8771, s. Brommer 1982, Taf. 38; Neils 1987, Taf. 27; Servadei 2005, 36 Abb. 7; <www.beazley.ox.ac.uk/record/B712643E-E99D-4404-9EBO-896308CEC80A> (28.11.2016).

¹⁰⁰¹ F. Brommer zufolge stellt die Darstellung auf der Pelike eine Imitation der attischen Schale aus München (Inv. 8771, vgl. Anm. 1000) dar, s. Brommer 1985, 227. Italisch-rotfigurige Pelike, aus Sizilien, H. 22 cm, 460–450 v. Chr., Malibu, Getty Museum, Inv.-Nr. 76.AE.19, s. ebd. 220. 224. 226–227 Abb. 43. 45.

¹⁰⁰² Vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 98.

¹⁰⁰³ Entgegen der Tradition ist Theseus in Begriff Sinis durch einen Schlag mit seiner Keule zu töten. Dies mag darin begründet sein, als dass in den *Fabulae* des Hyginus (2. Jh. n. Chr.) nur von einem Töten die Rede ist, s. Stark 1860, 125. H. von Rohden und H. Winnefeld zufolge liegt dieser Komposition dennoch keine Neuschöpfung zugrunde, sondern könnte beispielsweise einer hellenistischen Vorlage aus der Malerei entstammen, ohne jedoch eine Erklärung vorzuschlagen, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 98.

¹⁰⁰⁴ Germini 2008, 119.

¹⁰⁰⁵ Die Abweichung in der Ikonografie des Themas spreche dafür, dass dieses Schema in Rom im 1. Jh. n. Chr. geläufig war, sodass Umdeutungen oder Veränderungen dem Grundverständnis des Mythos keinen Abbruch getan haben, s. ebd. 119–120.

¹⁰⁰⁶ Ebd. 123.

Ausholbewegung des Armes und die daraus resultierende Drehung des Körpers seien erforderlich, da diese beiden Heroen mit der Keule kämpfen.¹⁰⁰⁷

Die Metope 4 an der Westseite des Zeustempels von Olympia¹⁰⁰⁸ zeigt Herakles beim Einfangen des Kretischen Stieres in fast dem gleichen Bewegungsmoment. Allerdings nimmt Herakles hier eine mehr s-förmige Bewegung ein und sein Kopf ist nach unten geneigt. Abermals sieht man Herakles beim Einfangen der Rosse des Diomedes, diesmal auf der Ostmetope 5 des Hephaisteion in Athen im gleichen Schema.¹⁰⁰⁹ Die Südmetope 27 des Parthenon zeigt einen Lapithen oder möglicherweise sogar Theseus¹⁰¹⁰ im Kampf gegen einen Kentauren.¹⁰¹¹ Der Jüngling hat den Kentauren von hinten an den Haaren gepackt und zieht seinen Kopf zurück.¹⁰¹² Die nicht ganz vollständig erhaltene Szene wird so rekonstruiert, dass der Jüngling den fliehenden Kentauren am Hinterkopf packt und dabei seinen Oberkörper dreht, um schwungvoll – wahrscheinlich mit einem Kampfgerät – zum Schlag auszuholen.¹⁰¹³ Dabei öffnet er sich vollständig dem Betrachter und ist vor weiteren Angriffen ungeschützt.

Ab dem 4. Jh. v. Chr. nehmen die Darstellungen ab und erlebten eine neue Blüte ab der Kaiserzeit.¹⁰¹⁴ Zu den jüngsten Vertretern zählt ein Torso, der auf dem Esquilin zutage kam.¹⁰¹⁵ Der Wiedergegebene wird anhand der schlanken jugendlichen Formen als Theseus im Kampf mit dem Minotauros gedeutet.¹⁰¹⁶

Zusammenfassend ist festzustellen, dass das auf den Campana-Reliefs vorliegende Bildschema in seiner Gesamtheit singulär ist. Die Wiedergabe des Sinis, gefes-

¹⁰⁰⁷ Ebd. 118.

¹⁰⁰⁸ Westmetope 4 des Zeustempels von Olympia, Marmor, H. 160 cm, B. 150,8 cm, 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr., Olympia, Archäologisches Museum, Inv.-Nr. L 89, s. Boardman 1987, Abb. 23, 4. Zu den Metopen des Zeustempels von Olympia, s. Barringer 2005, 214 Abb. 6; Trianti 2012, 129 Abb. 12; Kyrieleis 2012/2013, 84–94. Zur Bestimmung der ursprünglichen Anbringung, s. Paus. 5, 10, 9; vgl. Kyrieleis 2012/2013, 84 Anm. 80.

¹⁰⁰⁹ Ostmetope 5 des Hephaisteion in Athen, Marmor, H. 82,8 cm, B. 84 cm, 450–440 v. Chr., *in situ*, s. Germini 2008, Abb. 53. Zu den Metopen des Hephaisteions, s. Anm. 972.

¹⁰¹⁰ Brommer 1967, 118 (mit Hinweisen zur Diskussion).

¹⁰¹¹ Südmetope 27 des Parthenon in Athen, Marmor, H. 1,34 m, B. 1,18–1,32 m, 3. Viertel 5. Jh. v. Chr., London, BM, Inv.-Nr. 1816,0610.11 (316), s. ebd. 117–119 Taf. 216–220; Bol 2004c, 169. 508. 509 (mit weiterführender Literatur) Abb. 107 e; Germini 2008, 118 Abb. 53; Jenkins 2008, 72–73 mit Abb.; Ellinghaus 2011, 54. 67. 68–69 Abb. 48; <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=461684&partId=1> (4.11.2016).

¹⁰¹² Brommer 1967, 117–119 Taf. 216–220.

¹⁰¹³ Germini 2008, 118.

¹⁰¹⁴ Brommer 1982, 8.

¹⁰¹⁵ Sog. Torso vom Esquilin, Marmor, aus Rom, Esquilin, H. 1,16 m, kaiserzeitlich, Rom, Centrale Monte Martini, Inv.-Nr. 1869, s. ebd. 116–123. 178–179 Nr. 18 Taf. 18 (mit weiterführender Literatur). In die gleiche Reihe ist der sog. Torso Boboli einzuordnen, der als eine Replik des Torsos vom Esquilin verstanden wird, s. ebd. 117.

¹⁰¹⁶ Ebd. 123.

selt an einen starken Baumstamm, widerspricht der schriftlichen Überlieferung sowohl von der Beschaffenheit des Baumes als auch von der Tötungsart. Die Haltung der Theseusfigur ist im Zusammenhang mit dem Siniskampf bereits auf attischer Keramik überliefert. Das Kompositionsschema ist zudem aus der Architekturplastik mit anderen Heroendarstellungen bekannt.

Stilanalyse

Sowohl Theseus als auch Sinis sind als muskulöse Gestalten wiedergegeben. Erkennbar sind die einzelnen, naturalistisch gebildeten Muskelpartien. Dennoch fehlt es den Figuren an Plastizität. Sie wirken stattdessen blockhaft und starr. Bei der Theseusfigur wäre aufgrund der Ausholbewegung und Verlagerung des Körpers nach hinten eine Tordierung des Körpers zu erwarten. Tatsächlich wird diese nur im Bereich des rechten Oberschenkels und in der Kopfdrehung vollzogen. Der Oberkörper bildet zusammen mit dem linken und dem rechten Bein eine Relieffläche. Die steife Haltung der Theseusfigur und die annähernde Frontalität, die nur eine äußerst schwache Tordierung des Körpers zulässt, lehnt stilistisch an spätarchaische Elemente, in denen die starre Frontalität sich bereits zu lösen beginnt, wie zum Beispiel der Torso eines Kriegers vom Westgiebel des Aphaieotempels auf Ägina zeigt.¹⁰¹⁷ Der kaiserzeitlich zu datierende sog. Torso vom Esquilin,¹⁰¹⁸ der Theseus' Haltung auf den Campana-Reliefs entspricht, weist im Gegensatz dazu eine additive fließende Drehbewegung auf. Während mit dem ausgestreckten linken Arm der Gegner festgehalten und gleichzeitig vom Leib gehalten wird, holt Theseus mit der rechten Hand weit zum Schlag aus. Dabei verlagert er das Gewicht auf die rechte Seite. Die Bewegung spiegelt sich in der Wiedergabe des Torsos wider. Dagegen weist die Theseusfigur auf dem Campana-Relief keine Drehung des Oberkörpers auf. Allein die Bewegung der Arme und Beine sowie die Drehung des Kopfes vermag die Handlung wiederzugeben. Die naturalistischen, jedoch übermäßig langen Körperproportionen und die bewegte Darstellung des Körpers zeigen dagegen Elemente der frühen Klassik, wie ein Vergleich mit der Tyrannentötergruppe¹⁰¹⁹ oder dem sog. Gott aus dem Meer¹⁰²⁰ zeigt. Die locker angeordneten dicken kurzen Locken sowie das idealisierte emotionslose Gesicht verweisen dagegen auf die Hochklassik.¹⁰²¹

Die Sinisfigur hat ebenso einen naturalistisch geformten Körper, seine Haltung dagegen wirkt steif und unbewegt. Auch hier werden auf gleiche Weise Elemente der

¹⁰¹⁷ Zum Krieger, s. Anm. 973.

¹⁰¹⁸ Germini 2008, 117 Abb. 52.

¹⁰¹⁹ Zur Tyrannentötergruppe, s. Anm. 381.

¹⁰²⁰ Zum sog. Gott aus dem Meer, s. Anm. 380.

¹⁰²¹ Vgl. Boardman 1987, Abb. 224. 231. 232.

späten Archaik und des Strengen Stils aufgegriffen. Im Gegensatz dazu stehen die zottigen Haare, die angsterfüllt aufgerissenen Augen und der Mund, die ihn als Schurken charakterisieren.¹⁰²²

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die Darstellungsart der Figuren vor allem Elemente der späten Archaik und der frühen Klassik aufgreifen. Sie wirken trotz des dynamischen Handlungsmoments hölzern und erstarrt. Die Köpfe der beiden Gegner sind dagegen unterschiedlich gestaltet. Die Anlehnung des Theseus an die Köpfe der Hochklassik vermag auf den idealen Jüngling, Heros und König verweisen. Die realistisch geformten Gesichtszüge bei Sinis, die seine Angst widerspiegeln, und das ungepflegte Haar charakterisieren ihn dagegen als Bösewicht.

3.1.3 Theseus und sog. Keulenträger

Bildbeschreibung und Serienzuweisung

Sieben Exemplare zeigen das Aufeinandertreffen von zwei männlichen Gestalten, die als Theseus und sog. Keulenträger betitelt werden (Kat. 134–140) (Abb. 13).¹⁰²³ Davon werden sechs bei H. von Rohden und H. Winnefeld erwähnt, das Relief Kat. 140 ist zudem durch ein Foto bekannt.¹⁰²⁴ Die Platten Kat. 136 bis 139 sind heute verschollen. Die Reliefs Kat. 134, 135 und 140 bestehen aus Fragmenten, die zu ganzen Platten rekonstruiert und ergänzt wurden.¹⁰²⁵ Das Fehlen eines Heftloches bei Kat. 140 in der unteren rechten Ecke verweist auf moderne Eingriffe.

Der Bildfries wird von einer Gruppe bestehend aus zwei unbedeckten Männern gefüllt, die sich einander spiegelsymmetrisch gegenüberstehen beziehungsweise entgegenschreiten. Links ist ein Bärtiger zu sehen, der auf den Zehenspitzen in weiter Schrittstellung stehend das linke Bein nach vorn gestellt hat. Er weist einen muskulösen Oberkörper auf, den er nach links zur Seite gedreht hat, sodass dieser in Dreiviertelansicht von hinten zu sehen ist, während der Kopf wiederum im Profil wiedergegeben ist. Er hält in der Linken eine Keule und hat ein Löwenfell um seinen linken Unterarm geschlungen. Mit der Rechten greift er nach einem in der Bildmitte befindlichen dünnen, nach oben hin leicht krummen Stock, wahrscheinlich ein

¹⁰²² Vgl. Raeck 2004, 299. 302.

¹⁰²³ Von Rohden – Winnefeld 1911, 98.

¹⁰²⁴ Die unpublizierte Platte Kat. 140 aus Narbonne ist nur durch eine Aufnahme aus dem Jahr 1931 bekannt, s. Foto Marburg Nr. 52.626. Leider erhielt ich auf Anfrage nach Informationen im Archäologischen Museum in Narbonne keine Rückmeldung.

¹⁰²⁵ Der obere Zierfries ist weggebrochen.

pedum.¹⁰²⁶ Nach diesem greift auch der dem Bärtigen gegenüberstehende Jüngling mit seiner rechten Hand. Auch er wird in weiter Schrittstellung gezeigt, diesmal mit dem rechten Bein nach vorne, sodass der Unterkörper spiegelbildlich zu dem des Bärtigen erscheint. Seinen im Vergleich zum Bärtigen grazilen Oberkörper hat er kaum merklich ein wenig nach vorn gedreht. Er ist bis auf einen Mantel, den er sich mit einer doppelten Fibel vorn am Körper befestigt hat, unbekleidet. Diesen hat er um seinen linken Arm geschlungen, um ihn festzuhalten. Das Ende des Mantels fällt am rechten Plattenrand nieder. An den Füßen trägt er Riemensandalen. Es sind zwischen der Platte Kat. 134 und der Platte Kat. 140 abweichende Details festzustellen, so am Löwenfell und an der Keule. Ob diese Abweichungen der Rekonstruktion geschuldet sind oder die Platten zwei unterschiedlichen Serien angehören, ist nicht auszumachen.

Aufgrund von teils starken Ergänzungen ist die äußere Gesamterscheinung in den Details nicht gesichert, weshalb die vorliegende Rekonstruktion mit Vorsicht zu betrachten ist. Zu den Ergänzungen bei der Platte Kat. 134 zählen die Keule, der Hauptteil des um den linken Arm gewickelten Fells und die beiden Füße des Jünglings. Zwei Heftlöcher fielen bei der Rekonstruktion weg.¹⁰²⁷ Die Platte Kat. 140 beweist, dass das Löwenfell und die Keule zu der originalen Komposition gehören.

Deutung

Die Cataloghi Campana verzeichnen fünf Exemplare (Nr. 11 [Kat. 136]. 88 [Kat. 137]. 90 [Kat. 134]. 92 [Kat. 138]. 262 [Kat. 135]) als „*Disfida di Sinide e Teseo*“,¹⁰²⁸ die bei H. von Rohden und H. Winnefeld als „Theseus und Keulenträger“ bezeichnet werden.¹⁰²⁹ Karl Bernhard Stark deutete dagegen den Jüngling als Theseus und den Bärtigen als Periphetes,¹⁰³⁰ der den Beinamen *κορυνήτης* (Keulenschwinger) trägt. Mit diesem traf Theseus auf seinem Weg von Troizen nach Athen zusammen.¹⁰³¹ K. B.

¹⁰²⁶ H. von Rohden und H. Winnefeld nennen ihn einen Knotenstock, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 99. Er kann als *pedum* (griech. λαγωβόλον) gedeutet werden. Dabei handelt es sich vornehmlich um ein Wurfholz, mit dem mythische Jäger dargestellt wurden, s. Hurschmann 2000, 470. Es ist zudem zu erwähnen, dass der Knotenstock als Symbol des attischen Demos galt, s. Scheffold – Jung 1988, 232

¹⁰²⁷ Von Rohden – Winnefeld 1911, 247. H. von Rohden und H. Winnefeld zweifeln an der Richtigkeit der Keule und des Löwenfells. Inwieweit Bruchstücke anderer Platten die Ergänzung stützen, ist unbekannt, s. ebd. 99.

¹⁰²⁸ Cataloghi Campana Nr. 11. 88. 90. 92. 262; Reinach 1912, 279; vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 98; Stark 1860, 124.

¹⁰²⁹ Von Rohden – Winnefeld 1911, 98.

¹⁰³⁰ Stark 1860, 124; vgl. Höfer 1902–1909, 1978.

¹⁰³¹ Einigen antiken Autoren zufolge war Periphetes' Bezwingung durch Theseus dessen erste Tat auf seiner Reise von Troizen nach Athen (Apollod. bibl. 3, 16; Diod. 4, 59; Plut. Thes. 8, 1; Hygin, fab. 158), nach Ovid dessen dritte (met. 7, 436), s. Brommer 1974, 3. Periphetes lauerte den Reisenden mit seiner großen

Stark deutet die Szene als Streitszene um den in der Mitte befindlichen Stock. Darauf weisen die ausschreitenden Bewegungen in dem ansonsten ruhigen Bild. Weiterhin stelle die um den Arm geschlungene Chlamys des Jünglings einen Hinweis für einen Streit dar, da der Mantel sonst beim Kampf hinderlich wäre.¹⁰³² Dagegen ist einzuwenden, dass die Morphologie des Stockes und auch die Übergabeszene an sich nicht zur Periphetes-Episode passen.¹⁰³³ Zudem verweise das Löwenfell auf Herakles.¹⁰³⁴ Das *pedum* bzw. *lagobolon*, der Mantel und die Sandalen sowie die jugendliche schlanke Erscheinung des Jünglings sind Merkmale des Theseus.¹⁰³⁵ Demnach seien die beiden Männer als Herakles und Theseus zu identifizieren.¹⁰³⁶ Das Bild kann dabei keinem Mythos zugeordnet werden, obgleich das Zusammentreffen von Herakles und Theseus sowohl aus antiken Schriftquellen als auch aus der bildlichen Überlieferung bekannt ist.¹⁰³⁷

ehernen Keule auf, um sie zu erschlagen. Theseus entwendete Periphetes seine Keule, erschlug ihn und erwarb so seine Waffe, s. Diod. 4, 59; Plut. Thes. 7. 8. 11; Hyg. fab. 38; Apollod. 3, 16, 1; Paus. 2, 1, 4; Ov. met. 7, 438. Zur Untermauerung der Deutung als Periphetes führt K. B. Stark Vergleichsbeispiele an, so die Darstellungen auf den Metopen des Hephaisteion und eine Schale der ehemaligen Sammlung Canino, s. Stark 1860, 124. Er erkennt das Löwenfell und die Keule in der Linken des Bärtigen als Attribute des Herakles an, verweist aber darauf, dass Herakles' Keule „vom wilden Ölbaum bei Troizen und in Epidauros in sakralen Mythen spielt und dass [...] Periphetes dadurch [mit Herakles] in [...] Zusammenhang steht“, s. Paus. 2, 28, 2; 2, 31, 13; 2, 32, 9; vgl. Stark 1860, 124.

¹⁰³² Ebd.

¹⁰³³ Von Rohden – Winnefeld 1911, 99.

¹⁰³⁴ Ebd. 98–99; vgl. Reinach 1912, 279; Borbein 1968, 157 Anm. 821; Brommer 1974, 14; Neils 1994, 947 Nr. 306; Strazzulla 1999, 561. O. Höfer benennt die beiden Figuren als Herakles und Acheloos, s. Höfer 1902–1909, 1978.

¹⁰³⁵ J. Neils zufolge zählt das *lagobolon* zu Theseus' charakteristischen Attributen in römischer Zeit, s. Neils 1994, 951.

¹⁰³⁶ Von Rohden – Winnefeld 1911, 98. 99.

¹⁰³⁷ Begegnungen zwischen Herakles und Theseus gibt es mehrere. Sie zeugen von der Verbundenheit der beiden Heroen. Als Herakles bei Pittheus zu Besuch war, erblickte der siebenjährige Theseus das Löwenfell und griff diesen vermeintlichen Löwen an, s. Paus. 1, 27, 8. Die beiden Heroen kämpften gemeinsam gegen die Amazonen, s. Apollod. epit. 1, 16; Paus. 1, 2, 1, und weiterhin gegen die Kentauren, s. Plut. Thes. 30; Diod. 4, 70. Als Herakles den Kerberos aus der Unterwelt holte, rettete er auch Theseus, s. Apollod. 2, 5, 12. Als Herakles sich in die Mysterien einweihen ließ, bürgte Theseus für ihn, s. Her. 8, 65; Apollod. 2, 5, 12; Plut. Thes. 30. 33; Diod. 4, 25. Zum Dank, dass Herakles Theseus aus der Unterwelt befreit hatte, unterstützte er ihn im Kampf gegen Lykos mit einer athenischen Armee. Er versprach Herakles sein Leben lang und über den Tod hinaus zu ehren, s. Eur. Herc. 1163–1312; Paus. 9, 11, 2; Diod. 4, 55, vgl. von Ranke-Graves 1955, 154. In Euripides' *Herakles* wird ausführlich berichtet, dass Theseus Herakles zu Hilfe kommt, nachdem er seine Frau Megara und seine drei Kinder im Wahn getötet hat und sich nun aus Verzweiflung selbst töten will, s. Eur. Herc. 815–873. 1146–1152. 1229–1417. Theseus appelliert an seinen Freund sich nicht das Leben zu nehmen, sondern sein Leid zu ertragen. Durch Theseus erkennt Herakles, dass ein Selbstmord feige wäre. Die Tatsache, dass er einen Freund wie Theseus hat, erleichtert ihm die Last. Dieser begleitet Herakles auf seinem Weg nach Athen, wo er sich von seiner Blutschuld befreien lassen will, s. Eur. Herc. 1348. 1351. 1418–1426; vgl. Matthiesen 2002, 144–145. Zu Euripides' *Herakles*, s. ebd. 137–146.

Obwohl Begegnungen zwischen Herakles und Theseus durchaus sowohl literarisch als auch bildlich bekannt waren, lässt sich dieser Typus keinem Mythos zuordnen. Es muss auch vorerst offenbleiben, ob die beiden Heroen um den Stock kämpfen, ob einer dem anderen den Stock freiwillig überlässt oder der Stock als Symbol der Eintracht zwischen den beiden Heroen zu verstehen ist.

Bildtradition: Neuschöpfungen des 1. Jhs. v. Chr. in symmetrischer Zentralkomposition

Für die vorliegende Bildkomposition ist keine Vorlage feststellbar,¹⁰³⁸ sie folgt keiner Tradition und ist allein auf den Campana-Reliefs überliefert. Folglich handelt es sich hierbei um eine genuin römische Komposition. Allerdings weisen andere, auf Campana-Reliefs wiedergegebene Typen das gleiche Bildschema einer „Zentralkomposition“¹⁰³⁹ auf, bei der sich zwei Gestalten gegenüberstehen beziehungsweise einander entgegenschreiten. Sie werden dabei oft von einem in der Mitte befindlichem Gegenstand unterbrochen, so beispielsweise bei den Platten mit Darstellungen des Dreifußstreits, die unter anderem auf dem Palatin in Rom zutage kamen.¹⁰⁴⁰ Bemerkenswerterweise weisen alle Bildtypen, die hier gefunden wurden, eine solche „symmetrische Zentralkomposition“ auf.¹⁰⁴¹ Darunter stellen sowohl der Dreifußstreit als auch die Enthauptung der Medusa durch Theseus mithilfe der Athena¹⁰⁴² zwei mythische Auseinandersetzungen dar. Dieser Darstellungsweise mangelt es jedoch an Dynamik. Ob die ikonografischen Attribute auf einen bestimmten Mythos hindeuten mögen, bleibt offen, denn es fehlen schriftliche und bildliche Parallelen. So oder so wird die Szene aufgrund ihrer emblemhaften Darstellungsweise ihrer Spannung beraubt.

¹⁰³⁸ Von Rohden – Winnefeld 1911, 98–99.

¹⁰³⁹ A. H. Borbein zufolge ist „in dem Streben nach Zentralisierung und symmetrischer Komposition eines der grundlegenden Merkmale der römischen Kunst zu sehen“, s. Borbein 1968, 104. Zur „symmetrischen Zentralkomposition“, s. ebd. 176. 178.

¹⁰⁴⁰ Kat. 1–9. Zu den weiteren Motiven, die auf der Gattung der Campana-Reliefs vertreten sind, zählen die Enthauptung der Medusa durch Perseus und Athena, Kanephoren zu Seiten eines Räucherständers, Mädchen, die einen Baitylos schmücken, sog. archaische Frauen zu Seiten eines Kandelabers, Löwengreifen zu Seiten eines Kraters, eine Isisbüste zwischen Sphinx und menschenköpfigem Löwen und Frauen seitlich einer Pflanze auf, s. ebd. 178–181. Carettoni 1988b, 269–271. 189–190. 193–195 Nr. 120. 122–126.

¹⁰⁴¹ S. weiterhin ebd. 269–271 Nr. 120. 122–126.

¹⁰⁴² Ebd. 269 Nr. 120. Weiterhin zum Sujet, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 14–17; Borbein 1968, 178–181.

Stilanalyse

Herakles kennzeichnet ein Verharren in einer Momentaufnahme. Doch anders als etwa bei den Platten mit Darstellungen des Dreifußstreits zwischen Herakles und Apollon durchbricht Herakles' Körper die Starre, zum einen durch die Tordierung seines Oberkörpers, in dem der Rücken zum Vorschein kommt, wohingegen Kopf und Beine in Profilansicht wiedergegeben sind, zum anderen durch das sog. archaische Tänzeln auf den Zehenspitzen mit leicht gebeugten Knien, das dem Heros eine gewisse Leichtigkeit verleiht. Die Muskeln zeigen am Oberkörper weiche Übergänge, wohingegen die einzelnen Stränge im Bereich der Ober- und Unterschenkel schärfer voneinander abgegrenzt sind und so dem Körper mehr Plastizität verleihen. Die Haar- und Barttracht weist kurze runde regelmäßig angeordnete Löckchen auf. Ebenso sind Keule und Löwenfell detailliert wiedergegeben.

Die hypertroph gestalteten Muskeln und der tordierte Oberkörper erinnern an die hellenistische Großplastik. Der sog. Herakles Lansdowne, dessen Original in das dritte Viertel des 4. Jhs. v. Chr. datiert wird, ist ebenso mit einem breiten und massigen Körper ausgestattet. Zugleich gehen die einzelnen Partien weich ineinander über.¹⁰⁴³ Die Haar- und Barttracht mit den kurzen lockigen Strähnen erinnert an den Kopf eines Faustkämpfers, der aus Olympia stammt. Er datiert in die späte Alexanderzeit.¹⁰⁴⁴ Auch hier folgen die Strähnen keiner strengen Ordnung, sondern sind in lockerer Weise wiedergegeben. Dennoch erscheinen sie wohlfrisiert, und nicht wild. Die Tordierung des Oberkörpers mag ein stilistisches Mittel sein, um eine ponderierte Haltung auszudrücken.

Theseus erscheint gegenüber Herakles von etwas schwächlicherer Gestalt, wobei auch er sehr muskulös wiedergegeben ist. Doch anders als bei der Heraklesdarstellung wird die Steifheit hier nicht aufgelöst und ist somit den Gestalten auf den Platten des Dreifußstreits ähnlicher als dem Herakles auf den hier behandelten Reliefs. Der Kopf weist kurze, regelmäßig in Reihen angeordnete Löckchen auf. Die einzelnen Muskelpartien sind durch markante Rillen scharf voneinander abgegrenzt. Der Oberkörper erscheint zwar in Dreiviertelansicht von vorne – anscheinend soll so die frontale Gegenüberstellung zwischen Herakles und Theseus ausgedrückt werden –,

¹⁰⁴³ Sog. Herakles Lansdowne, Marmor, Tivoli, aus der Umgebung der Villa Adriana, H. 193,5 cm, römische Kopie des frühen 2. Jhs. n. Chr. nach einem Werk aus dem Umkreis des Skopas um 360 v. Chr., Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv.-Nr. 70. A 109, s. Kansteiner 2000, 3–24 (mit Katalog und Literaturangaben); <<http://www.getty.edu/art/collection/objects/6549/unknown-maker-statue-of-hercules-lansdowne-Herakles-roman-about-125/>> (14.9.2016) (mit weiterführender Literatur).

¹⁰⁴⁴ Kopf eines Faustkämpfers, Bronze, Hohl-guss, dunkelgrün patiniert, aus Olympia, nördlich des Prytaneions, H. 28 cm, 3./4. Viertel 4. Jh. v. Chr., Athen, NM, Inv.-Nr. 6439, s. Lullies 1979, 117 Nr. 228–229 (mit weiterführender Literatur); zuletzt Piekarski 2004, 107–112 Nr. 7 (mit weiterführender Literatur); Lehmann 2004, 328 Anm. 38.

jedoch bildet der Körper eine gerade Linie mit dem linken Bein, was die Figur unbeweglich und hölzern wirken lässt. Die Arme bilden scharfe Winkel und sogar der Mantel, der sich um Theseus' linken Arm schlingt und dabei die geraden parallel verlaufenden Falten nicht durchbricht, verstärken die Starre in der Figur.

Die Theseusfigur ist mit frühklassischen attischen Werken vergleichbar. Der Ostgiebel des Aphaiatempels¹⁰⁴⁵ auf Ägina zeigt links neben der Mittelfigur (Athena) einen Krieger, erkennbar an Helm, Schild und Speer.¹⁰⁴⁶ Er ist im Profil nach rechts wiedergegeben, wobei sein Oberkörper in Dreiviertelansicht von vorne erscheint. Somit weist auch er bereits die Hinwendung zum Betrachter auf. Die dicht in Reihen angelegte Lockenfrisur bei Theseus ist mit der des Harmodios von der Tyrannentötergruppe (um 475 v. Chr.) vergleichbar.¹⁰⁴⁷ Ebenso verweist die Wiedergabe der Oberfläche mit der Darstellung der einzelnen Muskelpartien auf die Tyrannentöter, wobei Theseus hier mehr dem Aristogeiton ähnelt. Zu beobachten sind klar definierte Muskeln bei gleichermaßen steifer Haltung. Etwas jünger zu datieren als die Tyrannentötergruppe sind die Skulpturen am Zeustempel von Olympia (um 456 v. Chr.), die ähnlich wie hier besprochene Theseusfigur gestaltet sind. Die am Westgiebel zentral positionierte Figur L, die als Apollon gedeutet wird,¹⁰⁴⁸ weist einen vergleichbaren Körperbau auf.

Der sog. Gott aus dem Meer¹⁰⁴⁹ unterscheidet sich zwar durch seine Körperhaltung von der hier behandelten Theseusfigur, doch er weist ebenso gerade Achsen auf, die die gesamte Statue hölzern wirken lässt. Zudem ist die Einteilung der Muskelpartien bei Theseus, die in der Skulptur im Allgemeinen nicht immer unbedingt der Realität entspricht, mit der des sog. Gottes aus dem Meer vergleichbar. In der Entwicklung noch weiter fortgeschritten kann der Diskuswerfer des Myron, dessen Original um 450 v. Chr. datiert wird, angesprochen werden.¹⁰⁵⁰ Sowohl die Behandlung der Muskeln als auch die schlanke Statur, in welcher die einzelnen Körperpartien hervorgehoben werden, werden bei der Theseusfigur aufgegriffen.

Die Wiedergabe von Herakles und Theseus lässt bei näherer Betrachtung erkennen, dass unterschiedliche Kompositions- und Stilmerkmale auf eklektische Weise

¹⁰⁴⁵ Zum Aphaiaheiligtum, s. Anm. 973.

¹⁰⁴⁶ Vgl. Anm. 973.

¹⁰⁴⁷ Vgl. Anm. 381. Vgl. Boardman 1987, 39.

¹⁰⁴⁸ Die Zuweisung der Figuren, sowohl ihre Platzierung innerhalb der Giebel als auch ihre Benennung betrifft, wird kontrovers diskutiert, s. Boardman 1987, 51–52. Zum sog. Jüngling L, s. Anm. 197.

¹⁰⁴⁹ Zum sog. Gott aus dem Meer, s. Anm. 380.

¹⁰⁵⁰ Diskobolos des Myron, parischer Marmor, Rom, Esquilin, H. ohne Basis 1,55 m, Kopie des 2. Jhs. n. Chr. nach einem verlorenen Bronzeoriginal um 450 v. Chr., Rom, TM, Inv.-Nr. 126371 (Nr. 282), s. Lullies 1979, 80–81 Nr. 127; Boardman 1987, 105 Abb. 60; Bol 2004a, 25–26. 499 Abb. 32 (mit weiterführender Literatur).

miteinander kombiniert und die Gestaltung beeinflusst haben.¹⁰⁵¹ Doch während Herakles in der Wiedergabe der Muskeln, seiner Haare und seiner Attribute sowie in der Tordierung des Oberkörpers an hellenistische Stilelemente erinnert, scheinen Theseus' Haare und die steife Haltung in der Tradition der Spätarchaik und Frühklassik zu stehen, während die Wiedergabe der Muskeln der klassischen Zeit entspricht. Stilistisch lässt sich das hier vorliegende Campana-Relief mit archaischen, klassischen und hellenistischen Werken verbinden, zumindest weckt es Assoziationen an stilistische Elemente jener Zeitstufen, die als typisch für die römische Kunst erachtet werden. Generell sei die symmetrische Komposition in der Reliefplastik, auf Campana-Reliefs, Panzerstatuen und arretinischen Gefäßen besonders beliebt.¹⁰⁵² Diese Figurengruppen weisen unabhängig von ihrem Bildthema übereinstimmende kompositorische und stilistische Merkmale auf. Dazu zählen die „symmetrische Zentralkomposition“ und das sog. archaische Tänzeln.¹⁰⁵³

3.1.4 Werkstatt und Datierung

Die Reliefs aus Caere stehen als geschlossene Gruppe den Reliefs aus römischer Produktion gegenüber,¹⁰⁵⁴ von denen einige bereits in den vorangegangenen Kapiteln behandelt wurden. Dass es sich nicht um Importe aus Rom handelt, sondern um Produktionen einer ortsansässigen Werkstatt, zeigt die charakteristische Zusammensetzung des Tones, die bereits visuell vom Ton römischer Exemplare unterschieden werden kann.¹⁰⁵⁵ Da kein genauer Fundkontext bekannt ist, erfolgt eine Datierung der Platten allein über stilistische und technische Merkmale. Die auf dem Relief in den noch feuchten Ton eingeritzten griechischen Namensbeischriften, die sich auf die dargestellten Figuren beziehen, sind ihrem paläografischen Charakter nach zu urteilen in die Zeit des Augustus oder spätestens Tiberius zu setzen,¹⁰⁵⁶ also in das frühe 1. Jh. n. Chr.¹⁰⁵⁷

¹⁰⁵¹ Borbein 1968, 179.

¹⁰⁵² Ebd. 104.

¹⁰⁵³ Zwei Figuren – Priester und Priesterin –, die sich um einen Pfeiler zentrieren, um eine heilige Fackel zu schmücken, finden sich auf einem Relief, das auch eine Darstellung des Dreifußstreits zeigt, s. Fuchs 1959, 126–127 Taf. 28 b. Zum archaischen Tänzeln, s. Brunn 1883, 310; Bulle – Brunn 1905, 108; vgl. Borbein 1968, 177.

¹⁰⁵⁴ Von Rohden – Winnefeld 1911, 50*. Neben den hier behandelten Exemplaren werden weitere Reliefs der caeretaner Produktion zugeordnet, s. ebd. 50* Taf. 8–17.

¹⁰⁵⁵ Dass in den caeretaner Werkstätten Griechen oder griechisch geschulte Menschen arbeiteten, darauf verweise der griechisch beeinflusste Stil sowie eine griechische Inschrift auf einem der Reliefs (Kat. 119), s. ebd. 50*. Tonalysen zu diesen Platten stehen bis heute aus.

¹⁰⁵⁶ Ebd. 22*, vgl. ebd. Taf. 19. 25.

¹⁰⁵⁷ Auch J. Neils datiert die Reliefs ohne Begründung in das 1. Jh. n. Chr., s. Neils 1994, 930 Nr. 85.

Einen Hinweis auf die Datierung geben die Zierstreifen. Die hier behandelten Platten weisen als oberen Abschluss am häufigsten einen Eierstab auf.¹⁰⁵⁸ Die ältesten Vertreter auf römischem Gebiet kommen auf etruskischen Ascheurnen vor und sind in römischer Zeit besonders innerhalb des Architekturschmuckes zu finden.¹⁰⁵⁹ Die früheste Wiedergabe eines Eierstabs auf einem Campana-Relief ist auf einer Krönung aus der späten Republik wiedergegeben.¹⁰⁶⁰ Demnach zählen die caeretaner Reliefs zu den ältesten Vertretern der Gattung. Einen weiteren Hinweis gibt das Profil über dem Eierstab, das auch auf den ältesten Stücken ein profiliertes glattes Gesims aufweist.¹⁰⁶¹ Auf späteren Reliefs wird das Profil über dem Eierstab mit einer einfachen glatten Leiste versehen, wie eine Platte mit der Orestes-Darstellung zeigt.¹⁰⁶² Als unterer Zierstreif findet sich das Anthemion, in dem die Palmetten mehr oder weniger vollständig von den Lotusblüten umschrieben werden. Es stammt nicht aus der Tradition etruskischer Terrakotten, die verschiedenartige Zierstreifen aufweisen, sondern aus dem zentral- und unteritalischen Raum, wie kleine umschriebene aufrecht stehende, nebeneinander gereihte Palmetten aus Metapont und Pompeji zeigen.¹⁰⁶³ Das älteste bekannte Campana-Relief mit einem Anthemion als unteren Zierstreif stellt eine Platte mit einer Tierkampfdarstellung¹⁰⁶⁴ aus sullanischer Zeit dar. Sie hat als unteren Abschluss einen Streifen mit vier großen umschriebenen Palmetten, die hier bereits abwärtsgerichtet sind, aber auch von deren Wurzel nach oben aufsteigende kleine, nicht umschlossene Palmetten. Der Fries ist der Form nach bereits der römischen Form recht ähnlich. In der caeretaner Werkstatt hatte dieser Zierstreif noch keine feste Form. Zunächst zeigen die Platten große umschriebene Platten ohne Verbindung zueinander.¹⁰⁶⁵ Die Verbindung zeigt sich erstmalig auf den hier behandelten Theseusreliefs, die im Wechsel aufwärts und abwärts gerichtete Palmetten aufweisen.

Einen weiteren Hinweis geben die Heftlöcher. Sie weisen eine kreisrunde Vertiefung zur Einfassung des Nagelkopfes auf, wie sie für die augusteische Zeit kanonisch sind.¹⁰⁶⁶ Es sind flache, leicht trichterförmige Vertiefungen, wohl den verwendeten Nägeln entsprechend. Ihre unpräzise Gestaltung gegenüber späteren Platten,

¹⁰⁵⁸ Von Rohden – Winnefeld 1911, 34*.

¹⁰⁵⁹ Ebd. 34* (mit Beispielen).

¹⁰⁶⁰ Ehem. Slg. Freiherr von Bernus, Stift Neuburg bei Heidelberg, s. ebd. 34*. 231.

¹⁰⁶¹ Ebd. 34*.

¹⁰⁶² Rom, TM, Inv.-Nr. 4384, s. ebd. 117. 248 Taf. 19.

¹⁰⁶³ Ebd. 35*.

¹⁰⁶⁴ Ebd. 161 Anm. 1.

¹⁰⁶⁵ Im Vergleich zu den Platten mit Theseusdarstellungen sind zum Beispiel auch solche Platten nachgewiesen, die ungewöhnlich große Palmetten aufweisen, s. ebd. 35* Taf. 15–16.

¹⁰⁶⁶ Die frühesten Platten wurden mit einfachen röhrenförmigen Heftlöchern versehen, s. ebd. 37*.

zum Beispiel denjenigen der Heraklestaten (Kat. 31–78), weist möglicherweise darauf hin, dass diese Technik noch nicht ausgereift war.¹⁰⁶⁷

Einen stilistischen Hinweis gibt das sog. archaische Tänzeln der beiden Figuren, das auch auf der Szene mit Herakles und Apollon im Streit um den Delphischen Dreifuß zu finden ist und in frühaugusteische Zeit datiert wird.¹⁰⁶⁸

Die harten, scharfen und kantigen Konturen verraten, dass die Reliefs aus frischer Form stammen. Es sind relativ wenig manuelle Eingriffe in den noch feuchten Ton gemacht worden, was für die Verwendung einer frischen Form spricht. Dies gilt sowohl für den Bildfries als auch für die Zierfriese. Da alle Platten von etwa gleicher Qualität sind, scheinen sie an dem Gebäude, an dem sie angebracht waren, über den gleichen Zeitraum hinweg angebracht gewesen zu sein. Es ist anzunehmen, dass die Friese nach einer gewissen Benutzung nicht mehr gebraucht wurden und möglicherweise durch andere Dekore ersetzt wurden.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass einzelne Elemente, wie die oberen und unteren Zierfriese und die Heftlöcher, auf die frühaugusteische Zeit hinweisen. Der vermutete Zustand der Matrizen und die daraus resultierenden Abformungen bestätigen die Zeitstellung.

3.1.5 Interpretation: Allegorien der Herrschaftslegitimation

Die vorliegende Analyse hat ergeben, dass insgesamt 22 Platten und Fragmente aufgrund ihrer gleichen morphologischen Beschaffenheit hinsichtlich der Form, der Außenmaße, der Tonbeschaffenheit, der Zierstreifen sowie des Umstandes, dass alle Platten mit bekanntem Fundort aus Cerveteri stammen, zu einer Gruppe zusammengefasst und einer Werkstatt zugeschrieben werden.¹⁰⁶⁹ Anhand der Attribute sowie Vergleiche mit der schriftlichen Überlieferung und der Bildkunst können sowohl die Personen selbst als auch das Bildmotiv identifiziert werden. Es werden drei Motive unterschieden: die Auffindung der Gnorismata, die Tötung des Sinis und die Begegnung zwischen Theseus und Herakles. Kompositionell sind keine unmittelbaren Vorbilder feststellbar. Einzelne Bildelemente wie das Anheben des Felsens und das Ausholen mit einer Waffe zeugen dennoch von einer bis in die klassische Zeit reichenden

¹⁰⁶⁷ Ebenso weisen die wohl in frühaugusteische Zeit zu datierenden Platten vom Palatin, die eines der qualitativsten Vertreter der Gattung darstellen, im Gegensatz zur späteren kanonischen Form, bei der der Nagelkopf eingefasst wurde, relativ einfache röhrenförmige Heftlöcher auf.

¹⁰⁶⁸ E. Schmidt zufolge hat sich dieses Element um 100 v. Chr. auf den sog. neuattischen Reliefs entwickelt, s. Schmidt 1922, 63 Taf. 13.

¹⁰⁶⁹ Vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 99.

Tradition. Auch stilistisch werden seit Jahrhunderten bestehende Elemente aufgegriffen. Die Steifheit der Figuren erinnert an frühklassische Elemente, wohingegen die Tordierung von Herakles' Körper, die Wiedergabe von Sinis' Gesicht und teilweise die Oberflächenbehandlung der Muskeln hellenistisch geprägt sind. Die „symmetrische Zentralkomposition“ und das sog. archaische Tänzeln sind dagegen typische römische Elemente.¹⁰⁷⁰

Zur mythischen Episode der Auffindung der Gnorismata existiert eine lange bildliche Tradition, die ihren ersten Höhepunkt im klassischen Athen erreicht, als Theseus zum Nationalheros aufstieg und dessen Taten Teil der staatlichen Propaganda wurden, was sich unter anderem in der Keramik und im Architekturschmuck manifestierte. In hellenistischer Zeit wurde sie vor allem in der Glyptik fortgeführt. Ab dem 1. Jh. v. Chr. wird das Thema wieder aufgegriffen. Die klassizistischen Elemente der Darstellung verweisen dagegen in das 5. Jh. v. Chr.

Die Szene zeigt vornehmlich einen Ausschnitt aus Theseus' Legitimationsprozess um das Erbe Athens: Anhand der Zeichen – Schwert und Sandalen – wird Theseus von Aigeus als rechtmäßiger Nachfolger erkannt und akzeptiert.¹⁰⁷¹ Analog zu der mythologischen Szene weist die Neuaufnahme des Motivs auf den Campana-Reliefs eine Parallele in der Biografie des damaligen Staatsmannes Oktavian auf. C. Octavius wurde am 23. September 63 v. Chr. in Rom geboren.¹⁰⁷² Er entstammt einer Familie, die *ignobili loco natus* war, also nicht zur Nobilität gehörte.¹⁰⁷³ Oktavian gehörte demnach keiner stadtrömischen Familie, sondern dem munizipalen Adel an.¹⁰⁷⁴ Caesar begann Oktavian zu fördern und übertrug ihm einige wichtige politische Ämter.¹⁰⁷⁵ Zwei Passagen bei Cassius Dio, deren Authentizität allerdings umstritten ist, verweisen auf die Absicht Caesars, eine Dynastie zu gründen, welche beinhaltet, dass Caesar den Imperatortitel als Namen führen und vererben durfte und dass das Amt des Pontifex Maximus von Caesar ebenfalls vererbt werden durfte. Daraus ergibt sich innerhalb der Forschung die Frage, ob Caesar Oktavian testamentarisch zu seinem Nachfolger bestimmen wollte. Caesars Testament, das durch Sueton überliefert ist,¹⁰⁷⁶ wurde zuletzt am 13. September 47. v. Chr. geändert. Oktavian erfuhr

¹⁰⁷⁰ Borbein 1968, 104. 176–181. 189–195.

¹⁰⁷¹ Zum Verbergen der Waffen durch Aigeus, s. Plut. Thes. 2; Apollod. 3, 15, 7; Paus. 2, 32, 7; zur Auffindung, s. Hom. Il. 2, 542; Paus. 1, 27, 8; 2, 32, 7; Plut. Thes. 5, 7; vgl. Strazzulla 1999, 582.

¹⁰⁷² Kienast 2014, 1–2 mit Anm. 5a.

¹⁰⁷³ Cic. Phil. 3, 15. Die Familie der Octavii stammte aus Velitrae, wo auch Oktavian aufwuchs. Oktavians Vater schlug als erster der Octavier die Ämterlaufbahn in Rom ein. Mütterlicherseits war Oktavian sowohl mit Pompeius verwandt als auch mit den Juliern. Caesars Schwester Julia war seine Großmutter, Caesar demnach sein Großonkel, s. Kienast 2014, 2.

¹⁰⁷⁴ Ebd. 3.

¹⁰⁷⁵ Warum Caesar Oktavian förderte, ob er in ihm besonderes Talent sah oder ihm die Verwandtschaft ausreichte, ist nicht bekannt, s. Fündling 2013, 25; Kienast 2014, 2–3.

¹⁰⁷⁶ Suet. Iul. 83, 3.

erst nach dem Tode Caesars von dessen Inhalt. Das Testament besagt unter anderem, dass Oktavian Dreiviertel von Caesars Vermögen erben werden würde und dass Oktavian als Erbe eingesetzt werden sollte, falls Caesar keinen nachgeborenen Sohn (*posthumus filius*) haben sollte.¹⁰⁷⁷ Oktavian trat das Erbe an, was aber auch Pflichten, so unter anderem die Rache an den Caesarmördern als Zeichen der *pietas*, mit sich brachte.

So wie sich Theseus durch die unter dem Felsen hinterlegten Erkennungszeichen des Aigeus legitimierte, legitimierte sich Oktavian durch die Adoption und das Testament zum Erben Caesars. Während Theseus mit der Auffindung der Waffen seine Bestimmung erkennt und daraufhin als Thronerbe nach Athen zieht, erkennt Oktavian mit der Verkündung des Testaments gleichsam sein Schicksal und beginnt sich aktiv in die Politik einzuschalten.¹⁰⁷⁸

Die Assoziation von Oktavian in Gestalt des nackten Heros scheint nicht ungewöhnlich. Auch frühe Darstellungen des Oktavian zeigen ihn in nackter, noch hellenistisch geprägter Herrscherpose, wovon frühe Münzdarstellungen oder die Reliefs am Sebasteion in Aphrodisia zeugen.¹⁰⁷⁹ Zudem scheinen bisweilen Gemmen, die Theseus mit den Waffen seines Vaters darstellen, das Porträt des Oktavian wiederzugeben. Eine weiße Paste aus Berlin¹⁰⁸⁰ kann möglicherweise dem Aulos (oder seinem Vater) zugewiesen werden.¹⁰⁸¹ Sie zeigt Theseus beim Betrachten der Waffen seines Vaters. Der hier dargestellte Jüngling weist die Gesichtszüge des Oktavian auf, die sich auch auf den bereits behandelten Aurei des Jahres 42 v. Chr. wiederfinden.

¹⁰⁷⁷ Oktavians Adoption erfolgte „in *ima cera* [und] sei wie die Erbeinsetzung nur [...] bedingt gewesen“. Es habe sich „nicht um eine echte Adoption [...], sondern [...] um eine *condicio nominis ferendi* gehandelt“. „Echte testamentarische Adoptionen“ lassen sich erst seit dem letzten Jahrzehnt der Republik nachweisen, s. Kienast 2014, 6. Daher war es für Oktavian wichtig, dass die Curia comitien seine Adoption bestätigen. Es steht innerhalb der Forschung zur Diskussion, ob die „Bestätigung durch die Curia comitien notwendig“ war, „um die testamentarische Adoption voll rechtskräftig zu machen“, also der „Comitialakt Teil der testamentarischen Adoption“ war, s. ebd. 6 mit Anm. 29 zur Forschungsdiskussion. Am 19. August 43 v. Chr. wurde Oktavian zum Konsul gewählt. Er konnte nun „durch eine *lex curiata* seine Adoption durch Caesar [...] bestätigen lassen“, s. ebd. 36. Letztendlich hatten anscheinend weder die Soldaten noch die Verwandten, Klienten und Freude Caesars keinen Zweifel an der „Rechtmäßigkeit der Adoption“. Einige seiner Vertrauten sollen ihm davon abgeraten haben das Erbe anzutreten, darunter sein Stiefvater L. Marcus Philippus und seine Mutter Atia s. ebd. 7. 8.

¹⁰⁷⁸ Ebd. 7. 26.

¹⁰⁷⁹ Zu den Münzdarstellungen, z. B. Denar, Rom, Av. Büste der Victoria nach links mit Flügeln, Rv. nackte männliche Figur mit Paludamentum, rechter Fuß auf einem Globus, Speer in der Linken, aplustre in der Rechten, Legende: CAESAR DIVI F, s. Trillmich 1988, 509 Nr. 328 (mit weiterführender Literatur). Zu den Reliefs am Sebasteion, s. ausführlich Smith 1987, 88–138.

¹⁰⁸⁰ Weiße Paste, FO unbekannt, H. 3,4 cm, B. 2,6 cm, augusteisch, Berlin, SM, Inv.-Nr. 6233, s. Vollenweider 1966, 42 Anm. 32; 105 Taf. 36, 2.

¹⁰⁸¹ Ebd. 40.

Die Szene soll auf die Adoption und Nachfolge des jungen Erben Oktavian anspielen.¹⁰⁸² Ein weiteres Beispiel zeigt ein Karneol aus der Eremitage,¹⁰⁸³ der dem Philemon zugeschrieben wird. Stilistisch ähnelt er den Werken des Anteros, von dem Beispiele des stiertragenden Herakles stammen.¹⁰⁸⁴ Die plastische Betonung der Muskulatur lässt eine gemeinsame Handwerkstradition erkennen.¹⁰⁸⁵ Hier ist die Szene in gleichem Typus wie auf den Campana-Reliefs wiedergegeben. Ein Zusammenhang zwischen der Wiederaufnahme des griechischen mythischen Stoffes und der biografischen Station Oktavians zur gleichen Zeit ist evident.¹⁰⁸⁶

Die Tötung des Sinis weist eine Diskrepanz zwischen antiker schriftlicher und der frühen bildlichen Überlieferung der klassischen Zeit auf, die die Grundlage der Bilder auf den Campana-Reliefs bilden. Das Anbinden an einen Baum auf den Campana-Reliefs lässt vermuten, dass es nicht primär um die korrekte Wiedergabe des Mythos ging, sondern um die Aussage an sich, nämlich die Bändigung des Schurken und damit des Unzivilisierten. Bestärkt wird diese These durch die Wiedergabe des Sinis als wilde, ungepflegte Kreatur. Zudem könnte die Sinisepisode in Verbindung mit den beiden anderen Darstellungen stellvertretend für die Heroentaten im Allgemeinen stehen, die Theseus auf dem Weg von Troizen nach Athen vollbrachte. Gedeutet wurde die Szene durch Maria José Strazzulla in Zusammenhang mit den beiden anderen Platten als „Station“ oder „Meilenstein“ auf dem Weg Oktavians zur Alleinherrschaft. Die mythische Episode stehe dabei stellvertretend für die Rache an den Caesarmördern.¹⁰⁸⁷ Dass hier die Rache an dem Caesarmord allegorisch visualisiert wird, ist jedoch nicht explizit feststellbar. Will man einen Zusammenhang zwischen dem Mythos und den realen historischen Geschehnissen aus der Zeit, in der die Platten entstanden sind, sehen, so sind mehrere innere politische Konflikte feststellbar, deren Bewältigung als „Meilensteine“ im Kampf um die Alleinherrschaft Oktavians gesehen werden können und eine alternative analoge These formulieren.

Zum Zeitpunkt der Ermordung Caesars bekleidete Oktavian mehrere hohe Ämter.¹⁰⁸⁸ Als Oktavian die Nachricht von der Ermordung Caesars erreichte, verweilte

¹⁰⁸² Ebd. 42 Anm. 32 Taf. 36, 6. Zu den Aurei, s. Anm. 900.

¹⁰⁸³ Zum Karneol, s. Anm. 961.

¹⁰⁸⁴ Der stiertragende Herakles wird ebenfalls in dieser Arbeit behandelt.

¹⁰⁸⁵ Vollenweider 1966, 45.

¹⁰⁸⁶ Auch F. Ghedini sieht einen Zusammenhang zwischen der Wiedergabe des Theseus-Mythos und der Propaganda Oktavians und legt anhand von Gemmen, die anscheinend Oktavian als Theseus darstellen, dar, dass Oktavian sich auf diese Weise als Erneuerer der Republik und somit der „Demokratie“ dargestellt habe, s. Ghedini 1992; vgl. Bossert 2013, 3.

¹⁰⁸⁷ Strazzulla 1999, 582.

¹⁰⁸⁸ Er wurde 49 v. Chr. für mündig erklärt und rückt mit 15 Jahren ins Priesterkollegium der Pontifices ein. 45 v. Chr. wurde er unter die Patrizier erhoben und für den anstehenden Partherkrieg zum *magister equitum* designiert, s. Fündling 2013, 25–26; Kienast 2014, 3. 4. 8.

er mit seinen Truppen in Apollonia im heutigen Albanien.¹⁰⁸⁹ Er setzte nach Italien, Lupiae (Lecce) über, wo er von dem Testament erfuhr.¹⁰⁹⁰ Das heimliche Anlanden zeigt, dass er zunächst um sein Leben fürchtete. Hier findet sich eine Parallele in der Mythografie Theseus', denn bevor dieser in Athen auftauchte, galt Medeas Sohn Medos als Thronfolger. Daher versuchte Medea Theseus bei seiner Ankunft in Athen mit dem Giftrank zu töten.¹⁰⁹¹ Eine weitere Parallele mit unmittelbarem Bezug ist der Umstand, dass Poseidon, und nicht Aigeus möglicherweise Theseus zeugte. Demnach könnte es sich bei Theseus und Sinis um einen Konflikt zwischen Halbbrüdern handeln, die um das Erbe Poseidons streiten.¹⁰⁹²

Weiterhin waren die Jahre zwischen dem Tod Caesars und dem Zweiten Triumvirat von unterschiedlichen Interessen um Roms Zukunft geprägt, die in Rivalität, inneren Unruhen und Bürgerkriegen ausarteten. Als zwei Legionen des Antonius zu Oktavian überliefen, wurde dieser neben dem Senat und dem Konsul Antonius zur dritten Kraft in Rom.¹⁰⁹³ Nachdem er zunächst als Caesars Erbe der *pietas* entsprechend Rache für Caesar gefordert hatte,¹⁰⁹⁴ wandte er sich gegen Antonius und stattdessen Cicero und dem Senat zu.¹⁰⁹⁵ Mit der wachsenden Macht des Senats und dessen Bestreben nach der Wiederherstellung der Republik vollzog Oktavian einen Seitenwechsel und schloss sich seinem vorherigen Gegner Antonius an.¹⁰⁹⁶ Zusammen mit Lepidus bildeten sie ab November 43 v. Chr. das Zweite Triumvirat,¹⁰⁹⁷ deren Proskriptionslisten viele republikanische Senatoren und Würdenträger als Feinde Caesars zum Opfer fielen, so Cicero¹⁰⁹⁸ und die Caesarmörder Brutus und Cassius in der Schlacht bei Philippi.¹⁰⁹⁹

¹⁰⁸⁹ Ebd. 25–26.

¹⁰⁹⁰ Ebd. 26.

¹⁰⁹¹ Plut. Thes. 12; Apollod. epit. 1, 6.

¹⁰⁹² Kienast 2014, 30.

¹⁰⁹³ Ebd.

¹⁰⁹⁴ Ebd. 9. 30.

¹⁰⁹⁵ Seine Motivation bestand wohl nicht darin, sich einem republikanischen Senat, sondern einem Senat aus Caesarianern zur Verfügung zu stellen, s. ebd. 30. Unter Caesar wurde die Zahl der Senatoren auf 900 erhöht, s. ebd. 14. Oktavian durfte sich vor der gesetzlichen Frist von zehn Jahren um die hohen Staatsämter bewerben, s. ebd. 32.

¹⁰⁹⁶ Ebd. 30. 35–37. Eine ausführliche Übersicht über die Ereignisse, die wechselhaften Positionen Oktavians sowie die sich dahinterstehenden Motive bietet das Werk *Augustus* von D. Kienast, s. ebd. 25–37. Marcus Antonius war Feldherr Caesars, dessen *magister equitum* und Konsul des Jahres 44 v. Chr., s. Schlange-Schöningh 2012, 43.

¹⁰⁹⁷ Kienast 2014, 37.

¹⁰⁹⁸ Ebd. 39.

¹⁰⁹⁹ Zum Tod von Cassius, s. App. civ. 4, 109–113; Plut. Brut. 41–43; Cass. Dio 47, 45, 2 – 46, 5. Zum Tod von Brutus, s. App. civ. 4, 130–131; Plut. Brut. 51–52; Cass. Dio 47, 49, 1–2; vgl. Kienast 2014, 9. 36.

So vermag das Bild der Bestrafung und Tötung Sinis' neben dem Rachemotiv für die innerpolitischen Rivalitäten und Konflikte im Senat anzuspielen. Schriftliche Quellen oder parallele bildliche Darstellungen, die diese These untermauern würden, fehlen allerdings.¹¹⁰⁰

Die dritte Szene zeigt die Übergabe des *pedums* an Theseus durch Herakles. Da hier offensichtlich kein mythologisches Sujet wiedergegeben ist – jedenfalls lässt sich dieses nicht anhand von schriftlichen Quellen erschließen – ist davon auszugehen, dass die Szene allegorisch gemeint ist. Die hier gewählte Darstellungsweise in einer symmetrischen Zentralkomposition findet sich auch auf den Platten vom Palatin (z.B. Kat. 1–9). Diese sollen auf den Sieg Oktavians über Antonius bei der Schlacht von Actium Bezug nehmen.¹¹⁰¹ Dabei spiele das Motiv des Dreifußstreits auf den Konflikt zwischen Oktavian und Antonius an. Die vorliegende Szene sei dagegen – unter der Voraussetzung, dass Keule und Löwenfell richtig ergänzt sind – als dekorative Zusammenstellung zu bewerten.¹¹⁰² Es stellt sich vor dem Hintergrund der Bewertung der Platten vom Palatin als Beispiel augusteischer Propaganda die Frage, ob solchen in symmetrischer Zentralkomposition angelegten Darstellungen weiterreichende, möglicherweise politische Aussagen zugrunde liegen. Zur Bewertung dieser These sei deshalb der Hintergrund der politischen Situation der damaligen Zeit zu berücksichtigen. So spiegelt M. J. Strazzulla zufolge das Motiv den Sieg über Antonius wider.¹¹⁰³

Während des Zweiten Triumvirats kam es in mehreren Phasen zu Neuverteilungen.¹¹⁰⁴ Die Ausschaltung und Entmachtung des Sex. Pompeius und des Lepidus 36 v. Chr. bildeten für Oktavian einen entscheidenden Schritt auf dem Weg zur Alleinherrschaft. Das Reich war zu dem Zeitpunkt in zwei Hälften unterteilt: Im Osten regierte Antonius,

¹¹⁰⁰ Tatsächlich sind nur wenige Sinisbilder aus römischer Zeit bekannt. Auf einer Glasgemme, die um 50 v. Chr. datiert wird, steht Theseus, mit der Rechten auf die Keule gestützt, vor dem bärtigen Sinis, der redend die Rechte hebt und in der (nicht sichtbaren) Linken einen großen, sich nach oben hin verbreiternden Stab, wohl einen jungen Baum, hält. Sinis ist in die italische Bauerntracht gekleidet, in eine kurze Tunica und einen Mantel. Gemme, Glas, dunkelrotbraun mit weißen, nur auf der Oberseite eingelegten Querstreifen, aus Ägypten, H. 1,25 cm, B. 0,98 cm, D. 0,28 cm, um 50 v. Chr., Wien, KM, Inv.-Nr. XI B 365, s. Zwierlein-Diehl 1979, 48–49 Nr. 710 Taf. 22.

¹¹⁰¹ Ritter 1995, 130; vgl. Kap. 2.1.

¹¹⁰² Von Rohden – Winnefeld 1911, 99.

¹¹⁰³ Strazzulla 1999, 582.

¹¹⁰⁴ Kienast 2014, 38. 42–43. Oktavian erhielt die Westprovinzen, Antonius die Ostprovinzen und Lepidus Afrika, s. ebd. 47. Sizilien, Sardinien und Korsika standen unter der Kontrolle von Sextus Pompeius. Im Vertrag von Misenum 39 v. Chr. wurde dies festgelegt, s. ebd. 49. Nachdem der Konflikt zwischen Oktavian und Sex. Pompeius 38 v. Chr. erneut ausbrach, kam es am 1. Juni 36 v. Chr. zum Entscheidungskampf um Sizilien. Am 3. September 36 v. Chr. kam es bei Naucholos zur entscheidenden Seeschlacht, die Oktavian mithilfe von Agrippa für sich entscheiden konnte, s. ebd. 51. 54. Durch Agitation erreichte Oktavian, dass schließlich auch sämtliche Truppen des Lepidus zu ihm überliefen. Lepidus war gezwungen seine Triumviralgewalt niederzulegen, s. ebd. 55.

im Westen Oktavian.¹¹⁰⁵ Während Oktavian sein Heer stärkte, führte Antonius einen erfolglosen Kampf gegen die Parther, so verlor er eine Schlacht 36 v. Chr. Die Verbindung mit Kleopatra VII., auf deren Getreidevorräte und Flotte er angewiesen war, führte zur Scheidung von Octavia, der Schwester Oktavians, was indirekt auch einen Bruch mit Oktavian bedeutete. Oktavian nutzte Antonius' Vorgehensweise propagandistisch aus. Er zwang die Vestalinnen zur Herausgabe des bei ihnen hinterlegten Testaments des Antonius und ließ es in Auszügen veröffentlichen. Demnach hatte Antonius Kleopatras Kinder zu Erben über römische Gebiete gemacht, Caesarion als leiblichen Sohn Caesars anerkannt und verfügt, dass er nach seinem Tod neben Kleopatra in Alexandria beigesetzt werden sollte.¹¹⁰⁶ Der Senat enthob Antonius daraufhin aller Ämter.¹¹⁰⁷ Oktavian stellte Kleopatra als die Urheberin für Antonius' Vorgehensweise dar und der Senat erklärte ihr den Krieg.¹¹⁰⁸ Anfang 31 v. Chr. eröffnete Oktavian den Ptolemäischen Krieg gegen Kleopatra. Am 2. September 31 v. Chr. kam es zur Seeschlacht bei Actium, in der Antonius und Kleopatra den Streitkräften Oktavians unterlagen.¹¹⁰⁹ Im Jahr 30 v. Chr. nahmen sie Alexandria ein, woraufhin Antonius und Kleopatra sich das Leben nahmen.¹¹¹⁰ Ägypten wurde zur römischen Provinz.¹¹¹¹

Der Machtkampf zwischen Antonius und Oktavian war geprägt von massiver Propaganda, die einerseits die eigenen politischen und militärischen Schritte im Machtausbau rechtfertigen und legitimieren sollten, und andererseits sich gegen den Rivalen richteten. Besonders Oktavian verstand es, das Vorgehen Antonius' für sich zu nutzen. Die neue Kulturpolitik des Augustus, die von altrömischen Wertbegriffen geprägt war, fand innerhalb der augusteischen Bildkunst besonderen Niederschlag in klassizistischen Formen. Augustus berief sich damit auf das perikleische

¹¹⁰⁵ Ebd. Als Oktavian nach der Schlacht in Rom eintraf, propagierten zahlreiche Ehrungen, dass er mit der Beseitigung des Sex. Pompeius den Frieden wiederhergestellt habe. Die Ehrungen dienten zur „Überhöhung der persönlichen Stellung“ Oktavians. Wie das *praenomen imeratoris* wurde auch der Lorbeerkranz das „Zeichen des Triumphators“. Zugleich benutzte „Antonius im Osten seine Verbindung mit Kleopatra zu einer [...] dynastischen Politik“, s. ebd. 55–56.

¹¹⁰⁶ D. Kienast zufolge sind die Inhalte des Testaments umstritten. Möglicherweise ist die Überlieferung von Oktavians Propaganda beeinflusst, s. ebd. 66 mit Anm. 235.

¹¹⁰⁷ Ebd. 68.

¹¹⁰⁸ Plut. Ant. 60; Cass. Dio 50, 4–5; vgl. Kienast 2014, 68. D. Kienast zufolge wurde Antonius nicht mit in die Kriegserklärung einbezogen, sodass Oktavian den Eindruck erwecken konnte, dass mit dem Sieg über Sex. Pompeius die Bürgerkriege beendet wurden. Zudem wäre die Erklärung Antonius' zum Staatsfeind problematisch, da er in Italien zahlreiche Anhänger besaß, s. ebd.

¹¹⁰⁹ Ebd. 71.

¹¹¹⁰ Ebd. 72.

¹¹¹¹ Ebd. 74.

Zeitalter.¹¹¹² Vergleichbar ist, dass zu dieser Zeit auch Theseus eine besondere Stellung in Athen hatte, denn er galt als dessen Gründer und politischer Gestalter.¹¹¹³ Dass Oktavian sich anfangs mit dem griechischen Heros Theseus identifiziert haben könnte, davon zeugen die bereits beschriebenen Gemmen, auf denen Theseus mit den Porträtzügen Oktavians dargestellt ist.¹¹¹⁴

Antonius dagegen verkörperte in der Gegenpropaganda Oktavians die Sittenverderbnis, verursacht durch seinen östlichen hellenistischen und somit luxuriösen, unmoralischen Lebensstil. Residierte Antonius in einer der ihm untertänigen Städte, wurden aufwendige Gastmähler abgehalten, die eine „unentbehrliche Ergänzung der formal offiziellen Beziehungen auf der Ebene privater Kommunikation“ darstellten. Der dabei von den jeweiligen Stadthaltern gepflegte Prunk orientierte sich an Maßstäben, welche im griechischen Osten die hellenistischen Herrscherhöfe gesetzt haben. Antonius konnte so der Vorwurf des „orientalischen Luxus“ gemacht werden, obgleich er zum „selbstverständlichen Ausdruck aristokratischer Selbstdarstellung“ gehörte.¹¹¹⁵ Zudem war es im Osten üblich, Könige und mächtige Einzelpersonen wie Götter zu verehren.¹¹¹⁶ Auch Antonius adaptierte diese Tradition und trat als Dionysos auf.¹¹¹⁷ Oktavian gelang es jedoch, diese Art der Verehrung als „Ausdruck fremdländischer Unmoral und *luxuria* zu denunzieren“.¹¹¹⁸ Die Lebensart des Antonius und das Verhältnis mit Kleopatra spiegelte „Verweichlichung und Sittenverderbnis wider, die auch Rom in den letzten Generationen an den Abgrund getrieben haben“.¹¹¹⁹ So galt der Sieg über Antonius zugleich auch als Sieg über Sittenverfall und Unmoral.

Zugleich sah sich Antonius als Herakles beziehungsweise dessen Nachfahren.¹¹²⁰ Ob aber Herakles in der Gegenpropaganda Oktavians zur Denunzierung Antonius' eingesetzt wurde, wird in der Forschung kontrovers diskutiert.¹¹²¹ Die hier behandelte Darstellung vermag daher neues Licht auf mögliche Identifizierungsmuster zu werfen. Ist in der

¹¹¹² Unter Perikles (490–429 v. Chr.) war Athen der Staatsform nach eine Demokratie, in Wirklichkeit aber von einem Mann regiert, s. Thuk. 2, 65, 9; vgl. Galinsky 1996, 204.

¹¹¹³ Er gründete die Stadt Athen und schloss die Bewohner zu einem Volk (*demos*) zusammen, schuf Institutionen der Polis, die Panathenäen und richtete die Demokratie ein, s. Plut. Thes. 2. 24; s. von den Hoff 2010b, 301.

¹¹¹⁴ Vgl. Anm. 1082.

¹¹¹⁵ Halfmann 2011, 109. Antonius' luxuriös-hellenistischer Lebensstil wurde ihm in der Gegenpropaganda Oktavians vorgeworfen, s. Strazzulla 1999, 583 Anm. 74; vgl. Griffin 1977, 17–26.

¹¹¹⁶ Halfmann 2011, 110.

¹¹¹⁷ Ebd.

¹¹¹⁸ Zanker 2009, 65.

¹¹¹⁹ Ebd.

¹¹²⁰ Vgl. Anm. 46. 244. 900.

¹¹²¹ Die Forschung ist zunehmend der Meinung, dass bildliche und schriftliche Quellen, in denen Herakles und Kleopatra auf Herakles und Omphale anspielen, als kritisch zu betrachten sind, s. Huttner 1995; Hekster 2004.

symmetrischen Zentralkomposition ein Stilmittel¹¹²² zu sehen, dessen sich die augusteische Bildkunst bedient, um auf allegorische Weise auf Oktavians Sieg, die Erlangung der Alleinherrschaft und die Installation des sog. augusteischen Friedens anzudeuten? Die Gestaltung des Herakles lässt hier deutlich hellenistische Stilmerkmale erkennen, während Theseus in der Tradition klassischer Stilelemente steht. Somit können die beiden sich gegenüberstehenden Heroen gleichfalls für den Ausdruck zweier Wertvorstellungen oder politische Programme stehen, die sich hier manifestieren.

Zuletzt sei auf das mittig im Bild dargestellte *pedum* oder griechisch *lagobolon* hingewiesen. Dabei handelt es sich ursprünglich um einen Hirtenstab¹¹²³ und diente Jägern als Wurfholz, besonders bei der Hasenjagd.¹¹²⁴ Das Lagobolon war seit dem 4. Jh. v. Chr. das Attribut des Pan und anderer ländlicher Gottheiten und ist auf Darstellungen von Hirten und Jägern nachweisbar.¹¹²⁵ Ebenso war der Hirtenstab bereits im Alten Ägypten bekannt, wo es *auet* hieß.¹¹²⁶ Darüber hinaus galt es als „Herrscherzepter“ (*heqa*).¹¹²⁷ Dass das *pedum* zur Ikonografie Theseus in römischer Zeit gehört, zeigen zahlreiche Darstellungen auf unterschiedlichen Denkmälern.¹¹²⁸ Er nutzt es als Kampfmaschine, mit der er seine Feinde erschlägt. Möglicherweise ist das *pedum* aber in diesem Zusammenhang anders zu deuten, nämlich als Herrschaftszeichen. Die Übergabeszene könnte man demnach auch damit assoziieren, dass Antonius symbolisch nicht nur seine Herrschaft, sondern auch die Herrschaft über seine Gebiete, so Ägypten übergibt. Der Stock ist somit als Zeichen des (neuen) Herrschers zu sehen. Die hier dargestellte Szene vermag so auf Oktavians Sieg über Antonius zu verweisen. Im weiteren Sinne ist der Sieg über Antonius als ein Sieg über den hellenistischen Lebensstil zu verstehen. Theseus galt besonders nach dem Sieg über die Perser, also dem „barbarischen Osten“, mit dem auch Antonius assoziiert wurde, als Nationalheld Athens, mythischer König und Begründer des Synoikismus und der Demokratie. Gleichsam vermag er in seinen Eigenschaften für die neue augusteische Kulturpolitik zu stehen. Der Rückgriff auf die Zeit des perikleischen Athen rechtfertigt gewissermaßen auch die „monarchische“ Stellung Oktavians.

¹¹²² Die „[...] Bändigung der Handlungsdynamik und die strenge Symmetrie“ (Ritter 1995, 130) sei als ein „Zeichen eines Herrschaftsanspruches“ und eines „hierarchisch strukturierten Ordnungswillens“ (Borbein 1976, 528) zu sehen. Die „formale Gestaltung suggerier[e], daß die Kontroversen [...] bewältigt sind“ (Ritter 1995, 130–131).

¹¹²³ Anth. Pal. 6, 177; Theokr. 7, 43.

¹¹²⁴ Anth. Pal. 6, 188; 296.

¹¹²⁵ Hug 1937, 54.

¹¹²⁶ Gardinger S 38, s. Hanning 1997, 1080.

¹¹²⁷ Gardinger S 39, s. Hanning 1997, 1080; vgl. Sandri 2006, 118.

¹¹²⁸ Z. B. auf Mosaiken, die Theseus beim Erlegen des Minotauros zeigen, s. Woodford 1992, 581; Neils 1994, 951.

Die drei wiedergegebenen Bildthemen können als Allegorie für den Aufstieg Oktavians, seinen Kampf um die Alleinherrschaft und schließlich seinen Sieg verstanden werden. Die Auffindung der Gnorismata dienen nicht nur Aigeus, der durch diese seinen Erben erkennt und annimmt, sondern auch Theseus gleichermaßen, der anhand der Zeichen sein „wahres Ich“ und seine Bestimmung erkennt. Gleichermäßen trifft Oktavian nach Verkündung des Testaments die Entscheidung das Erbe Caesars anzutreten und sich in der Politik einzusetzen. Die Sinisepisode verweist auf den „beschwerlichen“ Weg Oktavians zur Alleinherrschaft, auf dem er schließlich alle seine Rivalen beseitigen konnte. Das Bild der „Begegnung“ schließlich verweist auf den endgültigen Sieg Oktavians gegen Antonius, seinen letzten Rivalen.

3.2 Die Bändigung des Marathonischen Stieres

Bei H. von Rohden und H. Winnefeld werden Darstellungen auf sechs Platten und Fragmenten als „Bändigung des Marathonischen Stiers“ (Kat. 141–142) beziehungsweise „Kampf mit dem Marathonischen Stier“ (Kat. 143–144. 146–147) betitelt. Es werden zwei Typen unterschieden, denen unterschiedliche Kompositionen zugrunde liegen. Sie sind vermutlich zwei unabhängigen Werkgruppen zuzuordnen, einer caeretaner und einer römischen Werkstatt.¹¹²⁹ Als Fundort für die Exemplare Kat. 141 und 142 wird Cerveteri vermutet.¹¹³⁰ Die römischen Platten stammen aus dem Kunsthandel oder von privaten Sammlern, die genauen Fundumstände sind daher unbekannt. Drei der Platten stammen aus der ehemaligen Sammlung Campana¹¹³¹ (Kat. 141–142. 144), zwei aus der Sammlung Townley (Kat. 143. 147) und eines aus der Sammlung Kestner (Kat. 146). Dazu gesellt sich eine siebte Platte, die 1972 auf einer Auktion vorgestellt wurde (Kat. 145).

¹¹²⁹ Von Rohden – Winnefeld 1911, 99. 104.

¹¹³⁰ Ebd. 99.

¹¹³¹ Der Cataloghi Campana verzeichnet zwei Verkleidungsplatten aus der Sammlung Campana (Slg. Campana Nr. 105 und 310, hier Kat. 141–142) mit der Bezeichnung „Teseo vincitore (domatore) del Toro Maratonio“.

3.2.1 Bildbeschreibung und Beschreibung der Typen

Typus 1: Reliefs aus caeretaner Werkstatt

Die Reliefs Kat. 141 und 142 weisen die gleiche Darstellung auf und werden den caeretaner Werkstätten zugeschrieben (Abb. 14).¹¹³² Bekräftigt wird diese These anhand des Tons¹¹³³ und der Zierstreifen. Der Eierstab ist in gleicher Weise auf einem Relief mit der *dextrarum iunctio*-Szene wiedergegeben, das mit großer Wahrscheinlichkeit aus Cerveteri stammt.¹¹³⁴ Ebenso ist der untere Zierstreif mit dem auf dieser Platte vergleichbar.¹¹³⁵ Das Relief Kat. 141 befindet sich heute im Louvre. Es ist aus Fragmenten zusammengesetzt und durch moderne Ergänzungen vervollständigt und rekonstruiert.¹¹³⁶ Das zweite Relief ist verschollen (Kat. 142).¹¹³⁷ Es ist unklar, inwieweit die Restauration der ursprünglichen Gestaltung entspricht. Ob andere antike Fragmente als Vorlage dienen, ist unbekannt. Die Platte Kat. 141 weist eine Höhe von 77 cm und eine Breite von 53,5 cm auf. Somit zählt sie zu eine der größten Platten der Gattung überhaupt.¹¹³⁸ Sie schließt oben mit einem 13-teiligen Eierstab und darüber einer glatten Leiste ab. Der untere Abschluss besteht aus einem abwärts gerichteten achteiligen Anthemion unter einer glatten Leiste, wobei die beiden Palmetten am linken und rechten Plattenrand jeweils zur Hälfte gebildet sind. Wahrscheinlich stand das Motiv im Wechsel mit einem zweiten Motiv im architektonischen Kontext, bei dem die halben Palmetten durch ein angrenzendes Pendant vervollständigt wurden.

Die untere Bildhälfte wird in ihrer Breite fast vollständig von einem Stier im Profil nach links eingenommen, der von einem Jüngling, der die Bildmitte im oberen Bereich dominiert, zu Boden geworfen wurde. Die Vorderbeine und das rechte Hinterbein des Stieres sind eingeknickt und haben den Halt verloren. Allein mit dem linken Hinterbein versucht er sich noch abzustützen. Der Jüngling ergreift den Stier von hinten – mit der linken Hand ein Horn und mit der rechten die Nüstern. Er zieht den Stierkopf nach hinten, sodass diesem die Zunge aus dem Hals hängt. Der Schwanz windet sich s-förmig ob der Anspannung nach oben, während er sich gegen den Jüngling zur Wehr setzt. Der Jüngling ist bis auf einen Umhang, der ihm von der linken Schulter weht und unten am Rücken entlang auf der anderen Seite an der

¹¹³² Von Rohden – Winnefeld 1911, 99. Tonanalysen stehen bislang aus.

¹¹³³ Ebd. 23*.

¹¹³⁴ Campana-Relief mit *dextrarum iunctio*-Szene. Paris, LV, Inv.-Nr. 4171, s. ebd. 246 Taf. 11.

¹¹³⁵ Der einzige Unterschied besteht darin, dass das Relief mit der Theseusszene an den jeweiligen Seitenrändern eine halbe Palmette aufweist.

¹¹³⁶ Heydemann 1865, 24, 3; von Rohden – Winnefeld 1911, 99.

¹¹³⁷ Ebd. 99. S. Reinach zitiert fälschlicherweise „von Rohden – Winnefeld 1911, 91“, anstatt „von Rohden – Winnefeld 1911, 99“, s. Reinach 1912, 279.

¹¹³⁸ Vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 26*; Borbein 1968, 17.

Hüfte wieder hervorlugt, unbekleidet. Auch er ist im Profil nach links gewandt wiedergegeben. Er ist unbärtig und sein Haar ist in gleichmäßigen kurzen Locken angeordnet. Während er den Kopf des Stieres nach hinten zieht, stützt er sein rechtes Knie auf dessen Rücken und drückt ihn so noch mehr zu Boden. Unter dem Stier ist ein langer dünner, an einem Ende gekrümmter Stock auf dem angedeuteten Boden zu sehen. Zu den antiken Teilen der Platte Kat. 141 gehören der vordere Teil des Stieres und der Oberkörper des Jünglings mit dem linken Arm. Der rechte Arm, das flatternde Gewand und beide Beine sind dagegen ergänzt.¹¹³⁹

Typus 2: Reliefs aus römischer Werkstatt

Die Reliefs eines zweiten Typus' aus römischer Werkstatt¹¹⁴⁰ sind auf Verkleidungs- und Aufsatzplatten nachweisbar (Kat. 143–147) (Abb. 15).

Die Reliefs auf Verkleidungsplatten bilden die Variante 1 und sind auf drei Fragmenten überliefert (Kat. 143–145).¹¹⁴¹ Anhand des fragmentarischen Erhaltungszustandes von Kat. 143 und 144 sind die einstigen Außenmaße sowie die oberen und unteren Abschlüsse nicht rekonstruierbar. Fest steht zumindest, dass die erhaltenen Figuren und somit wahrscheinlich auch die Gesamtgröße der Platten größer waren als die der Platte Kat. 145. Es sind somit zwei Serien zu unterscheiden. Die Platte Kat. 145 ist insgesamt 38,5 cm hoch und 35,5 cm breit und schließt nach oben hin mit einem 14-teiligen Eierstab ab. Der untere Zierstreif ist größtenteils weggebrochen. Erkennbar ist dennoch ein Fries, bestehend aus einem aufrechtstehenden Anthemion, der ebenfalls auf einem Fragment, mit anderer noch zu besprechender Szene belegt ist (Kat. 155).¹¹⁴² Die Stücke zeigen dieselben Maßverhältnisse. Wahrscheinlich stammen sie aus derselben Produktionsstätte und gehörten dem gleichen Gebäudekontext an.

Das Zentrum des Bildfeldes wird von einer Zweiergruppe, bestehend aus einem Jüngling und einem Stier eingenommen. Der Jüngling ist in Dreiviertelansicht nach rechts gewandt. Der Kopf ist leicht gesenkt. Sein Haar ist in kurzen Löckchen angeordnet und es ist zudem der Ansatz eines Backenbärtchens erkennbar (Kat. 144–145). Von hinten ergreift er mit seiner Linken das linke Horn, mit der Rechten die Nüstern eines nach rechts gewandten Stieres. Er reißt dessen Kopf herum und versucht diesen so aufzuhalten. Der Jüngling ist bis auf eine Chlamys, die im großen Schwung über die linke Schulter

¹¹³⁹ Von Rohden – Winnefeld 1911, 99; vgl. Heydemann 1865, 24.

¹¹⁴⁰ Von Rohden – Winnefeld 1911, 104.

¹¹⁴¹ Ebd. Da die Platte Kat. 145 aus dem Kunsthandel anscheinend in den Privatbesitz gelangte, ist nicht festzustellen, welche Teile antik sind.

¹¹⁴² Der Fries war ein beliebtes Dekor bei den rein vegetabil verzierten Platten und ist seit dem 3./2. Jh. v. Chr. auf römischen Denkmälern überliefert. So wurden auf dem Esquilin 1875 drei vollständig erhaltene Platten gefunden, die in etwa den gleichen Fries zeigen, s. ebd. 221. 259 Taf. 41.

draپیrt ist und teilweise auf dem Hinterteil des Stieres aufliegt, unbekleidet. An der linken Seite hängt sein Schwert an einem Riemen befestigt, den er über die rechte Schulter gelegt hat und dessen Knauf auf der Höhe des Bauchnabels hervorlugt. Er stürzt mit dem linken Bein nach vorne. Das rechte Bein ist nach hinten gestellt, um seinem Körper mehr Standfestigkeit zu verleihen. Der Stier selbst ist von voluminöser Statur. Er hat die Vorderläufe emporgehoben und versucht dem Jüngling zu entkommen, indem er die nebeneinander gestellten Hinterbeine fest in den Boden drückt. Unter den beiden Figuren ist ein langer dünner, leicht gebogener Stock zu sehen.

Das Fragment Kat. 143 zeigt den Kopf des Jünglings im Profil nach rechts gewandt sowie die Schultern und ein Stück der Chlamys. Über dem Kopf ist eine moderne Bohrung zur Aufhängung erkennbar.¹¹⁴³ Generell scheint die Zugehörigkeit des Fragments zu diesem Typus aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustandes fraglich. Hier weist der erhaltene Teil des Mantels vor der linken Schulter eine andere Fältelung auf. Die parallel verlaufenden schmalen Falten, eingebettet in einem breiten bogenförmig geschwungenen schweren Stoff, fehlen. Möglicherweise hängt dieses aber auch mit einer falschen Rekonstruktion des Fragments zusammen. Soweit erkennbar, scheint der Bereich um die rechte untere Ecke, am Hals (?) und am Nacken ergänzt zu sein. Auch die relativ gerade Abschlusskante rechts weist auf moderne Eingriffe hin. Zudem ist der Jüngling hier ohne Backenbärtchen wiedergegeben, was aber auch daran liegen kann, dass die Platte möglicherweise einer anderen Variante angehört.

Die aufrechte Haltung des Stieres gegenüber der Wiedergabe auf Typus 1 hat zur Folge, dass die Arme des Jünglings etwas höher greifen, sein Knie nicht in die Kruppe des Stieres stößt, sondern sich mehr gegen die Seite lehnt, folglich wohl auch dieses Bein nicht so stark angewinkelt wiedergegeben ist. Zudem bauscht sich der Mantel hinter der linken (hinteren) Schulter in einem Bogen auf und fällt in langem Schwung bis zum Oberschenkel herab.

Die Platte Kat. 144 zeigt darüber hinaus eine ungewöhnliche, wahrscheinlich inkorrekte moderne Rekonstruktion.¹¹⁴⁴ Die originalen Teile zeigen den Oberkörper des Jünglings sowie Kopf und Hals des Stieres. Der rechte Fuß hängt nicht in der Luft, sondern steht auf der Spitze eines niedrigen Felsens. Der Stier steht mit seinen Hinterbeinen auf dem Felsen, die Vorderläufe sind gegenüber dem Exemplar Kat. 145 paralleler zueinander wiedergegeben. Der Schweif des Tieres hängt mehr herab. Der Mantel des Jünglings fällt in einem großen Bogen hinter den Stier. Ergänzt wird die Szene durch eine vor dem Stier zu Boden gestürzte weibliche Figur im ärmellosen Peplos. Ein schalartiges Obergewand, ein ἀμπεχόνιον,¹¹⁴⁵ flattert in hohem Bogen um sie herum. Das Haar ist ordentlich zurückgesteckt. Mit der Rechten stützt sie sich vom Boden auf und blickt zurück nach

¹¹⁴³ Vgl. ebd. 104.

¹¹⁴⁴ Campana 1842, Taf. 120.

¹¹⁴⁵ Das ἀμπεχόνιον ist ein kleiner leichter Mantel, s. Mau 1894, 1880.

oben dem Stier entgegen. Mit ihrer Linken versucht sie, sich vor den Hufen des aufbäumenden Stieres zu schützen. Ihre zurückgebogenen Zehen verweisen darauf, dass sie noch versucht, dem Stier zu entkommen. Aus ihren weit aufgerissenen Augen spricht Entsetzen. Reste der einstigen Bemalung finden sich allein auf der Platte Kat. 145, wo Spuren von Blau und weißer Grundierung erhalten sind.

Neben der Darstellung auf Verkleidungsplatten ist die Szene in gleichem Typus auch auf Aufsatzplatten erhalten, die zugleich eine eigene Variante, hier Variante 2, bilden (Kat. 146–147). Diese ist in zwei fast übereinstimmenden Fragmenten überliefert, die sich heute in Hannover (Kat. 146) und London (Kat. 147) befinden. Die Fragmente zeigen, dass sie kompositorisch in der Nachfolge der Verkleidungsplatten stehen, also der gleichen Urpatrizie zugrunde liegen. Die Arbeitstechniken der Verkleidungs- und Aufsatzplatten weisen dagegen auf zwei verschiedene Werkstätten hin. Die Details weichen voneinander ab. Die Fältelung des Mantels ist eine andere, der Bart fehlt, der Nacken des Stieres erscheint mehr als glatte Fläche und es sind keine klaren Hautfalten wie etwa auf dem Fragment Kat. 144 erkennbar. Beide Fragmente zeigen den Kopf und Oberkörper des Jünglings mit dem rechten Arm, der die Nüstern umfasst, sowie den Kopf des Stieres. Die Platten schließen oben mit einem 8 cm hohen Palmettenstreif mit dreieckig gefüllten Zwickeln¹¹⁴⁶ und darunter einer glatten Leiste ab. Das Relief Kat. 220¹¹⁴⁷ zeigt die gleichen Zierstreifen. Es ist wahrscheinlich, dass diese im architektonischen Kontext miteinander alternierten.¹¹⁴⁸ Zudem sind die Köpfe auf den Aufsatzplatten ungenauer als auf den Verkleidungsplatten gestaltet. Die Konturen sind unschärfer und undetaillierter. Die Gesamtmaße der Reliefs sind aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustandes nicht rekonstruierbar. Ein Vergleich mit den Verkleidungsplatten zeigt, dass der Jüngling nur ein wenig kleiner als derjenige auf der Platte Kat. 145 ist, allerdings bei den Aufsatzplatten mit dem Kopf an die obere Begrenzung stößt, während bei den Verkleidungsplatten ein größerer Abstand zwischen Kopf und oberer Leiste festzustellen ist.¹¹⁴⁹ Dies lässt vermuten, dass die Aufsatzplatten ein etwas kleineres Format gegenüber der Platte Kat. 145 aufweisen und vermutlich als Querformat zu rekonstruieren sind.¹¹⁵⁰ Denkbar ist zudem, dass eine der Platten dieser Serie, aus der die Platte Kat. 145 stammt, als unmittelbare Vorlage zur Abformung eines Matrizenstempels für die Aufsatzplatten diente. Die flachen Konturen und der massive Einsatz mit Modellierhölzern weisen auf eine alte abgenutzte Form hin und zeugen von geringerer Qualität gegenüber den Verkleidungsplatten. Auf dem Fragment Kat. 146 sind noch Spuren einer weißlichen Grundierung erhalten.

¹¹⁴⁶ Siebert 2011, 79.

¹¹⁴⁷ Kat. 220 wird an späterer Stelle ausführlich behandelt, s. Kap. 3.6.

¹¹⁴⁸ Von Rohden – Winnefeld 1911, 104.

¹¹⁴⁹ Vgl. Borbein 1968, 37.

¹¹⁵⁰ Vgl. ebd. 17. 33.

3.2.2 Deutung

Der in Typus 1 dargestellte Jüngling wird innerhalb der Forschungsdiskussion als Theseus beim Bezwingen des Marathonischen Stieres gedeutet.¹¹⁵¹ Hinweise auf die Deutung der Gestalt als Theseus geben das *pedum*¹¹⁵² sowie der um die linke Schulter geschlungene Mantel. Andere charakteristische Attribute wie das Schwert und die Sandalen fehlen.

Weniger leicht ist die Deutung des Motivs auf dem zweiten Typus nachvollziehbar, weshalb es innerhalb der Forschung mehrere unterschiedliche Vorschläge gab. Welche direkten Vorlagen hier zugrunde liegen, ist unklar. Irritierend ist dabei die Rekonstruktion auf der Platte Kat. 144. Die weibliche Gestalt unter dem Stier wurde als Dirke gedeutet.¹¹⁵³ Dirke wäre hier in Anlehnung an die Gruppe des Farnesischen Stieres zu sehen, der Jüngling demnach als Amphion oder Zethos zu deuten.¹¹⁵⁴ Das Relief Kat. 145 vermag möglicherweise die originale Komposition wiederzugeben, obgleich auch sie teilweise modern ergänzt ist. In *Christie's Auktionskatalog* wird der Jüngling als Mithras gedeutet, die Szene demnach als Tauroktonie.¹¹⁵⁵ Jedoch weicht die Szene ikonografisch deutlich von den bekannten Darstellungen einer Tauroktonie ab. Auch hier ist der dargestellte Jüngling anhand seiner charakteristischen Attribute – Sandalen, Schwert und *pedum* – als Theseus zu identifizieren.¹¹⁵⁶

Der Darstellung mit Theseus im Kampf mit einem Stier liegt die mythische Erzählung vom Marathonischen Stier zugrunde, Theseus' erste Tat nach seiner Ankunft in Athen, die in den Details variiert.¹¹⁵⁷ Das früheste literarische Zeugnis stellt ein Fragment

¹¹⁵¹ Stark 1860, 126; Heydemann 1865, 23–24; Cataloghi Campana Nr. 105. 310; von Rohden – Winnefeld 1911, 99; Reinach 1912, 279; Borbein 1968, 175; Brommer 1974, 27 Nr. 7.

¹¹⁵² Das *lagobolon* ist ein gekrümmtes Wurfholz, das bei der Jagd benutzt wurde, aber auch als Hirten- und Wanderstab Verwendung fand, s. Knauf-Museum Iphofen 2005, 179. In römischer Zeit zählt das *pedum* zu den gängigen Attributen des Theseus, s. Neils 1994, 951.

¹¹⁵³ K. B. Stark führt mehrere Punkte gegen die Deutung als Theseus an. Zum einen fehlen auf Kat. 144 die charakteristischen Sandalen und die Keule. Sein Körper zeichne sich durch massige Muskeln aus, er wirke insgesamt älter als bei anderen Theseusdarstellungen. Zudem weise der Kopf den Ansatz eines Backenbartes auf, der Theseus fehle, aber bei Achilleus zu finden ist. K. B. Stark deutete die männliche Figur als einen der thebanischen Dioskuren, nämlich Amphion oder Zethos, zum ersten tendierend. Die weibliche Gestalt sei demnach Dirke, die gesamte Gruppe wäre angelehnt an die Gruppe des Farnesischen Stieres, s. Stark 1860, 126–127; vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 104. Zur Argumentation, s. ebd. 126. H. Heydemann sah in der Frau eine Ortsnymphe von Marathon, s. Heydemann 1965, 24. Da es sich um eine Ergänzung handelt, wird in dieser Arbeit nicht weiter auf die sog. Dirkeszene eingegangen.

¹¹⁵⁴ Vgl. Stark 1860, 126.

¹¹⁵⁵ Christie's 1972, 61 Nr. 237.

¹¹⁵⁶ H. Brunn hat die Szene erstmals richtig gedeutet, vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 104.

¹¹⁵⁷ Apollodoros (epit. 1, 5) zufolge bezwang er den Stier noch vor der Wiedererkennung durch den Vater, nach Plutarch (Thes. 14) erst danach. Pausanias (1, 27, 10) zufolge bezwang der den Stier nach seiner Heimkehr aus Kreta. Zu den Varianten in der Bildkunst, s. Shefton 1956, 159–163.

aus Sophokles' *Aigeus* dar.¹¹⁵⁸ Seit hellenistischer Zeit wird der Marathonsche Stier mit dem Kretischen Stier, gegen den Herakles kämpfte, sowohl in den literarischen Quellen als auch ikonografisch gleichgesetzt.¹¹⁵⁹ Auf den Campana-Reliefs wird das gleiche Sujet in zwei unterschiedlichen Typen wiedergegeben. Beide Kompositionen zeigen Theseus, wie er den Stier an Nüstern, Maul und Horn packt und den Kopf – einmal nach oben (Typus 1), einmal zur Seite (Typus 2) – zurückzieht. Bei genauerer Beobachtung lässt sich feststellen, dass die Bilder inhaltlich unterschiedlich akzentuiert sind, denn sie zeigen zwei unterschiedliche Momente derselben Handlung. Auf den Reliefs des Typus' 1 hat Theseus den Stier bereits zu Boden geworfen und drückt ihn zusätzlich mit dem Knie zu Boden, sodass dieser zusammenbricht und dem Heroen unterworfen ist. Auf den römischen Reliefs (Typus 2) ist der Ausgang des Kampfes nicht eindeutig. Hier hat Theseus den Stier kurzfristig aufhalten, bändigen können. Dieser bäumt sich jedoch noch auf, wehrt sich und versucht sich loszureißen. Es erscheint unklar, ob Theseus die absolute Unterwerfung gelingt.

3.2.3 Bildtradition: Zur Rezeption und Adaption des sog. Knieschemas

Typus 1

Für die vorliegende Gesamtkomposition sind keine Vorlagen oder Parallelen bekannt. Bei näherer Betrachtung ist allerdings feststellbar, dass sich das Bildschema auf anderen Bildthemen wiederfindet.

Das Ergreifen des Hornes mit der einen Hand und die Nüstern mit der anderen ist seit archaischer Zeit nachgewiesen.¹¹⁶⁰ Auf einer attisch-schwarzfigurigen Amphora geht Herakles, erkennbar an Löwenfell, Keule und Köcher, gegen den Feind

¹¹⁵⁸ Herakles brachte den Stier aus Kreta mit, der in den Ebenen von Argos freigelassen und nach Marathon getrieben wurde. Nachdem er viele Menschen getötet hatte, fängt Theseus den Stier, packt die Hörner und/oder fesselt ihn mit Weidenzweigen (Soph. *Aigeus* TrGFIV F 25) – beides ist auch in der Bildkunst belegt – und zog ihn durch die Straßen Athens, s. Apollod. epit. 1, 5; Serv. Aen. 8, 294; Mythogr. Vat. 1, 47; Paus. 1, 27, 9; Plut. Thes. 14. Die genaue Handlungsabfolge variiert innerhalb der Quellen. Diodoros zufolge opferte Aigeus den Stier dem Apollon (Diod. 4, 59), Plutarch zufolge opferte Theseus ihn dem Apollon Delphinios, Plut. Thes. 14; vgl. von Ranke-Graves 1955, 305. Pausanias zufolge opferte Theseus ihn auf der Akropolis der Athena, s. Paus. 1, 27, 10. F. Brommer hat die unterschiedlichen Versionen anschaulich zusammengefasst, s. Brommer 1982, 27–28.

¹¹⁵⁹ Hier werde das Bestreben deutlich, Theseus mit Herakles gleichzusetzen, s. Diod. 4, 59; Apollod. bibl. 2, 95; epit. 1, 5, 6; Hyg. fab. 38; Ov. met. 7, 433; Paus. 1, 27, 9; Serv. Aen. 4, 20; 8, 294; Lib. or. 64, 70; Schol. Arat. 167; vgl. Brommer 1982, 27.

¹¹⁶⁰ Hausmann 1959, 85–86; vgl. Borbein 1968, 174–175 mit Anm. 921.

Acheloos vor und ist in Begriff, ihm sein Horn abzureißen.¹¹⁶¹ Herakles ist von hinten an Acheloos herangetreten. Mit seiner Rechten umfasst er das Horn, mit seiner Linken den Bart. Das linke Bein hat er im rechten Winkel angehoben und drückt mit seiner Ferse gegen den Ansatz des linken Vorderläufers des Acheloos. Dieser versucht derweil seinen Angreifer abzuwehren, indem er mit seiner rechten Hand versucht, Herakles vom Abreißen seines Hornes abzuhalten.

Seit dem 5. Jh. v. Chr. ist eine kontinuierliche, entwicklungsgeschichtliche Tradierung des dargestellten Figurenschemas, des sog. Knieschemas,¹¹⁶² zu beobachten. Die Südmetope 2 vom Parthenon in Athen zeigt den Kampf zwischen einem Kentauren und einem Lapithen.¹¹⁶³ Der Lapith hat den Kentauren von hinten erfasst und drückt sein linkes Knie und Schienbein auf den Rücken des Pferdeleibes. Der Kentaur selbst ist mit seinen Vorderläufen aufgrund des auf ihm lastenden Gewicht zusammengebrochen, die Hinterläufe sind im Begriff ebenfalls einzuknicken.

Ein „Vorläufer“ ist möglicherweise beim Einfangen der Kerynitischen Hirschkuh zu sehen. Auf einer der Metopen des Athener Schatzhauses in Delphi ist das Tier mit seinen Vorderläufen zusammengebrochen.¹¹⁶⁴ Herakles umfasst das Geweih (?) und drückt mit dem linken Knie den Rücken des Tieres nieder, während das rechte Bein hinter dem Tier aufsteht.¹¹⁶⁵

¹¹⁶¹ Attisch-schwarzfigurige Amphora, aus Vulci, H. 43,18 cm, 550–500 v. Chr., London, BM, Inv.-Nr. 1843.11-3.23 (ehem. B 228), s. Beazley, *ABV* 370,122 (Leagros-Gruppe); *CVA* London, BM (4) III H e Taf. 56, 2; *Saxl* 1931, 7 Abb. 21; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/8257318C-98DD-4161-B914-CD5551FF8E6F>> (8.9.2016). Zum Mythos, s. *Ov. met.* 8, 547; 9, 1; 10, 87. Acheloos konnte seine Gestalt verändern, so unter anderem in Form eines Stieres erscheinen.

¹¹⁶² Zum Knieschema, s. *Saxl* 1931, 4–14.

¹¹⁶³ Südmetope 2 des Parthenon, Marmor, aus Athen, H. 127 cm, 447–438 v. Chr., London, BM, Inv.-Nr. 1816,0610.1, s. *Saxl* 1931, 10–11; *Brommer* 1967, 83 Taf. 73. 76–77. 165; *Bol* 2004c, 159–175 (mit weiterführender Literatur); *Jenkins* 2008, 70–71 mit Abb.; zuletzt *Ellinghaus* 2011, 127 mit Anm. 128; <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=1560804001&objectId=461743&partId=1> (4.11.2016).

¹¹⁶⁴ Metope 19 des Schatzhauses der Athener, Marmor, aus Delphi, Apollonheiligtum, H. 67 cm, B. 62,5 cm, 510–490 v. Chr., Delphi, Archäologisches Museum, Inv.-Nr. 67, 86 d, 2027, 405 a, F, 2045 d, ohne Inv., s. *Saxl* 1931, 8; *Brinkmann* 2002, Abb. 354 b; *Hering* 2015, 77 Nr. 27 Taf. 35, 3. Das Schatzhaus der Athener befindet sich im Apollonheiligtum in Delphi, oberhalb der ersten Biegung der Heiligen Straße und weist die Grundmaße von 6,78 m zu 9,84 m auf. Der umlaufende Metopen-Triglyphen-Fries fasste 30 reliefierte Metopenfelder, wobei die beiden kurzen Seiten mit sechs, die beiden langen Seiten mit jeweils neun Metopen geschmückt waren. Diese zeigen die Abenteuer der Heroen Theseus und Herakles. Deren Anordnung ist bis heute umstritten. Zum Schatzhaus der Athener, s. zuletzt *ebd.* 72–84 (mit umfangreichen Literaturangaben).

¹¹⁶⁵ Als weitere Beispiele für Glieder einer Entwicklungsreihe führt *F. Saxl* Metope 5 am Zeustempel in Olympia mit Darstellung der Bezwingung der Kerynitischen Hirschkuh durch Herakles an, s. *Saxl* 1931, 9 Abb. 28, und die Südmetope 3 am Parthenon, s. *ebd.* 9 Abb. 29. Zur Metope 5 am Zeustempel in Olympia, s. zuletzt *Trianti* 2012, 127–135. Südmetope 3 des Parthenon, aus Marmor, Athen, H. 129 cm, 447–438 v. Chr., London, BM, Inv.-Nr. 1816,0610.2, s. *Brommer* 1967, 79–80 Taf. 168–171; zuletzt *Ellinghaus* 2011, 52 mit Anm. 127.

Von dieser Komposition lässt sich auch der Typus der stiertötenden Nike ableiten,¹¹⁶⁶ der ab Ende des 5. Jhs. v. Chr. nachweisbar ist. Hier wird jedoch weder das Heraneilen an den Gegner noch das Bezwingen, sondern der bereits erreichte Sieg dargestellt. Ein goldener Ring, der Ende des 5. Jhs. v. Chr. datiert, zeigt eine nach rechts gewandte Nike, die mit dem linken Knie von hinten in die Kruppe des zu Boden gegangenen Stieres drückt.¹¹⁶⁷ Mit ihrer linken Hand umfasst sie die Nüstern des Tieres und reißt den Kopf nach oben, während sie in Begriff ist mit ihrer rechten das Tier zu erdolchen. Der Stier bäumt sich weder auf noch sinkt er zusammen, sondern er liegt bereits am Boden.¹¹⁶⁸

Aus römischer Zeit ist das hier vorliegende Bildschema mit der Darstellung der Tötung der Lernäischen Hydra durch Herakles (Kat. 46–65) vergleichbar, die gleichfalls im Knieschema abgebildet ist, aber eine andere Armhaltung aufweist. Ein Relief aus der ehemaligen Sammlung Castellani, welches in das 1. Jh. n. Chr. datiert und sich heute in Dresden befindet,¹¹⁶⁹ zeigt das Einfangen der Kerynitischen Hirschkuh. Die Hirschkuh, im Profil nach links wiedergegeben, ist zusammengebrochen. Herakles drückt sein rechtes Knie in die Kruppe der Hirschkuh. Mit seiner rechten Hand greift er nach dem Geweih, mit der linken das Maul und reißt so den Kopf nach hinten.

Des Weiteren ist das in der mithräischen Ikonografie geläufige Motiv der Tau-roktonie zu nennen. In fast jedem Mithräum¹¹⁷⁰ fand sich an prominenter Stelle platziert eine solche Darstellung (als Relief, Malerei oder Vollplastik).¹¹⁷¹ Der römische

¹¹⁶⁶ Saxl 1931, 11; Borbein 1968, 62–71. F. Brommer verweist auf das Motiv der stiertötenden Nike, s. Brommer 1967, 78. Zur stiertötenden Nike mit zahlreichen Vergleichen, s. Kunisch 1964; Borbein 1968, 43–115.

¹¹⁶⁷ Ring, Gold, aus der Krim, H. 2,4 cm, B. 1,8 cm, Ende 5. Jh. v. Chr., St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. П. 1834 / 5.9, s. Richter 1968, 102 Nr. 348 mit Abb.

¹¹⁶⁸ Saxl 1931, 11.

¹¹⁶⁹ Relief, weißer Marmor, FO unbekannt, ehem. Slg. Castellani, H. 33 cm, Br. 37 cm, römische Arbeit des 1. Jhs. n. Chr. nach griechischen Vorbildern des 5. Jhs. v. Chr., Dresden, SK, Inv.-Nr. Hm 044, s. Knauf-Museum Iphofen 2005, 181 Nr. 145 mit Abb. (mit weiterführender Literatur); <<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/166014>> (5.2.2019).

¹¹⁷⁰ Einen Überblick über den Mithraskult, so zu seiner etwaigen Transformation aus der seit dem 2. Jt. v. Chr. bekannten gleichnamigen indoiranischen Gottheit Mit(h)ra, zu seiner Bedeutung und Funktion während der Perserzeit, seiner Verbreitung und Gleichsetzung in hellenistischer Zeit sowie die etwaige Verbindung in römischer Zeit – die Verbindung zwischen dem indoiranischen Mit(h)ra und dem römischen Mithras wird kontrovers diskutiert –, zum Ursprung des römischen Mithraskultes, zu dem ebenso mehrere kontroverse (Hypo-)Thesen bestehen, gibt der Ausstellungskatalog zu römischen Kulturen und Religionen im Badischen Landesmuseum Karlsruhe, s. Badisches Landesmuseum Karlsruhe 2013, 200–305; s. zuletzt auch Clauss 2012; Boschung 2015, 217–234 (mit weiterführender Literatur). Zum Mithra Tauroctonos, s. Campbell 1968, 145–270; zum Vergleich mit Theseus bei der Tötung des Marathonischen Stieres, s. ebd. 247.

¹¹⁷¹ Heyner 2013, 219.

Kult ist im letzten Drittel des 1. Jhs. n. Chr. entstanden.¹¹⁷² Eine vollständige Typologisierung ist jedoch aufgrund des „Variantenreichtums“ schwierig.¹¹⁷³ Mithras wird als Jüngling dargestellt und ist mit einer langärmeligen Tunika, einer Hose und einer Phrygischen Mütze bekleidet.¹¹⁷⁴ Mit dem linken Knie drückt er den Rücken des Stieres zu Boden und mit dem rechten Fuß stemmt er sich gegen den rechten ausgestreckten Hinterlauf des zusammenbrechenden Tieres. Um den Stier im Zaum zu halten, umfasst Mithras die Nüstern mit seiner Linken, reißt den Kopf nach oben und stößt ihm den Dolch mit der Rechten in die Schulter oder hat den Dolch noch zum Stoß erhoben. Mithras Kopf ist in der Regel von der Szene abgewandt.¹¹⁷⁵

Ebenso veranschaulichen die sog. Heraklessarkophage die Tradierung des Typus in römischer Kaiserzeit. Einer der Sarkophage, der in mehreren Repliken erhalten ist, zeigt Herakles als Bezwinger des Stieres, der Lernäischen Hydra, des Kentauren und der Kerynitischen Hirschkuh, jeweils in Variationen dieses Typus.¹¹⁷⁶

Zusammenfassend ist festzustellen, dass das hier wiedergegebene Knieschema in seiner Komposition auf ältere Bildschemata verweist, die der Darstellung unterschiedlicher Themen dienten. Ikonografische Vorbilder sind dabei in der Kunst der klassischen Zeit zu suchen. Diese Tradition setzt sich bis weit in römische Zeit fort. Das Bildschema wurde besonders bei Darstellungen mit der Hirschkuh verwendet, aber auch bei Darstellungen beim Einfangen des Kretischen Stieres.¹¹⁷⁷ Demnach handelt es sich hierbei nicht um eine eigens für ein einziges Bildthema entwickelte Komposition, aus der sich im Verlauf seiner Entwicklung weitere typologische Ausprägungen entwickeln.¹¹⁷⁸ Die Darstellungen im Knieschema thematisieren den Kampf und Triumph eines Heros (besonders Herakles und Theseus) über ein wildes,

¹¹⁷² Witschel 2013, 205.

¹¹⁷³ Heyner 2013, 219. Für eine Übersicht über die Denkmäler, s. Vollkommer 1992, 596–606 Nr. 91–227.

¹¹⁷⁴ Z. B. Statuengruppe, Marmor, aus Rom, H. 120 cm, B. 113 cm, T. 27 cm, 2./3. Jh. n. Chr., Venedig, Museo Archaeologico Nazionale, Inv.-Nr. 193, s. zuletzt Heyner 2013, 250 Nr. 157 mit Abb. Mithras als Verkörperung eines Orientalen, vgl. ebd. 221.

¹¹⁷⁵ Vgl. z. B. ebd. Nr. 157. 158. 161.

¹¹⁷⁶ Herkulesarkophag, Marmor, FO unbekannt, L. 263 cm, H. 100 cm, Rom, Villa Borghese (ohne Inv.), s. Robert 1897, Nr. 127 Taf. 38; Saxl 1931, 12.

¹¹⁷⁷ Allerdings nicht auf den Campana-Reliefs, sondern zum Beispiel auf den römischen Sarkophagreliefs, s. Robert 1897, Nr. 126 Taf. 35. 36; Nr. 127 Taf. 38; Nr. 131 Taf. 39; vgl. Borbein 1968, 175 mit Anm. 923. A. H. Borbein verweist zudem auf den vom ihm postulierten Typus 1 der stiertötenden Nike und nimmt an, dass dieser die Theseusdarstellung beeinflusst haben könnte, s. ebd. 175.

¹¹⁷⁸ Beispielsweise wurden so der Gigantenkampf, der Amazonenkampf, Ajax bei der Tötung Kassandras, die Ermordung des Aigisthos, die Bändigung des Pegasus durch Bellerophon sowie Perseus Actaeon und vor allem Theseus und Herakles bei ihren Taten dargestellt, s. Saxl 1931, 12 mit Anm. 2–3; Borbein 1968, 58–62. Eine Variante zeigt Satyrn beim Stieropfer, s. ebd. 66–67.

unzivilisiertes Tier,¹¹⁷⁹ um gleichfalls den Gegensatz zwischen „zivilisiertem“ Mensch und „wildem“ „Barbaren“ zu formulieren. Diesem „Typus des heroischen Tierbezwingers“ folgt später auch die Stiertötung durch Mithras.¹¹⁸⁰

Typus 2

Darstellungen im hier benannten Typus 2 sind ebenso wie Typus 1 nur auf den Campana-Reliefs nachweisbar. Er unterscheidet sich formal nur geringfügig vom Typus 1. Theseus' Haltung ist grundsätzlich die gleiche. Allerdings agiert hier die Gruppe nach rechts und der Stier ist noch nicht zu Boden gegangen, sondern versucht noch, Theseus zu entkommen. Dieses Grundschema ist seit archaischer Zeit verbreitet.¹¹⁸¹

Ob ein auf der Akropolis gefundener Marmortorso eines Stieres,¹¹⁸² der zwischen dem späten 6. und dem frühen 5. Jh. v. Chr. datiert,¹¹⁸³ auf diese Komposition zurückgeht, wie in der früheren Forschung postuliert wurde,¹¹⁸⁴ bleibt hypothetisch. Dieser Torso wird als Teil des Marathonischen Weihgeschenks gedeutet, das auf der Athener Akropolis stand, und Theseus zusammen mit dem Marathonischen Stier dargestellt haben soll. Pausanias schreibt dazu: „Den marathonischen Stier soll später Theseus auf die Akropolis getrieben und der Göttin geopfert haben, und das Weihgeschenk stammt von der Gemeinde Marathon.“¹¹⁸⁵ Besonders Harvey Alan Shapiro hat Argumente dagegen angeführt, so die Aussagekraft von Pausanias' Textpassage und der Umstand, dass sich keine Spuren von einem Knie auf dem Marmortorso fanden.¹¹⁸⁶ Allerdings beschreibt ein antikes Gedicht eine solche Gruppe:

Welch ein Wunder der Kunst, der Stier und der Mensch! Mit gespannten
Muskeln wirft hier der Held wuchtig sich über das Tier.
Rückwärts reißt er ihm machtvoll den sehnigen Nacken, die Linke

¹¹⁷⁹ Saxl 1931, 4; Heyer 2013, 222. Zur Entwicklung des Knieschemas, s. Saxl 1931, 4–14. Vorläufer in ähnlichen Kompositionsmodi, die allerdings keine direkte Entwicklungsreihe bilden, finden sich in der vorderasiatischen Glyptik, s. ebd. 4–5 Abb. 7–14, und in der kretischen Kunst, s. ebd. 6 Abb. 15–17.

¹¹⁸⁰ Ebd. 12; Borbein 1968, 60–62. Im Katalog des Knauf-Museums Iphofen wird der Typus als „Typus des Tierbändigers“ bezeichnet, s. Knauf-Museum Iphofen 2005, 179.

¹¹⁸¹ Der früheste Beleg für das Theseusabenteuer findet sich auf einer spätarchaischen Amphora, s. Brommer 1982, 28 mit Anm. 7; vgl. Siebert 2011, 44.

¹¹⁸² Zum Denkmal, s. Brommer 1982, 33–34; Shapiro 1988, 381–382 Abb. 2–3. H. A. Shapiro zufolge hat die Statuengruppe eine ältere ersetzt, die um 500 v. Chr. errichtet wurde, s. ebd. 378–381; vgl. Walker 1995, 54 mit Anm. 156.

¹¹⁸³ Zur Datierung, s. Shapiro 1988, 377.

¹¹⁸⁴ Zur Forschungsgeschichte, s. ebd. 373–375.

¹¹⁸⁵ Paus. 1, 27, 10 (Übers. E. Meyer; vgl. ebd. Anm. 53); vgl. Hausmann 1959, 75–76 mit Anm. 310; Brommer 1982, 33.

¹¹⁸⁶ Shapiro 1988, 373. 375. 382.

Packt in die Nüstern hinein und seine Rechte ums Horn.
 Krachend brechen die Wirbel, und unter den furchtbaren Fäusten
 Knickt dem bezwungenen Stier jählings der Nacken zurück...
 Wahrlich, herrliche Kunst! Man glaubt zu bemerken, im Erz noch
 Schnaube das Tier und Schweiß rinne dem Menschen vom Leib. (Anonym)¹¹⁸⁷

Wo diese Gruppe stand, verrät das Gedicht nicht. Dass es sich bei der Gruppe auf den Campana-Reliefs um eine Kopie derjenigen auf der Akropolis gehandelt hat, kann weder verifiziert noch ausgeschlossen werden, denn das auf der Akropolis beschriebene Motiv unterscheidet sich von den Campana-Reliefs allein dadurch, dass die Hände vertauscht sind.¹¹⁸⁸ Auf einer Didrachme aus Selinunt, die in das 5. Jh. v. Chr. datiert, tritt Herakles an einen Stier heran, das linke Bein ist dabei erhoben.¹¹⁸⁹ Auf der Südmetope 3 des Hephaisteions springt der Stier mit beiden Vorderbeinen in die Luft nach rechts, während Theseus von hinten an diesen herantritt.¹¹⁹⁰ Wie genau Theseus den Stier mit seinen Armen umfasst hält, ist nicht erhalten. Erkennbar ist dagegen, dass er sein linkes angewinkeltes Knie gegen die Schulter des Tieres schlägt. Eine solche Komposition findet sich auch auf mehreren Vasenbildern, die etwas später als die Metopen datieren, auf denen Theseus den Stier an dem Horn gepackt hat.¹¹⁹¹ Es ist daher denkbar, dass Theseus auch auf der Metope das Horn umfasst hält und dass die Vasenbilder durch diese Komposition beeinflusst wurden.¹¹⁹² Das Bildschema ist auch noch aus dem 4./3. Jh. v. Chr. überliefert, so auf einem Goldrython.¹¹⁹³ Theseus, erkennbar an seiner Chlamys, hat mit beiden Händen die Hörner des Stieres ergriffen während er sein linkes Knie in die Seite des Stieres

¹¹⁸⁷ Ant. Gr. 16, 105 (Übers. H. Beckby). Eine apulisch-rotfigurige Vase zeigt zum ersten Mal den in der *Anthologia Graeca* geschilderten Griff des Heroen an die Nüstern. Allerdings greift er den Stier hier von vorne an. Apulisch-rotfiguriger Volutenkrater, aus Ruvo, H. 55 cm, ca. 370 v. Chr., Mailand, Slg. H. A., Inv.-Nr. 377 (ehem. Slg. Caputi), s. Trendall/Cambitoglou, 193, 2 (Iliupersis-Maler); CVA Mailand, Coll. ‚H. A.‘ (1) Taf. 5, 1; Brommer 1973, Nr. 257 Nr. D1; Brommer 1982, 32 mit Anm. 23; <www.beazley.ox.ac.uk/record/4F68D905-CD72-4D9C-A943-01E7F5B7474E> (13.9.2016).

¹¹⁸⁸ Brommer 1982, 33. U. Hausmann vermutete, dass es nacheinander zwei Gruppen gegeben habe, wobei die jüngere Gruppe die ältere, die zerstört wurde, ersetzt und ähnlich wie auf den Selinunter Münzen komponiert gewesen sei, die allerdings nicht Theseus, sondern Herakles darstellen, s. Hausmann 1959, 75–76; vgl. Brommer 1982, 33–34.

¹¹⁸⁹ Zur Didrachme, s. Anm. 395.

¹¹⁹⁰ Südmetope 3 des Hephaisteions, Marmor, aus Athen, H. 82,8 cm, 550–540 v. Chr., *in situ*, s. Neils 1994, Taf. 636, 55; Barringer 2009, Abb. 10, 3 (Rekonstruktion). Zu den Metopen des Hephaisteion, s. Anm. 972.

¹¹⁹¹ Beispiele finden sich bei F. Brommer, s. Brommer 1982, 32 mit Anm. 27.

¹¹⁹² Ebd. 32.

¹¹⁹³ Rython, Gold, aus Panaguriste, H. 12,5 cm, spätes 4./frühes 3. Jh. v. Chr., Plodiv, Archäologisches Museum, Inv.-Nr. 3198, s. Römisch-Germanisches Museum Köln 1979, 187 Nr. 365.

drückt. Die zeitlich jüngsten Beispiele der Komposition reichen bis in die römische Kaiserzeit und finden sich vor allem auf den hier vorgestellten Campana-Reliefs.¹¹⁹⁴

3.2.4 Stilanalyse

Theseus ist auf den Reliefs aus caeretaner Werkstatt (Typus 1) als muskulöser Jüngling wiedergegeben. Sein breiter Körperbau ist mehr den Heraklesfiguren¹¹⁹⁵ angeglichen. Die einzelnen plastisch gestalteten Muskelpartien weisen fließende Übergänge auf. Teils mag dies dem Umstand geschuldet sein, dass das hier vorliegende Relief aus abgenutzter Form stammt.¹¹⁹⁶ Theseus' Mantel flattert in übermäßig großen Schwüngen hinter Theseus her. Der Faltenwurf ist vergleichbar mit den Gewändern der sog. Niobide Chiaramonti,¹¹⁹⁷ die Teil der Florentiner Niobidengruppe¹¹⁹⁸ ist. Die Niobide stürzt nach vorne. Währenddessen wehen sowohl ihr Chiton als auch ihr darüber gelegte Mantel in dramatischen Schwüngen hinter ihr her. Auf diese Weise wird das hellenistische Pathos ausgedrückt, das sich auch auf der Theseusdarstellung wiederfindet.¹¹⁹⁹ Der Stier ist von äußerst massiger, muskulöser Statur. Auch hier sind fließende Übergänge der einzelnen Körperpartien zu beobachten. Die Haut am zurückgeworfenen Nacken weist parallel verlaufene Falten auf – man erkennt kaum, wo Theseus' Umhang aufhört und der Stier beginnt.¹²⁰⁰ Allein die Attribute verraten, dass der Jüngling Theseus meint. Ließe man diese außer Acht, so würde man eher an Herakles bei der Bezwingung des Kretischen Stieres denken.

Die Theseusgestalt ist auf den römischen Reliefs (Typus 2) dagegen in der unteren Körperpartie von etwas schwächigerer Statur, doch auch der Oberkörper zeigt für eine Theseusfigur ungewöhnlich breite Schultern. Der Oberkörper weist eine teils starke Segmentierung auf, so im Übergang zwischen Bauch- und Rückenpartie,

¹¹⁹⁴ Siebert 2011, 44. Das Thema ist wie die meisten Theseustaten nicht auf den römischen Sarkophagen überliefert, s. Brommer 1982, 34.

¹¹⁹⁵ Vgl. z. B. Heraklestaten (Kat. 31–78) und Herakles als Stierträger (Kat. 81–112).

¹¹⁹⁶ Vgl. Florbein 1968, 33; Siebert 2011, 24.

¹¹⁹⁷ Sog. Niobide Chiaramonti, Marmor, aus Tivoli, Villa Adriana, H. 1,74 m, römische Kopie eines hellenistischen Originals des 4./3. Jhs. v. Chr., Rom, VM, Museo Gregoriano Profano, Inv.-Nr. 1035, s. Geominy 1984, 44–63; Ridgway 1990, 82–84 Taf. 47; Smith 1991, 107–108. Abb. 141.

¹¹⁹⁸ Zur Florentiner Niobidengruppe, s. Geominy 1984; Ridgway 1990, 82–84 Taf. 44–47, bes. 47.

¹¹⁹⁹ Im Vergleich dazu weist Theseus auf der Platte Kat. 134 einen steif herunterhängenden Mantel auf, der wie im archaischen und Strengen Stil von parallelen Faltenwürfen geprägt ist.

¹²⁰⁰ Dies spricht für eine weniger qualitätvolle Verarbeitung der Platte. Möglicherweise wären die einzelnen Bildelemente besser zu unterscheiden, wenn die Farben erhalten wären.

aber auch im Bereich der Linea Alba. Die weitere Unterteilung im Bereich der Bauchmuskeln ist dagegen durch fließende Übergänge gekennzeichnet. Die Falten des Umhangs verlaufen in langen, parallel verlaufenden Linien.

Es ist also bei den Typen eine visuelle Angleichung von Theseus an Herakles ab hellenistischer Zeit zu beobachten, als auch die schriftlichen Quellen von dieser Angleichung berichten. Erstmals bei Diodoros¹²⁰¹ wurde der Marathonische Stier mit dem Kretischen Stier, den Herakles bezwungen hat, gleichgesetzt. Offensichtlich wurde auch hier Theseus stilistisch an Herakles angeglichen.¹²⁰² Doch was bewog die Römer, den attischen Nationalheros in hellenistischer Manier darzustellen? In mittelrepublikanischer Zeit, nachdem Rom den griechischen Osten erobert hatte und die hellenistische Welt Einzug in Rom hielt,¹²⁰³ wurden vermehrt Statuen der hellenisierten römischen Bürgerelite als nackte Ehrenstatuen nach dem Vorbild hellenistischer Herrscher- und Götterstatuen geschaffen.¹²⁰⁴ Die Ehrenstatue eines römischen Feldherren etwa datiert zwischen 180 und 150 v. Chr. Er präsentiert sich als hellenistischer König, wobei Haltung und Nacktheit an Götterbilder angeglichen sind.¹²⁰⁵ Mit solchen Standbildern sollten übermenschliche Stärke und Fähigkeiten gerühmt werden, die den Dargestellten an Götter und Heroen erinnern ließen.¹²⁰⁶ Es ist wahrscheinlich, dass dieser Typus stilistisch an solche hellenisierenden Bilder der ausgehenden Republik angeglichen ist und zum Vorbild hatte.

3.2.5 Datierung

Der Umstand, dass von Typus 1 nur eine vielfach modern ergänzte Platte überliefert ist, erschwert die Datierung.¹²⁰⁷ Dennoch können diverse Anhaltspunkte herangezogen werden. Die stilisierten Blattelemente des Eierstabes, die den Fries nach oben hin abschließen, werden vollkommen umschlossen, wie zunächst auf den frühen caeretanen Reliefs (Kat. 119–140), später auch auf den frühaugusteischen Reliefs beispielsweise mit Darstellung des Dreifußstreits (Kat. 1–16) belegt sind.¹²⁰⁸ Das vollständige Umschließen der Blätter ist demnach ein Merkmal sowohl aus Caere als auch

¹²⁰¹ Diod. 4, 59; weiterhin Brommer 1982, 27 Anm. 3.

¹²⁰² Vgl. Brommer 1974, 27.

¹²⁰³ Zanker 2009, 11.

¹²⁰⁴ Zur Ausbreitung des Hellenismus in Rom, s. ebd. 15–18.

¹²⁰⁵ Zum sog. Thermenherrscher, s. Anm. 193.

¹²⁰⁶ Zanker 2009, 15.

¹²⁰⁷ Das Knauf-Museum Iphofen datiert ohne Begründung die Platte Kat. 141 aus dem Louvre in das 1. Jh. v. Chr., s. Knauf-Museum Iphofen 2005, 179.

¹²⁰⁸ Spätere Eierstabelemente weisen dagegen ein dünnes Band auf, das den Eierstab nur im unteren Bereich umschließt (Kat. 26) bzw. schließen die stilisierten Blattelemente direkt an die obere Leiste

aus dem frühaugusteischen Rom. Das Anthemion im unteren Zierfries weist ebenso eine frappierende Ähnlichkeit mit den Zierfriesen der Platten aus frühaugusteischer Zeit auf. Demnach sprechen sowohl der untere als auch der obere Zierstreif für eine Bildung in frühaugusteischer Zeit. Das Anthemion scheint allerdings eher für eine Herkunft aus Rom zu sprechen, denn aus caeretaner Werkstatt sind sie ansonsten nicht überliefert. Es ist festzustellen, dass sich die caeretaner und die römische Werkstatt anscheinend in frühaugusteischer Zeit gegenseitig beeinflusst hat.

Während die Formen der Zierfriese in die frühaugusteische Zeit verweisen, spricht die Beschaffenheit des Reliefs für ein jüngeres Datum. Das Relief stammt aus sehr flacher Form, in der eine hintere Ebene nur schwach hervortritt. Die Konturen verschwimmen leicht, was darauf hinweist, dass das Relief aus abgenutzter Form stammt. Wenn nach vorhergehender Argumentation davon ausgegangen werden kann, dass die Urpatrizie aus frühaugusteischer Zeit stammt, das Relief selbst aus relativ abgenutzter Form, so ist eine Datierung etwa in das letzte Viertel des 1. Jhs. v. Chr. anzusetzen.

H. von Rohden und H. Winnefeld vermuten, dass der „römische Typus“ (hier Typus 2) auf ein nicht erhaltenes augusteisches Vorbild zurückgeht.¹²⁰⁹ Leider ist auch hier kein einziger Fundkontext bekannt, der einen Hinweis auf die Datierung geben könnte. Das Londoner Fragment Kat. 143 scheint dabei älter als das Relief Kat. 145 zu sein.¹²¹⁰ Hier ist zwischen Kopf und Oberkante, die nicht erhalten ist, ein größerer Freiraum zu beobachten, während bei der Platte aus dem Kunsthandel der Freiraum relativ gering ist.¹²¹¹ Zudem weist das Fragment Kat. 143 im Verhältnis größere Maße auf. Sie ist den weiteren Platten möglicherweise unmittelbar vorausgegangen.

Hinweise zur Datierung geben die oberen und unteren Zierstreifen, die Heftlöcher sowie die Beschaffenheit der Reliefs. Das Relief Kat. 145 weist als oberen Abschluss eine doppelte Leiste und darunter einen Eierstab auf, bei dem die einzelnen Eierstabelemente fast rundherum umschlossen sind. Außerdem sind sie fast kreisförmig im Gegensatz zu den späteren, meist ovaleren Varianten. Nach unten hin schließt der Fries mit einem seltenen Anthemion ab, der nur noch auf einem anderen Fragment, das wahrscheinlich Theseus bei der Tötung des Skiron zeigt (Kat. 155) überliefert ist. Hier sind aufrechtstehende Lotusblüten und Palmetten miteinander im Wechsel angelehnt und – so zumindest auf dem Fragment, das Skiron zeigt – durch Bögen miteinander verbunden, die zugleich die Umrisse des unteren Plattenabschlusses bilden. Dies weist darauf hin, dass die Platte beziehungsweise deren Matrize zu den frühen Vertretern zu zählen ist, denn im 1. Jh. n. Chr. wird das auf dem

an, sodass sie nicht vollständig wiedergegeben sind, und werden dann jeweils mit einem dünnen Band umschlossen (Kat. 31–78).

¹²⁰⁹ Von Rohden – Winnefeld 1911, 104.

¹²¹⁰ Zum Fragment Kat. 144 sind keine Maße publiziert.

¹²¹¹ Vgl. Borbein 1968, 37.

Kopf stehende Anthemion, bei dem die Palmetten vollständig von dem Lotus umschlossen werden, zur „kanonischen“ Form.¹²¹² Ebenso verweisen die einfachen röhrenförmigen Heftlöcher auf ein älteres Relief, wohingegen sich später Heftlöcher mit Einfassung für den Nagelkopf durchsetzen.¹²¹³ Die Reliefs der Verkleidungslatten selbst stammen aus abgenutzter Form. Die Konturen verschwimmen und weisen keine scharfen Kanten auf. Dies spricht für die Herstellung zu einem späteren Zeitpunkt als dem, in dem die Urpatrizze entstanden ist.¹²¹⁴

Die Aufsatzplatten sind anhand prägnanter Merkmale jünger als die Verkleidungsplatten einzustufen (Kat. 146–147).¹²¹⁵ Generell verweisen kleinere Abweichungen in der Form auf eine andere Werkstatt als die, in der die Verkleidungsplatten produziert wurden.¹²¹⁶ So sind die Führung und Fältelung des Gewandes oder auch die Nackenfalten des Stieres von der auf Verkleidungsplatten abweichend. Kriterien für eine jüngere Datierung sind die kleineren Maße der Reliefs, sodass Theseus' Kopf direkt an die obere Abschlussleiste stößt. Dieser Umstand zeigt, dass das Motiv ursprünglich für eine Platte im Hochformat angelegt ist. Die späteren querformatigen Aufsatzplatten waren im Grunde nicht für dieses hochformatige Motiv geeignet, sodass die Darstellung nicht gut in das langrechteckige Format passt. Die unscharfen Konturen, in der noch nachträgliche Eingriffe mit einem Modellierstab erkennbar sind, weisen zudem daraufhin, dass die Reliefs aus abgenutzter Form stammen, also jünger sein müssen als die Matrize selbst.

Zusammenfassend ist feststellbar, dass die Urpatrizze des Typus 1 in frühaugusteischer Zeit geschaffen wurde. Das Relief selbst datiert aufgrund der Abnutzungserscheinung, verursacht durch die Matrize, etwas später in augusteische Zeit. Typus 2 weist Merkmale auf, die ebenfalls für eine für eine frühaugusteische Entstehungszeit der Urpatrizze sprechen (Zierfriese, Heftlöcher), die abgenutzte Form spricht wiederum für eine etwas spätere Entstehung aus der Matrize. Dabei ist zu beachten, dass Bild- und Zierfries einzeln und unabhängig voneinander hergestellt sein konnten. Ob die Werkstatt die alten Formen in jüngerer Zeit beibehalten hat,

¹²¹² Von Rohden – Winnefeld 1911, 35*–36*.

¹²¹³ Ebd. 37*.

¹²¹⁴ Die Datierung in das 2. Jh. n. Chr. in *Christie's Auktionskatalog* ergibt sich durch die Fehlinterpretation als Tauroktonie.

¹²¹⁵ Tendenziell werden Aufsatzplatten jünger als Verkleidungsplatten datiert, was mit der sich verändernden Funktion der Reliefplatten zusammenhängt. Während Verkleidungsplatten vornehmlich noch dem Schutz der älteren hölzernen Gebäude dienen, ist für die Aufsatzplatten eine rein dekorative Funktion für die später zu datierenden Steinbauten anzunehmen, vgl. Borbein 1968, 17.

¹²¹⁶ Von Rohden – Winnefeld 1911, 104.

anstatt auf die kanonischen Formen der römischen Kaiserzeit umzusteigen, ist möglich, aber nicht nachzuweisen. Die Aufsatzplatten bilden die jüngste Gruppe, die zeitlich nach den Verkleidungsplatten anzusetzen ist.

3.2.6 Interpretation: Der Stierkampf als Allegorie der Herrschaftslegitimation

Das Motiv der Bändigung des Marathonischen Stieres setzt in der Bildkunst Mitte des 6. Jhs. v. Chr. ein und wurde bis in die Kaiserzeit hinein tradiert.¹²¹⁷ Obgleich beide auf den Campana-Reliefs dargestellte Typen in ihrer Gesamtkomposition ohne vergleichbare Parallelen sind, sind einige Elemente innerhalb der Darstellungsschemata auf eine lange bis in griechische Zeit reichende Tradition zurückzuführen. Das Motiv ist aus zwei verschiedenen Werkstatttraditionen bekannt, die zwei unterschiedene Bildtypen hervorbrachten.¹²¹⁸ Typus 1 ist einzig auf den Campana-Reliefs überliefert. Allerdings weist die Komposition im sog. Knieschema eine seit klassischer Zeit bestehende Bildtradition für verschiedene mythische Motive auf, die auf den Kampf zwischen dem Zivilisierten und dem Barbarischen anspielen. Typus 2 geht dagegen auf ein seit dem späten 6. Jh. v. Chr. nachweisbares Kompositionsschema zurück und ist sowohl auf Verkleidungsplatten als auch auf Aufsatzplatten überliefert.¹²¹⁹

In der Theseusmythografie ist die Episode von der Bezwingung des Marathonischen Stieres mit Theseus' Ankunft in Athen verbunden, wobei die antiken Autoren sich ob des Zeitpunktes dieser Tat nicht einig sind.¹²²⁰ Die Episode war in der attischen Bildkunst des 5. Jhs. v. Chr. besonders populär, zeigt sie doch die Bezwingung eines gefährlichen Tieres, eine Tat, die auch Herakles zugeschrieben wurde.¹²²¹ Diodoros (1. Jh. v. Chr.) verknüpfte erstmals den Marathonischen Stier mit dem Kretischen Stier, der von Herakles innerhalb

¹²¹⁷ Brommer 1982, 34. Die Bändigung des Marathonischen Stieres wird nach der Tötung des Minotauros am häufigsten dargestellt. Bemerkenswerterweise ist die Tötung des Minotauros nicht auf den Campana-Reliefs überliefert; vgl. Anm. 1632. Die Vasenbilder des 6. und 5. Jhs. v. Chr. zeigen unterschiedliche Momente der Episode. Außerhalb der Vasenmalerei ist die Tat seit dem späten 6. Jh. v. Chr. bekannt. Die ersten literarischen Zeugnisse sind zeitlich später, in das 5. Jh. v. Chr. anzusetzen, s. Soph. Aigeus TrGFIV F 25; vgl. Brommer 1982, 28. F. Brommer hat ausführlich das zeitliche Vorkommen verschiedener Typen unter Berücksichtigung der literarischen Zeugnisse beschrieben, s. ebd. 27–34. Ab dem 4. Jh. v. Chr. ist das Motiv auf italischen Vasen überliefert, s. ebd. 31–32.

¹²¹⁸ Vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 99. 104.

¹²¹⁹ Für eine Übersicht über die unterschiedlichen Schemata beim Stierkampf, s. Hausmann 1959, 85.

¹²²⁰ Strazzulla 1999, 573.

¹²²¹ Mills 1997, 22–23.

des Dodekathlos besiegt wird.¹²²² Bei Theseus hingegen ist diese Episode aus dem Tatenzyklus exzerpiert.¹²²³ Durch den Sieg knüpft Theseus an den Ruhm des Herakles¹²²⁴ und begründete zudem Theseus' Herrschaft in Athen.¹²²⁵ Die Gleichsetzung Theseus' mit Herakles, die sich auch nach der Installierung als Nationalheros, besonders im öffentlichen Raum Athens widerspiegelte, zeigt, dass die Gleichsetzung der Taten des Nationalheros mit denen des panhellenischen Heros für die Athener von großer Bedeutung war.¹²²⁶ Somit deckt sich auch die schriftliche Überlieferung in hellenistischer Zeit mit der angeglichenen Darstellungsweise auf den Campana-Reliefs.

Es stellt sich die Frage, ob dem Prozess der Gleichsetzung in frühaugusteischer Zeit, in der das Thema erneut auf den Campana-Reliefs aufgegriffen wurde, eine besondere Assoziation hervorrufen sollte. Das Bild der Bezwingung des Marathonischen Stieres ist zumindest nicht in einem narrativen Symbolismus zu sehen, bei dem die Figuren und deren Handlung gleichfalls mit einem historischen Ereignis assoziiert werden können. Vielmehr kommt hier die heroische Tat *per se* zum Ausdruck, die den Heros als Personifikation der *virtus* ausweist. Die Episode erscheine hier nicht primär als Teil einer narrativen Erzählung, sondern stehe hier als Idealfigur eines Herrschers, der sich durch persönliche Prüfungen und schwere Kämpfe legitimiert.¹²²⁷

Zur Entstehungszeit der Campana-Reliefs war Rom ebenso von Machtkämpfen und Legitimationsprozessen geprägt. So war die Zeit nach der Bekanntmachung von Caesars Testament, zwischen den Iden des März 44 v. Chr. bis zur Schlacht von Actium am 2. September 31 v. Chr., für Oktavian mit der Durchsetzung der Herrschaftslegitimation verbunden, denn er zählte seiner Herkunft nach nicht zur Nobilität Roms.¹²²⁸ Sein Ziel war es, die politische Nachfolge Caesars anzutreten, weshalb er sich bei seinem Auftritt in Brundisium C. Caesar nannte und das Cognomen „Octavianus“, das an seine Herkunft erinnerte, strich.¹²²⁹

¹²²² Diod. 4, 59, 6; vgl. Apollod. 2, 94; Hyg. fab. 38, 7; Ov. met. 7, 434; vgl. Bossert 2013, 30 Anm. 109.

¹²²³ Obgleich Theseus nach Apollodoros (epit. 1, 5) noch vor der Wiedererkennungsepisode den Stier einfieng.

¹²²⁴ Isokr. or. 10, 24–30; vgl. Bossert 2013, 30 Anm. 109.

¹²²⁵ Schefold – Jung 1988, 251. W. R. Connor verfolgte den Ansatz, dass die Unterwerfung des Marathonischen Stieres durch Theseus auf den Einmarsch Peisistratos nach Marathon im Jahr 546 v. Chr. anspielt und stützt seine These auf Vasenbilder, die zum gleichen Zeitpunkt erstmalig auftreten, s. Connor 1970, 146–147; zur Kontroverse, s. Sourvinou-Inwood 1979, 50–53; Walker 1995, 41.

¹²²⁶ Mills 1997, 136.

¹²²⁷ Strazzulla 1999, 584. Laut einer anderen These stehe die Bezwingung des Marathonischen Stieres für den Kampf zwischen Zivilisation und Barbarentum, s. Sourvinou-Inwood 1979, 51, obgleich die Darstellung vor allem von hellenistischen Elementen geprägt ist.

¹²²⁸ Cic. Phil. 3, 15; vgl. Kienast 2014, 2. Als Erbe Caesars waren es seine ersten Pflichten, der *pietas* entsprechend Rache an den Caesarmördern zu nehmen und die ausgesetzten Legaten an das Volk auszuzahlen, s. Kienast 2014, 7. 9. 27.

¹²²⁹ Ebd. 9. 17. 26.

Die frühen Bilder des Oktavians zeugen dabei von dem spätklassisch-hellenistischen Einfluss.¹²³⁰ Mitunter ließ er sich als junger Heros darstellen.¹²³¹ Durch Münzen überliefert ist eine Statue, die den Sieg über Sextus Pompeius in der Seeschlacht bei Naulochoi (36 v. Chr.) feiert. Oktavian wird hier nackt im spätklassischen Schema dargestellt, wobei P. Zanker zufolge eine Poseidonstatue des Lysipp als Vorbild diente.¹²³² Oktavian ist in Dreiviertelansicht dargestellt. Er hat den rechten Fuß auf eine *sphaera* – das Symbol für die Welt(-herrschaft) – gesetzt. In seiner Rechten ist das Heckteil (*aplustre / aphlaston*) eines feindlichen Schiffes als Trophäe erkennbar, in seiner Linken eine Lanze, die ihn als „heroischen Feldherren“ kennzeichnet.¹²³³ Daneben gab es noch weitere Augustusstatuen, die auf Münzserien überliefert sind und Oktavians militärische Überlegenheit symbolisieren.¹²³⁴ Diese gleichen hellenistischen Herrscherbildern und widersprechen so den Traditionen der Republik. Dabei hatte Oktavian 36 v. Chr. im Senat die Wiederherstellung der *res publica* versprochen.¹²³⁵ Er erschien nicht in der römischen Toga wie seinerzeit Pompeius und Sextus Pompeius, sondern in griechischer Chlamys,¹²³⁶ die auch ein Attribut des Theseus ist.¹²³⁷

Falls die Theseus-Darstellung mit Oktavian assoziiert werden kann, ist es wahrscheinlich, dass das Motiv der Bezwingung des Marathonischen Stieres noch vor der Schlacht von Actium auf den Campana-Reliefs neu aufgegriffen wurde, denn bis dahin hatte sich Oktavian noch der hellenistischen Bildsprache bedient.¹²³⁸

¹²³⁰ Zu dem Zeitpunkt war sein politisches Programm von dem Kampf um die Alleinherrschaft bestimmt, s. Zanker 2009, 42.

¹²³¹ Cic. Phil. 5, 1, 48; Dabei dienten die Bilder Alexanders des Großen als Leitbilder; vgl. Zanker 2009, 44 Abb. 28 c.

¹²³² Denar Oktavians, vor 31 v. Chr. Ehrenstatue Oktavians für den Sieg über Sextus Pompeius 36 v. Chr. Die Weltkugel ist ein Symbol für den Anspruch auf Alleinherrschaft, s. Trillmich 1988, 509 Nr. 328; Zanker 2009, 47–48 Abb. 31 a.; vgl. Anm. 1079.

¹²³³ Zanker 2009, 48.

¹²³⁴ P. Zanker zufolge propagieren sie Oktavians Anspruch auf Alleinherrschaft, s. ebd. 52.

¹²³⁵ Ebd.

¹²³⁶ Ebd. 50.

¹²³⁷ Nach der Erringung der Alleinherrschaft 31 v. Chr. änderte Oktavian seinen politischen Stil. 27 v. Chr. stellte er „offiziell“ die *res publica* wieder her. Als „Retter der Bürger“ erhielt den Ehrennamen „Augustus“. In der Folgezeit versuchte er einen Schlusstrich zu der Zeit seit 44 v. Chr. zu ziehen, denn die neue Selbstdarstellung Augustus’ unterschied sich grundlegend von seinem früheren Bild, s. Zanker 2009, 42.

¹²³⁸ Ebd. 42.

3.3 Die Bestrafung des Skiron

In der Publikation G. P. Campanas kommt die Darstellung mit Theseus bei der Bestrafung Skirons noch nicht vor. Die erste Erwähnung des Motivs findet sich in dem Bericht von Johannes Rutgers, der die Funde aus Rom behandelt.¹²³⁹ Hier kamen bei Fundierungsarbeiten an einer Brücke im Umkreis der Basilika San Giovanni dei Fiorentini fragmentiert erhaltene Campana-Reliefs zutage (Kat. 156–157) (Abb. 16).¹²⁴⁰ Sie dienten hier allerdings in Zweitverwendung als Abdeckplatten eines Kanals.¹²⁴¹ H. von Rohden und H. Winnefeld verzeichnen sieben Exemplare, darunter die eben erwähnten Stücke (Kat. 148–151. 155–157). Zum Teil komplettiert wird diese Materialsammlung durch nach 1911 getätigte Publikationen der Sammlungen Loeb (München) (Kat. 152–153), Erlangen (Kat. 154) sowie durch neue Funde in Albano Laziale (Kat. 158–159) und Aquileia (Kat. 160). Somit ergeben sich für die Untersuchung elf fragmentarisch und zwei ganz erhaltene Verkleidungsplatten. Die Reliefs stammen aus unterschiedlichen, zum Teil leicht variierenden Formen. Insgesamt können sechs Varianten unterschieden werden.

3.3.1 Bildbeschreibung sowie Varianten- und Serienzuweisung

Die vorliegenden Fragmente und Platten weisen alle dasselbe Bildschema auf. Sie ergänzen einander fast vollständig, sodass das Gesamtbild rekonstruierbar ist. Mit Ausnahme der Platten Kat. 156 und 157 lassen sich die Gesamtmaße aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustandes der Platten nicht rekonstruieren.

Der Bildfries wird von einer Zweiergruppe eingenommen. Links ist eine Felswand erkennbar. Ein bärtiger nackter Mann mit dichtem langem Haar in Dreiviertelansicht von vorne ist gestürzt und lehnt mit den Schultern am Fuße des Felsens, der sich bis über die Plattenmitte hinaus erstreckt. Mit der Rechten umklammert er einen Stein, gleichzeitig scheint er sich aufstützen zu wollen. Mit der Linken versucht er einen zweiten Mann, ihm gegenüber im Profil nach links, abzuwehren, der ihn am rechten Fußknöchel gepackt hat. Dieser nimmt die rechte Hälfte des Frieses ein und steht in weiter Schrittstellung mit dem rechten Bein voran. Er ist bis auf eine Chlamys unbekleidet. Ein Schwert

¹²³⁹ Rutgers 1863, 461. Mindestens ein Gipsabguss war schon Mitte des 19. Jhs. im Umlauf. In einer Sitzung des Archäologischen Instituts vom 24. Januar 1862 stellt H. Brunn einen Gipsabguss aus dem damaligen Musée Napoléon III vor, der Theseus beim Kampf mit Skiron zeigt, s. Brunn 1862a, 10; Brunn 1862b, 288; vgl. Rutgers 1863, 462.

¹²⁴⁰ Ebd. 459; vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 292; Strazzulla 1987, 197.

¹²⁴¹ Rutgers 1963, 459.

in der Scheide ist um die linke Schulter gehängt. An seinen Füßen trägt er Sandalen. Er holt mit seiner Rechten, in der er einen langen dünnen gekrümmten Stock (*pedum*) hält, zum Schlag gegen den auf dem Boden Liegenden aus.

Vier oder fünf Fragmente lassen sich zu einer Variante zusammenfassen (Kat. 148–152), hier Variante 1.¹²⁴² Bei genauerer Beobachtung ist festzustellen, dass die Reliefs sich geringfügig voneinander unterscheiden, also verschiedenen Serien zuzuordnen sind.¹²⁴³ Das Exemplar in Genf (Kat. 149) weist eine aus zwei gleichdicken Leisten bestehende gewölbte Doppelleiste und einfach gebildete röhrenförmige Heftlöcher auf, während das Fragment aus dem Louvre (Kat. 148) eine glatte Doppelleiste aufweist, wobei die untere breiter als die obere ist und eine Aussparung zur Einfassung des Nagelkopfes erkennen lässt. Der Bildfries weist allerdings die gleichen Maße auf, was wiederum für eine Herkunft aus gleicher Form spricht. Es ist davon auszugehen, dass der Bildfries aus einer Form der gleichen Werkstatt stammt und die Zierstreifen je nach anzubringendem Gebäudekontext und Auftrag separat angefertigt wurden. H. von Rohden und H. Winnefeld bezweifeln, dass beide Stücke vom gleichen Fundort, der Villa di Livia in Prima Porta, Rom, stammen.¹²⁴⁴ In welcher Weise die beiden Stücke unmittelbar miteinander zusammenhängen, ist heute nicht mehr nachvollziehbar. Kat. 148 stammt der Forschungsliteratur zufolge sicher¹²⁴⁵ und Kat. 149 vielleicht aus der Casa di Livia bei Prima Porta.¹²⁴⁶ Der genaue Fundkon-

¹²⁴² Bei H. von Rohden und H. Winnefeld werden die Stücke Kat. 148 bis 151 zu einer Variante zusammengefasst, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 99. Hinzu gesellt sich das ihnen noch unbekanntes Fragment Kat. 152 aus München.

¹²⁴³ Zumindest scheinen sie entweder von zwei verschiedenen Werkstätten mit gleicher Bildvorlage herzurühren oder sie stammen aus der gleichen Werkstatt und wurden zu unterschiedlichen Zeitpunkten oder für unterschiedliche Gebäude gefertigt. Im ersten Fall wurden beide Matrizen aus der gleichen Urpatrize geformt. Im zweiten Fall wäre das Genfer Fragment Kat. 149 wohl älter als das Pariser zu datieren, da die einfachen Röhren als urtümlicher gegenüber den Heftlöchern mit Einfassung gelten, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 37*. Des Weiteren sind Haare und Bart des zu Boden Gestürzten immer etwas anders gebildet. Dies mag aber auch daher rühren, dass vor dem Brand die Haare nachmodelliert wurden und deshalb individuell variieren. Zuletzt scheint die Hand auf dem Dresdner Fragment (Kat. 151) an den unteren Abschluss zu stoßen, während auf dem Londoner Fragment (Kat. 150) noch etwas mehr Raum zu sein scheint. Allerdings ist das Londoner Fragment anscheinend oben modern abgeschnitten, sodass nicht klar ist, wo die ursprüngliche obere Begrenzung des Bildfeldes war.

¹²⁴⁴ Ebd. 99.

¹²⁴⁵ H. Brunn stellt im Jahr 1862 in einer Sitzung des römischen Instituts einen Gipsabguss vor, dessen Original das Fragment aus dem Louvre sein soll, s. Brunn 1862a, 10; Brunn 1862b, 288; vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 99. Über den Verbleib des Gipsabgusses gibt es keine Informationen. Vermutlich ist das Pariser Exemplar identisch mit dem bei Rutgers beschriebenen Stück, das „*trovato recentemente negli scavi di Primaporta*“, s. Rutgers 1863, 462 Anm. 1; vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 99. Vgl. Anm. 1239.

¹²⁴⁶ Ob das Fragment aus Genf (Kat. 149) ebenfalls aus dieser Grabung stammt, wie im Katalog des ehemaligen Musée Fol von 1874 beschrieben, ist H. von Rohden und H. Winnefeld zufolge denkbar, jedoch nicht mit absoluter Sicherheit zu bestimmen, s. Fol 1874b, 138; vgl. von Rohden – Winnefeld 1911,

text ist unbekannt. Dagegen ist einzuwenden, dass das Fragment Kat. 149 im Verhältnis zu Kat. 148 größer ist, was die Verwendung im selben architektonischen Kontext unwahrscheinlich macht. Die Reliefs schließen beide mit einer Doppelleiste ab, bei Kat. 148 unten mit einer schmalen und einer breiten Leiste, bei Fragment Kat. 149 sind diese gleich stark.¹²⁴⁷ Darunter folgt bei Kat. 148 ein abwärts gerichtetes Anthemion. Die Palmette am linken Rand ist nur zur Hälfte wiedergegeben. Bei Kat. 149 ist nur noch der Ansatz einer Volute erkennbar, das Gesamtbild des vermuteten Anthemions ist indes nicht mehr rekonstruierbar. Der obere Abschlussfries ist nicht erhalten, dessen Gestaltung demnach unbekannt.¹²⁴⁸ Drei weitere kleine Fragmente aus dem Kunsthandel, die heute über verschiedene europäische Sammlungen verstreut sind, komplettieren das Gesamtbild (Kat. 150–152). Dabei weist das Fragment Kat. 150 die gleichen Maßverhältnisse auf wie Kat. 148, das Fragment Kat. 151 wie Kat. 149. Somit können Fragment Kat. 149 und 151 der Serie 1 zugeschrieben werden und Fragmente Kat. 148 und 150 der Serie 2. Fragment Kat. 152 ist wiederum in etwas kleinerem Maßstab als die Exemplare der Serie 2 und stammt demnach aus einer anderen Form, hier Serie 3 genannt.¹²⁴⁹

Spuren von weißer Grundierung sind auf den Fragmenten Kat. 148, 149 und 152 erhalten. Das Fragment Kat. 150 weist rotbraune Farbspuren in den Haar- und Bartpartien auf, das Fragment Kat. 151 Gelb und Blau am Mantel und Fragment Kat. 152 Gelb im Gesicht.

Die Fragmente Kat. 153 und 154 weisen gegenüber der Variante 1 Unterschiede in den Details auf und gehören einer anderen Variante (2) an. Zwei aus dem Kunsthandel stammende Exemplare, deren Fundorte unbekannt sind, stammen aus einer Form (Kat. 153–154). Die Figur auf Kat. 153 ist schlanker und gestreckter als bei der Variante 1. Ob sich in der linken abstützenden Hand ein Stein befand, ist nicht feststellbar, denn ihre Ausformung zeigt, dass der Ton nicht sauber aus der Matrize gekommen ist. In der linken unteren Ecke ist ein kleiner Taschenkrebs zu sehen, der bei der Variante 1 fehlt. Das Fragment schließt nach unten hin mit einer glatten Leiste ab, die aber zugleich noch als Stütze des zu Boden Gefallenen dient. Darunter

¹²⁴⁷ 99. Dass ein Exemplar aus gleicher Form von einem anderen Fundort stammen kann, beweist ein Stück aus dem British Museum in London (Kat. 150), das bereits 1843 von J. Inwood erworben wurde, s. ebd. 99. H. von Rohden und H. Winnefeld bezeichnen diese als Doppelleiste, die als ausgekehrte Leiste zu verstehen ist, s. ebd. 36*.

¹²⁴⁸ Vermutet werden kann ein Eierstab. Zum Eierstab als oberem Abschluss, s. ebd. 35*.

¹²⁴⁹ Weiterführend wäre aufgrund der Maßverhältnisse der Serien zueinander zu überlegen, ob die drei Serien aus unmittelbarer Abformung voneinander stammen. Serie 2 ist gegenüber Serie 1 um 25 % kleiner, Serie 3 ist gegenüber Serie 2 um 12 % kleiner. Für eine weitergehende Analyse wäre es erstens notwendig, den Ton zu bestimmen und zu überprüfen, ob alle Platten die gleiche Zusammensetzung aufweisen, also aus gleicher Werkstatt stammen, und zweitens, um wie viel Prozent dieser Ton (bzw. verschiedene Tonarten) beim Trocknen und Brennen spezifisch schrumpft.

endet die Platte mit einem abwärts gerichteten Anthemion. Dem Fragment Kat. 153 ist möglicherweise Fragment Kat. 154 zuzuordnen, das sich von der Variante 1 nur dadurch unterscheidet, dass der Mund des Bärtigen mehr im Profil erscheint.

Eine zweite Serie stellt das Bruchstück Kat. 155 im Thermenmuseum in Rom dar. Die Lage des am Boden Liegenden ist noch gestreckter, er wirkt noch schlanker. Der zur Abwehr gehaltene Stein in der Rechten fehlt. Er stützt sich mit der Rechten auf der Leiste ab, die schon Teil des Abschlussfrieses ist. In der linken unteren Ecke ist ebenfalls ein kleiner Taschenkrebs zu sehen.

Unter der Leiste ist ein Fries aus aufrechtstehenden Lotusblüten und Palmetten erkennbar, die durch flache Bögen miteinander verbunden sind. Dieser seltene Fries ist auch auf einer Platte aus dem Kunsthandel mit der Darstellung des Marathonischen Stieres bekannt (Kat. 145). Ein Vergleich der Maße zeigt, dass diese die gleichen Maßverhältnisse ausweisen, sodass wahrscheinlich beide Platten im Wechsel an einem heute unbekanntem Gebäude angebracht waren. Es ist demnach zu vermuten, dass das Fragment entsprechend der Platte mit der Darstellung des Marathonischen Stieres eine ursprüngliche Höhe von 38,5 cm und eine Breite von 35,5 cm aufwies. H. von Rohden und H. Winnefeld erwähnen zudem ein Bruchstück mit der Darstellung der Wiedererkennung des Theseus durch seinen Vater Aigeus.¹²⁵⁰ Nähere Angaben, um welches Stück es sich handelt, wurden nicht gemacht.¹²⁵¹ Die äußerst flachen Reliefs, deren Konturen teilweise fast nicht erkennbar sind, zeugen von einer geringeren Qualität.

Spuren einer weißen Grundierung finden sich auf dem Fragment Kat. 153. Das Fragment Kat. 153 zeigt einen blauen Hintergrund, einen gelb-orangen Felsen und rot am Körper. Auf dem Fragment Kat. 154 sind blaue Farbspuren erhalten.

Zu einer späteren Wiederholung zählen zwei jeweils zerbrochene und wieder zusammengesetzte Platten (Kat. 156–157), die in Rom nahe der Basilika San Giovanni dei Fiorentini zusammen Reliefs, die Theseus zeigen, zutage kamen, hier Variante 3.¹²⁵² Möglicherweise stammen sie nicht aus der gleichen Form, sie stimmen jedoch in ihren Details überein.¹²⁵³ Die Platte Kat. 156 ist etwas größer als die Platte Kat. 157, was der modernen Rekonstruktion geschuldet sein könnte,¹²⁵⁴ denn J. Rutgers zufolge stammt das Stück

¹²⁵⁰ Ebd. 100–101.

¹²⁵¹ Ebd. 101.

¹²⁵² Aus gleicher Werkstatt und vom gleichen Fundort stammen die Reliefs Kat. 208 und 172 bis 174., die in dieser Arbeit ebenfalls behandelt werden. Sie kamen bei Fundierungsarbeiten an einer eisernen Brücke nahe San Giovanni dei Fiorentini in Rom zutage. Die gleichen Plattenmaße und die oberen und unteren Zierstreifen weisen darauf hin, dass sie friesartig miteinander alternierend an einem Gebäude verwendet wurden, ebd. 55*. 292. Die Platten dienten als Spolien sekundär zur Abdeckung eines kleinen Kanals und waren mit Kalk überzogen, s. ebd. 293.

¹²⁵³ Das Relief Kat. 156 (H. 40,5 cm, B. 40 cm) ist etwas größer als Kat. 157 (H. 36,5 cm, B. 36,5 cm). Wahrscheinlicher ist, dass Kat. 157 in der Nachfolge von Kat. 156 steht.

¹²⁵⁴ Ebd. 100.

vom gleichen Fundort.¹²⁵⁵ Der Bildfries zeigt auf der linken Seite an der linken Kante einen Baum vor einem Felsen, dessen Geäst über das Bildfeld hinaus den darüber platzierten Eierstab umrankt. Der zu Boden gestürzte Bärtige lagert hier auf einer Decke auf einer Erhebung. Sein rechtes Bein und der Oberkörper sind im flacheren Winkel gebeugt, ebenso steht hier der Jüngling rechts aufrechter. Insgesamt wirken die beiden Gestalten steifer und unbewegter als auf den zuvor beschriebenen Varianten. Haare und Bart des am Boden Liegenden wirken strähnig und ungepflegt und lassen den Ansatz einer Stirnglatze erkennen. Die Platte schließt oben mit einem in eine Hohlkehle eingebetteten Eierstab ab. Nach unten hin schließt sie mit einer Doppelleiste und darunter einem abwärts gerichteten Anthemion ab, wobei die Palmetten an der rechten Seite nur zur Hälfte gebildet sind, demnach wahrscheinlich ursprünglich im architektonischen Kontext als fortlaufender Fries mit anderen Platten zu finden waren. Die vier erkennbaren Heftlöcher bei der Platte Kat. 156 weisen in etwa die gleichen Positionen auf wie bei der Platte Kat. 157, hier allerdings sind nur noch drei erhalten und das Heftloch rechts oben ist gegenüber der Berliner Platte Kat. 156 etwas versetzt. Auf der Platte Kat. 156 haben sich rote Farbspuren erhalten.

Des Weiteren wurden Funde außerhalb Roms im privaten Villenkontext gemacht, in der Villa ai Cavallacci in Albano Laziale (Kat. 158–159) und in Aquileia (Kat. 160).

Aus der Villa ai Cavallacci¹²⁵⁶ in Latium südlich von Rom sind zwei fragmentarisch erhaltene Platten bekannt (Kat. 158–159).¹²⁵⁷ Es ist wahrscheinlich, dass der ursprüngliche Fries unter anderem aus weiteren Platten mit der hier behandelten Darstellung bestand. Auffällig ist, dass sich die Wiedergabe der Haare deutlich von den Platten aus Rom unterscheidet. Der Jüngling weist hier kurze sichelförmige Strähnen auf.

Eine weitere Variante des Motivs fand in einer Villa in Aquileia in Venetien Verwendung und ist heute in einem einzigen Bruchstück überliefert (Kat. 160). Dabei handelt es sich um ein Fragment einer Verkleidungsplatte, wie anhand des oberen Zierfrieses, einem Eierstab, zu vermuten ist. Dieser weist eine frappierende Ähnlichkeit zu dem Eierstab der Platten Kat. 156 und 157 auf. Darunter ist im Profil der Kopf einer nach links gewandten Figur zu erkennen, deren rechte Hand über dem Kopf zum Schlag erhoben ist. Inwieweit sich diese Fragmente unmittelbar an die stadtrömischen Varianten und Serien anlehnen, ist anhand des fragmentarischen Zustandes nicht feststellbar.

Die Funde aus Albano Laziale weisen Spuren einer Grundierung und Rotbraun an den Haaren auf.

¹²⁵⁵ J. Rutgers zufolge ist an diesem Fundort abgesehen von Fragmenten ein weiteres Exemplar zutage gekommen, das nach Paris gebracht worden sei, s. Rutgers 1863, 459. H. von Rohden und H. Winnefeld vermuten, dass es sich dabei um das Stück handelt, das später in die Eremitage in St. Petersburg gelangte, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 100.

¹²⁵⁶ Zuletzt Cucurullo 2015, 71–80.

¹²⁵⁷ Möglicherweise handelt es sich aber auch um zwei Fragmente von einer Platte. Dies ist aufgrund des fragmentarischen Zustandes nicht mehr nachvollziehbar.

3.3.2 Deutung

Der Jüngling weist ikonografische Merkmale auf, die ihn als Theseus kennzeichnen. Dazu zählen die Gnorismata – das Schwert und die Sandalen –, weiterhin das *pedum* und die Chlamys. Ebenso zeichnet Theseus eine jugendlich-schlanke Gestalt aus. Die Identifizierung des am Boden Liegenden ist schwieriger¹²⁵⁸ und nur anhand antiker Schriftzeugnisse und Vergleiche auf anderen Denkmälern möglich. Der zerzauste Bart und die Haarfrisur charakterisieren die Gestalt als wild und unzivilisiert. Die angedeutete Felsenlandschaft (Kat. 148. 153. 155–157) und die Krabbe (Kat. 153. 155) verweisen auf die Umgebung, etwa eine Steilküste und somit auf die Reise des Theseus von Troizen nach Athen entlang der Skironischen Felsen.¹²⁵⁹ Nachdem Theseus die Gnorismata an sich genommen hatte, nahm er die gefährliche Küstenstraße nach Athen, die von Räubern bedroht war. Bei einer Klippe, die sich steil aus dem Meer erhob, befand sich Skirons Festung. Skiron lauerte den Reisenden hinter einem Felsen auf. Er zwang sie, ihm die Füße zu waschen. Wenn sie sich herunterbeugten, stieß Skiron sie die Klippe hinunter ins Meer. Dort wartete eine Riesenschildkröte darauf, die Opfer zu verschlingen. Theseus jedoch weigerte sich Skiron die Füße zu waschen, packte ihn und stieß ihn ins Meer.¹²⁶⁰ Einen Anhaltspunkt zur Identifizierung des Skiron gibt also die felsige Umgebung.¹²⁶¹ Einen weiteren Hinweis gibt die Art und Weise, wie Theseus seinen Gegner ergreift. Apollodoros berichtet, wie Theseus Skiron an den Beinen packt.¹²⁶² Das Umfassen eines Beines, Knöchels oder Fußes findet sich auch häufig in der Bildkunst, so auf den Campana-Reliefs.¹²⁶³ Allerdings ist auf den Fragmenten Kat. 153 und 155 jeweils in der linken unteren Ecke

¹²⁵⁸ F. Wieseler deutet die Gestalt als Aktaion, s. Wieseler 1877, 630; vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 264. M. J. Strazzulla nennt ihn Periphetes. Möglicherweise war dies ein Tippfehler, s. Strazzulla 1999, 566.

¹²⁵⁹ Der Weg führte über den Isthmus von Korinth, dessen östlicher schroffer Abhang Skironische Felsen genannt wird. Zwischen dem Meer und den Skironischen Felsen führte ein schmaler gefährlicher Pass (*Skirōne* oder *Skirōnis*), wo der Namensgeber Skiron gehaust haben soll, s. Meyer – Olshausen 2001, 610; vgl. Geyer 1929, 546–547; Meyer 1932 167–169. Kaiser Hadrian (117–138 n. Chr.) ließ seinerzeit schließlich den Weg um zwei Wagenbreiten verbreitern, s. Paus. 1, 44, 6.

¹²⁶⁰ Strab. 9, 1, 4; Apollod. epit. 1, 2–3; Plut. Thes. 25; Schol. Stat. Theb. 1, 339; Paus. 1, 44, 12; Schol. Eur. Hipp. 979. In einer anderen Version war Skiron ein Fürst von Megara, Vater der Endeis, die Aiakos heiratete und diesem Peleus und Telamon gebar. Nach der Eroberung Eleusis' habe er Skiron getötet und ihm zu Ehren die Isthmischen Spiele gefeiert, s. Plut. Thes. 10. 25.

¹²⁶¹ Der Felsen kann jedoch nicht als alleiniges Deutungsmerkmal gelten, da er auch in anderen Zusammenhängen auftritt, s. Brommer 1982, 15. Zur attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhs. v. Chr. liegt eine Untersuchung zu Felsdarstellungen und ihrer Funktion vor, s. Dietrich 2010, 39–65.

¹²⁶² Apollod. epit. 1, 2; vgl. Brommer 1982, 14.

¹²⁶³ Andere Merkmale, wie das Becken zum Waschen der Füße oder die Schildkröte im Meer, die auf anderen Bildern erscheinen, fehlen auf den Campana-Reliefs. Zu den unterschiedlichen Darstellungstypen, s. Neils 1994, 931–932 Nr. 97–122.

anstatt der Schildkröte ein kleiner Krebs zu sehen, der auch statt der Schildkröte auf einer der Nordmetopen des Hephaisteions in Athen überliefert ist.¹²⁶⁴

Die Angaben über Skiron in den antiken Quellen widersprechen sich. So werden ihm verschiedene mythische Gestalten als Vater zugewiesen.¹²⁶⁵ Ebenso wird das Wesen Skirons je nach Herkunft der Quelle differenziert betrachtet. Den attischen Quellen zufolge war er ein Räuber.¹²⁶⁶ Plutarch jedoch berichtet, dass die megarischen Schriftsteller in ihm einen Feind der Räuber sahen und ihn einen Menschen, „der mit guten und gerechten Menschen verwandt und befreundet war“, nannten.¹²⁶⁷ Er sei mit Kychreus, Aiakos, Peleus und Telamon verwandt gewesen. Theseus habe ihn nicht auf dem Weg nach Athen getötet, sondern später, als er Eleusis einnahm, das den Megarern gehörte. Kallimachos (303–245 v. Chr.) nannte Skiron den Herrscher von Megara.¹²⁶⁸ Die Darstellung entspricht demnach der attischen Beschreibung von Skiron als einem unzivilisierten Wegelagerer.

3.3.3 Bildtradition: Zur Verknüpfung zweier Bildschemata des 5. Jhs. v. Chr.

Das Bildschema, bei dem Theseus Skirons Bein ergreift, findet sich bereits in der attisch-schwarz- und rotfigurigen Keramik.¹²⁶⁹ Die Darstellungen folgen dabei der attischen Version als Räuber.¹²⁷⁰ Ein attisch-schwarzfiguriger Skyphos¹²⁷¹ zeigt Theseus, wie er die Beine des auf einem Felsen sitzenden Skiron ergreift und im Begriff ist,

¹²⁶⁴ Der Krebs ist in der antiken Literatur nicht überliefert. Zu den Metopen des Hephaisteions, s. Anm. 972. D. G. Roberts deutet den Krebs in Analogie zu der Episode, in der Herakles die Hydra bekämpft, die dabei eine von Hera gesandte Krabbe als Helferin hatte. Möglicherweise spielt die Krabbe auf die Gleichsetzung von Herakles und Theseus an, s. Roberts 1912, 106.

¹²⁶⁵ Eine Zusammenfassung findet sich bei F. Brommer, s. Brommer 1982, 14.

¹²⁶⁶ Xen. mem. 2, 1, 14; Plat. Th. 169 a; Aristot. rhet. 3, 3; Lukian. ver. hist. 2, 23; lupp. trag. 21; bis acc. 8; Ov. lb. 407; Prop. 4, 15 (16), 12; Stat. Theb. 12, 577; Claud. Rufin. 1, 253; vgl. Brommer 1982, 14.

¹²⁶⁷ Plut. Thes. 10; vgl. Waser 1909–1915, 1006; Brommer 1982, 14.

¹²⁶⁸ Kall. Hek. fr. 296; vgl. Brommer 1982, 14.

¹²⁶⁹ H. von Rohden und H. Winnefeld bezeichneten das Motiv als „eine jüngere, aber nicht allzu wesentlich veränderte Weiterbildung der schon auf Vasenbildern häufigen Kompositionen“, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 100. H. von Rohden und H. Winnefeld verweisen hier auf die Dissertation von O. Wulff. Ihm zufolge stimmen die rotfigurigen Bilder „in den wesentlichen Zügen [...] überein“. Er vermutete daher, dass dem Typus ein Vorbild aus der Großplastik zugrunde liegt, s. Wulff 1892, 109.

¹²⁷⁰ Brommer 1982, 14.

¹²⁷¹ Attisch-schwarzfiguriger Skyphos, FO unbekannt, H. 16,7 cm, Dm. 22,5 cm, 525–475 v. Chr., Toledo, Toledo Museum of Art, Inv.-Nr. 1963.27, s. CVA Toledo (1) Taf. 820 (32, 1–4); Neils 1987, 75–76. 157 Nr. 30 Abb. 33–34; <[http://emuseum.toledomuseum.org:8080/emuseum/view/objects/asitem/search\\$0040/7/invno-asc?state:flow=06d62070-d3f6-4ef2-9ca5-29846a7b3aab](http://emuseum.toledomuseum.org:8080/emuseum/view/objects/asitem/search$0040/7/invno-asc?state:flow=06d62070-d3f6-4ef2-9ca5-29846a7b3aab)> (29.9.2016) (mit weiterführender Literatur); <www.beazley.ox.ac.uk/record/39CC9CFE-C5B5-4E6D-997F-8394F95E4751> (29.9.2016).

ihn vom Felsen zu stürzen. Skiron hat die Hände erhoben, aus einer Wunde am Bein fließt Blut. Hinter Theseus sind an einem Baum seine Chlamys und sein Hut aufgehängt. An dem Felsen entlang ringelt sich eine dicke weiße Schlange. Daneben schließt die Szene mit einer weißhaarigen Frau mit erhobenen Händen ab, die sich von dem kämpfenden Paar entfernt, jedoch zurückblickt.

Auf einer attisch-rotfigurigen Amphora¹²⁷² zeigt das Bildfeld rechts in bereits ähnlicher Weise wie auf den Campana-Reliefs Skiron gegen den Felsen gelehnt, allerdings in aufrechterer Position. Er hat abwehrend seine Linke erhoben. Theseus, mit dem Schwert ausgerüstet, hat Skirons Fuß gepackt. Neben dem Felsen ist ein Becken erkennbar, in welchem die Reisenden Skirons Füße waschen sollten.

Namentlich erwähnt werden Theseus und Skiron auf einer attisch-rotfigurigen Schale,¹²⁷³ auf der die Beischriften „ΘΕΣΕΥΣ“ und „ΣΚΙΡΟΝ“ erkennbar sind. Theseus trägt hier einen Chiton. Ein Petasos, der wohl mit einem Band um den Hals befestigt war, lugt hinter der rechten Schulter hervor. Er hat Skiron am Bein ergriffen und schleudert ihn ins Meer, wo die Schildkröte auf ihn wartet.

Eines der Reliefs der Nordmetopen des Hephaisteions zeigt ebenso den Kampf zwischen Theseus und Skiron.¹²⁷⁴ Das Relief, das sich *in situ* befindet, ist schlecht erhalten, besonders im Bereich der Arme und Beine, sodass nicht mit Sicherheit zu bestimmen ist, auf welche Weise Theseus Skiron festhält. Es ist aber anhand der Körperhaltung der beiden zu vermuten, dass Theseus mit seiner Rechten das rechte Bein des Unholds festhält und ihn möglicherweise mit der Linken vom Felsen stößt.

Zudem folgt die Theseusfigur auf den Campana-Reliefs einem Figureschema, das in seiner Komposition der Harmodiosfigur von der Tyrannentötergruppe angelehnt ist. Dieser Angleichung liegt möglicherweise eine Entwicklung zugrunde, die ab ca. 470 v. Chr. einsetzt, denn von da an variieren die Bildkompositionen mehr. Darstellungen

¹²⁷² Attisch-rotfigurige Amphora, FO unbekannt, H. 36,8 cm, 500–450 v. Chr., New York, MMA, Inv.-Nr. 41.162.101, s. ARV² 247,3 (Gallatin-Maler); CVA Cambridge, Fogg Museum and Gallatin Collections (1) Taf. 51, 1 a; Neils 1987, 80–81. 158 Nr. 39; <www.beazley.ox.ac.uk/record/ADD80140-F091-4E3F-87CD-A68436019A23> (29.9.2016).

¹²⁷³ Attisch-rotfigurige Schale, aus Vulci, H. 13 cm, Dm. 33 cm, 500–450 v. Chr., Berlin, SM, Inv.-Nr. F 2288, s. ARV² 2438, 130 (Douris); CVA Berlin (2) Taf. 83, 1; Neils 1987, 94–95. 161 Nr. 57; <www.beazley.ox.ac.uk/record/EF93FA81-6B48-4003-A57D-1071C89D84C9> (6.12.2016).

¹²⁷⁴ Das Relief *in situ* ist sehr schlecht erhalten. Für eine Rekonstruktion, s. Barringer 2009, Abb. 10, 2. Nordmetope 2 des Hephaisteions, Marmor, aus Athen, H. 82,8 cm, B. 83,5 cm, 450–440 v. Chr., *in situ*. Zu den Metopen des Hephaisteions, s. Anm. 972.

tauchen auf, bei denen Theseus gerade erst bei Skiron ankommt¹²⁷⁵ oder Skiron den Heros anweist, ihm die Füße zu waschen.¹²⁷⁶ Auf einem Glockenkrater scheint Theseus im Begriff, Skiron mit der Schale, die zum Waschen der Füße dienen sollte, zu schlagen.¹²⁷⁷ Obgleich die hier dargestellte Kampfpose an die des Harmodios von der Tyrannentötergruppe erinnert, die 477/476 v. Chr. auf der Athener Akropolis aufgestellt wurde, macht Ralf von den Hoff deutlich, dass Theseus hier nicht direkt an Harmodios angeglichen wurde. Das Kampfmotiv, bei dem der Heros sich „schutzlos“ dem Gegner öffnet, sei schon früher verwendet worden, um die bewusste Überlegenheit eines Siegers zu demonstrieren.¹²⁷⁸ Diese Öffnung zum Gegner hin ist auch auf den Campana-Reliefs zu beobachten.

Das Thema erscheint auch als eines der wenigen in der unteritalischen Vasenmalerei, so auf einem apulisch-rotfigurigen Skyphos.¹²⁷⁹ Hier hat Theseus bereits die Keule in der Hand, mit der er wie auf den Campana-Reliefs zum Schlag ausholt.¹²⁸⁰ Das Thema ist also in der Vasenmalerei zwischen dem 6. und 4. Jh. v. Chr. sehr populär und auch auf architektonischen Reliefs vertreten. Danach erscheint das Motiv nur noch selten. Als Vertreter der hellenistischen Zeit kann ein Fragment eines megarischen Bechers¹²⁸¹ angeführt werden. Auf diesem ergreift Theseus Skiron, der auf einem Felsen sitzt, mit seiner Linken an den Haaren und mit der Rechten am Bein. In der römischen Kunst scheint das Bildthema relativ unbekannt, denn es ist nur durch die Campana-Reliefs überliefert, die auch als die letzten Darstellungen bekannt sind.¹²⁸²

¹²⁷⁵ Z. B. attisch-rotfigurige Schale, aus Capua, H. 8,1 cm, Dm. 18,9 cm, 475–425 v. Chr., Zürich, Universitätssammlung, Inv.-Nr. ETH 19, s. ARV² 661,94 (Painter of Yale Lekythos); CVA Zürich, Archäologische Sammlung der Universität Zürich (1) Taf. 24, 1–4; Neils 1987, 116. 160 Nr. 90 Abb. 61; <www.beazley.ox.ac.uk/record/5903C35C-D028-4278-B292-52C37F41D837> (29.9.2016).

¹²⁷⁶ Z. B. attisch-rotfiguriger Volutenkrater (Henkelfragment), FO unbekannt, H. 35 cm, Br. 12 cm, 500–450 v. Chr., Paris, LV, Inv.-Nr. G 194, s. ARV² 260, 7 (Syris-Maler); CVA Paris, Louvre (2) Taf. 22, 4; Neils 1987, 87–88. 159 Nr. 45 Abb. 37; <www.beazley.ox.ac.uk/record/56F7EF18-C342-4791-B871-18A2B7C86ECD> (29.9.2016).

¹²⁷⁷ Die Szene wird von Athena mit einem Speer in der Hand beobachtet. Attisch-rotfiguriger Glockenkrater, FO unbekannt, H. 27 cm (erhalten), 475–425 v. Chr., Basel, Slg. Cahn, Inv.-Nr. HC 22, s. ARV² 616, 3bis (Maler der Berliner Hydria); Brommer 1970, 57–58 Taf. 29, 1–3; Neils 1987, 116. 166 Nr. 89; <www.beazley.ox.ac.uk/record/BC8CC90D-3986-4540-BAC3-AC5D168D7F4D> (29.9.2016).

¹²⁷⁸ Von den Hoff 2003, 24. Siehe z. B. auch die Theseusdarstellungen auf der Schale des Kodros-Malers, s. Hudeczek 1972–1975, Abb. 1. 2 b; Blatter 1975, Abb. 3.

¹²⁷⁹ Z. B. apulisch-rotfiguriger Skyphos, aus Basilicata, H. 16 cm, B. 27,5 cm, frühes 4. Jh. v. Chr., Warschau, NM, Inv.-Nr. 142473, s. Trendall/Cambitoglou, 170, 36 (Skiron-Gruppe); CVA Goluchow (1) Taf. 47, 5; Brommer 1982, 18.

¹²⁸⁰ Brommer 1982, 18.

¹²⁸¹ Megarischer Reliefbecher (Fragment), aus Athen, Kerameikos, Maße o. A., hellenistisch, Athen, Agora Museum, Inv.-Nr. P 426 a, b, s. Edwards 1956, 90. 93 Nr. 6; Schwabacher 1941, 198–199 Nr. 12 Taf. II A2.

¹²⁸² H. von Rohden und H. Winnefeld erwähnen ein Marmorrelief, das in Maßen und Komposition den Campana-Reliefs entspricht, 1890 in der Ny Carlsberg-Sammlung ausgestellt war und als modern erachtet wird. Über dessen Verbleib kann keine Aussage getroffen werden. In der Genfer Sammlung befindet sich ebenso ein modern geschaffenes Marmorrelief, hier mit der Darstellung des Abschieds zwischen Theseus und Ariadne, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 100. Nach Auskunft von Dr. Jean-Luc Chappaz aus dem Musée d'art et d'histoire, Genf.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die auf den Campana-Reliefs wiedergegebene Darstellung von der Tötung Skirons in ihrer Gesamtkomposition einzigartig ist.¹²⁸³ Zwei Kompositionselemente, die schon im klassischen Athen geläufig waren, wurden hier vermischt: das Ergreifen von Skirons Bein und die Haltung, die kompositorisch an die Gruppe der Tyrannentöter erinnert. Dass die klassischen Denkmäler hier als direkte Vorbilder dienten, wird zudem daran deutlich, dass die Darstellung in hellenistischer Zeit kaum überliefert ist.

3.3.4 Stilanalyse

Die Darstellungen auf den vorliegenden Platten sind in sehr flachem Relief gestaltet. Bei genauerer Betrachtung sind unterschiedliche stilistische Einflüsse zu beobachten, die miteinander kombiniert wurden. Theseus erscheint im Profil und ist von schlanker Statur, wobei einzelne Muskelpartien im Bereich des Torsos, der Oberarme und -schenkel ungewöhnlich kräftig ausgebildet sind. Auf ähnliche Weise ist auch Skiron wiedergegeben. Hier sind Beine und Kopf im Profil zu sehen, sein Oberkörper dagegen vollzieht eine Hinwendung in Dreiviertelansicht nach vorne, wobei anders als beispielsweise in hellenistischen Kunstwerken, in denen eine additive Tordierung zu beobachten ist, zwischen den Körperteilen ein mehr abrupter Wechsel erkennbar ist.¹²⁸⁴ Obgleich die Figuren in ausladenden Bewegungen wiedergegeben sind, wirken sie steif und hölzern und erinnern an Bildnisse des Strengen Stils. Allein die Dreiviertelansicht von Skirons Körper verleiht diesem etwas mehr Lebendigkeit und erinnert an die Metopenfriese des Parthenon. Auf der Südmetope 4 ist ein Lapith zu Boden gegangen.¹²⁸⁵ Er blickt nach oben und hält in seiner Linken ein Schild, mit dem er versucht, einen Kentauren, der sich über ihn beugt, abzuwehren. Mit seiner Rechten stützt er sich noch am Boden ab. Das linke Bein ist angewinkelt aufgestellt, das rechte nicht erhalten, sodass keine Aussage darüber getroffen werden kann. Während der Unterkörper im Profil wiedergegeben ist, ist der Oberkörper mehr in Dreiviertelansicht zu sehen. Auch vollzieht der Körper eine Drehung, bei der auf Höhe des Bauchnabels ein abrupter Wechsel von der Profil- zur Dreiviertelansicht erkennbar ist.

¹²⁸³ Vgl. ebd.

¹²⁸⁴ Megow 2000, 372.

¹²⁸⁵ Südmetope 4 des Parthenon, Marmor, aus Athen, H. 126 cm, 447–438 v. Chr., London, BM, Inv.-Nr. 1816.0610.3, s. Brommer 1967, 80–82 Taf. 172–177; Ellinghaus 2011, 55; <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=461741&partId=1&searchText=parthenon+centaur&page=1> (4.11.2016).

Die wild zerzauste Haar- und Bartfrisur sowie das Gesicht, aus dem Angst und Entsetzen sprechen, lehnen stilistisch an hellenistische Köpfe an. Solche Stilelemente eignen sich besonders für die Darstellung der „wilden Gegenbilder der Kultur“.¹²⁸⁶ Dagegen ist die Wiedergabe der Theseusfigur von anderen inhaltlichen Voraussetzungen geprägt. In ihr werden mehr klassizistische und archaische Stilelemente zum Ausdruck gebracht, die sie als Verkörperung der *virtus* darstellen.¹²⁸⁷ Archaisch wirkt Theseus' steife Körperhaltung, die allein durch den wallenden Mantel aufgebrochen wird. In großem Schwung fällt er in gleichmäßig angeordneten Falten über den Rücken. Sein Kopf erinnert an frühklassische Köpfe mit wohlfrisiertem kurzem Haar. Das Gesicht mit dem nach unten gesenktem Blick ist ausdruckslos und lässt keinerlei Emotionen erkennen, wie sie ab dem ausgehenden 6. Jh. v. Chr. zu beobachten sind. Vergleichbar ist er mit dem sog. Kritiosknaben, der kurz vor 480 v. Chr. datiert wird.¹²⁸⁸ Die Behandlung der Körperformen scheint dagegen sowohl bei Skiron als auch bei Theseus frühklassischen Formen entlehnt. Beide sind von schlanker Statur, in der die Muskeln zwar klar hervortreten, jedoch noch nicht „übertrieben“ voluminös wie auf späteren Darstellungen erscheinen. Der Körperbau der beiden weist naturalistische Tendenzen auf, wie sie der frühen Klassik des 5. Jhs. v. Chr. entsprechen.

Das Relief weist insgesamt unterschiedliche stilistische Einflüsse auf, die in eklektischer Weise miteinander kombiniert wurden. Trotzdem erscheint das Relief insgesamt harmonisch komponiert. So finden sich die Andeutungen unterschiedlicher Stile mehr in subtilen fließenden Übergängen als in plakativer Weise.

3.3.5 Datierung

Die Datierungsvorschläge für die frühesten Exemplare schwanken zwischen der zweiten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. und dem 1. Jh. n. Chr. H. von Rohden und H. Winnefeld datieren die Exemplare Kat. 148 bis 151 in augusteische Zeit.¹²⁸⁹ M. A. Rizzo datiert diese in die zweite Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. Stil und Modellierung seien mit den frühesten Stücken aus der caeretaner Werkstatt vergleichbar.¹²⁹⁰ Jenifer Neils datiert die Reliefs in das 1. Jh. n. Chr., ohne eine differenzierte zeitliche Eingrenzung vorzunehmen.¹²⁹¹

Die frühesten Reliefs (Variante 1) sind anhand spezifischer Merkmale in augusteische Zeit zu datieren. Zunächst mag der Fundort in der Villa di Livia bei Prima

¹²⁸⁶ Hölscher 2006, 232.

¹²⁸⁷ Bossert 2013, 87 Anm. 304.

¹²⁸⁸ Zum sog. Kritiosknabe, s. Anm. 196.

¹²⁸⁹ Von Rohden – Winnefeld 1911, 99.

¹²⁹⁰ Rizzo 1976/1977, 90 Anm. 394.

¹²⁹¹ Neils 1994, 932 Nr. 122.

Porta für die Reliefs Kat. 148 und 149 Aufschluss geben. Die Villa wurde Ende des 1. Jhs. v. Chr. errichtet,¹²⁹² somit kann dieses Datum als *terminus post quem* die Entstehungszeit der Reliefs eingrenzen. Da von keinem der ersten Variante zugeordneten Fragmente der obere Zierfries erhalten ist, lässt sich die Datierung nur über den unteren Zierfries stützen. Dieser beginnt mit einer Doppelleiste, die auch auf den im folgenden Kapitel behandelten augusteischen Platten (Kat. 164. 168) auftreten.¹²⁹³ Die flachen scharfen Konturen und der im Vergleich zu anderen Platten relativ hohe Detailreichtum, so die Bearbeitung der Haare und der Muskeln, verweisen zudem auf die Herkunft der Platten aus frischer Form. Der auf der Platte Kat. 148 erhaltene Teil des Anthemions zeugt ebenso von der Entnahme aus einer frischen Form. Es weist Details auf, die auf späteren Zierfriesen fehlen, so sind die einzelnen Elemente plastischer beziehungsweise strukturierter, die Palmetten- und Lotusblätter in der Mitte leicht eingetieft und die Spiralbänder darüber jeweils eingekerbt. Die Heftlöcher weisen eine ausgesparte Einfassung für die Nagelköpfe auf, was ebenfalls für eine Entstehung in augusteischer Zeit spricht.¹²⁹⁴

Die Platten der Variante 2, Serie 1 weisen in etwa die gleichen Maße auf, scheinen also aus derselben Zeitstufe zu stammen.¹²⁹⁵ Bei genauerem Hinsehen ist erkennbar, dass die Fragmente Kat. 153 und 154 aus abgenutzter Form stammen. Die Konturen verschwimmen und weisen vermehrtes Nachziehen mit einem Modellierholz oder ähnlichem auf. Dieser Umstand zeigt, dass die Platten Kat. 153 und 154 zu einem späteren Zeitpunkt geformt wurden. Das Anthemion ist gegenüber der Platte Kat. 148 vereinfacht und undetaillierter wiedergegeben und stammt möglicherweise aus einer anderen Werkstatt.

Das Fragment Kat. 155 (Variante 2 Serie 2) ist noch jünger zu datieren. Dies kann an den Figuren festgemacht werden, die ohne Angabe des Erdbodens unmittelbar auf der unteren Leiste stehen und länger gezogen scheinen. Dies sind markante Unterschiede, die auf eine Umbildung innerhalb der Wiederholung schließen lassen. Auf dem Fragment Kat. 155 kehrt der Taschenkrebs wieder, der schon auf dem Fragment Kat. 153 zu sehen war. Dieses Detail scheint somit ebenfalls ein Merkmal einer jüngeren Zeitstufe zu sein.

Die Platten Kat. 156 und 157 weisen insgesamt kleinere Maße auf, ebenfalls ein Hinweis darauf, dass sie zu einem späteren Zeitpunkt als die augusteischen Platten entstanden sind,¹²⁹⁶ wobei Kat. 157 noch etwas kleiner als Kat. 156 ist. Die Villa ai

¹²⁹² Zur Villa di Livia, s. zuletzt Messineo 2001; Reeder 2001; Carrara 2014, 579–594.

¹²⁹³ Vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 36*. Zu den Platten mit Wiedererkennungsszene, s. Kap. 3.4.

¹²⁹⁴ Vgl. ebd. 37*.

¹²⁹⁵ Vgl. Borbein 1968, 33.

¹²⁹⁶ Nutzte sich eine Form ab, wurde durch Überformung eines fertigen Reliefs eine neue Matrize hergestellt. Der Brennvorgang ging mit einem gewissen Wasserverlust einher, sodass die neue Matrize kleiner als die alte erschien, vgl. Borbein 1968, 33.

Cavallacci,¹²⁹⁷ deren erste Bauphase in die späte Republik (1. Hälfte 1. Jh. v. Chr.) datiert wird, bildet den *terminus post quem* für die Stücke Kat. 158 und 159. Des Weiteren ist das Fragment Kat. 160 bekannt, dessen Provenienz allerdings nicht sicher bestimmbar ist. Aufgrund der charakteristischen Gestaltung des Ornamentbandes in Form eines Eierstabes ist es wahrscheinlich, dass das Fragment aus einer Villa in Aquileia¹²⁹⁸ stammt, wo eine Reihe von Campana-Reliefs im sog. Thermenbereich zutage kam. M. J. Strazzulla datiert die Campana-Reliefs aus Aquileia ans Ende des 1. Jhs. v. Chr. oder etwas später, in das erste Jahrzehnt des 1. Jhs. n. Chr.¹²⁹⁹

3.3.6 Interpretation: Theseus als Bezwinger des Barbarentums

Die vorangegangene Analyse hat gezeigt, dass der Bildtypus innerhalb der griechisch-römischen Kunst allein steht und keine direkten Vorbilder kennt, aber dennoch zugleich eine Weiterentwicklung eines Bildschemas darstellt, das im späten 6. Jh. v. Chr. mit dem Aufkommen des Tatenzyklus in der attischen Vasenmalerei seine erste Ausformung findet und von da an, besonders während des 5. Jhs. v. Chr., tradiert wird und Varianten bildet. Nach dieser Zeit nehmen die Bilder wieder deutlich ab. Nach der späten Klassik und dem Hellenismus erlebt die Skironepisode in der Bildkunst eine Renaissance, und das exklusiv auf Campana-Reliefs. Das Grundschema, bei dem der Gegner durch das Ergreifen eines Fußes den Halt verliert und zu Boden geht sowie die Adaption des Harmodiosschemas, verrät, dass grundsätzlich Bildschemata des 5. Jhs. v. Chr. wieder aufgegriffen, jedoch verändert wurden. Die Komposition drückt Theseus' zweifellose Überlegenheit aus. Diese wird durch die Körperhaltung, das Aussehen der Figuren und den Ausdruck der Gesichter verstärkt. Der zu Boden gegangene Skiron versucht sich mit der Hand gegen seinen Angreifer zu wehren, einen offensiven Angriff kann er in dieser Lage nicht mehr ausführen. Das ungepflegte zottelige Haar zeugt von seiner Unzivilisiertheit, aber auch von dem Unvermögen zu einer „kultivierten“ Auseinandersetzung.¹³⁰⁰ In seinem Gesicht spiegeln sich Entsetzen und Angst wider. In der relativen chronologischen Folge ist dabei eine Verwandlung im Erscheinungsbild Skirons zu beobachten. Die frühesten Exemplare zeigen Skiron mit regelmäßig angeordneten langen welligen, vollen Haaren (Kat. 148. 150). Sein Gesicht ist wohlproportioniert und gibt ein

¹²⁹⁷ Cuccurullo 2015, 71–80; Aglietti – Cuccurullo 2014, 123–139 (mit weiterführender Literatur). Zur Datierung ebd. 124.

¹²⁹⁸ Zu den Campana-Reliefs, s. Brusin 1929, 109–138; Strazzulla 1982–1983; Strazzulla 1987.

¹²⁹⁹ Strazzulla 1982–1983, 476.

¹³⁰⁰ Raeck 2004, 302.

idealisiertes Bild eines älteren Mannes wieder.¹³⁰¹ Spätere Stücke zeigen eine abgeflachte Stirn und ungepflegt herabhängendes Haar (Kat. 156–157). Das Gesicht bekommt etwas „silenenhaftes“ und erhält eine negativere Konnotation. Die Vermutung liegt nahe, dass dies mit einem veränderten Verständnis des Skiron zusammenhängen könnte. Theseus' Erscheinung steht dagegen in der Tradition des idealen Jünglings. Dies wird in der Behandlung der Frisur mit kurzen runden Löckchen und dem ausdruckslosen Gesicht deutlich, das in der Tradition der spätarchaischen und frühklassischen Kunst steht. Ebenso zeigen stilistische Elemente den Rückgriff auf frühklassische Formen, ohne diese jedoch genau zu kopieren. Die noch vorherrschende steife, unbewegte Wiedergabe, die in frühklassischer Zeit prägend war, wird durch die Tordierung von Skirons Körper und die differenziertere Wiedergabe der Körperoberflächen aufgebrochen.

Die typologischen und stilistischen Vorbilder entstanden demnach in frühklassischer Zeit in Athen. Erste bildliche Wiedergaben, zunächst des gesamten Zyklus', tauchen ab 510 v. Chr. auf,¹³⁰² wobei die Installierung dieses Motivs vermutlich politisch motiviert war.¹³⁰³ Die in Athen wachsende Popularität des Skironmythos rührte wahrscheinlich von der Rivalität zwischen Athen und Megara her.¹³⁰⁴ Skiron galt zunächst als Lokalheros von Megara, der von der attischen Mythologie in einen „*villain*“ umgedeutet und von dem athenischen Heros Theseus bekämpft wird.¹³⁰⁵ Die Installation des Theseus als Nationalheros und die Einbindung in die athenische Staatskunst erlebte im 5. Jh. v. Chr. unter Kimon und Perikles ihren Höhepunkt. Ab 460 v. Chr. sei zudem ein auffälliger Anstieg der typologischen Angleichung des Theseus an die Tyrannentötergruppe zu beobachten, sodass er das Bild des tugendhaften, demokratischen Heros abgibt.¹³⁰⁶

Eine direkte Angleichung an die Tyrannentötergruppe ist bei den vorliegenden Reliefs mit der Bezwingung des Skiron nicht gegeben, obgleich auch hier das Grundschema eine stark offensive Haltung zeigt. Theseus kann hier als Verkörperung der *virtus* gedeutet werden, die in der spezifischen Komposition und dem Stil zum Ausdruck kommt. Skiron dagegen steht für das Gegenteil, das sich ebenfalls in seinem

¹³⁰¹ Noch in römischer Zeit galt Skiron auch als großer megarischer Polemarch, s. Plut. Thes. 10; vgl. Mills 1997, 23.

¹³⁰² Brommer 1982, 73; Neils 1987, 36–37; Walker 1995, 41.

¹³⁰³ Brommer 1982, 68; Walker 1995, 41. Es wird vermutet, dass die Peisistratiden im 6. Jh. v. Chr. ein heute verlorenes Epos über Theseus in Umlauf gebracht haben. J. Neils zufolge gibt es keine ausreichenden Hinweise für die einstige Existenz eines Mythos. Sie plädiert vielmehr für eine mündliche Überlieferung, s. Neils 1987, 144.

¹³⁰⁴ Mills 1997, 24 mit Anm. 98.

¹³⁰⁵ Walker 1995, 41–42. H. J. Walker vermutet die Entstehung des Zyklus in der Zeit, als Megara im Konflikt mit Athen stand, s. ebd. 42.

¹³⁰⁶ Ebd. 64–65.

Äußeren widerspiegelt. Inwieweit aber eine politische Motivation hinter der Veränderung der Darstellung seines Kopfes stehen könnte, ist aufgrund des veränderten Kontextes nicht zu entscheiden.

Theseus sei zudem als Nachfolger des Skiron zu sehen, da er Skiron der schriftlichen Überlieferung zufolge auf genau die gleiche Weise tötet wie dieser zuvor die Reisenden.¹³⁰⁷ Zwar erlangte Theseus nicht die Herrschaft über Megara, doch indem er den Unhold mit eigenen Mitteln schlug, „*he restores the rules of civilized behavior*“.¹³⁰⁸ Um die Herrschaft der Unholde und damit der Unzivilisiertheit zu beenden, bedarf es Aischylos (525–456 v. Chr.) zufolge eines rechtmäßigen zivilisierten Atheners, wie Theseus einer war.¹³⁰⁹

Allerdings lassen der veränderte Kontext der frühaugusteischen Zeit und die getätigten kompositorischen und stilistischen Angleichungen die einstige Bedeutung von Theseus als athenischen Nationalheros und „Begründer der Demokratie“¹³¹⁰ nicht mehr zu. Vielmehr liegt der Fokus nun auf der Eigenschaft, die mit Theseus und der Bezwingung des Skiron einhergeht, nämlich als Symbol der *virtus*. Dabei steht Skiron symbolhaft für das „Unzivilisierte“, das es zu bekämpfen galt, was hier wiederum durch hellenistische Stilmerkmale verkörpert wird. Der eigentliche Mythos steht im Hintergrund. Somit ist das Motiv nicht narrativ, sondern in römischer Zeit allegorisch und vor verändertem Kontext der frühaugusteischen Zeit zu deuten.

Die in den Skirondarstellungen verwobenen Stilmerkmale sprechen für den Einfluss der neuen augusteischen Kulturpolitik. Bis zur Wiederherstellung der *res publica* im Jahre 27 v. Chr. und dem damit einhergehenden „augusteischen Frieden“ war das Römische Reich von politischer Instabilität und Bürgerkriegen geprägt, aus denen Oktavian schließlich als Alleinherrscher hervorging.¹³¹¹ Auf diese Weise mag die Theseusepisode auf den Campana-Reliefs in allegorischer Weise an die Rivalitäten zwischen Augustus und seinen politischen Gegnern, vornehmlich Antonius, und seinen Kampf um die Alleinherrschaft erinnern. Dass aber die dargestellten mythologischen Figuren mit realen Personen assoziiert werden können, ist unwahrscheinlich. Die Anbringung im privaten

¹³⁰⁷ Ebd. 97. Es stellt sich die Frage, ob sich in dem Tötungsakt ein politisches Motiv verbirgt. In einem Gedicht des Bakchylides (520/516–451 v. Chr.) weist dieser auf Aigeus' Furcht bei Theseus' Ankunft hin, s. Bakchyl. 30; vgl. Walker 1995, 96. H. J. Walker zufolge fürchtete Aigeus nicht so sehr um sein Königreich als um seine Krone. Tatsächlich stirbt Aigeus kurze Zeit später indirekt durch Theseus, da dieser bei seiner Rückkehr aus Kreta vergaß, das richtige Segel zu setzen. Theseus folgt daraufhin als sein Nachfolger auf den Thron, s. Catull. 64, 50, 207–245; Apollod. epit. 1, 10; Plut. Thes. 22. H. J. Walker zufolge bedarf es demnach den Tod des Vorgängers für die Besteigung des Thrones des Nachfolgers.

¹³⁰⁸ Mills 1997, 24.

¹³⁰⁹ Sie werden κελειθοποιοί (Wegbereiter) genannt, s. Aischyl. Eum. 13; vgl. Mills 1997, 24.

¹³¹⁰ Von den Hoff 2010b, 300 Anm. 1.

¹³¹¹ Kienast 2014, 84.

Kontext spricht von einem gewissen Verständnis der Bildungsschicht für den griechischen Mythos, der ansonsten zu dieser Zeit nicht mehr populär war.

3.4 Aigeus erkennt seinen Sohn Theseus wieder

Das Motiv der Wiedererkennung des Theseus durch seinen Vater Aigeus war auf Campana-Reliefs im 18. und 19. Jh. auf vier Platten und Fragmenten bekannt.¹³¹² Zu diesen Stücken zählen ein Relief aus der ehemaligen Sammlung Campana (Kat. 176) (Abb. 17), ein durch Winckelmann bekannt gewordenes Fragment (Kat. 171), ein Fragment, das bei Seroux d'Agincourt veröffentlicht wurde (Kat. 169) sowie eine Platte aus dem British Museum in London (Kat. 191). Neben der Platte Kat. 176 ist Kat. 175 durch G. P. Campana bekannt. Weiterhin zählen H. von Rohden und H. Winnefeld 32 Exemplare (inklusive der bereits genannten Stücke) in ihrem Werk auf.¹³¹³ Diese sind in der Denkmälerliste von F. Brommer verzeichnet, die zudem noch um zwei Exemplare (Kat. 200. 166) erweitert ist.¹³¹⁴ Im Zuge der Erstpublikation des Zürcher Fragments Kat. 165 wurde erneut eine Denkmälerliste erstellt, die ebenfalls auf der Publikation H. von Rohden und H. Winnefelds basiert.¹³¹⁵ Erweitert wurde der Katalog hier um zwei Exemplare Kat. 192 und 202.

Es sind mehrere Fundorte bekannt.¹³¹⁶ Das Fragment Kat. 183 stammt vom Quirinal in Rom und kam bei Grabungen an der Portikus des Quirinus-Tempels zutage. Weiterhin sind drei im Ganzen erhaltene Platten vom Fundort San Giovanni dei Fiorentini bekannt, wo auch Platten mit der Skiron- und der Ariadneepisode zutage kamen (Kat. 172–173. 174 [?]). Leider geben diese Fundorte keine Anhaltspunkte auf das ursprüngliche Gebäude, an dem sie angebracht waren.

Aus dem Villenkontext stammt das Fragment Kat. 196 aus der Villa des Q. Voconius Pollio in Marino und aus dem Gräberkontext das Fragment Kat. 197 aus den Kolumbarien der Freigelassenen der Livia an der Via Appia. Der Großteil der überlieferten Stücke stammt allerdings aus dem Kunsthandel beziehungsweise aus Privatbesitz oder die Provenienz ist gänzlich unbekannt. Es ist das Verdienst von H. von Rohden und H. Winnefeld, die Fragmente aus den verstreuten Sammlungen zusammengetragen und eine Entwicklungsreihe aufgezeigt zu haben. Ergänzt wird die Materialsammlung weiterhin durch Stücke aus Grabungen aus Aguntum (Kat. 163), Tarraco (Kat. 186–188) und zwei

¹³¹² Zu älteren Literaturangaben, s. Kat. 169. 171. 176. 191.

¹³¹³ Von Rohden – Winnefeld 1911, 100–102.

¹³¹⁴ Brommer 1974.

¹³¹⁵ Hedinger 1987.

¹³¹⁶ Für bibliografische Hinweise, siehe die entsprechenden Katalogeinträge.

bisher unpublizierten Fragmenten aus Kiel (Kat. 201) und Rom (Kat. 203). Insgesamt ergeben sich 44 Stücke, die in den Katalog aufgenommen wurden.¹³¹⁷ Sie sind fragmentiert oder als ganze Platten erhalten. Von den hier verzeichneten Stücken sind drei nur als Zeichnung publiziert (Kat. 169, 171, 197), von 13 Exemplaren ist das Aussehen gänzlich unbekannt (Kat. 170, 175, 179–182, 184–185, 192, 194–195, 202–203).

3.4.1 Bildbeschreibung sowie Varianten- und Serienzuweisung

Bereits H. von Rohden und H. Winnefeld unterschieden zwischen verschiedenen Varianten des gleichen Typus, die auf Verkleidungs- und Aufsatzplatten überliefert sind. Die Ordnung wurde von Bettina Hedinger weitestgehend übernommen. Die Platten wurden anhand äußerer Erscheinungskriterien wie der Größenverhältnisse, der Details und des Abnutzungsgrades der Reliefs unterschieden. Diese Informationen bilden zugleich die Basis für eine relative chronologische Abfolge. Die folgende Untersuchung basiert auf dieser bereits bestehenden Ordnung, die teils revidiert, teils ergänzt wird. Die vorliegenden Platten und Fragmente weisen die gleiche Darstellung auf, sodass davon ausgegangen werden kann, dass sie entweder derselben Urpatrizie zugrunde liegen beziehungsweise deren Platten als unmittelbare Vorbilder galten. Sie ergänzen einander vollständig und ermöglichen eine Rekonstruktion der Gesamtkomposition.

H. von Rohden und H. Winnefeld weisen acht Exemplare von Verkleidungsplatten einer „älteren Gruppe“ zu (Kat. 161–162, 164, 167–171), hier Variante 1.¹³¹⁸ Sie sind anhand völlig übereinstimmender Darstellung einer Variante (1) zuzuordnen und zählen zu den qualitativsten Exemplaren. Diese können nun mehr durch die Fragmente Kat. 163, 165 und 166 ergänzt werden. Die Stücke Kat. 161 bis 168 weisen die gleichen Maße auf.¹³¹⁹ Sie ergänzen einander, sodass sich eine Höhe von ca. 35 cm und eine Breite von 30,5 cm rekonstruiert werden kann. Für die Stücke Kat. 169 bis 171, die H. von Rohden und H. Winnefeld der gleichen Variante zuordneten, kann aufgrund fehlender Informationen keine Aussage getroffen werden.

Das Bildfeld zeigt mittig platziert eine Drei-Figuren-Gruppe. Auf der rechten Seite sitzt ein Jüngling auf einem Stuhl¹³²⁰ ohne Lehne. Bis auf die Riemensandalen und die

¹³¹⁷ Eine weitere Replik soll sich im Museo Civico in Bergamo (Inv.-Nr. 2720) befinden, s. Kron 1981, 362 Nr. 26; Strazzulla 1987, 197 Anm. 4.

¹³¹⁸ Von Rohden – Winnefeld 1911, 100.

¹³¹⁹ Die Berechnung erfolgte anhand von Überschneidungen der einzelnen Fragmente.

¹³²⁰ Möglicherweise handelt es sich hierbei um einen κλισμός. Typisch sind gebogene Stuhlbeine und eine leicht gebogene Rückenlehne, die hier allerdings nicht zu erkennen ist, s. Hurschmann 1999, 605–606.

Chlamys ist er unbekleidet. Diese hat er über die linke Schulter geworfen, sodass sie über den Rücken fällt. Ihr unteres Ende liegt ausgebreitet auf dem Stuhl, wobei ein Zipfel am hinteren Stuhlbein und eine andere Lage über dem Oberschenkel des Jünglings herunterhängt. Die Haare sind in kurzen Locken angeordnet. Sein bartloses Gesicht und sein muskulöser Körperbau verweisen auf eine jugendliche Person. Um die rechte Schulter trägt er einen Riemen, an dem ein Schwert in einer Scheide befestigt ist. Mit seiner linken Hand stützt er sich auf den Stuhl, mit seiner rechten hält er eine Trinkschale in der Handfläche und ist im Begriff sich diese an den Mund zu führen. Eine zweite männliche Person auf der linken Seite trägt einen kurzen Chiton und eine Chlamys, die an der rechten Schulter mit einer runden Spange befestigt ist. Zudem trägt er halblange, bis zu den Waden reichende Stiefel, die im oberen Bereich einen dreiteiligen Wulst bilden. Das kurze gelockte Haar wird von einer Binde umschlossen, deren Enden umherwehen. Der Bart verweist auf einen älteren Mann. Er hat sich nach vorn, in Richtung des Sitzenden gebeugt, wobei er sich auf das vordere linke Standbein stützt, während er mit dem rechten Bein das Gleichgewicht hält. Die parallele Gegenüberstellung des Alten und des Jünglings bildet eine Diagonale. Sie sind so dicht einander zugewandt, sodass sich ihre Schenkel überschneiden. Mit der Rechten hält er die Schale von oben am Gefäßrand fest, während er mit seiner Linken das Handgelenk des Sitzenden umfasst. Die Szene wird von einer dritten weiblichen Person beobachtet, die links neben dem Bärtigen steht und zum Teil von ihm verdeckt wird. Ihr langes welliges Haar ist zu einem Knoten zusammengefasst und wird außerdem durch eine Binde zusammengehalten. Sie trägt einen langen Chiton, der von der rechten Schulter gegliedert ist, und darüber ein Himation über der linken Schulter.

Die Figuren stehen auf einer unregelmäßig geformten Erhöhung, die Stuhlbeine dagegen auf der Doppelleiste, die den unteren Bildfeldrand markiert. H. von Rohden und H. Winnefeld unterschieden fünf Serien aus unterschiedlichen Formen, die zeitlich nacheinander angefertigt wurden¹³²¹ und die nun durch zwei später bekannt gewordene Stücke ergänzt werden können. Die erste Serie wird durch drei Exemplare vertreten (Kat. 161–163), die zweite Serie nur durch ein einziges Fragment (Kat. 164) aus einer anderen Form.¹³²² Das erstmals 1987 vorgestellte Fragment Kat. 165 aus der Zürcher Sammlung und Fragment Kat. 166 sind den Serien 1 oder 2 anzuschließen, die sich so sehr ähneln, dass zu überlegen ist, ob all diese Stücke aus einer einzigen Form stammen.¹³²³ Bemerkenswert ist weiterhin das Fragment Kat. 163 aus Aguntum, das ebenfalls der Serie 1 zuzuordnen ist. Ein Vorkommen im heutigen Österreich ist bislang nicht überliefert. Abgesehen von diesem Bruchstück gibt es zudem keine weiteren Hinweise auf die

¹³²¹ Von Rohden – Winnefeld 1911, 100–102.

¹³²² Ebd. 100.

¹³²³ Hedinger 1987, 71; Walde 2005, 591.

Verwendung von Campana-Reliefs in Aguntum. Elisabeth Walde vermutet eine Anbringung am Atriumhaus, das seinerzeit „prachtvoll ausgestattet“ gewesen sein soll.¹³²⁴ Meines Erachtens spricht die Einzigartigkeit des Stückes an diesem Fundort aber eher dafür, dass es sekundär dorthin gelangte. Denkbar ist, dass die Platte nach ihrer einstigen Verwendung als Verkleidungselement in Rom vielleicht als eine Art „Souvenir“ nach Aguntum kam. Die Serien 1 und 2 zeichnen sich durch beste Qualität und Detailreichtum aus. Die klaren harten Konturen verraten, dass die Reliefs aus einer sehr frischen Form stammen.¹³²⁵ Einzelne Bildelemente, wie die Stuhlbeine, das Schuhwerk und die Schwertscheide, weisen filigrane Relieferungen auf, die sich auf anderen Exemplaren nicht wiederfinden. Die Platten schließen nach oben hin mit einem Eierstab aus neun (rekonstruiert) stilisierten Blättern über einer glatten Leiste ab. Nach unten hin schließt sie mit einem nach unten gerichteten Anthemion unter einer Doppelleiste ab, bestehend aus drei vollständigen und zwei halben Palmetten. Aufgrund der gleichen Maße und dem Umstand, dass die Reliefs (mit Ausnahme von Fragment Kat. 163) fast alle aus dem Kunsthandel stammen, ist es denkbar, dass sie aus einem zusammengehörigen Fundkomplex heraus in den Handel gelangten und später auf die unterschiedlichen Sammlungen verstreut wurden.

Aus einer dritten Form stammen H. von Rohden und H. Winnefeld zufolge die Fragmente Kat. 167 und 168.¹³²⁶ Eine Erläuterung zu dieser These fehlt. Nach eigener Beobachtung sind die Stücke der Serie 1 und/oder 2 zuzuordnen. Weiterhin sollen Fragment Kat. 169 aus vierter Form¹³²⁷ und Fragment Kat. 170 aus fünfter Form stammen.¹³²⁸ Erklärungen fehlen ebenso. Nicht zu beurteilen ist das nur als Zeichnung erhaltene Fragment Kat. 171.¹³²⁹

¹³²⁴ Ebd. 593.

¹³²⁵ Die Formen nutzten sich nach mehrmaligem Gebrauch ab, s. Borbein 1968, 34; vgl. Walde 2005, 591; Siebert 2011, 24.

¹³²⁶ Von Rohden – Winnefeld 1911, 100. Das Fragment Kat. 167 ist möglicherweise durch Brommer 1974, 4 Nr. 4 angegeben, dann wäre die Inv.-Nr. 6782 statt 8782 bei F. Brommer ein Tippfehler.

¹³²⁷ Von Rohden – Winnefeld 1911, 100. B. Hedinger setzt dieses Stück mit der Platte Kat. 192 gleich, s. Hedinger 1987, 82 Nr. 6. Anlass schien die Herkunft aus der Casina di Pio IV zu sein. Tatsächlich handelt es sich um zwei Exemplare, da Kat. 169 bei Seroux d’Agincourt als Verkleidungsplatte mit Heftloch wiedergeben ist, Platte Kat. 192 bei E. Simon allerdings als „Bekrönungsplatte“ beschrieben wird, s. Simon 1963, 618 Nr. 846. Die Beschreibung von der Platte Kat. 192 durch E. Simon korrespondiert nicht mit der Zeichnung Seroux d’Agincourts, so erwähnt sie eine der weiblichen Gestalten, die bei den späteren querformatigen Platten erscheinen. Allerdings ist auch die Zeichnung Seroux d’Agincourts mit Vorsicht zu betrachten. So scheint der Zeichner unter anderem „willkürlich die Scham des Theseus verdeckt“ zu haben, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 100.

¹³²⁸ Ebd. B. Hedinger setzt dieses Fragment ohne Angabe einer Begründung mit Rom, TM, Inv.-Nr. 62753 gleich, s. Hedinger 1987, 82 Nr. 7. Dass dies nicht richtig sein kann, zeigt die Beschreibung durch H. von Rohden und H. Winnefeld, in der von einem Fragment die Rede ist, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 100.

¹³²⁹ Ebd. L. Stephani zufolge ist das Stück „wahrscheinlich dasselbe Exemplar, welches sich in der kön. Preussischen Sammlung befindet“, s. Stephani 1842, 55 Anm. 14. Einigen Quellen zufolge handelt

Die einstige Bemalung ist teilweise gut erhalten. Als Grundierung diente eine Deckweißschicht.¹³³⁰ Der Hintergrund war blau (Kat. 161. 164. 165), das Gewand des Sitzenden (Kat. 161) und des Bärtigen (Kat. 163) hellgelb, beim Fragment Kat. 165 war der Mantel des Sitzenden dagegen rotorange, im unteren Zierstreif war der Plattengrund abwechselnd blau und gelbrot (Kat. 161. 168). Dunkelrot war der schmale Streif zwischen der Leiste und den Spiralbändern (Kat. 161. 163. 168), rot die Arme des Bärtigen (Kat. 163). Spuren von Gelb finden sich an der Haut (Kat. 163), dagegen ist auf Kat. 165 die Haut gelblich-grün und der Trageriemen des Schwertes braun.

Weitere Reliefs, die gegenüber den zuvor vorstellten Reliefs in den Details variieren, müssen einer anderen Variante zugeschrieben, hier Variante 2. Die Funde aus der Umgebung der San Giovanni dei Fiorentini,¹³³¹ die in den frühen 1860er Jahren erstmals von H. Brunn bei den Sitzungsberichten des Archäologischen Instituts in Rom vorgestellt wurden (Kat. 172–174),¹³³² stammen aus gleicher Form und können einer Serie zugewiesen werden, hier Serie 1. Sie weisen eine Höhe von ca. 40 cm und eine Breite von 36 bis 37 cm auf, sind demnach größer als die Vertreter der ersten Variante. Die Platten sind anhand abweichender Details von den früheren Stücken zu unterscheiden: so am Fehlen des Erdbodens und des Gewandzipfels hinter dem Stuhl des Sitzenden, an der Naht am Ärmel des älteren Mannes sowie der Gestaltung von Gesicht und Oberkörper der weiblichen Gestalt. Die Platten schließen nach oben hin mit einem 13-teiligen Eierstab in einer Hohlkehle unter einer glatten Leiste und nach unten hin mit einem abwärts gerichteten Anthemion unter einer Doppelleiste ab, wobei neben vier ganzen Palmetten in der Mitte die Palmetten an den Rändern jeweils nur zur Hälfte gebildet sind. Wahrscheinlich wurden mehrere Platten im Wechsel in einem Fries aneinandergereiht. Die vorliegenden Platten weisen unscharfe Konturen auf,^f¹³³³ scheinen demnach aus abgenutzter Form zu stammen. Die erhaltenen Heftlöcher bei der Platte Kat. 174 weisen je eine kreisrunde Vertiefung zum Einfassen des Nagelkopfes auf.¹³³⁴ Die Figuren sind gestreckter, die Reliefs (inklusive der Zierfriese)¹³³⁵ unsorgfältiger gearbeitet und die Details, besonders an

es sich um ein Marmorrelief, s. Combe 1810, 14; Ellis 1846, 103. Nach F. Inghirami zeigt dieses Relief, dass ein Marmorrelief als Vorbild diente, s. Inghirami 1829, 12.

¹³³⁰ Von Rohden – Winnefeld 1911, 27*.

¹³³¹ Zum Fundort San Giovanni dei Fiorentini, s. Anm. 1252.

¹³³² Brunn 1862a; Brunn 1862b; Gerhard 1863; Keil 1864.

¹³³³ Vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 293.

¹³³⁴ Möglicherweise wird eine solche Vertiefung auch in der Zeichnung Seroux d'Agincourts (Kat. 169) wiedergegeben.

¹³³⁵ Nur ein Fragment macht eine Ausnahme und weist im unteren 6 cm hohen Zierstreifen abwechselnd aufrechtstehende Palmetten und Lotusblüten auf, die durch flache Bogen miteinander verbunden sind, s. ebd. 101. Leider gibt es keine weiteren Angaben zu dem Fragment, vgl. ebd. 100 Abb. 186. Der Dekor ist mit dem Zierstreifen vergleichbar, der bei einem Fragment mit der Skirondarstellung zu sehen ist, s. Kat. 155.

Händen, Köpfen und Gewändern gegenüber den Vertretern der Variante 1 stark vereinfacht.¹³³⁶ Dennoch scheint den Figuren die gleiche Urpatrizze zugrunde zu liegen wie den Exemplaren der Variante 1. Ein Größenvergleich zeigt jedoch, dass die Figuren der Variante 2 etwas größer waren, sodass davon ausgegangen werden kann, dass sie der Urpatrizze näher sein müssen als die Figuren der Variante 1. Es ist aufgrund der abgenutzten Form davon auszugehen, dass diese Platten lange nach der Bildung der Stempel gefertigt wurden.

Des Weiteren werden bei H. von Rohden und H. Winnefeld diverse Fragmente aufgrund abweichender Details einer anderen Serie zugeschrieben (Kat. 175–183), hier Serie 2. Der Fundort ist nicht bekannt.¹³³⁷ Die Platte Kat. 176 weist eine Höhe von 32,5 cm und eine Breite von 29,2 cm auf, ist also etwas kleiner als die Platten Kat. 172 bis 174. Nur der mittlere Part sei antik.¹³³⁸ Ungewöhnlich ist zumindest der große Kopf der sitzenden Gestalt, der nicht im Verhältnis zum Rest des Körpers steht. Die Figuren wirken gedrungen und plump, was mit Sicherheit den veränderten Plattenmaßen gegenüber den Platten Kat. 172 bis 174 geschuldet ist. Die Platte schließt oben mit einem zehnteiligen Eierstab und unten mit einem fünfteiligen Anthemion ab, wobei die Palmette am linken Plattenrand nur zur Hälfte gebildet ist. Zu den weiteren Stücken sind keine Aussagen möglich, da sie entweder zu bruchstückhaft erhalten sind (Kat. 177–178. 183) oder keine Abbildungen publiziert sind (Kat. 175. 179–182).

Eine dritte Serie ist H. von Rohden und H. Winnefeld zufolge in zwei Fragmenten erhalten (Kat. 184–185). Die Angabe kann weder bestätigt noch widerlegt werden, da keine Abbildungen publiziert sind. Von Fragment Kat. 184 sei die linke untere Ecke erhalten. Die Darstellung zeige noch den Erdboden, auf dem die Figuren stehen, der

¹³³⁶ Ebd. 101.

¹³³⁷ Das Fragment Kat. 183 kam bei Grabungen an der Via Venti Settembre zutage und wurden „*fra le terre*“ gefunden, s. Vaglieri 1907, 517. Der ursprüngliche Anbringungskontext ist nicht mehr rekonstruierbar. Möglicherweise stand hier ein Tempel der Fortuna, s. ebd. 517 Anm. 3. Des Weiteren bereitet die Zuordnung der Platten aus dem Louvre (Kat. 175–176) Probleme. Sie werden in den *Cataloghi Campana* unter den Nummern 14 und 239 verzeichnet. Nr. 239, hier Kat. 176, wird bei H. von Rohden und H. Winnefeld der Taf. 68 in der Publikation Campanas zugeordnet, s. Campana 1842, Taf. 68; vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 101. H. von Rohden und H. Winnefeld zweifeln jedoch an der korrekten Wiedergabe der Bemalung. Die L’agents photo der Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais zeigt ein Relief mit gleicher Darstellung in der gleichen Serie aus dem Louvre mit der Inventarnummer S 801, s. <<http://www.photo.rmn.fr/archive/02-008650-2C6NU0G3RBMV.html>> (22.1.2016). In der linken oberen Ecke findet sich ein Etikett mit der ursprünglichen Inventarnummer, die allerdings schwer leserlich ist. Sie besteht wahrscheinlich aus drei Ziffern, von denen die erste sicher eine Zwei ist. Es könnte sich demnach um die Platte Nr. 239 handeln. Allerdings korrespondieren weder die Bemalung noch die Bruchstellen mit denen auf der Malerei. Folglich haben sich entweder H. von Rohden und H. Winnefeld geirrt und die bei Campana publizierte Malerei stellt Nr. 14 dar oder der Zeichner hat bei der Anfertigung der Malerei die Platte ungenau wiedergegeben.

¹³³⁸ Von Rohden – Winnefeld 1911, 101. Es bleibt unerwähnt, wo genau sich die Grenzen zu den modernen Ergänzungen befinden.

sich auch bei der Variante 1 wiederfindet. Fragment Kat. 185 gehöre möglicherweise zur gleichen Platte.¹³³⁹

Neben den Verkleidungsplatten erscheint die Episode auch auf Aufsatzplatten (Serie 4). Das Reliefbild sei mit der Variante 2 auf den Verkleidungsplatten identisch. Als Belege werden zwei Bruchstücke aus Berlin angeführt (Kat. 189–190).¹³⁴⁰ Beide zeigen im unteren Bereich eine einfache glatte Leiste und darunter den Rest eines Einsatzstückes. Die Aufsatzplatten sind unsorgfältiger bearbeitet, also von geringerer handwerklicher Qualität. Auch hier fehlen gegenüber den Vertretern der Variante 1 der Mantelzipfel unter dem Stuhl des Sitzenden, die Naht am Ärmel des Bärtigen und der Boden unter den Gestalten. Diese abweichenden Details erscheinen allerdings auch schon auf anderen Serien der Variante 2.¹³⁴¹ Zu vermuten ist daher, dass sich die Aufsatzplatten aus diesen Serien unmittelbar ableiten lassen.¹³⁴²

Die Bemalung folgt gegenüber der Variante 1 einem anderen Schema.¹³⁴³ Bei der Platte Kat. 172 sind die Schuhe, die Haare (vgl. Kat. 173. 178) und der Bart des Alten sowie die rechte Sandale des Jünglings an der Schuhsohle rot, blau ist der Relieffgrund (vgl. Kat. 178) und (grau)blau der Umhang des Bärtigen, rosa der Chiton der Frau, gelb ihr Obergewand. Dagegen ist der Mantel des Bärtigen auf dem Fragment Kat. 175, das einer anderen Serie angehört, dunkelrot. Die Platte Kat. 176 zeigt blau am Relieffgrund, beim Untergewand der Frau und beim zweiten und vierten Palmettengrund, orange beim Mantel des Sitzenden, gelb am Mantel und Gurt des Bärtigen und auf dem ersten, dritten und fünften Palmettengrund, rot am Mantel der Frau, möglicherweise auch blau am Tragriemen, orangerot an den Haaren des Sitzenden, beim Haarband und den Schuhen des Bärtigen (vgl. auch Kat. 177) sowie an dem Schuhbesatz des Sitzenden, gelb am Schuhbesatz des Bärtigen, an den Schuhen des Sitzenden und am Sitz. Beim Fragment Kat. 178 ist die Haut ockerfarben.

Einen weiteren Fundort stellt ein Villenkomplex in El Vilarenc (Calafell) nahe Tarraco (heute Tarragona) dar.¹³⁴⁴ Tarraco galt in der römischen Kaiserzeit als eines der bedeutendsten Zentren der Iberischen Halbinsel und war Hauptstadt der römischen Provinz Hispania Tarraconensis.¹³⁴⁵ Aus dem umliegenden Gebiet von Tarraco

¹³³⁹ Ebd.

¹³⁴⁰ Ebd.

¹³⁴¹ Bei den Funden aus El Vilarenc (Calafell), (Kat. 186–188) fehlt die Bogenlinie unter der Zwei-Figuren-Gruppe. Über dem Ärmel des älteren Mannes kann keine Aussage getroffen werden, da dieser nicht erhalten ist, s. Walde 2005, 592–593.

¹³⁴² Ebd. 593.

¹³⁴³ Vgl. Hedinger 1987, 71 mit Anm. 14.

¹³⁴⁴ Dupré – Revilla 1991, passim.

¹³⁴⁵ Im Jahr 27 v. Chr. reiste Augustus nach Spanien. Er ließ die Provinzen neu ordnen – aus Hispania ulterior wurden Baetica und Lusitania – und war maßgeblich an umfangreichen Baumaßnahmen beteiligt. Die Stadt Tarraco erlebte unter Augustus seine Blütezeit, s. ebd. 125–126; Nünnerich-Asmus 1999, 23–26; Stepper 2002, 36–37.

sind mehrere Villen bekannt. Die Villa in El Vilarenc wurde im Jahr 1883 im Zuge einer kurzen Grabungskampagne entdeckt. Umfangreiche Grabungen und Untersuchungen fanden in den Kampagnen 1967, 1982, 1988 und 1989 statt.¹³⁴⁶

Hier kamen neben weiteren Campana-Reliefs drei fragmentarisch erhaltene Platten zutage, die die hier behandelte Szene zeigen, hier Variante 3. Diese schließen unten mit einem Anthemion ab. Eine Platte (Kat. 186) zeigt noch im Ansatz fünf Palmetten und vier Lotusblüten sowie jeweils eine halbe Blüte an den Plattenrändern. Die halbe Blüte weist darauf hin, dass mehrere Platten in einem Fries angeordnet waren.¹³⁴⁷ Auf den Zierfries folgt eine glatte Leiste. Über den oberen Zierfries ist nichts bekannt. Zu vermuten ist ein für Verkleidungsplatten typischer Eierstab.¹³⁴⁸ Die Fragmente Kat. 186 und 187 stammen aus einer Form und überschneiden sich leicht. Da bei beiden jeweils ein Stück eines Randes erhalten ist, lässt sich eine Gesamtbreite der Platten von ca. 42 cm rekonstruieren. Das Fragment Kat. 188 stammt ebenso aus der gleichen Form und gehört möglicherweise zur selben Platte wie Kat. 186. Es ist daher nicht sicher zu bestimmen, ob die erhaltenen Fragmente zwei oder drei Platten angehören.¹³⁴⁹ Ob die Campana-Reliefs beziehungsweise die dazugehörigen Matrizen importiert worden sind oder ob es sich um eine Produktion aus lokaler Werkstatt handelt, ließe sich anhand von Tonanalysen sicher bestimmen. Diese fehlen aber bislang.¹³⁵⁰

Im Vergleich zu den Varianten 1 und 2 weisen die Platten aus Tarraco einen besonders markanten Unterschied auf: Die weibliche Gestalt ist nicht wie bei den Varianten 1 und 2 hinter dem Älteren positioniert, sodass sie teilweise von ihm bedeckt wird, sondern steht als einzelne Figur links daneben. Ebenso wurden der Bärtige und der Sitzende so weit auseinandergerückt, dass sich ihre Unterschenkel nicht überschneiden. Dies mag dem architektonischen Kontext geschuldet sein, der ein breiteres Plattenmaß erforderte. Um den dadurch entstehenden Raum auszufüllen, wurden die Figuren offensichtlich auseinandergerückt.¹³⁵¹ Die Platten sind gegenüber den vorangegangenen Varianten weniger detailliert geschmückt und verweisen auf diese Weise eher auf spätere Formen. Diese abweichenden Details lassen vermuten,

¹³⁴⁶ Dupré – Revilla 1991, 128 (mit Literaturhinweisen). Die Grabungen 1982 und 1988 führten zur Entdeckung eines neuen Gebäudes, in dem ein Großteil der Campana-Reliefs von Tarraco gefunden wurden, s. ebd. 128 Abb. 4.

¹³⁴⁷ Ähnlich aufgebaut sind weitere Verkleidungsplatten aus derselben Villa, die weibliche Figuren in archaischem Stil zu Seiten eines Kandelabers zeigen. Allerdings schließen diese an den Rändern mit jeweils einer halben Palmette ab. Demnach können die beiden Typen nicht nebeneinander angebracht worden sein.

¹³⁴⁸ Vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 34*.

¹³⁴⁹ Dupré – Revilla 1991, 132–133.

¹³⁵⁰ Stand 1991, s. ebd. 134.

¹³⁵¹ Vgl. Borbein 1968, 33.

dass die Platten nicht aus Rom importiert wurden, sondern eher durch Musterbücher verbreitet, lokal produziert und individuell angepasst wurden.¹³⁵²

Neben den Platten mit der eben beschriebenen Drei-Figuren-Gruppe sind Aufsatzplatten erhalten, die an den beiden Seiten durch Nebenfiguren ergänzt wurden (Kat. 191–198), hier Variante 4, also eine Fünf-Figuren-Gruppe bilden. Die Ergänzung scheint eine Folge der morphologischen Entwicklung der Relieftafel von einer Verkleidungsplatte zu einer Aufsatzplatte zu sein und mit der Entwicklung von einem Hoch- zu einem Querformat einherzugehen. Um die dabei entstehenden Leerräume an den Seiten auszufüllen, wurden diese durch zwei weibliche Figuren links und rechts der Hauptszene ergänzt.¹³⁵³ Links ist eine Frau im Profil nach rechts gewandt in ähnlicher Haltung wie die Frau in der Mitte zu sehen. Sie hat die Hände ineinandergelegt. Den rechten Fuß hat sie nach hinten genommen. Auf der anderen Seite ist ebenfalls eine weibliche Figur zu sehen. Sie trägt vermutlich einen Peplos mit Apoptygma, ihr Himation ist um die Hüften geschlungen. In der linken Hand hält sie eine Schale.

Das stark ergänzte und daher schwierig zu beurteilende Relief Kat. 191 zeigt auf einem größeren antiken Fragment die von den Verkleidungsplatten bekannte Drei-Figuren-Gruppe im gleichen Typus. Hinter der weiblichen Gestalt ist noch der Kopf einer weiteren weiblichen Gestalt erhalten. Ergänzt wurde das Relief durch ein zweites Fragment, das den Oberkörper einer nach links, der Drei-Figuren-Gruppe zugewandten, ebenfalls weiblichen Gestalt zeigt. Da dieses Fragment aber keine direkte Verbindung zu dem Hauptfragment aufweist, bleibt es fraglich, ob das Bruchstück tatsächlich zu dem Relief gehört.¹³⁵⁴ Die Vatikanischen Museen scheinen ein Relief zu beherbergen, wo zumindest hinter dem sitzenden Jüngling eine weibliche Figur ergänzt ist (Kat. 192).¹³⁵⁵ Dass hinter dem Sitzenden noch jemand gestanden haben muss, beweist zudem ein kleines Fragment aus Göttingen (Kat. 193). Hinter seinem Rücken beziehungsweise Mantel sei eine Erhebung erkennbar, die von einer weiteren Figur, etwa von deren gebogenem Arm herrühren muss.¹³⁵⁶ Da der rechte Arm der Frau auf der Platte Kat. 191 ergänzt ist, allerdings in anderer Weise als das Göttinger Fragment Kat. 193 es vorgibt, sei es nicht ausgeschlossen, dass diese dazugehört. Sie müsste allerdings näher an die Mittelgruppe herangerückt sowie in ihrer Armhaltung verändert werden. Der Platte Kat. 191 zufolge zeigt die Frau mit ihrer Linken in Richtung des Jünglings, vielleicht in Richtung des Schwertes und der Sandalen. Als einzige bekannte Wiederholung der Frau verzeichnen H. von Rohden und

¹³⁵² Tonanalysen könnten dies bestätigen.

¹³⁵³ Vgl. ebd. 34–35. 36–37.

¹³⁵⁴ Von Rohden – Winnefeld 1911, 101–102.

¹³⁵⁵ Leider ist von diesem Exemplar keine Abbildung publiziert, sodass die Angabe nicht überprüft werden kann.

¹³⁵⁶ Vgl. ebd. 102.

H. Winnefeld ein Bruchstück, das sich früher in römischen Magazinen befand (Kat. 194), von dem leider keine Abbildung publiziert ist. Erhalten sei der untere Teil. Der Gegenstand in der linken Hand sei wie auf der Platte Kat. 191 nicht erkennbar. Gegen die Zugehörigkeit des Bruchstücks zum Relief spreche allerdings, dass dieses sich sehr von der Arbeit der Platte Kat. 191 unterscheidet. Sicherer sei die Kenntnis über die erweiterte Frauenfigur links, bei deren Ergänzung auf der Platte Kat. 191 erhaltene Bruchstücke anderer Exemplare desselben Typus als Vorbild gedient haben. Ein Fragment aus den römischen Magazinen zeige das untere Drittel einer Platte (Kat. 195). Über einer „kräftigen Leiste als unteren Abschluss [sind] die Reste dieser Figur mit dem stark gebogenen rechten Knie erhalten“.¹³⁵⁷

Das Fragment Kat. 196, das aus der Villa des Q. Voconius Pollio in Marino¹³⁵⁸ stammt und möglicherweise das Fragment aus dem ehemaligen Museum Kircherianum mit der Inventarnummer 1085 (298) meint, gibt den Oberkörper der linken Figur und den Rücken der Frau von der Drei-Figuren-Gruppe wieder. Hierbei handelt es sich um eine Umbildung. Erkennbar ist dies an der Frisur der Frau und an dem rechten Arm, der nicht herunterhängt, sondern mit dem sie den über der linken Schulter herabhängenden Mantel festhält.¹³⁵⁹ Es handelt sich dabei möglicherweise auch um das bei den Kolumbarien der Freigelassenen der Livia zutage gekommene Bruchstück (Kat. 197).¹³⁶⁰ Allerdings fehlt hier nach der überlieferten Zeichnung der Gewandansatz der vorstehenden Person. Auf der Zeichnung zum Fragment Kat. 197 ist die Frau bis zum Oberschenkel erhalten, bei dem Fragment aus Marino verläuft die Bruchkante des Fragments beginnend am Oberarmansatz schräg nach rechts unten etwa in Richtung des Bauchnabels. Demnach muss es sich um zwei unterschiedliche Stücke handeln. Der obere Teil einer Aufsatzplatte mit dem Ansatz der oberen Zierleiste ist auf einem Fragment aus London (Kat. 198) erhalten. Der Figurenfries endet knapp unter der Leiste, wie es für die Bildfriese auf Aufsatzplatten im Gegensatz zu Verkleidungsplatten typisch ist.¹³⁶¹

¹³⁵⁷ Ebd.

¹³⁵⁸ Zur Villa des Q. Voconius Pollio in Marino, s. Neudecker 1988, 168–170 Nr. 25 (mit weiterführender Literatur).

¹³⁵⁹ „Der Chiton ist von der rechten Schulter auf den Oberarm herabgeglitten, der rechte Unterarm vorgebogen, aber die Hände können nicht wie in der Londoner Ergänzung [Kat. 191] gefaltet gewesen sein“, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 102.

¹³⁶⁰ Gori 1727, 35; von Rohden – Winnefeld 1911, 102. Der Komplex wurde 1726 an der Via Appia entdeckt und bald darauf zerstört. Die Beschreibung der Gebäude basieren auf den Aufzeichnungen von F. Bianchini und A. F. Gori, die Stiche stammen von G. B. Piranesi, s. Rizzo 1976/1977, 55 mit Anm. 354 (mit Literaturangaben). Der Grabkomplex wird in die augusteisch-claudische Zeit datiert, s. ebd. 56. M. A. Rizzo zufolge gehört ein weiteres Fragment des linken Randes zur gleichen Variante. Es befindet sich im Museo Nazionale Romano in Rom (Inv.-Nr. 62903), s. ebd. 76 Anm. 105.

¹³⁶¹ Von Rohden – Winnefeld 1911, 102.

Aufsatzplatten im Querformat scheinen demnach im Bildfries vorwiegend durch zwei Figuren erweitert worden zu sein. Das Format der Aufsatzplatten im Querformat, anstatt im Hochformat würde die Hinzufügung der beiden Nebenfiguren erklären. Ob es auch Aufsatzplatten ohne Erweiterung gab und ob beispielsweise Kat. 189 und 190 auch erweitert waren, bleibt unklar.¹³⁶²

In einer fünften Variante, die auf Aufsatzplatten überliefert ist, wurden Bäume, die mit der eigentlichen Szene in keiner Verbindung stehen, demnach dekorative Funktion gehabt haben müssen, an die jeweiligen Plattenränder gesetzt und halbiert (Kat. 199). Der obere Zierfries gibt einen Fries aus aufgestellten, nach außen gebogenen Palmetten über einem Rundstab wieder, in die sich nach unten einrollende Voluten eingesetzt sind.¹³⁶³ Der Friesstreifen umfasst vier ganze und zwei halbe Palmetten. Die Platte schließt nach unten hin mit einer glatten Kante und einer Einsatzleiste ab. Die gleichen Außenmaße und den gleichen Zierstreifen hat ein weiteres Relief, das Apollon beim Vogelorakel zeigt. Es befindet sich in der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin und stammt ehemals aus der Sammlung Dressel.¹³⁶⁴ Links ist eine sitzende Figur zu erkennen. Hinter ihr wächst ein Lorbeerbaum empor – das Pendant zur Platte Kat. 199. Ihm gegenüber ist der Gott Apollon zu sehen, der einen Käfig in seiner Rechten hält. Die angleichenden Zierstreifen und sich jeweils ergänzenden Bäume weisen darauf hin, dass beide Platten zu derselben Reihe gehört haben.¹³⁶⁵ Von der gleichen Variante sind zwei weitere Fragmente bekannt (Kat. 200–201). Das Fragment Kat. 200 aus dem Kunsthandel zeigt den Sitzenden mit Bart, der auch auf dem Münchner Relief angedeutet zu sein scheint.¹³⁶⁶ Das Fragment aus Kiel (Kat. 201) weist dagegen keinen Bartansatz auf, könnte daher einer anderen Serie angehören. Die Bemalung hat sich bei den Platten Kat. 199 und 201 gut erhalten: Dunkelrot sind die erste und dritte Palmette von links, die Haare und die Stiefel des Bärtigen. Gelb wiedergegeben sind die zweite Palmette von links, das Schwert des Sitzenden sowie der Tragegurt und der Hintergrund und hellgrün sind die Blätter.

Nicht zu beurteilen sind aufgrund mangelnder Information die Fragmente Kat. 202¹³⁶⁷ bis 204.

¹³⁶² Ebd.

¹³⁶³ Ebd. 40*.

¹³⁶⁴ Berlin, SM, Inv.-Nr. 8217, 21, s. ebd. 20 Abb. 31.

¹³⁶⁵ Ebd. 31*.

¹³⁶⁶ Der Verbleib des Reliefs Kat. 199 ist heute unbekannt. Die Beobachtungen stützten sich auf die Aufnahme aus dem Jahr 1911, s. ebd. 31* Abb. 8*.

¹³⁶⁷ H. Stuart Jones zufolge „*there is no other example of this group with Theseus turned to the r[ight], but his attitude is identical, mutatis mutandis, with the examples figured.*“, Stuart Jones 1926, 349. Demnach könnte es sich um einen anderen Typus der Darstellung handeln, bei der Theseus nach rechts gewandt ist.

3.4.2 Deutung

Die Darstellung wurde zunächst als Machaons Heilung durch Nestor¹³⁶⁸ gedeutet.¹³⁶⁹ Diese These hielt sich teilweise bis in das späte 19. Jh. hinein, obgleich die korrekte Deutung – die Wiedererkennung des Theseus durch seinen Vater Aigeus – bereits 1834 durch O. Müller überzeugend erfolgte.¹³⁷⁰ Ludwig Pollak dagegen deutete die sitzende Figur als Achilleus.¹³⁷¹

Der Sitzende ist anhand charakteristischer Attribute und Merkmale als Theseus gekennzeichnet. Dazu zählen das Schwert, die Sandalen an den Füßen und die Chlamys. Des Weiteren sind die kurze gelockte Frisur und die schlanke jugendliche Statur typisch für das Erscheinungsbild des Heros. Die zweite Figur trägt eine Binde in den Haaren, ein Merkmal eines Königs.¹³⁷² Die beiden Gestalten werden durch die

¹³⁶⁸ In Homers *Ilias* wird beschrieben, wie Nestor den verwundeten Machaon vom Schlachtfeld holt und versorgt, s. Hom. Il. 506–520. 612–614. 832–848. In Nestors Zelt wird Machaon von dessen Dienerin Hekamede mit einem Mischtrunk aus dem legendären Nestorbecher (Hom. Il. 11, 623–624. 632–637. 638–643) und einem Bad erquickt (Hom. Il. 14, 2–10). Demnach wäre der Sitzende als Machaon zu deuten, der von Nestor links den Trank gereicht bekommt. In der Erweiterung (Kat. 191) wäre T. Combe und E. Ellis zufolge hinter Machaon im Hintergrund Hekamede zu vermuten, die Homer zufolge den Trank zubereitet hat, s. Hom. Il. 11, 623. Auch H. B. Walters deutet sie – wahrscheinlich aufgrund der Schale in ihren Händen – als Hekamede, s. Walters 1903, 402; vgl. Hom. Il. 11, 623–624. 632–637. 638–643. In der Linken hält sie eine Patera, mit welcher sie den Becher darreicht. Zwei Dienerinnen stehen zur Linken; vgl. Winkelmann 1767, 169; Combe 1810, 14 Nr. 20; Millin 1811, 84; Inghirami 1829, 9–12; Campana 1842, Taf. 68; Panofka 1843, 9; Ellis 1846, 99–103; Visconti 1886, 430 Nr. 10. H. B. Walters sieht in der Figur ganz rechts die Dienerin Nestors, s. Walters 1903, 402.

¹³⁶⁹ Th. S. Panofka deutete die Gruppe als Nestor und Machaon, gab diese aber später auf, ohne eine andere vorzuschlagen, s. Panofka 1843, 9; vgl. Jahn 1848, 317. C. W. Götting benennt die Gruppe als Nestor und Machaon, verweist jedoch auch auf die Deutung Winkelmanns als Machaon und Eurypylos, und schließt sich ebenso dem Vorschlag Tölcken und Müllers an, es handele sich um Theseus und Aigeus zusammen mit Aithra, s. Panofka 1843, 51; Götting 1854, 46 Nr. 256; Heydemann 1865, 13–14 mit Anm. 6; Visconti 1886, 430 Nr. 10; Walters 1903, 402 Nr. D 607; Rutgers 1863, 459. O. Höfer zweifelte ebenso an der Deutung als Machaon und Nestor, s. Höfer 1897, 2229.

¹³⁷⁰ In der Sitzung vom 17. Januar 1862 des Archäologischen Instituts in Rom legte H. Brunn die Platte Kat. 173 vor. Die von Tölcken und Müller erstmalig vorgelegte Erklärung, es handele sich um die Wiedererkennung des Theseus durch seinen Vater Aigeus, wurde durch dieses Stück gefestigt, denn es wurde zusammen mit anderen Theseusdarstellungen gefunden (Kat. 156–157. 208), s. Brunn 1862b, 287 mit Anm. 2; vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 100. Seitdem hat sich die Forschung der These Tölckens und Müllers angeschlossen, s. Stephani 1842, 55; Jahn 1845, 185; Jahn 1848, 317; Stark 1851, 93; Brunn 1862a, 8; Rutgers 1863, 459–460; vgl. Kron 1976, 133–134. 267 A 24; Kron 1981, 362 Nr. 26.

¹³⁷¹ Pollak 1905, 44 Nr. 177. Allerdings lag ihm nur ein Fragment mit der Darstellung des Sitzenden vor (Kat. 167). Bereits zuvor hat K. Bötticher in dem Sitzenden Alexander den Großen vermutet, der die Medizin bekommt, verabreicht durch seinen Arzt Philippos, des Akarners, in Bezug auf das Schreiben Parmenios, Philippos sei von Darius zu Vergiftung bestochen worden. Nach mündlichen Gesprächen K. Böttichers mit Th. S. Panofka, s. Panofka 1843, 51; vgl. Jahn 1848, 317.

¹³⁷² Von Rohden – Winnefeld 1911, 293. Ikonografisch lehnt die Binde mit wiedergegebenen Enden an die der hellenistischen Herrscher, s. Salzmann 2012, 338.

Schale, die sie halten, in unmittelbaren Bezug zueinander gesetzt. In Euripides wird eine solche Szene in Zusammenhang mit Theseus beschrieben.¹³⁷³

Die Szene zeigt demnach den Moment, in dem Aigeus den Sitzenden als seinen Sohn Theseus erkennt und ihn davon abhält, von dem Gifttrank zu trinken. Darüber, welcher Moment in dieser Szene dargestellt wird, gehen die Meinungen auseinander. Einer Deutung zufolge ist der Moment dargestellt, in dem Aigeus Theseus den Gifttrank überreicht.¹³⁷⁴ E. Simon deutet die Darstellung dahingehend, dass Aigeus Theseus den Trank „aufzudrängen“ versucht, „in diesem Augenblick aber [...] seinen Sohn [erkennt]“.¹³⁷⁵ Es hat sich jedoch überzeugend die Deutung einer anderen Momentaufnahme durchgesetzt. Aigeus erkennt seinen Sohn (anhand des Schwertes und der Sandalen) und erblickt ihn just in diesem Augenblick in neuem Licht – die Hände umgreifen das Handgelenk und die Schale, um Theseus daran zu hindern, die Schale an die Lippen zu führen. Es wird der Augenblick dargestellt, in dem Aigeus ihm die Schale mit dem Gifttrank zu entreißen versucht.¹³⁷⁶ Die heftige Bewegung des Königs sei nur so zu erklären.¹³⁷⁷ Demnach schreitet der Ältere hastig auf den Sitzenden zu, packt mit seiner Rechten die Schale. Sicherlich wurde in der Darstellung der Mantel des Jünglings absichtlich an der Seite freigelassen, wodurch das Schwert sichtbar wird, an dem ihn Aigeus erkennt.¹³⁷⁸

Die Deutung der weiblichen Gestalt ist mithilfe der schriftlichen Überlieferung und durch Vergleiche mit weiteren Darstellungen des gleichen Themas möglich. Sie wird auf den Verkleidungsplatten der Variante 1¹³⁷⁹ anhand der kurzlockigen Haare

¹³⁷³ Eur. Aigeus TGF fr. 1–13; vgl. Siebert 2011, 42. Als Theseus in Athen ankam, wurde er von Aigeus' Gemahlin Medea sogleich erkannt. Aus Angst, dass Theseus ihren Sohn Medos als Thronfolger ablösen würde, schmiedete sie einen Mordplan. Sie überzeugte Aigeus, der Theseus zu diesem Zeitpunkt noch nicht erkannt hatte, dass dieser Ankömmling ein Spion oder Mörder sei. Sie ließ Theseus zu einem Fest einladen. Dort sollte er Theseus einen Becher Wein anbieten, den sie mit Eisenhut vergiftet hatte, s. Plut. Thes. 12; Apollod. epit. 1, 6; Ov. met. 7, 402–424. Einer Version zufolge erkannte Aigeus seinen Sohn, als er sein Schwert zog, um den Rinderbraten zu schneiden. In einer anderen Version heißt es, dass Theseus den Becher bereits an seine Lippen gehoben hat, als Aigeus die Erechtheidenschlangen auf seinem elfenbeinernen Schwertgriff erblickte und ihm den vergifteten Wein aus der Hand schlug. Aigeus berief eine öffentliche Versammlung ein und erkannte Theseus als seinen Sohn an. Medea verließ die Stadt, s. Plut. Thes. 12; Ov. met. 7, 402–424, bes. 421–423.

¹³⁷⁴ Kron 1976, 133; vgl. Brommer 1982, 128.

¹³⁷⁵ Simon 1963b, 618 Nr. 846.

¹³⁷⁶ Stephani 1842, 317; Stuart Jones 1926, 349; Brommer 1982, 128; Hedinger 1987, 72; Walde 2005, 590.

¹³⁷⁷ A. Baumeister zufolge stehen Angst und Schrecken in der Haltung und in dem Gesicht des Alten geschrieben, offenbar packt er den Sitzenden kräftig am Arm, um ihn am Trinken zu hindern, s. Baumeister 1888, 1795; vgl. Brommer 1982, 128.

¹³⁷⁸ Vgl. Jahn 1848, 317.

¹³⁷⁹ Bei Kopf und Oberkörper ist bei der Variante 2 die Charakterisierung als Barbarin unterblieben, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 293.

und der dicken Lippen als Barbarin charakterisiert¹³⁸⁰ und als Medea gedeutet.¹³⁸¹ Auch auf anderen Denkmälern ist die Vater-Sohn-Gruppe bisweilen um eine dritte weibliche Gestalt erweitert. In der attischen Gefäßkunst wird Medea oft in orientalischer Kleidung wiedergegeben und trägt eine Kanne und/oder Schale in ihren Händen.¹³⁸² Die besondere Nähe zu der Zweiergruppe und zu der Schale als zentralem Element der Szene und die Übereinstimmung mit der schriftlichen Überlieferung lassen meines Erachtens eine Deutung als Medea zu.

In der Erweiterung um zwei weibliche Gestalten erkennt Uta Kron anhand der Zweizahl in ihnen Dienerinnen der Medea.¹³⁸³ Dagegen deuteten O. Müller und Otto Jahn die hinter Theseus stehende Frau mit der Schale in der Hand als Medea.¹³⁸⁴ Die auf der anderen Seite hinter Aigeus stehende Figur, die „in stiller trauernder Ergebung die Hände faltend ruhig dasteht, wie zum Gegensatz der Medea“¹³⁸⁵ sei Aithra.¹³⁸⁶ Meines Erachtens weisen die beiden Nebenfiguren keine spezifischen Merkmale auf, die sie als bestimmte Personen charakterisieren. Zudem sind sie schriftlich nicht überliefert. Sie weisen einen größeren Abstand zu der in der Mitte befindlichen Dreiergruppe auf, haben also keinen direkten Bezug zu dieser, sondern sind vielmehr als Beobachterinnen der Szene zu verstehen. Ob in einer der Beobachterinnen Aithra zu sehen ist, kann weder verifiziert noch ausgeschlossen werden. Zumindest aber ist festzustellen, dass Aithra in der Bildkunst in der Wiedererkennungsszene ansonsten nicht auftritt und dieses auch nicht der schriftlichen Überlieferung entspricht.¹³⁸⁷

¹³⁸⁰ Ebd. 265.

¹³⁸¹ Heydemann 1865, 13; vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 101; Siebert 2011, 42–43. Medea ist die Tochter Aietes, König von Kolchis, und der Idyia. Bevor sie nach Athen an den Hof des Aigeus gelangte, half sie Iason bei der Gewinnung des Goldenen Vlieses. Zum Mythos, s. Eur. Med.

¹³⁸² Z. B. attisch-rotfiguriger Glockenkrater, FO unbekannt, Maße o. A., 450–400 v. Chr., Madrid, NM, Inv.-Nr. 32.679, s. ARV² 1163, 45 (Maler von München 2335); Servadei 2005, 76 Abb. 28; <www.beazley.ox.ac.uk/record/276582EA-DFDA-47D4-9B78-F20E0723124D> (7.10.2016).

¹³⁸³ Kron 1976, 133. Anderen Deutungen zufolge sei Aithra hinter Theseus dargestellt, s. Simon 1963b, 618 Nr. 846. Dazu passen allerdings weder der Mythos noch sind die weiblichen Gestalten in irgendeiner Weise charakteristisch hervorgehoben, mit charakteristischen Attributen bestückt oder einer sich verratenen Geste dargestellt.

¹³⁸⁴ Vgl. Jahn 1848, 317.

¹³⁸⁵ Ebd.

¹³⁸⁶ O. Jahn führt zur Deutung die Kodros-Schale an, die den Abschied des Theseus von Aigeus in Gegenwart von Medea und Aithra darstellt. Das Vasenbild liefere den Beweis, „mit welcher Freiheit die Athener die Mythen gestalteten“. Es zeige, „wie man in den Sagen von dem nach Athen einwandernden Theseus den Gegensatz zwischen Medea und Aithra zu nutzen wusste, indem man sie [...] gegenüberstellte“, s. ebd.

¹³⁸⁷ Anders dagegen wird Aithra während Theseus' Abschied vor der Fahrt nach Kreta wiedergeben, z. B. attisch-rotfigurige Pelike, aus Athen, Maße o. A., 450–400 v. Chr., Athen, NM, Inv.-Nr. 1185 (CC1265), s. ARV² 1176, 26 (Aison); Neils 1987, 137. 172 Nr. 130; <www.beazley.ox.ac.uk/record/860B286A-57A7-422F-A0FB-836BA0EC7BA6> (7.10.2016).

3.4.3 Bildtradition: Zur ikonografischen Neuschöpfung eines griechischen Mythos

Die Reliefs zeigen eine Episode aus dem Theseus-Mythos, die keine typologischen Parallelen kennt.¹³⁸⁸ Begegnungen zwischen Theseus und Aigeus gibt es generell nur wenige.¹³⁸⁹ Aus klassischer Zeit sind attische Bilder, jedoch in völlig anderer Darstellungsweise bekannt.¹³⁹⁰ Die erste Begegnung zwischen Vater und Sohn zeigt oftmals einen Jüngling in Reisekleidung (Mantel, Petasos, Speer, Sandalen und Schwert) vor einem bärtigen König mit Zepter.¹³⁹¹ Diese Gruppe ist hier bisweilen um eine dritte Figur mit Oinochoe und Phiale erweitert, bei der es sich wohl um Medea handelt. Ebenso können die Szenen von Dienerinnen und/oder Göttern begleitet sein.¹³⁹² Der Moment der Wiedererkennung ist allerdings auf attischen Vasen unbekannt, obgleich Schauplatz der Szene Athen ist, sie geben nur die Begegnung im Allgemeinen wieder.¹³⁹³

¹³⁸⁸ Ebenso stellte B. Hedinger fest, dass „ein klassisches Urbild dieser Ikonographie [...] nicht bekannt“ ist. Folglich ist der Typus als römische Erfindung zu betrachten, s. Hedinger 1987, 72. Dennoch wird für diesen Typus ein Vorbild aus klassischer Zeit angenommen, obgleich sich keine Aussagen über ein mögliches Vorbild der Reliefs treffen lassen. Als schriftliche Vorlage mag das attische Drama eine Rolle gespielt haben, s. Kron 1976, 134; Brommer 1982, 128. K. Schefold und F. Jung vermuten hinter diesem Motiv ein um 440/430 v. Chr. zu datierendes verlorenes Original, ohne dies jedoch näher zu begründen, s. Schefold – Jung 1988, 52; vgl. Sourvinou-Inwood 1979, 31; Siebert 2011, 43.

¹³⁸⁹ Szenen mit Theseus und Aigeus zeigen in der Regel eine von zwei in der Bildkunst überlieferten Szenen. Die erste Begegnung findet nach Theseus' Ankunft in Athen statt. Die zweite Szene stellt die Verabschiedung von Theseus vor seiner Reise nach Kreta dar, s. Brommer 1982, 125.

¹³⁹⁰ F. Brommer begründet dies mit dem Umstand, dass es sich um ein attisches Thema handelt, das in Athen spielt, s. ebd. 126. Die archaische Bildkunst kennt das Thema nicht. Dieses ist F. Brommer zufolge auch nicht zu erwarten, denn mit dieser Szene werde die Existenz eines Zyklus' vorausgesetzt, der erst in spätarchaischer Zeit aufkam.

¹³⁹¹ Ebd. 126. Attisch-rotfigurige Pelike, FO unbekannt, H. 30,5 cm, 450–400 v. Chr., Cambridge, FM, Inv.-Nr. GR25.1937, s. CVA Cambridge, Fitzwilliam Museum (2) Taf. 12, 1 a; Brommer 1973, 213 B 5; Kron 1976, 136. 268 A 31; <www.beazley.ox.ac.uk/record/1D6911F7-F2DB-4BF0-83EC-5C390B4C07F3> (4.10.2016). Auf einer Zyklusschale strebt Theseus mit gezücktem Schwert von seinem Vater fort, möglicherweise zu einer neuen Tat. Dabei kann es sich nur um den Kampf gegen den Stier oder den Minotauros handeln. So scheint es kein Zufall zu sein, dass diese Szene zwischen diesen beiden Abenteuern platziert ist, s. attisch-rotfigurige Schale, aus Spina, Maße o. A., 475–425 v. Chr., Ferrara, Museo Nazionale di Spina, Inv.-Nr. T18CVP (ehem. 44885), s. ARV² 882.35, 1673; Brommer 1982, 126; Neils 1987, 166 Nr. 94 Abb. 63; <www.beazley.ox.ac.uk/record/E54F79E0-7F16-4D0F-89B2-E1B17FB3317B> (4.10.2016).

¹³⁹² Brommer 1982, 126–127 (mit Beispielen). Auf einer Pelike aus Hamburg wird die Begegnung zwischen Theseus und Aigeus in der Bildmitte von zwei weiblichen Gestalten flankiert, Medea zu Seiten des Aigeus und Athena zu Seiten des Theseus. Medea ist mit Oinochoe und Phiale wiedergegeben. Attisch-rotfigurige Pelike, aus Etrurien, Cerveteri (?), H. ergänzt 47,5 cm, 500–450 v. Chr., Hamburg, MKG, Inv.-Nr. 1980.174, s. Hornbostel, 1982, 104–109 (mit weiterführender Literatur); <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/F6738B9C-C54C-4D91-BE04-6EFA4BB9599A>> (4.10.2016).

¹³⁹³ Brommer 1982, 126.

Die apulische Vasenmalerei kennt dagegen zwei Glockenkratere, die zumindest das Sujet, wenn auch nicht den Typus wiedergeben. Beide Kratere zeigen den weißhaarigen König mit Zepter und den mit einem Mantel bekleideten Theseus. Zudem ist Medea anwesend, die ein Tuch über den Kopf gezogen hat. Auf dem Leningrader Krater¹³⁹⁴ befindet sich rechts noch eine sitzende Frau, in der Bildmitte steht ein Altar. Medea hat hier vor Schreck ihre Kanne fallengelassen und streckt entsetzt ihre Rechte aus. Als Erkennungszeichen dienen die Sandalen. Eine hält Theseus noch in der Hand, die andere streckt Aigeus in die Höhe.

Auf einem apulisch-rotfigurigen Krater aus Adolphseck¹³⁹⁵ hat Theseus dagegen sein Schwert dem Vater übergeben, der es in den ausgestreckten Händen hält. Theseus gießt hier eine Trankspende über einem Altar aus. Aigeus steht rechts neben dem Altar, betrachtet Theseus' Schwert und Piloshelm und erkennt die von ihm hinterlegten Gnorismata wieder. Medea zur Linken hat vor Schreck darüber, dass Aigeus seinen Sohn erkannt hat, die Arme emporgehoben und ihre Oinochoe fallengelassen. Bei Plutarch heißt es, dass Aigeus selbst die Schale vom Mund seines Sohnes stieß oder dass Theseus wie auf diesem Gefäß den Inhalt dem Gott ausgoss.¹³⁹⁶ Auch hier ist die Drei-Figuren-Gruppe belegt. Der Vasenmaler folgt damit der Überlieferung Apollodoros, die hierdurch bis in das 4. Jh. v. Chr. verfolgt werden kann. Die apulischen Vasen sind möglicherweise unter dem Einfluss von Dramen entstanden, was das Vorkommen des attischen Themas in Unteritalien erklären würde.¹³⁹⁷ Die Darstellung auf dem Krater überliefert möglicherweise eine Szene des euripideischen *Aigeus*, die auf attischen Gefäßen nicht erhalten ist. Auch die Campana-Reliefs mögen noch von diesem Stück beeinflusst worden sein.

Auf einem graeco-baktrischen Silberteller ist ein älterer Mann in Himation nach rechts gewandt dargestellt mit einem Krug in der Rechten und einer Schale in der Linken, der seinem imaginären Gegenüber einen (Gift-)Trank anbietet.¹³⁹⁸ Links daneben ist der sitzende Theseus zusammen mit seinem Sohn Hippolytos dargestellt.

¹³⁹⁴ Apulisch-rotfiguriger Krater, Fo unbekannt, Maße o. A., St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. W 2075, s. Cambitoglou – Trendall 1961, 27 Nr. V Taf. 8 Abb. 37–38; Trendall/Cambitoglou, 89 Nr. 183; Brommer 1982, 126–127 Anm. 4.

¹³⁹⁵ Apulisch-rotfiguriger Glockenkrater, FO unbekannt, in Neapel erworben, H. 38,8 cm, Dm. 40 cm, 1. Viertel 4 Jh. v. Chr., Adolphseck, Schloss Fasanerie, Inv.-Nr. 179, s. CVA Adolphseck (2) Taf. 80; Trendall/Cambitoglou, 19; Trendall – Webster 1971, III 3, 3 (mit Abb.); Brommer 1973, 213 D1; Kron 1976, 133. 134. 267 Nr. A 23.

¹³⁹⁶ Plut. Thes. 1, 2, 6.

¹³⁹⁷ Kron 1976, 128; Brommer 1982, 127–128.

¹³⁹⁸ Graeco-baktrischer Teller, Silber, aus Nordwestindien (?), Maße o. A., 1. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr., Washington, Freer Gallery of Art Inv.-Nr. 45.33, s. Weitzmann 1943, 317–318 Abb. 13. 23; Weitzmann 1949, 164; Kron 1976, 133. 134. 268 Nr. A 26.

Dass der hier sitzende Theseus in unmittelbarem Bezug zu Aigeus steht,¹³⁹⁹ ist allerdings nicht ersichtlich. Vielmehr scheint der Relieffries im Rahmen eines Zyklus verschiedene Episoden eines Mythos in chronologischer Weise aufzuzählen. Theseus nimmt hier ungefähr die gleiche Haltung wie auf den Campana-Reliefs ein. Er sitzt auf einem Stuhl ohne Lehne in Dreiviertelansicht nach links. Unter ihm ausgebreitet liegt ein Stierfell.¹⁴⁰⁰ Mit der Linken stützt er sich auf den Knauf seines Schwertes, die Rechte hat er mit zwei ausgestreckten Fingern zum Gestus erhoben. Zuletzt ist ein fragmentiertes Marmorrelief zu erwähnen, das in Grabbauten des 2. Jhs. n. Chr. bei Albano gefunden wurde. Es soll die gleiche Darstellung wie auf den Campana-Reliefs zeigen.¹⁴⁰¹ Leider ist es bis heute unpubliziert.

3.4.4 Stilanalyse

Die äußerst flach gestalteten Reliefs lassen zwei Ebenen erkennen. Die vordere zeigt Aigeus und Theseus, die hintere Medea. Alle drei Figuren wirken wie in einer Momentaufnahme erstarrt.

Medea wirkt auf der hinteren Ebene fast säulenhaft. Ihr Gewand schmiegt sich eng an ihren Körper. Nur der hintere Gewandzipfel sowie das untere Ende ihres langen Chitons wehen und schleifen ein wenig hinter ihr her. Sowohl ihr Chiton als auch das darüber gelegte Himation sind in gleichmäßigen schmalen Falten angeordnet. Von ihrem nach hinten zu einem Knoten zusammengebundenen Haar hängen einige Strähnen herab auf die Schläfen. Sie ist mit der Aithradarstellung auf den Reliefs, die die Auffindung der Gnorismata¹⁴⁰² und ebenso wie hier archaische und klassizistische Elemente zeigen, vergleichbar. Die Mantelfalten erinnern im Bereich des Oberkörpers an spätarchaische Koren um 520/510 v. Chr. So zeigt die sog. Kore von Delos gleichfalls regelmäßig verlaufende schmale Faltenwürfe.¹⁴⁰³ Nach unten hin fällt der Chiton in langen geraden, schmalen Falten zu Boden. Auf solche Weise ist er auch in der augusteischen Staatskunst wiedergegeben. Bei der Antonia minor auf der Ara

¹³⁹⁹ Aigeus gilt seit jeher als eng mit Theseus verbunden, s. Kron 1976, 121.

¹⁴⁰⁰ Das Stierfell wäre bei Theseus ansonsten nicht überliefert, sondern bei Argos, s. Hyg. fab. 14.

¹⁴⁰¹ Relieffragment, Marmor, aus Albano, Maße o. A., Datierung o. A., AO unbekannt, s. Helbig 1867, 199; von Rohden – Winnefeld 1911, 102; Brommer 1974, 5; Sourvinou-Inwood 1979, 31; Kron 1981, 362 Nr. 25.

¹⁴⁰² Vgl. Kap. 3.1.1. H. von Rohden und H. Winnefeld zufolge erinnert die Gestaltung der Medea sehr an die Aithra bei der Auffindung der Gnorismata auf den caeretaner Reliefs. Daher zogen sie auch die Möglichkeit in Betracht, für diese Darstellung ein caeretaner Vorbild zu vermuten. Dazu passen die flachen scharfen Formen der frühen Exemplare, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 101.

¹⁴⁰³ Sog. Kore von Delos, Marmor, FO Delos, Artemisheiligtum, H. 94 cm, um 520–510 v. Chr., Delos, Archäologisches Museum, Inv.-Nr. A 4064, s. Boardman 1994a, Abb. 181; Karakasi 2001, 67–78. 158–159 Taf. 68. 218–219; Meyer – Brüggemann 2007, 70 Nr. 113.

Pacis¹⁴⁰⁴ lugt unter dem Mantel ein Teil des Untergewandes hervor. Auch hier ist es in langen schmalen parallel verlaufenden Falten angelegt. Eine um 40 n. Chr. zu datierende Göttinnenstatue mit den Porträtzügen und der Frisur der Livia ist ganz in Gewänder nach dem Vorbild des späten 5. Jhs. v. Chr. (Strenger Stil) gehüllt.¹⁴⁰⁵ Jedoch lässt sich kein genaues Vorbild benennen. Die Untergewänder der spätklassischen Statuen geben leichtere Stoffe an, die in feinen plissierten Wellen wiedergegeben sind. Das Gewand der Aithra jedoch scheint aus etwas schwererem Stoff zu sein. Darauf verweisen die insgesamt größer angelegten Faltenläufe. Die Darstellungsweise ist somit klassizistisch.

Aigeus in der Mitte des Bildes ist mit dem linken Bein voran zu dem auf einem Stuhl sitzenden Theseus gestürzt, um ihn daran zu hindern, aus der Schale mit dem Gift zu trinken. Obgleich hier durch den Ausfallschritt eine Bewegung angezeigt wird, wirkt auch diese Figur – ja, die gesamte Aigeus-Theseus-Gruppe – unbewegt. Aigeus' Gewand aus schwerem weichem Stoff schmiegt sich um den Körper, fällt in loser Drapierung angeordnet herab und zeigt der Bewegung des Aigeus entsprechend Andeutungen eines Hinterherwehens. Die parallel verlaufende Fältelung lässt den Stoff schwer und steif erscheinen. Ansätze, in welchen parallele Faltenwürfe durch die Bewegung von kleinen sich kreuzenden Falten durchbrochen werden, finden sich auch in den Gewandstatuen der ersten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. Sie zeigen hier die ersten Ansätze von Körperteilen, die sich unter dem Gewand abzeichnen und ein Wechselspiel zwischen parallel verlaufenden und sich durchkreuzenden Falten verursachen. Als Beispiel kann hier die sog. Athena des Myron angeführt werden.¹⁴⁰⁶ Ihr linkes leicht gebeugtes Knie zeichnet sich unter dem Stoff ab. Sowohl hierdurch als auch durch die Umgürtung wird die steife parallele Anordnung der Fältelung aufgehoben und durchbrochen. Das Haupthaar und der Bart sind bei Aigeus in gleichmäßig angeordneten Löckchen wiedergegeben. Anders als bei frühklassischen Werken, bei denen die Frisuren helmartig auf dem Kopf lagen, wirkt das Relief plastischer, entsprechend den Frisuren ab der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. Beispiele geben einige Parthenonskulpturen, so der sog. Kopf Laborde, der wahrscheinlich von einem der Giebel stammt, oder die Darstellung auf der Platte 9 vom Nordfries.¹⁴⁰⁷

¹⁴⁰⁴ Zanker 2009, Abb. 214. Ara Pacis Augustae, Carrara-Marmor, Rom, 11,6 x 10,6 m, 13 v. Chr. in Auftrag gegeben, 9 v. Chr. fertiggestellt, Rom, Museo dell'Ara Pacis, s. <<http://cdm.reed.edu/ara-pacis/bibliography.php>> (7.12.2016) (mit weiterführender Literatur).

¹⁴⁰⁵ Göttin der Ceres Fortuna mit dem Porträt der Livia, Marmor, aus Puteoli, H. 2,20 m, 1. Jh. n. Chr., Paris, LV Inv.-Nr. Mr 259 / Ma 1242, s. Zanker 2009, 250–251 Abb. 196; Maderna 2010, 92–93. 95. 312 Abb. 132.

¹⁴⁰⁶ Zur sog. Athena des Myron, s. Anm. 747.

¹⁴⁰⁷ Sog. Kopf Laborde, Marmor, aus Athen, Parthenon, H. 40 cm, 448–432 v. Chr., Paris, LV, Inv.-Nr. Ma 740, s. Boardman 1987, Abb. 84. 96, 12. Platte N9 des Parthenonfrieses, Figur 31–32, pentelischer Marmor, aus Athen, H. 100 cm, 442–438 v. Chr., Wien, KM, s. Brommer 1977, 32 Taf. 63; Lullies 1979, 83–86 Nr. 144 (mit weiterführender Literatur); Ellinghaus 2011, 120–121 mit Anm. 338 Abb. 159 (mit weiterführender Literatur).

Noch ähnlicher ist Aigeus einem bronzenen Kopf eines Faustkämpfers, der um die Wende vom dritten zum vierten Viertel des 4. Jhs. v. Chr. datiert wird.¹⁴⁰⁸ Das lockige Haar erscheint nicht in starrer regelmäßiger Anordnung, sondern steht stellenweise weit vom Kopf ab, als ließe es sich nicht bändigen.

Theseus' Mantel zeichnet sich durch schmale parallel verlaufende Faltenwürfe aus, vergleichbar mit dem Gewand der Medea. Der unter den Stuhl geschobene Part bauscht sich an dieser Stelle auf und fällt von da an von der Sitzfläche herab. Der Faltenwurf entspricht der Anordnung bei den klassischen Gewandstatuen, so bei der Athena des Myron oder der Athena Lemnia.¹⁴⁰⁹ Theseus' athletischer, schlanker Körperbau findet seinen Ursprung in der hohen Klassik des 5. Jhs. v. Chr. und zeichnet sich durch eine kontinuierliche Tradierung und Weiterentwicklung bis in die römische Kaiserzeit aus, die den Bildinhalten entsprechend angepasst wurde. Ebenso ist Theseus' Haar in losen, aber gepflegten Strähnen angeordnet. Er erinnert an die Haartracht des Apollon auf dem Ostfries des Parthenon.¹⁴¹⁰

Bemerkenswert sind die Größenverhältnisse der Figuren: Während Theseus bereits sitzend die gesamte Höhe des Bildfeldes einnimmt, kann Aigeus noch beinahe aufrecht stehen. Noch schmaler wirkt Medea, was aber damit zu begründen ist, dass sie sich links neben Aigeus, also sich für den Betrachter dahinter befindet.

Zusammengefasst zeigt das Relief vor allem klassizistische Elemente. Körperbau und Gewandfalten zeugen vom modifizierten Rückgriff auf die klassische Zeit der ersten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. Daneben zeugen archaische und spätklassische Vorbilder von einer eklektischen Vermischung mit weiteren Stilelementen.

3.4.5 Datierung

Innerhalb der Forschungsdiskussion wurden diverse Datierungsvorschläge zum Typus oder zu bestimmten Werkgruppen gemacht.¹⁴¹¹ Die bekannten Fundorte sind für die Datierung aufgrund fehlender Kontexte wenig hilfreich, sodass diese vornehmlich anhand

¹⁴⁰⁸ Zum Kopf des Faustkämpfers, s. Anm. 1044.

¹⁴⁰⁹ Sog. Athena Lemnia, Marmor, FO unbekannt, ehem. Slg. Albani, 1728 erworben, H. 207 cm, römische Kopie des 1. Jhs. n. Chr. nach einem griechischen Original um 450/440 v. Chr., Dresden, SK, Inv.-Nr. Hm 050, s. Lullies 1979, 81–82 Nr. 130 (mit weiterführender Literatur); Bol 2004b, 31–32. 89. 133–134. 220. 500 Abb. 42 a–b.

¹⁴¹⁰ Platte O6 des Parthenonfrieses, Figur 39, pentelischer Marmor, aus Athen, H. 100 cm, B. 420 cm, 442–438 v. Chr., Athen, Akropolis Museum, Inv.-Nr. 324. 781. 856, s. Brommer 1977, 117–121 Taf. 178–185; Ellinghaus 2011, 128 Anm. 366 Abb. 193.

¹⁴¹¹ Eine befriedigende Erklärung gibt es nur selten. J. Neils datiert die Reliefs in das 1. Jh. n. Chr., s. Neils 1994, 935 Nr. 171. A. V. Siebert datiert die „ältere 1. Variante“ in die 1. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr., s. Siebert 2011, 79 Nr. 6.

von stilistischen und technischen Merkmalen erfolgt. Auf Basis der zu unterscheidenden Varianten und Serien ist zunächst eine relative chronologische Abfolge ablesbar, die im zweiten Schritt als Grundlage für die Datierung dienen soll. H. von Rohden und H. Winnefeld unterschieden innerhalb der Verkleidungsplatten zwischen einer „älteren“ und „jüngeren“ Gruppe, die wiederum in zeitlich nacheinander folgende Serien unterschieden werden können.¹⁴¹² Dieser Ordnung schließt sich B. Hedinger an und unterscheidet ebenfalls „ältere, augusteische“ von „jüngere[n] Verkleidungsplatten“.¹⁴¹³ Die frühen Platten datiert sie in die „früheste Kaiserzeit“, während die Datierung der späteren Platten „im dunkeln“ bleibt.¹⁴¹⁴ In einer dritten Gruppe fasste sie alle Fragmente zusammen, die keiner Variante zugewiesen werden konnten oder von Aufsatzplatten stammen.¹⁴¹⁵ Die Fünf-Figuren-Gruppe datiert sie in die julisch-claudische Zeit.¹⁴¹⁶ E. Walde setzt auf eine spätere Datierung der Fünf-Figuren-Gruppe, die sie „allgemein mit 1./2. Jh. n. Chr.“ angibt.¹⁴¹⁷ Für die Verkleidungsplatten wird die augusteisch-claudische Zeit angegeben,¹⁴¹⁸ während A. V. Siebert mit der Datierung in die erste Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. unspezifischer bleibt.¹⁴¹⁹

Als Bildträger dienten sowohl Verkleidungs- als auch Aufsatzplatten. Es können mehrere Varianten und Serien unterschieden werden, die zugleich eine relative chronologische Abfolge wiedergeben. Die Exemplare Kat. 161 bis 168 weisen charakteristische Merkmale auf, die sie als die frühesten Vertreter kennzeichnen.¹⁴²⁰ Die Reliefs sind von großer handwerklicher Sorgfalt und der Ton hart.¹⁴²¹ Die flachen scharfen Formen und die Ähnlichkeit der Medea mit der Aithra auf den Caeretaner Reliefs (Kat. 119–122) lassen an ein Vorbild aus einer caeretaner Werkstatt denken.¹⁴²² Die Doppelleiste zwischen dem Bildfeld und der unteren Zierleiste spricht für

¹⁴¹² H. von Rohden und H. Winnefeld unterschieden innerhalb der „älteren Gruppe“ zwei Serien der augusteischen Zeit (Serie 1: Kat. 161–162; Serie 2: Kat. 164), zwei Fragmente der „augusteischen Zeit nahe“ (Serie 3: Kat. 167–168), „sicher nicht augusteisch“ das Fragment Kat. 169 (Serie 4). „Ebenfalls nicht augusteisch, aber doch noch aus einer Werkstatt der ersten Kaiserzeit“ das Fragment Kat. 170 (Serie 5), „nicht zu beurteilen“ Fragment Kat. 171. Zur „jüngeren Gruppe“ seien die Reliefs Kat. 172 bis 185 zu zählen. s. von Rohden – Winnefeld 1911, 100; vgl. Hedinger 1987, 82–83; Walde 2005, 592.

¹⁴¹³ B. Hedinger fasste acht Stücke (Kat. 161–162, 164, 167–171) sowie ein weiteres Stück aus einer in den 1980er Jahren (?) getätigten Grabung (Kat. 183) zu einer Gruppe zusammen, den älteren augusteischen Verkleidungsplatten, s. Hedinger 1987, 82–83.

¹⁴¹⁴ Ebd. 72; vgl. Walde 2005, 591–592 Anm. 5.

¹⁴¹⁵ Hedinger 1987, 82–83.

¹⁴¹⁶ Ebd. 72; vgl. Walde 2005, 591 Anm. 5.

¹⁴¹⁷ Ebd. 592 Anm. 5.

¹⁴¹⁸ Ebd. 591.

¹⁴¹⁹ Siebert 2011, 79 Nr. 6.

¹⁴²⁰ Vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 55*; Rizzo 1976/1977, 23 Anm. 104.

¹⁴²¹ Von Rohden – Winnefeld 1911, 265.

¹⁴²² Ebd.

eine Datierung in die augusteische Zeit.¹⁴²³ Ebenso weist der Eierstab eine der augusteischen Grundformen auf. Er ist nach oben hin etwas breiter, die obere Spitze ist etwas „abgeschnitten“ und stößt an die obere einfache Abschlussleiste. Die stilisierten Blätter werden von einem hoch hervortretenden Band umrahmt: In den Freiflächen zwischen zwei Blättern dienen Rauten als Füllung.¹⁴²⁴ Die Heftlöcher weisen keine Einfassung zur Aufnahme des Nagelkopfes auf, sondern sind als einfache Röhren gebildet, was wiederum gegen die Datierung in die augusteische, sondern eher in die spätrepublikanische oder frühaugusteische Zeit spricht, allerdings könnte dies auch dem Anbringungskontext geschuldet sein. Das Anthemion weist dagegen die typische augusteische Form auf.¹⁴²⁵ Die Herkunft aus frischer Form und die Formen der Zierfriese verweisen somit auf eine Entstehung in augusteischer Zeit. Die einfache glatte Leiste wiederum ist ein Zeichen dafür, dass das Relief nicht mehr in frühester augusteischer Zeit, sondern etwas später entstanden sein muss.¹⁴²⁶

Die Platte Kat. 172 ist wiederum von geringerer Qualität gegenüber der eben beschriebenen Form.¹⁴²⁷ Sie seien der „jüngeren Gruppe“ von Verkleidungsplatten zuzuordnen (d. h. Kat. 172–185), wobei diese Angabe nicht spezifiziert wurde.¹⁴²⁸ Die erhaltenen Heftlöcher bei der Platte Kat. 174 weisen eine kreisrunde Vertiefung zum Einfassen des Nagelkopfes auf, wie sie ab augusteischer Zeit charakteristisch sind.¹⁴²⁹ Ebenso sprächen die Plattenmaße, die etwas größer sind als die der Variante 1, für eine Datierung in augusteische Zeit. Allerdings zeichnet sich diese Gruppe durch eine minderwertige handwerkliche Qualität aus,¹⁴³⁰ die Reliefs müssen demnach aus einer abgenutzten Form stammen. Denkbar ist daher, dass die Formstempel, die in augusteischer Zeit hergestellt wurden, über einen längeren Zeitraum bis in die nachaugusteische Zeit hinein verwendet wurden und sich so allmählich abgenutzt haben.

Es sind sieben Fundorte bekannt – die Fundzusammenhänge geben allerdings nur in den wenigsten Fällen Aufschluss zur Datierung.

Xavier Dupré und Víctor Revilla datieren die Platten aus Tarraco (Kat. 186–188) in Analogie zu den weiteren Verkleidungsplatten in die augusteische Zeit.¹⁴³¹ Meines Erachtens sind diese Platten zeitlich jünger anzusetzen. Darauf verweist der mangelnde Detailreichtum, wie bei den frühaugusteischen Stücken zu verzeichnen ist.

¹⁴²³ Vgl. ebd. 36*.

¹⁴²⁴ Vgl. ebd. 35*.

¹⁴²⁵ Vgl. ebd. 35*–36*.

¹⁴²⁶ Vgl. ebd. 35*.

¹⁴²⁷ Ebd. 55*.

¹⁴²⁸ Ebd. 101.

¹⁴²⁹ Möglicherweise wird eine solche Vertiefung auch in der Zeichnung Seroux d’Agincourts (Kat. 169) wiedergegeben.

¹⁴³⁰ Vgl. ebd. 101.

¹⁴³¹ Dupré – Revilla 1991, 123.

Des Weiteren ist eine glatte, statt einer reliefierten Leiste am Übergang zum unteren Zierfries zu erkennen, was ein Merkmal jüngerer Reliefs, besonders auf Aufsatzplatten ist. Es ist wahrscheinlich, dass diese Platten etwas später nach römischem Vorbild – etwa durch Musterbücher verbreitet – angefertigt wurden.

Die Datierung der Aufsatzplatten ist schwieriger zu beurteilen. Die Aufsatzplatten, die H. von Rohden und H. Winnefeld bekannt waren, werden zeitlich parallel mit den jüngeren Verkleidungsplatten angesetzt.¹⁴³² Der Umstand, dass die Bildreliefs in kleinerem Maßstab gegenüber den Reliefs auf Verkleidungsplatten ausgeführt sind, führt zu der Vermutung, dass diese durch Überformung entstanden sind und daher jünger sein müssen (Kat. 189–195). Auch die Abnahme der Schärfe der Konturen spricht dafür.¹⁴³³ Von diesen wiederum weisen einige Platten in den Darstellungen eine Erweiterung auf fünf Figuren auf. Da sie auf den älteren Verkleidungsplatten nicht nachgewiesen und wahrscheinlich dem Umstand geschuldet sind, dass Aufsatzplatten im Querformat angelegt waren und die dadurch entstandenen Freiräume an den Seiten ausgefüllt werden mussten, sind diese noch jünger einzustufen. Für die Reliefs Kat. 192 und 194 bis 195 kann aufgrund fehlender Abbildungen hier keine Datierung festgelegt werden. Für die Reliefs Kat. 189 bis 191 und 193 ist der von B. Hedinger postulierte Zeitraum von über 70 Jahren zeitlich eingrenzbare. Der abnehmende Detailreichtum bei den Aufsatzplatten spricht für eine Herstellung der Matrize durch Überformung eines abgenutzten Reliefs. Daher müssen die Aufsatzplatten später datieren als die Reliefs aus frischer Form, die aus augusteischer Zeit stammen. Einen weiteren Hinweis für den Ansatz einer späteren Datierung liefert auch die Plattenart als Aufsatzplatte. Daher ist die Datierung in mindestens nachaugusteische Zeit anzusetzen. Das Fragment Kat. 196 stammt aus einer anderen Serie.¹⁴³⁴ M. A. Rizzo zufolge sind in der Baugeschichte der Villa zwei Bauphasen erkennbar.¹⁴³⁵ Die hier zutage gekommenen Campana-Reliefs, darunter auch das Fragment Kat. 196, werden in die frühe Kaiserzeit datiert, was der zweiten Phase, der Hauptbauphase der Villa entspricht. Die publizierte Zeichnung zu Fragment Kat. 197, das in den Kolumbarien der Freigelassenen der Livia¹⁴³⁶ zutage kam, besitzt nur wenig Aussagekraft. Sie ist dem Fragment Kat. 196 besonders durch das Umfassen des

¹⁴³² Von Rohden – Winnefeld 1911, 101, s. Kat. 189–191. 193–198.

¹⁴³³ Vgl. Simon 1963b, 618 Nr. 846.

¹⁴³⁴ Es ist demnach M. A. Rizzo nicht zuzustimmen, der zufolge das Fragment Kat. 196 typologisch und stilistisch mit der Platte Kat. 191 vergleichbar ist, s. Rizzo 1976/1977, 23.

¹⁴³⁵ Die erste Dekorationsphase wird in die letzten Jahrzehnte des 1. Jhs. v. Chr. datiert und betrifft nur den Bereich beim Nymphäum im Nordosten, das schon während der Konstruktion des Hauptbereichs der Villa stand, s. ebd. 26.

¹⁴³⁶ Zum Kolumbarium der Freigelassenen der Livia, s. Borbonus 2014, 174–176 (mit weiterführender Literatur). Der Hauptraum kam 1726 zutage, der Vorraum im Folgejahr. Das Kolumbarium wurde schon während der Ausgrabungen bzw. kurz danach zerstört und ist heute nicht mehr erhalten. Es befand sich auf der linken Seite der Via Appia, etwa eine Meile hinter der Porta Capena. Der

Mantels äußerst ähnlich, einzig die Frisur ist etwas anders.¹⁴³⁷ Vermutet werden kann für diese Fragmente eine Datierung in mindestens nachaugusteische Zeit.

Die Vertreter der Variante 5 sind, da die Fundkontexte für diese Platten unbekannt sind und sie zudem von der Entwicklung abweichen, nicht sicher zu datieren (Kat. 199–201). Die mindere Qualität und die Erweiterung durch die Bäume verweisen auf ihre Entstehung in jüngerer Zeit.¹⁴³⁸

Ebenso sind die Exemplare Kat. 202 bis 205 aufgrund mangelnder Informationen nicht datierbar.

3.4.6 Interpretation: Theseus als Allegorie des rechtmäßigen Nachfolgers

Die Wiedererkennungsszene ist unter den Theseusdarstellungen auf Campana-Reliefs das beliebteste Motiv.¹⁴³⁹ Die große Anzahl an Plattenfunden, die mehreren Varianten und Serien zugeordnet werden können und in unterschiedlichen Gebäudekontexten Verwendung fanden, sowie die Kenntnis von mehreren Fundorten, sogar über die Grenzen Roms und Latiums hinaus, zeugen von der großen Popularität des Motivs. Die Erweiterung um zwei Personen beziehungsweise Sträucher bei den späteren Aufsatzplatten war eine Folge der architektonischen Anpassung bei der Übertragung des Motivs von hochformatigen Verkleidungsplatten auf querformatige Aufsatzplatten, was wiederum der Veränderung der Funktion und der Anbringung der Platten geschuldet ist.¹⁴⁴⁰ Die jeweils gleichen Plattenmaße an einem Fundort verdeutlichen, dass die Plattengröße dem jeweiligen Gebäude angepasst war, die Platten also in Auftragsarbeit entstanden sind. Obgleich der genaue Anbringungskontext unbekannt ist, lässt sich zumindest für die Funde außerhalb Roms sagen, dass diese aus privaten Villenkontexten stammen. Bemerkenswert ist bei der generellen Seltenheit der Theseusdarstellungen in der römischen Zeit, dass gerade dieses

Hauptraum fasste ca. 1100 Nischen, der Vorraum ca. 540 Nischen. Der Bau wird in die julisch-claudische Zeit datiert und war bis in das 3. Jh. n. Chr. in Gebrauch.

¹⁴³⁷ Rizzo 1976/1977, 56. Dies kann jedoch auch der Interpretation des Zeichners in Gori 1727 geschuldet sein.

¹⁴³⁸ Die gleiche Entwicklung mit Erweiterung durch Bäume lässt sich an dem „Vogelorkel“-Motiv beobachten, das in einer Reihe mit diesem hier beschriebenen Motiv angebracht war. Erst auf jüngeren Platten wurde das Relief um die Bäume ergänzt, um den entstandenen freien Raum auszufüllen. Zum Vogelorkel auf Campana-Reliefs, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 20.

¹⁴³⁹ Vgl. Simon 1963b, 618 Nr. 846.

¹⁴⁴⁰ Eine ähnliche Erweiterung ist möglicherweise beim Abschied von Ariadne zu beobachten und ebenso mit dem Wechsel von der Verkleidungsplatte zur Aufsatzplatte verbunden, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 103; Hedinger 1987, 71 Anm. 12.

Bildthema so zahlreich auf den Campana-Reliefs überliefert ist.¹⁴⁴¹ Die Bildkomposition kennt keine Parallelen in der Bildkunst. Das Sujet selbst ist erst seit dem 4. Jh. v. Chr. auf apulischen Vasen bekannt, wobei auch hier der dargestellte Moment ein anderer ist. Dahinter kann eine Adaption aus dem attischen Drama vermutet werden. Stilistisch verweisen die Reliefs auf einen starken Einfluss der Kunst des 5. Jhs. v. Chr. Klassische Stilelemente wurden aufgegriffen und mit archaischen und klaszistischen Elementen kombiniert.

Die Szene sagt zunächst aus, dass Medea Theseus als Konkurrenten betrachtet¹⁴⁴² und ihn beseitigen will. Denn laut der schriftlichen Überlieferung überredet sie Aigeus, den vermeintlich Fremden zu vergiften. Die Darstellungsweise der Medea kennzeichnet sie – zumindest auf den älteren Verkleidungsplatten – als Barbarin. Es stellt sich die Frage, ob analog zu anderen Bildthemen, wie beispielsweise der Amazonomachie oder der Kentauromachie, der Konflikt zwischen Theseus und Medea im übertragenen Sinne für den Konflikt zwischen dem Griechentum und der griechischen Kultur auf der einen und dem Osten, also dem Barbarentum, auf der anderen Seite steht. Dafür spricht, dass die Szene inhaltlich sowohl in der antiken Literatur als auch in der Bildkunst seit dem 5. Jh. v. Chr. mit dem Einfangen des Marathonischen Stieres verbunden wurde. Dabei ist die Stierpisode in den literarischen Quellen sowohl vor als auch nach dem Erkennen durch Aigeus überliefert.¹⁴⁴³ Der Stierkampf und der Vergiftungsversuch werden kurz nach 450 v. Chr. in Euripides' Tragödie *Aigeus* verbunden. Diese nachträgliche Verbindung sei vor dem Hintergrund der Perserkriege zu betrachten. Demnach stehe die Bezwingung des Marathonischen Stieres und die Vertreibung der „orientalischen Zauberin“ Medea für den Sieg der Griechen über die Perser, besonders nach der Schlacht bei Marathon.¹⁴⁴⁴ Wesentlich sei dabei die Verknüpfung zwischen der Bezwingung des Marathonischen Stieres und der Vertreibung der Orientalin Medea, die als Verkörperung des persischen Feindes galt. Dass Medea mit den Medern und Persern assoziiert wurde, zeigt

¹⁴⁴¹ Schefold – Jung 1988, 252; Siebert 2011, 43.

¹⁴⁴² Medea hatte ebenfalls einen Sohn, Medos, zur Welt gebracht, dessen Nachfolge nun bedroht war, s. Apollod. 1, 147; Hes. theog. 1000; Hyg. fab. 27; Diod. 4, 55; vgl. Schefold – Jung 1988, 252.

¹⁴⁴³ In einer Version des Mythos' hat Medea ihn geschickt, möglicherweise in der Hoffnung, dass er bei diesem Abenteuer umkommt, in einer anderen Version zog er, nachdem er von Aigeus erkannt worden war, auf eigene Initiative los, s. Plut. Thes. 12, 2–3; Apollod. 1, 9, 8; Paus. 2, 3, 8; Diod. 4, 55, 6; Kall. Hec. Fr. 233 Pf.; Dion. Per. 1020–1028; Ov. met. 7, 404–424; vgl. Mills 1997, 237. Ch. Sourvinou-Inwood zufolge hängt das Aufkommen dieser Episode im späten 6. Jh. v. Chr. möglicherweise mit der Schaffung eines mutmaßlichen Theseusepos, den Theseis, zusammen, ferner sei die Episode mit dem Marathonischen Stier ursprünglich ein eigenständiger Mythos gewesen, s. Sourvinou-Inwood 1979, 51; Strazzulla 1999, 569. Das erste fassbare Zeugnis stellt eine Passage bei Bakchylides dar, s. Bakchyl. 17; vgl. Plut. Thes. 35–36; Paus. 1, 17, 2–6.

¹⁴⁴⁴ Sourvinou-Inwood 1979, 51.

eine Textstelle bei Herodot, die gleichzeitig den *terminus ante quem* für diese Assoziation bildet.¹⁴⁴⁵ Dahinter stehe das Konzept des „*victory of civilisation over barbarism*“.¹⁴⁴⁶ Zudem bedeutete ein Sieg über die Perser zugleich einen endgültigen Sieg über die Peisistratiden-Tyrannis. Nachdem der verbliebene Tyrann Hippias durch den aus dem Exil agierenden Kleisthenes mit der Hilfe von Sparta 510 v. Chr. gestürzt wurde, lief dieser zu den Persern über und fungierte unter anderem als Berater während der Schlacht bei Marathon. Sie stellte den persischen Versuch dar, Hippias wieder in Athen einzusetzen, was letztendlich scheiterte.¹⁴⁴⁷

Auf dieser Grundlage gibt es in der Forschung mehrere Thesen, nach der die Szene auf den Campana-Reliefs auf den Konflikt zwischen Rom und den Parthern übertragen wird.¹⁴⁴⁸ A. V. Siebert vermutet den Zusammenhang mit „Oktavians Rückforderung der durch Crassus an die Parther verlorenen Feldzeichen (20 v. Chr.), was [in] der augusteischen Propaganda [thematisiert] wurde. Oktavian [konstituierte sich] zum ‚neuen‘ Theseus, der seine Heimat(stadt) zurückerobert und dem die Stiefmutter Medea[, die] nach ihrer Verbannung als Stammutter der Meder [galt,] nichts anhaben kann.“ Die Meder galten somit als „Synonym der Parther“.¹⁴⁴⁹ Dagegen ist allerdings einzuwenden, dass das Motiv bereits vor 20 v. Chr. existierte.

M. J. Strazzulla verfolgt den meines Erachtens nach überzeugenderen Ansatz, dass die Wiedererkennungsszene auf den Campana-Reliefs auf die Legitimation des Theseus anspielt, denn durch den Vergiftungsversuch ist die Nachfolge Aigeus' gefährdet. Sie sieht Medea als Personifikation negativer Werte: eine Frau, Barbarin und Orientalin, Zauberin und Giftmischerin. Auf diese Weise assoziiert sie Medea mit Kleopatra.¹⁴⁵⁰ Somit wäre das Motiv vor dem Hintergrund einer möglichen augusteischen Gegenpropaganda zu deuten. Dass die frühen Erzeugnisse dieser Platten vermutlich an prominenter Stelle im öffentlichen Raum platziert waren, darauf weisen die Plattenformen der frühesten Stücke, aber auch der Umstand, dass sie über ein größeres Gebiet und einen längeren Zeitraum verbreitet wurden. Insofern ist eine politische Aussage zu diesem Motiv denkbar. Das Aufgreifen des Motivs im privaten Villenkontext zeugt von dessen großer Popularität unter der Nobilität Roms

¹⁴⁴⁵ „Die Meder zogen mit der gleichen Rüstung in den Krieg; denn die Ausrüstung ist eigentlich medisch, nicht persisch. [...] Vor langer Zeit hießen sie allgemein Arier. Als aber die Kolcherin Medeia aus Athen zu diesen Ariern kam, änderte auch sie ihren Namen. [...]“, s. Hdt. 7, 62 (Übers. J. Feix); vgl. Paus. 2, 3, 8; Hyg. fab. 27; vgl. Sourvinou-Inwood 1979, 49; Mills 1997, 244.

¹⁴⁴⁶ Sourvinou-Inwood 1979, 49.

¹⁴⁴⁷ Ch. Sourvinou-Inwood vermutet in der Wiedererkennungsszene eine „*mythological prefiguration*“ des Sturzes der Peisistratiden durch den Sieg des Kleisthenes, s. Sourvinou-Inwood 1979, 51; vgl. Strazzulla 1999, 581.

¹⁴⁴⁸ Schefold – Jung 1988, 252; Siebert 2011, 43.

¹⁴⁴⁹ Siebert 2011, 43.

¹⁴⁵⁰ Strazzulla 1999, 582.

und den gutsituierten Villenbesitzern. In Tarraco wurde das Motiv zudem zusammen mit den Frauen am Kandelaber an einem Gebäude verwendet, ein Motiv, das auch Teil des augusteischen Bildprogramms auf dem Palatin war.¹⁴⁵¹ Wahrscheinlich wurden diese in Musterbücher übertragen und verbreitet, sodass der Eigentümer der Villa in Tarraco sie nach römischem Vorbild in Auftrag gegeben hat. Allerdings scheinen die beiden Motive jedoch in keinem unmittelbaren inhaltlichen Zusammenhang zu stehen. Dafür spricht der Umstand, dass der Auftraggeber so weit weg von Rom die Motive wahrscheinlich eher aus dekorativen Gründen ausgewählt hat, und nicht, um seine etwaige politische Anschauung auszudrücken.

Dass die Szene auf den Legitimationsprozess Oktavians anzuspielen vermag, erscheint angesichts der diesbezüglichen biografischen Parallelen und des Umstandes, dass das Sujet genau zu diesem Zeitpunkt in das römische Bildrepertoire aufgenommen wird, möglich. Ob nun aber Medea in diesen Darstellungen als Personifikation negativer Werte und des Barbarentums und somit mit Kleopatra assoziiert werden kann, muss offenbleiben. Die Darstellung auf hinterer Ebene verrät, dass sie selbst nur Zuschauerin ist und dass die Szene um Vater und Sohn die Hauptfiguren darstellen. Es geht demnach um den Legitimationsprozess, und nicht vornehmlich darum, Medea zu diffamieren.

3.5 Theseus' Abschied von Ariadne

Darstellungen von Theseus beim Abschied von Ariadne sind auf 15 Platten und Fragmenten überliefert (Abb. 18). Bei G. P. Campana ist das Sujet nicht publiziert.¹⁴⁵² Erste Bekanntheit erlangte die Darstellung im letzten Drittel des 19. Jhs. durch einen Fund vom Esquilin (Kat. 207) und einen Fund nahe der San Giovanni dei Fiorentini (Kat. 208), bei der auch die bereits behandelten Platten mit Darstellungen der Wiedererkennungsszene (Kat. 172–174) und des Skironkampfes (Kat. 156–157) zutage kamen.¹⁴⁵³ H. von Rohden und H. Winnefeld verzeichnen in ihrer Arbeit zehn Exemplare (Kat. 207–208, 211–216, 218–219). Hinzu kommen die 1926 publizierte Platte Kat. 205 aus New York, die Platte Kat. 209 aus dem British Museum, die 1926 erworben wurde, das 1939 erworbene Kölner Fragment Kat. 210, das bei einer Grabung in Luna zutage gekommene Fragment Kat. 217 sowie das Fragment Kat. 206 aus dem Kunsthandel. Heute gilt die Platte Kat. 208 als zerstört und das Fragment Kat. 211 als verschollen. Von fünf Fragmenten (Kat. 212–215) sind

¹⁴⁵¹ Carettoni 1988b, 270 Nr. 124 mit Abb.

¹⁴⁵² Die Angabe im *LIMC*, nach der die Berliner Exemplare Kat. 208 und 219 aus der Sammlung Campana stammen, scheint daher zweifelhaft, s. Daszewski 1986, 1058 Nr. 71. 72.

¹⁴⁵³ Vgl. Brunn 1862b, 305*; Gerhard 1863, 22* Anm. 60; Keil 1864, 258*.

keine Abbildungen publiziert. Informationen zu diesen Stücken sind allein aus der Sekundärliteratur zu entnehmen.

Die dokumentierten Platten und Fragmente sind bis auf eine Ausnahme dem gleichen Typus zuzuordnen. Zwei einzelne Fragmente, die sich eventuell zu einer Platte rekonstruieren lassen, zeigen dagegen möglicherweise die Abschiedsszene in typologischer Anlehnung an Darstellungen des Vogelarakels, wobei ihre Deutung zweifelhaft ist (Kat. 219).¹⁴⁵⁴

3.5.1 Beschreibung sowie Serien und Variantenzuweisung

Die vorliegenden Platten und Fragmente Kat. 205 bis 218 ergänzen einander vollständig, sodass die Darstellung im Bildfeld rekonstruierbar ist. Sie zeigt links einen Mann im Profil nach rechts gewandt, der fast die gesamte Bildhöhe einnimmt. Er trägt die kurzen Haare in Reihen angeordnete Locken und ist bärtig. Er hält den Blick gesenkt und führt die Rechte zum Mund, eine Geste, die die „Notwendigkeit zu einer Entscheidung“ beschreibt.¹⁴⁵⁵ In seiner linken Hand hält er einen langen schmalen Stab. Er hat eine lange, bis zu den Kniekehlen reichende Chlamys über die linke Schulter geworfen. Ihm gegenüber sitzt auf einem rechteckigen Felsen, der ähnlich wie Schiefer parallele Flächen aufweist, eine junge Frau im Chiton. Dieser ist ihr über die linke Schulter herabgeglitten. Ihren Mantelzipfel führt sie mit der Rechten zum gesenkten Haupt, als wolle sie ihre Tränen trocknen – mit der Linken stützt sie sich auf dem Felsen ab. Die gewellten schulterlangen Haare werden durch das Zusammennehmen der vorderen Strähnen nach hinten zusammengehalten. Die Frisur der Frau und ihr Gewand sind in sorgfältigen gleichmäßig angeordneten Strähnen beziehungsweise Falten wiedergegeben. Die Figuren stehen auf unebenem Boden – neben dem Felsensitz ein Hinweis auf die freie Natur.

Bei genauerer Betrachtung der Platten und Fragmente können mehrere Varianten und Serien unterschieden werden. Anhand von gleichen Details lassen sich drei Varianten unterscheiden.

Anhand von technischen Merkmalen, insbesondere bedingt durch die Herstellungstechnik, bei der die Überformung eines Reliefs zur Herstellung einer neuen Matrize zu einer Verminderung der handwerklichen Qualität führt, ist zunächst an die Spitze der Entwicklung die fast vollständig erhaltene Platte Kat. 205 aus dem Metropolitan Museum in New York zu setzen, die H. von Rohden und H. Winnefeld noch

¹⁴⁵⁴ In einem persönlichen Gespräch (2010) deutete Herr Prof. Dr. Völker Kästner das vorliegende Fragment als Vogelarakel.

¹⁴⁵⁵ Neumann 1965, 116–124; vgl. Strazzulla 1999, 576.

unbekannt war (Serie 1). Sie ist unbekanntes Fundortes. Es fehlen die linke Kante und der obere Abschluss. Rechts unten ist ebenfalls eine Ecke weggebrochen, die allerdings wieder angesetzt und an fehlenden Stellen ergänzt wurde. Die erhaltene Höhe beträgt 30,5 cm. Auf Höhe des Oberschenkels des Mannes hat sich ein Stück der linken Kante erhalten, woraus sich eine Breite von 31,6 cm ergibt. Das Relief stammt aus sehr frischer Form. Die Konturen sind äußerst scharfkantig und das Relief ist detailliert wiedergegeben. Der Fries schließt unten mit einer glatten Leiste ab. Darunter schließt sich ein nach unten gerichtetes Anthemion an, von welchem vier Palmetten im Ganzen, eine fünfte zu einem Drittel erhalten sind. Jeweils zwei antithetisch liegende S-Spiralen bilden die Basis, der die Palmetten entwachsen. Sie werden durch gewellte Lotusblüten miteinander verbunden, die wiederum aus den Zwischenräumen, den jeweiligen „Enden“ der S-Spiralen entwachsen. Ein Heftloch im Felsen in der rechten unteren Ecke und ein halbes erhaltenes Heftloch an der linken Bruchkante verweisen neben dem unteren Abschlussfries auf eine Verkleidungsplatte als Plattenform. Aus gleicher Matrize stammt möglicherweise das Fragment Kat. 206 aus dem Kunsthandel. Es weist die gleichen Größenverhältnisse auf und stammt aus ebenso frischer Form. Auf diesem Fragment ist zudem die Bemalung erhalten: Der Hintergrund ist blau, der Mantel dunkelgelb.

Aus einer anderen Form stammt die Platte Kat. 207, die in der sog. Casa di Avidius Quietus zwischen S. Antonio und S. Eusebio auf dem Esquilin in Rom zutage kam,¹⁴⁵⁶ in dem auch weitere Campana-Reliefs entdeckt wurden (Serie 2).¹⁴⁵⁷ Die Reliefs wurden in einem Badezimmer gefunden und seien als Ersatz für Stuckreliefs und Malereien verwendet worden, die im Gegensatz zu den Terrakottaplatten weniger widerstandsfähig sind beziehungsweise die feuchtheiße Luft schlechter verträglich.¹⁴⁵⁸ Diese Serie wird in nur einem Exemplar überliefert, das nicht vollständig erhalten ist. Die Platte ist in mehrere Fragmente zerbrochen und wieder zusammengesetzt. Fehlende Teile wurden nicht modern ergänzt. Wahrscheinlich

¹⁴⁵⁶ Im Jahr 1876 stießen Ausgräber auf die Reste einer *domus*, in welcher sich auch einige Fragmente von Bronzinschriften fanden. Eine Patronatstafel (CIL VI 3828 = CIL VI 31692) aus dem Jahr 82 n. Chr. nennt den Namen Avidius Quietus, der unter Domitian Statthalter von Thrakien war, s. Plin. epist. 6, 29, 1; 9, 13, 15; vgl. Visconti 1877, 66–75; Mau 1877, 181; Jordan – Hülsen 1907, 343–344 mit Anm. 2; von Rohden – Winnefeld 1911, 18*. 47*. Heute geht man jedoch davon aus, dass hier nicht das Haus des Avidius Quietus stand. Der Fund von vielen anderen Bronzefragmenten weist vielmehr darauf hin, dass sich hier ein Sammelplatz eines mittelalterlichen oder neuzeitlichen Metallhändlers befunden habe. Zudem gab es eine *domus* des Avidius Quietus am Abhang des Quirinals, die sich nahe des Palazzo Rospigliosi befunden hat und durch eine *fistula aquaria* (CIL XV 7400) bekannt ist, s. Eck 2010, 217.

¹⁴⁵⁷ Jordan – Hülsen 1907, 344 Anm. 2; vgl. Visconti 1877, 74–75 Taf. 8.

¹⁴⁵⁸ Von Rohden – Winnefeld 1911, 47*.

war sie friesartig im Wechsel mit Platten, die Satyrn am Becken zeigen, angebracht,¹⁴⁵⁹ denn solche Platten wurden zusammen mit der Platte Kat. 207 gefunden und weisen die gleichen Plattenmaße mit einer Höhe von ca. 38 cm und einer Breite von ca. 33 cm auf. Nach oben hin schloss das Relief mit einem Eierstab ab, von dem drei Elemente am linken Rand erhalten sind. Den unteren Abschluss bildet eine glatte Leiste, auf der die Figuren möglicherweise direkt standen.¹⁴⁶⁰ Darunter schloss sich wahrscheinlich ein Anthemion an, was aufgrund des Vergleichs mit den eben genannten Platten mit Satyrdarstellungen anzunehmen ist. Analog zu den Satyrplatten wird die ungefähre Höhe von der Platte Kat. 207 auf 38 cm rekonstruiert. Über dem Kopf des Jünglings hat sich ein Heftloch erhalten.

Beide Serien gleichen sich in den Details. Sie sind somit der gleichen Variante (1) zuzuordnen. Die Platte Kat. 207 ist sowohl in der Plattengröße als auch in der Größe der Figuren etwas größer als die Exemplare Kat. 205 und 206. Dass diesen Matrizenstempel, die durch Überformung entstanden sind, zugrunde liegen, ist anzunehmen. Allerdings ist die Platte Kat. 207 gegenüber der Platte Kat. 205 von minderer Qualität, denn sie stammt aus einer abgenutzten Form. Es ist daher davon auszugehen, dass nur kurz Zeit nach der Anfertigung der Matrizen für die Serie der Platte Kat. 207 durch Überformung neue Matrizen für ein anderes Gebäude, das andere Maße erforderte, geschaffen wurde, und das zu einem Zeitpunkt, als die Matrizen der ersten Serien noch nicht abgenutzt waren.

Die Platte Kat. 208 kam zusammen mit weiteren, bereits behandelten Reliefs (Kat. 156–157. 172–174)¹⁴⁶¹ bei Fundierungsarbeiten der eisernen Brücke bei San Giovanni dei Fiorentini zutage.¹⁴⁶² Die Platte weist eine Höhe von 40 cm und eine Breite von 37 cm auf. Sie schließt oben mit einem 13-teiligen Eierstab ab, der in eine Hohlkehle eingebettet ist. Darüber befindet sich eine glatte einfache Leiste. Unten schließt die Platte mit einem abwärts gerichteten Anthemion, bestehend aus vier ganzen und jeweils zwei halben Palmetten an den Seitenrändern, ab. Die Platte Kat. 208¹⁴⁶³ und auch die Platte Kat. 209, die aufgrund der völligen Übereinstimmung mit Platte Kat. 208 vermutlich vom gleichen Fundort stammt, müssen aufgrund abweichender Details einer anderen Variante (2) gegenüber den Reliefs Kat. 205 und

¹⁴⁵⁹ Ebd. 18*. 30* Taf. 108. Die gleichen Maße und der gleiche Zierfries deuten darauf hin, dass sie miteinander alternierend an einem Fries verwendet wurden.

¹⁴⁶⁰ H. von Rohden und H. Winnefeld vermuteten die Andeutung eines Bodens für das Vorbild der Platte Kat. 207, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 103.

¹⁴⁶¹ Ebd. 102.

¹⁴⁶² Das Relief stimmt in ihrer Arbeit mit den beiden Platten überein, sowohl in den äußeren Maßen und den oberen und unteren Zierleisten als auch in den überstreckten Formen der Figuren, s. ebd. 292–293.

¹⁴⁶³ H. Brunn wusste von mehreren Bruchstücken, die zusammen mit der Platte Kat. 208 gefunden wurden. Über ihren Verbleib ist nichts bekannt, vgl. ebd. 103.

206 zugewiesen werden.¹⁴⁶⁴ Die Füße des Jünglings werden von Wasser umspült – ein Hinweis darauf, dass er sich an einem Ufer befindet. Hinter ihm ist zudem ein Schiffsschnabel¹⁴⁶⁵ erkennbar. Der Kopf des Jünglings reicht bis an die Bildfeldgrenze und sogar etwas darüber hinaus. Der Felsen, auf dem die Frau sitzt, ist höher und teilweise nur angedeutet. Hinter ihr wächst ein schmaler Baum empor, der sie mit seinen Ästen und Blattkronen zu umhüllen scheint. Die Figuren sind gegenüber der Variante 1 weiter auseinandergerückt.¹⁴⁶⁶ Dies mag daran liegen, dass diese Platten etwas größer sind, also wahrscheinlich den Maßen des zu schmückenden Gebäudes angepasst ist. Es sind noch vier Heftlöcher erkennbar. Anders als die Platte Kat. 207 weisen die Platten Kat. 208 und 209 sowie die Platten Kat. 156, 157, 172, 173 und 174, die aus dem gleichen Fundkomplex stammen, eine reliefierte untere Leiste auf. Auf Kat. 209 haben sich vier röhrenförmige Heftlöcher erhalten.¹⁴⁶⁷ Der Platte Kat. 208 ist das Fragment Kat. 210 mit Darstellung des Jünglingskopfes anzuschließen, das offenbar aus gleicher Form stammt, dessen Fundort allerdings ebenfalls unbekannt ist. Sowohl der Eierstab und der Kopf als auch die Position des Heftloches auf Höhe der Stirn des Jünglings stimmen aufs genaueste miteinander überein, sodass daraus geschlossen werden kann, dass auch dieses Fragment vom gleichen Fundort stammt.

Abgesehen von den zusätzlichen die Umgebung charakterisierenden Erweiterungen wie das Wasser, der Schiffsbug und der Baum, ist festzustellen, dass den Figuren die gleiche Urpatrizie zugrunde liegen muss wie den Exemplaren der Variante 1, denn die Darstellungen gleichen sich vollkommen. Ein Größenvergleich zwischen den Exemplaren der Variante 1 und der Variante 2 zeigt allerdings, dass die Figuren der Variante 2 etwas größer waren, sodass davon ausgegangen werden kann, dass sie der Urpatrizie näher sein müssen als die Figuren der Variante 1. Die Umstände, dass die stehende Figur der Variante 2 mit seinem Kopf direkt an die Bildfeldkante stößt sowie dass die Figuren gegenüber der Variante 1 weiter voneinander weggerückt sind, verweisen darauf, dass die verwendeten Stempel ursprünglich nicht für dieses Bildfeld konzipiert wurden, sondern für ein anderes Format, das zumindest höher war. Es ist auch aufgrund der abgenutzten Form, aus der die Reliefs stammen, davon auszugehen, dass diese Platten lange Zeit nach der Bildung der Stempel entstanden sind.

¹⁴⁶⁴ Vgl. ebd.

¹⁴⁶⁵ Zudem meinen H. von Rohden und H. Winnefeld in dem Stab in Theseus' Linken ein Ruder zu erkennen, s. ebd. 293.

¹⁴⁶⁶ Im Musée d'art et d'histoire in Genf befindet sich eine Marmorkopie (ehem. Musée Fol, s. Fol 1874b, Taf. 31, 1 rechts; Heydemann 1879, 43 Anm. 101 Nr. 9), die aus Athen stammt und als modern gilt, vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 103. Sie trägt dieselbe Inventarnummer 838 wie das Fragment Kat. 211, s. Fol 1874a, 178–179 Nr. 838. Auf einer Zeichnung, die sich heute im DAI-Archiv befindet, werden die Marmorplatte und Fragment Kat. 211 aneinanderpassend dargestellt. Dabei handelt es sich um eine inkorrekte Rekonstruktion. Vgl. Heydemann 1879, 103 Anm. 273; von Rohden – Winnefeld 1911, 103.

¹⁴⁶⁷ Die Platte Kat. 208 zeigt drei verschmierte Heftlöcher.

Allein als Zeichnung publiziert und deshalb nicht sicher zu beurteilen ist eine weitere Variante (3), die auf Aufsatzplatten überliefert ist. Sie zeigt ähnlich wie bei dem Motiv der Wiedererkennung des Theseus durch seinen Vater (vgl. Kat. 191), zumindest auf der erhaltenen rechten Seite, eine Erweiterung. Das Fragment Kat. 211 wurde auf dem Forum Romanum in Rom gefunden¹⁴⁶⁸ und kam zunächst in das ehemalige Musée Fol, dessen Sammlung 1910 in das Musée d'art et d'histoire in Genf übergegangen ist. Leider ist dieses Fragment heute nicht mehr auffindbar.¹⁴⁶⁹ Erhaltene Zeichnungen zeigen hinter der auf dem Felsen sitzenden Frau eine weitere weibliche Gestalt im langen Kleid. H. von Rohden und H. Winnefeld zufolge ist sie in der Haltung der sog. Thusnelda wiedergegeben, einer älteren Begleiterin, vielleicht eine Amme.¹⁴⁷⁰ Die Bildung des Felsens ist der auf der Variante 2 ähnlich. Die Platte schließt nach unten hin mit einer glatten Leiste ab. Darunter ist ein Stück einer Einsatzleiste erhalten.

Zusätzlich zu den bestimmbareren Reliefs gibt es eine Reihe von Fragmenten, die aufgrund ihres fragmentarischen Zustandes keiner Variante oder Serie zugewiesen werden können. Dazu zählen Fragmente mit der Darstellung des Jünglings aus dem römischen Kunsthandel (Kat. 212) und aus Florenz (Kat. 213) sowie Darstellungen der Sitzenden aus den römischen Magazinen (Kat. 214) und aus dem ehemaligen Museum Kircherianum (Kat. 215). In ähnlicher Bildung wie auf der Platte Kat. 207 findet sich das Fragment Kat. 216 aus abgenutzter Form mit der Darstellung des Oberkörpers der Frau. Ebenso ist das Fragment Kat. 217 aus Luna, das nahe dem großen Tempel zutage kam, nicht sicher zuzuordnen.¹⁴⁷¹ Da es jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit für ein bestimmtes Gebäude hergestellt wurde, ist davon auszugehen, dass es den spezifischen Maßen des Gebäudes, wahrscheinlich eines Tempels, angepasst wurde. Es ist somit zumindest einer eigenen Serie zuzuordnen.

Beim Dresdener Fragment Kat. 218, das aus der Sammlung Dressel stammt und den Oberkörper der Frau zeigt, herrscht generelle Unsicherheit bezüglich der Zugehörigkeit zu diesem Sujet. Der Kopf ist weniger vorgeneigt und das Haar anders angeordnet. Der rechte Unterarm ist weiter vom Körper entfernt. H. von Rohden und H. Winnefeld schließen daher nicht aus, dass trotz der Ähnlichkeit mit dem bekannten Typus, das Fragment auch eine andere, bisher unbekannte Darstellung zeigen könnte.¹⁴⁷²

¹⁴⁶⁸ Fol 1874a, 178 Nr. 838.

¹⁴⁶⁹ Nach freundlicher Auskunft von Dr. Jean-Luc Chappaz aus dem Musée d'art et d'histoire, Genf.

¹⁴⁷⁰ Von Rohden – Winnefeld 1911, 103.

¹⁴⁷¹ Bonghi Jovino 1977, 577 Nr. 11; Ubaldi 1996, 22 Abb. 14.

¹⁴⁷² Von Rohden – Winnefeld 1911, 103.

3.5.2 Deutung

Der Umstand, dass dieses Sujet unter anderem zusammen mit zwei weiteren Sujets, die Theseus zeigen, zutage kam, führte innerhalb der Forschung zu der Deutung des Jünglings als ebendiesem.¹⁴⁷³ Zwar ist der architektonische Zusammenhang mit weiteren Platten mit Theseusdarstellungen allein kein Hinweis auf die Deutung des Jünglings. Dies zeigen die Fundumstände der Platte Kat. 207 aus der sog. Casa di Avidius Quietus, denn hier ist das Sujet wahrscheinlich im Wechsel mit Platten mit Satyrdarstellungen zu sehen. Vielmehr ist der Jüngling aufgrund der ikonografischen Ähnlichkeit mit den weiteren Darstellungen als Theseus zu deuten. Für diese Deutung sprechen der schlanke muskulöse Körperbau, die Haartracht in kurzen, regelmäßig angelegten Locken und der Mantel. Eher ungewöhnlich ist der Bart. Zudem fehlen charakteristische Attribute wie Schwert und Sandalen. Die Abweichungen ließen sich möglicherweise so erklären, dass der Darstellungstypus ursprünglich einem anderen Sujet entlehnt ist, also eine Umbildung darstellt, worauf später noch eingegangen wird. Ob nun der Stab in der Linken des Jünglings als Theseus' Knotenstock gedeutet werden kann,¹⁴⁷⁴ bleibt fraglich, denn er wäre hier ungewöhnlich lang und dünn dargestellt. Die sitzende weibliche Gestalt wirkt ob ihrer herabhängenden Haare sehr jung, fast mädchenhaft. Sie führt ihren Mantel ans Gesicht, als wolle sie damit ihr Gesicht von Tränen trocknen. Die Reliefs der Variante 1 geben mit diesem Bild keine weiteren Hinweise zur Deutung. Dagegen sind die Reliefs der Variante 2 um einen Schiffsbug und Wasser erweitert und zeigen an, dass sich die Szene in Ufernähe abspielen muss. Die Kombination der einzelnen Bildelemente lässt die in der Forschung gängige Meinung zu, es handele sich um den Abschied von Theseus und Ariadne auf der Insel Naxos, eine Episode, die sowohl in den antiken literarischen

¹⁴⁷³ Am 11. April 1862 legte Brunn in der Sitzung des Archäologischen Instituts in Rom erstmalig die Platte Kat. 208 vor, die „zusammen mit den beiden vom Ref. in den früheren Sitzungen für den Cyclus des Theseus in Anspruch genommenen Reliefs gefunden worden ist. Von der Voraussetzung ausgehend, dass auch dies dritte Relief demselben Cyclus angehöre, verhehlte er nicht, dass es ihm bis jetzt nicht gelungen sei, eine befriedigende Erklärung desselben zu finden“, s. Brunn 1862b, 305*; vgl. Gerhard 1863, 22* Anm. 60; Keil 1864, 258*; Heydemann 1865, 36. Zu diesem Fund gehört eine weitere Platte mit Darstellung von Theseus und Skiron vom gleichen Fundort (Kat. 156), s. Gerhard 1857–1863 Taf. 83. Beide Platten kamen nach Berlin. Eine dritte Platte mit der Darstellung der Wiedererkennung des Theseus durch seinen Vater befindet sich heute im Nationalmuseum in Kopenhagen (Kat. 172). Die Szene wurde in der Forschung zunächst als „Zusammentreffen des Theseus mit der Aethra“ gedeutet, genauer als Abschied von Theseus und Aithra vor der Seefahrt nach Kreta. Dieser Typus wäre in der antiken Bildkunst singulär, s. Heydemann 1865, 36; vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 103. Dem sei jedoch entgegenzubringen, dass die trauernde Frauengestalt zu jugendlich und mädchenhaft wirkt. Möglich wäre zumindest, dass in einem ursprünglich mit anderem Inhalt erfundenen Bild erst nachträglich durch Einfügung in die Reihe der Theseusdarstellungen dieser Sinn beigelegt wurde, s. ebd.

¹⁴⁷⁴ Vgl. ebd.

Quellen als auch in der Bildkunst vielfach und in unterschiedlichen Versionen überliefert ist. Gemeint ist damit das Zurücklassen von Ariadne auf der Insel Naxos auf dem Weg nach Athen. Ariadne war die Tochter des Minos, die sich in Theseus verliebte und ihm bei der Tötung des Minotauros half. Theseus entführte sie von Kreta, ließ sie jedoch später auf Naxos zurück. Über den näheren und weiteren Verlauf gehen die Erzählungen der verschiedenen Autoren auseinander und widersprechen sich teilweise sogar. Ob Theseus Ariadne auf Befehl der Götter oder aus Treulosigkeit verließ, geht aus der Szene nicht hervor.¹⁴⁷⁵

¹⁴⁷⁵ F. Brommer hat die unterschiedlichen Versionen zusammengefasst, s. Brommer 1982, 86–87. Nachdem Theseus auf Kreta den Minotauros getötet hatte, trat er gemeinsam mit Ariadne, die sich in ihn verliebt hatte, den Heimweg nach Athen an. Bei einem Zwischenhalt auf der Insel Naxos wird Ariadne zurückgelassen. In Homers Odyssee heißt es, dass sie der Eifersucht der Göttin Artemis zum Opfer gefallen ist, s. Hom. Od. 11, 321–325. Pherekydes begründet dies damit, dass sie ihre Jungfräulichkeit aufgegeben hatte. Athena hat daraufhin Theseus befohlen Ariadne zu verlassen und nach Athen zu kommen, s. Pherekyd. FGrHist fr. 148; vgl. Brommer 1982, 86. Einer anderen Version zufolge ließ Theseus die schlafende Ariadne am Strand oder an der Küste zurück, s. Schol. Theokr. eid. 2, 45; Diod. 4, 61, 5; Catull. 64, 50–59; Plut. Thes. 29; Hyg. fab. 43. Eine weitere Möglichkeit ist, dass Dionysos Theseus im Traum erschienen sei und Ariadne für sich gefordert habe. Dionysos soll Theseus verzaubert haben, sodass er sein Versprechen an Ariadne und sogar sie selbst vergaß, s. Paus. 10, 29, 2; Diod. 5, 51, 4; Schol. Theokr. eid. 2, 45; vgl. Neumann 1965, 112–115. Späteren Versionen war Ariadne bereits Dionysos versprochen und deshalb durfte Theseus Ariadne nicht heiraten. Nach Hesiod machte Dionysos sie zu seiner Gemahlin. Oder Theseus verlässt Ariadne aus Treulosigkeit, s. Hes. theog. 947–948; Ov. epist. 10; Plut. Thes. 20, 29; Philotr. imag. 1, 15; Serv. georg. 1, 222; Aen. 3, 125. Jedenfalls lässt Theseus Ariadne am Strand zurück, wo Dionysos sie schlafend fand und sie zu seiner Braut erkor. Nach einer Textstelle Hereas, der wiederum bei Plutarch (Thes. 20, 1–2) zitiert wird, ließ Peisistratos einen Vers bei Hesiod tilgen, nach dem Theseus Ariadne aus Liebe zu Panopeus' Tochter Aigle verlässt, s. Hes. fr. M-W 298. Der Mythos wurde also „aus politischen Gründen von Staats wegen [...] geändert, [...] um den athenischen Staatsheros nicht in schlechtem Licht erscheinen zu lassen“, s. Brommer 1982, 86–87; Shapiro 1989, 148; Walker 1995, 36 mit Anm. 1. Plutarch beurteilt das Verlassen der Ariadne als nicht „edel“ und „schicklich“ und meint, dass diese Tat nicht die eines Kriegers (*kalos*) darstellt, s. Plut. Thes. 29; vgl. Walker 1995, 103. Auf anderen Bildern finden sich Hinweise auf Dionysos, so ein Weinstock auf einer Schale aus Tarquinia, s. Brommer 1973, Nr. B2; Brommer 1982, 89, oder Dionysos selbst ist anwesend, z. B. attisch-rotfigurige Hydra, aus Vulci, H. 40 cm, 500–450 v. Chr., Berlin, SM, Inv.-Nr. F 2179, s. ARV² 252.52, 1639 (Syleus-Maler); CVA Berlin, Antikensammlung (9), Taf. 8, 1–3; 9, 1–2; 56, 7. Andere Götter wie z. B. Athene fordern als Boten Theseus auf, Ariadne zu verlassen, z. B. attisch-rotfigurige Lekythos, aus Tarent, Maße, 500–450 v. Chr., Tarent, NM, Inv.-Nr. 4545, s. ARV² 560.5, 1659 (Pan-Maler); Brommer 1982, 88–89 Taf. 21; Servadei 2005, 129 Abb. 49; <www.beazley.ox.ac.uk/record/A768B1CE-F996-4836-9402-3A4C249AE1D9> (10.9.2016).

3.5.3 Exkurs: Der sog. Vogelorakel-Typus

Einen zweiten Typus zeigen möglicherweise zwei nicht unmittelbar anpassende Fragmente aus Berlin (Kat. 219),¹⁴⁷⁶ auf welchen Bildelemente des Vogelorakels auf das Motiv der Abschiedsszene übertragen wurden.¹⁴⁷⁷

Zu sehen ist auf dem größeren Bruchstück ein Jüngling in Dreiviertelansicht von vorne nach links gewandt und mit langen Locken. Das auf der linken Schulter aufliegende Gewand fällt über den Rücken und hängt über den linken Unterarm herab. Die linke Hand ist auf die Hüfte gesetzt. Der Jüngling nimmt eine ponderierte Stellung ein, mit dem rechten als Stand- und dem linken als Spielbein. Er steht auf einem hohen Ufer, daneben ist im Hintergrund ein Schiff mit zahlreichen Rudern dargestellt. Das zweite Fragment zeigt eine ausladende Baumkrone. H. von Rohden und H. Winnefeld ergänzen die Szene um eine unter dem Baum sitzende Figur.¹⁴⁷⁸ Somit würde die Szene die gleichen Elemente zeigen wie auf der Platte Kat. 208 (Typus 1 Variante 2), wobei bei der Wiedergabe eine Typenübertragung aus einem anderen Sujet, und zwar Apollon beim Vogelorakel, stattgefunden hätte.¹⁴⁷⁹ Der Jüngling ist hier genau in der Gestalt des Apollon beim Vogelorakel wiedergegeben.¹⁴⁸⁰ Auf Grundlage einer Serie von Aufsatzplatten, bei welchen links ein Jüngling auf einem Felsen sitzt, hinter ihm ein Lorbeerbaum erkennbar ist¹⁴⁸¹ und ihm gegenüber Apollon wiedergegeben ist, besser erkennbar auf einer anderen Platte aus dem British Museum,¹⁴⁸² deuten H. von Rohden und H. Winnefeld die beiden Fragmente als Umbildung der Vogelorakelszene. Dass dieses unvollständige und in seiner Bedeutung unklare Relief hier kein Vogelorakel, sondern Theseus' Abschied von Ariadne zeigt, ergebe sich aus der Bildung des oberen Zierstreifens mit dem breiten Dreieck zur Füllung der Zwickel unter den Palmetten zwischen den verbindenden Bändern des

¹⁴⁷⁶ Von diesen beiden Fragmenten konnte ich eines im Original betrachten, das zweite war nicht auffindbar.

¹⁴⁷⁷ Von Rohden – Winnefeld 1911, 103.

¹⁴⁷⁸ Ebd.

¹⁴⁷⁹ Ebd. 41*. 103–104.

¹⁴⁸⁰ Vgl. ebd. 20–21 Abb. 29–33.

¹⁴⁸¹ Berlin, SM, Inv.-Nr. 8217, 21, s. ebd. 20–21 Abb. 31.

¹⁴⁸² London, BM, Inv.-Nr. D 507, s. ebd. 20 Abb. 29; <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=444477&partId=1&searchText=Campana&page=3> (24.10.2016). Die linke Bildhälfte wird von einem auf einem Felsen sitzenden Mann eingenommen. Er ist mit einem Mantel bekleidet. Erkennbar sind weiterhin das Schwert in der Scheide, ein Helm mit Helmbusch und eine Sandale an den Füßen. Mit seinen Händen umschließt er einen nicht erkennbaren Gegenstand. Ihm gegenüber steht Apollon mit langen herabhängenden lockigen Haaren und mit einem Mantel bekleidet. Seine Linke hat er in die Hüften gestemmt, seine Rechte liegt auf einem rechteckigen Kasten auf, der auf einem Pfeiler steht. In diesem sitzt ein Rabe, somit ist der Kasten als Käfig zu deuten.

Anthemions, was charakteristisch für Platten mit Theseusdarstellungen sei.¹⁴⁸³ Obgleich einige Bildelemente für eine Deutung als Abschiedsszene sprechen, so der Baum und das Schiff, fehlen weiterhin wichtige Teile, die diese These verifizieren könnten, so die etwaige sitzende Ariadne. Der mutmaßliche Theseus hätte eine für ihn gänzlich untypische Frisur, die einzig aus der Übertragung heraus erklärbar wäre. Aufgrund der mangelnden Aussagekraft der vorliegenden Fragmente kann die These vorerst nicht bestätigt werden. Die Deutung liegt demnach noch im Dunkeln.

3.5.4 Bildtradition: Zur ikonografischen Neuschöpfung eines griechischen Mythos

Während die literarischen Quellen bis in die Zeit von Homer und Hesiod nachweisbar sind, wird das Zurücklassen von Ariadne auf frühen Bildern nicht thematisiert. Die frühesten Bilder finden sich in der spätarchaischen rotfigurigen Vasenmalerei und zeigen unterschiedliche Momentaufnahmen des Zurücklassens.¹⁴⁸⁴

Weitaus häufiger erscheint das Motiv in der römischen Kunst und findet sich vor allem in der Malerei und auf Sarkophagen.¹⁴⁸⁵ Die noch schlafende Ariadne stellt ein häufiges Sujet dar und ist in römischer Zeit sogar besonders oft nachweisbar. Sie ist in der Regel auf einem Felsen oder eine Schlafstätte gelagert, dabei hat sie oftmals einen Arm über dem Kopf abgelegt, mit der anderen stützt sie ihren Kopf auf. Häufig ist der Oberkörper entblößt. Dabei wird Ariadne oft von Hypnos begleitet. Theseus derweil wird meist von Athena aufgefordert Ariadne zu verlassen oder ist im Begriff,

¹⁴⁸³ Von Rohden – Winnefeld 1911, 41*. 103; vgl. Kat. 143. 146.

¹⁴⁸⁴ Die früheste Darstellung findet sich auf einer Lekythos aus Tarent, die um 480 v. Chr. datiert. Ariadne schläft mit einer kleinen Flügelgestalt an ihrem Kopf, der als Hypnos gedeutet wird. Athena kommt und bedeutet den neben Ariadne gelagerten Theseus, Ariadne zu verlassen. Das Bild stimmt also mit der Version des Pherekydes überein, der im gleichen Jahrhundert lebte, in dem das Bild entstand. Zur Lekythos, s. Anm. 1475. Auf einer anderen Schale in Tarquinia hat Theseus sich gerade erhoben, packt seine Sandalen und ist im Begriff Ariadne zu verlassen. Ihm voraus eilt Hermes, hier hat er Theseus aufgefordert Ariadne zu verlassen. Auch diese Version ist literarisch überliefert, wenn auch erst bei Servius, also etwa 900 Jahre später, s. Brommer 1982, 89; Serv. georg. 1, 222; Aen. 3, 125. Hinter Ariadne sprießt ein Weinstock hervor und Eros fliegt auf die Schlafende zu, Hinweise auf die bevorstehende Heirat mit Dionysos, s. Brommer 1982, 89. Attisch-rotfigurige Schale, aus Tarquinia, H. 11 cm, Dm. 28,5 cm, 500–450 v. Chr., Tarquinia, NM, Inv.-Nr. RC 5291, s. ARV² 405.1, 1651 (Foundry- oder Brygos-Maler); CVA Tarquinia (2) Taf. 18, 3; <www.beazley.ox.ac.uk/record/9B9EA5C1-C194-4C7C-BC9B-50D362510C42> (25.1.2017).

¹⁴⁸⁵ Strazzulla 1999, 576. In der römischen Wandmalerei und in der Mosaikkunst zählt das Ariadnethema zu den beliebtesten Bildern unter den Theseusthemen, s. Brommer 1982, 90.

sein Schiff zu besteigen. Ebenso ist Ariadne als Trauernde in der römischen Bildkunst präsent, in diesen Fällen fehlt Theseus.¹⁴⁸⁶

Das auf den Campana-Reliefs dargestellte Bildschema zeigt den Moment, in dem Theseus sich von Ariadne verabschiedet. Die Darstellungskomposition ist dabei innerhalb der Bildkunst singular. Es ist dennoch feststellbar, dass einzelne Bildelemente bekannten Typen entnommen sind. Ariadne ist auf den Campana-Reliefs nicht schlafend, sondern sitzend dargestellt. Sie ähnelt dem statuarischen Typus der sog. Trauernden Penelope, der seit dem 5. Jh. v. Chr. sowohl in der Großplastik als auch in der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei und später auch auf den Campana-Reliefs überliefert ist.¹⁴⁸⁷ Penelope sitzt auf einem *diphros* und trägt Chiton und Himation. Die Beine hat sie übereinandergeschlagen. Mit einer Hand stützt sie ihren Kopf an Stirn und Wange, mit der anderen stützt sie sich auf ihrem Sitz ab.

Theseus' Haltung und Gestus begegnen im Grabkontext. Ein fragmentarisch erhaltenes Grabrelief aus Karystos, das um 430 v. Chr. datiert,¹⁴⁸⁸ zeigt einen Toten im Profil nach links. Die Hand hat er an das Kinn geführt, wobei der Daumen dessen Spitze berührt. Der Blick ist „selbstvergessen“ und „ins Weite gerichtet“,¹⁴⁸⁹ möglicherweise ein Ausdruck dafür, dass er im Grunde nicht mehr „da ist“. Die Abschiedsszene ist somit dahingehend zu deuten, dass Theseus, vor die Entscheidung gestellt Ariadne zu verlassen, zwar scheinbar noch in seiner Entscheidung verharrt, wohl aber bereits weiß, dass er sie verlassen wird und deshalb in Gedanken schon nicht mehr bei ihr ist.

Ein frühaugusteischer hellbrauner Sardonyx¹⁴⁹⁰ zeigt in ähnlicher Weise einen Jüngling gegenüber einer Frau auf einem Felsensitz. Gegenüber dem Campana-Relief ist spiegelverkehrt links eine weibliche Figur zu sehen, deren Schoß und linkes Bein von einem

¹⁴⁸⁶ Eine Zusammenstellung findet sich im *LIMC*, s. Bernhard 1986, 1058–1060 Nr. 75–98. Auf einem Wandgemälde aus Pompeji ist Ariadne erwacht. Sie sitzt auf ihrem Lager mit entblößtem Oberkörper. Mit ihrer Rechten führt sie den Zipfel ihres Mantels zum Kopf, um ihre Tränen zu trocknen. Ein Eros hinter ihr zeigt auf ein Schiff in der Ferne, in dem Theseus an Bord gegangen war. Ein zweiter Eros ist ebenfalls in trauernder Haltung neben ihr dargestellt. Wandmalerei, aus Neapel, aus Pompeji (6, 9, 2), Haus des Meleager; 4. Stil, nach 70 v. Chr., Neapel, NM, Inv.-Nr. 9051, s. Helbig 1868, Nr. 1227; Schefold 1957, 112–113; Schefold 1962, 193; Bernhard 1986, 1059 Nr. 80.

¹⁴⁸⁷ Strazzulla 1999, 576, vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 109–111; Hausmann 1994, 293 Nr. 18. Dieser Darstellungstypus geht wohl auf eine Statue zurück, deren älteste Kopie auf das Jahr 331 v. Chr. zurückgeht, s. Hausmann 1994, 291 Nr. 2 b; 295. Das einstige Original wird um 460 v. Chr. datiert, s. Hausmann 1994, 295. Zu den Campana-Reliefs mit Darstellung der sog. Trauernden Penelope, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 110. 252 Taf. 28; Stilp 2005. Zum Typus der sog. Trauernden Penelope, s. Anm. 967.

¹⁴⁸⁸ Grabrelief, Marmor, aus Karystos, H. 149 cm (Stele) B. 51,5 cm, D. 17 cm, um 430 v. Chr., Berlin, SM, Inv.-Nr. K 12, s. Neumann 1965, 114 Anm. 449 Abb. 53; <[http://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view\[layout\]=objekt_item&search\[constraints\]\[objekt\]\[searchSeriennummer\]=104018](http://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view[layout]=objekt_item&search[constraints][objekt][searchSeriennummer]=104018)> (23.1.2017) (mit weiterführender Literatur).

¹⁴⁸⁹ Neumann 1965, 114.

¹⁴⁹⁰ Gemme, Sardonyx, FO unbekannt, H. 3,3 cm, B. 2,8 cm, 2. Hälfte 1. Jh. v. Chr., Den Haag, Königliches Münzkabinett, Inv.-Nr. 6090, s. Vollenweider 1966, 41 Anm. 23; 42. 104 Taf. 34, 1. 2.

Umfang, auf dem sie sitzt, bedeckt wird. Auch ihr Haar wird von einer Haube bedeckt. Auf der rechten Seite steht ihr gegenüber ein junger unbekleideter Mann, der seinen Mantel über die rechte Schulter gelegt hat. M.-L. Vollenweider deutet die beiden Figuren als Aphrodite und Adonis.¹⁴⁹¹ Ihr zufolge zeigen das Gesicht und die Haartracht des Jünglings große Verwandtschaft mit den Münzbildern des Oktavian. Sie setzt die Entstehungszeit des Sardonyx in die gleiche Periode wie die Portlandvase und nimmt Bezug auf die Vermählung zwischen Oktavian und Livia im Jahr 38 v. Chr.¹⁴⁹²

Weiterhin erwähnenswert sind zwei Reliefs, die beide aus Herculaneum stammen: das sog. Telephos-Relief,¹⁴⁹³ aus der nach diesem Relief benannten Casa del Rilievo di Telefo,¹⁴⁹⁴ sowie ein Tondo,¹⁴⁹⁵ das ein Exzerpt des Reliefs in identischer Weise wiedergibt. Das Telephos-Relief hat einst die Wand eines kleinen Raumes vor einem großen Marmorsaal geschmückt. Es zeigt vier, zu zwei Paaren angeordnete Personen, von denen die linke Gruppe mit der Abschiedsszene auf den Campana-Reliefs bis auf wenige Details identisch ist. Links steht ein athletisch gebauter Jüngling, dessen Haupt nur schlecht erhalten ist. Er ist mit einem Mantel bekleidet, der über der rechten Schulter befestigt ist und an dem Rücken und linkem Arm herabgleitet. An einem Riemen, größtenteils durch den Mantel bedeckt, hängt ein Schwert in der Scheide. In seiner Linken hält er eine lange dünne Lanze, die Rechte hat er in die Hüften gestemmt. Ihm gegenüber sitzt eine Frau auf einem Felsen. Sie ist in einen hochgeürteten ärmellosen Chiton gekleidet und bedeckt ihr Haupthaar mit einem Mantel, der auch auf ihren Beinen aufliegt. Mit der Linken stützt sie sich auf den Felsen, während sie mit der Rechten den Saum ihres Mantels ergriffen hat und diesen zurechtzupft. An den Füßen trägt sie Sandalen. Diese Szene findet sich auch auf dem Tondo wieder. Die rechte Szene des Telephos-Reliefs zeigt einen bartlosen Jüngling, der mit Messer und Lanze den Oberkörper eines vor ihm auf einem Stuhl sitzenden älteren bärtigen Mannes berührt. Beide Szenen haben in der Forschung zu kontroversen Interpretationen geführt. Die Deutung der rechten Szene als Heilung des Myserkönigs Telephos durch Späne von der Lanze des Achilleus, wie es auch bei

¹⁴⁹¹ Ebd. 104.

¹⁴⁹² Ebd. 42.

¹⁴⁹³ Sog. Telephosrelief, pentelischer Marmor, aus Herculaneum, Casa di Telefo, L. 1,20 m, H. 52 cm, 1. Jh. v. Chr., Neapel, NM, Inv.-Nr. 286787 (ehem. 76/128), s. Bauchhenß-Thüriedl 1971, 91 Nr. 73; Froning 1981, 100–101 Taf. 33. 34, 1; de Caro 1994, 215; Borriello 2000, 114 Nr. 322; Schollmeyer 2010, 32–33. 299 Abb. 41 a–c. Zu älteren Literaturangaben, s. Froning 1981, 101 Anm. 2.

¹⁴⁹⁴ Ebd. 100–101; Schollmeyer 2010, 32.

¹⁴⁹⁵ Tondo, Marmor, aus Herculaneum, nördliches Ende des Cardo III, H. 65 cm, L. 70 cm, D. 7 cm, augusteisch, Soprintendenza Archeologica di Pompei, Inv.-Nr. 77515, s. Pagano 2005, 290 Nr. 6. 6 mit Abb. (mit weiterführender Literatur).

Euripides in seinem 438 v. Chr. uraufgeführten Drama vorkommt, ist heute allgemeiner Konsens.¹⁴⁹⁶ Die Vielzahl an Deutungen der linken Szene ist bei Heide Froning zusammengefasst.¹⁴⁹⁷ Einer allgemein akzeptierten Deutung des Tondos zufolge stehe die linke Szene im Zusammenhang mit der Rechten und gehe dieser voraus. Demnach handelt es sich bei dem Jüngling um Achilleus, der das Orakel befragt, nachdem er unabsichtlich Telephos verletzt hat. Das Orakel antwortet ihm, dass er Telephos mit seinem Speer heilen könne.¹⁴⁹⁸ Patrick Schollmeyer kommt dagegen zu dem Schluss, dass die Gruppe noch nicht überzeugend gedeutet werden konnte.¹⁴⁹⁹ Das Relief und das Tondo weisen gegenüber der Darstellung auf den Campana-Reliefs ikonografische und typologische Unterschiede auf, so etwa die Haltung der rechten Hand der Frau, die Gewanddrapierung über ihrem Kopf, die Haltung des Jünglings, der seine Rechte hier nicht zum Mund führt, sondern in die Hüfte stemmt, sowie die Tatsache, dass er keine Lanze, sondern einen Stab in seiner Linken hält. Diese Unterschiede in den Details deuten darauf hin, dass den Bildern zwei unterschiedliche Sujets zugrunde liegen und dass das hier verwendete Bildschema sich auf unterschiedliche Inhalte übertragen ließ. In beiden Fällen stünden Heroen an einem Scheideweg. Während Achilleus, wenn man den Jüngling auf dem Relief beziehungsweise Tondo so deuten mag, das Orakel nach Möglichkeiten der Heilung für Telephos befragt, wird Theseus, zumindest nach Ausweis einiger Quellen, durch Götterweisung befohlen, Ariadne zu verlassen. Möglicherweise fand ein sukzessiv verlaufender Umbildungsprozess statt, denn auf dem frühesten Campana-Relief fehlen große Teile des Hintergrundes (Schiff und Meeresufer), was eine Deutung ohne die jüngeren Vergleichsstücke erschwert.

¹⁴⁹⁶ Schollmeyer 2010, 32–33. Zur Kontroverse, s. Froning 1981, 103. Zur Adaption des Mythos' bei Euripides, s. ebd. 102 mit Anm. 6.

¹⁴⁹⁷ Ebd. 103–106.

¹⁴⁹⁸ Eine Zusammenstellung der Quellen zum Orakelspruch findet sich im Roscher, ML, s. Schmidt 1916–1924, 284; vgl. Froning 1981, 102 Anm. 7.

¹⁴⁹⁹ Schollmeyer 2010, 33. Der Deutung H. Fronings zufolge handelt es sich bei dem Jüngling links um Telephos, der gegenüber der Szene rechts in einem anderen Lebensabschnitt, als Jüngling, gezeigt wird. Die Sitzende stellt demnach seine Mutter Auge dar, die er in Mysien wiederfand, s. Froning 1981, 106. Hyginus zufolge sollte Telephos Auge heiraten. Auge versucht Telephos zu töten, eine Schlange trennt die beidem und sie erkennen einander als Mutter und Sohn, s. Hyg. fab. 100; vgl. Froning 1981, 106–107. Dem ist entgegenzuwirken, dass es keine Hinweise auf diese Szene gibt, etwa die Wiedergabe einer Schlange, als der, dass sie neben der Telephos-Achilleus-Szene erscheint. H. Froning zufolge lässt sich kein Zusammenhang zwischen diesen beiden Paaren finden, so gilt sie als „Paradebeispiel für die Neigung neuattischer Bildhauer zu parataktischen Anordnungen“, s. Froning 1981, 103.

3.5.5 Stilanalyse

Die Darstellung ist in sehr flachem Relief wiedergegeben, sodass eine hintere Ebene nur schwach, auf späteren Stücken aus abgenutzter Form fast nicht zu erkennen ist.¹⁵⁰⁰ Theseus' schlanker athletischer Körperbau weist auf der Platte Kat. 205 scharfe Kanten und Übergänge zwischen den einzelnen Körperpartien auf, die an frühklassische Formen erinnern. In seiner geraden steifen Haltung steht er in der Tradition archaischer und klassischer Darstellungen auf Stelen. So zeigt ein Grabrelief aus Nisyros (Dodekanes), das auf 460/450 v. Chr. datiert wird, einen Jüngling mit Speer, der in gleicher Weise das linke Bein vorgestellt hat.¹⁵⁰¹ Obgleich er mit seinem Oberkörper eine leichte Drehung zur Bildmitte hin vollzieht, wirkt er starr und undynamisch. Theseus' wohlfrisierte, in Reihen kurzer Löckchen angeordnete Haare verweisen in die zweite Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. Die in frühklassischer Zeit typische kappenartige Frisur fehlt hier bereits, wobei die kreisförmig um den Wirbel angeordneten sichelförmigen Haarsträhnen wiederum archaisierend wirken. So zeigt ein um 530 v. Chr. zu datierender Kopf eines Jünglings von dem Wirbel ausgehende wellenartige Strähnen.¹⁵⁰² Die lockere Anordnung der einzelnen Strähnen ist dagegen ein Merkmal der Hochklassik.¹⁵⁰³ Der Mantel fällt in langen geraden und unbewegten steifen Falten hinab, die an die Gewandfalten an Parthenonskulpturen erinnern.¹⁵⁰⁴ Die Darstellung des Theseus als Bärtigen kommt selten vor, in archaischer Zeit ist die Angabe des Bartes dagegen sogar recht häufig. Erst ab klassischer Zeit wird er in der Regel unbärtig dargestellt.¹⁵⁰⁵ Die Angabe auf diesen Reliefs könnte auch damit zusammenhängen, dass das Bild ursprünglich wahrscheinlich, wie eben beschrieben, einem anderen Sujet entnommen wurde.

Ariadnes Chiton weist lange gleichmäßige Falten auf, die sich eng an den Körper schmiegen und diesen betonen. Damit steht sie wie auch die bereits behandelten Aithradarstellungen in der Tradition spätarchaischer Koren.¹⁵⁰⁶ Der Schleier, der hinter ihren

¹⁵⁰⁰ Dieser Umstand lässt erkennen, dass die einstige Bemalung umso wichtiger war.

¹⁵⁰¹ Grabrelief, Marmor, aus Nisyros (Dodekanes), H. 1,83 m, um 460/450 v. Chr., Istanbul, Archäologisches Museum, Inv.-Nr. 1142, s. Friis Johansen 1951, 127 Abb. 62; Pfuhl – Möbius 1977, 14 Nr. 14 Taf. 5 (mit weiterführender Literatur); Boardman 1987, Abb. 49.

¹⁵⁰² Kopf eines Jünglings, parischer Marmor, aus Athen, H. 31,5 cm, 80er Jahre 6. Jh. v. Chr., Kopenhagen, NCG, Inv.-Nr. 418, s. Lullies 1979, 55–56 Nr. 40/41 (mit Abb.) (mit weiterführender Literatur).

¹⁵⁰³ Z. B. Parthenon Ostfries Platte VI (38–40), s. Boardman 1987, Abb. 96, 17; zuletzt Ellinghaus 2011, 128 Abb. 187 (mit weiterführender Literatur).

¹⁵⁰⁴ Z. B. Parthenon Südmetope 1, 26 und 27.

¹⁵⁰⁵ Brommer 1982, 64; vgl. von den Hoff 2001, 80.

¹⁵⁰⁶ Vgl. Kap. 3.1.1.

Rücken fällt und am Gesäß wieder zum Vorschein kommt, scheint dagegen aus schwerem Stoff zu sein, denn die Gewandfalten sind als dicke regelmäßige Rollen wiedergegeben. Unter dem Chiton ist ein fein plissiertes Untergewand erkennbar, was wiederum bei frühklassischen Frauendarstellungen typisch ist. Die sog. Trauernde Penelope, die auf 460 v. Chr. datiert¹⁵⁰⁷ und vor allem als römische Kopie¹⁵⁰⁸ bekannt ist, zeigt große Ähnlichkeit in der Behandlung des Gewandes. Sie ist in einen fein plissierten Chiton gekleidet. Die Falten des leichten dünnen Stoffes verlaufen in gleichmäßig angeordneten kleinen Bahnen. Darüber hat sie ein Himation um ihre Hüften geschlungen. Die gleiche Anordnung spiegelt sich auch in der Reliefplastik wider. Auf einem Relief von der Athener Akropolis, das auf 480/470 v. Chr. datiert wird, ist Athena in Peplos und Himation wiedergegeben.¹⁵⁰⁹ Auch hier sind die beiden Stoffe voneinander abgegrenzt. Während der Peplos als fein plissiertes leichtes Gewand wiedergegeben wird, spricht die Darstellung des Himations dafür, dass hier ein schwerer dicker Stoff gemeint ist. Zuletzt sei der sog. Ludovisische Thron erwähnt, auf dem eine der Schmalseiten eine junge Frau, die Weihrauch auf einen Kerzenständer legt, zeigt.¹⁵¹⁰ Sie sitzt auf einem Kissen, ihre Beine sind angezogen. Sie ist auch hier mit einem feinen Gewand bekleidet, von dem nur noch der untere Saum unter dem darüber gezogenen Mantel zu sehen ist. Den enganliegenden Mantel hat sie wie einen Schleier über den Kopf gezogen. Durch die angezogenen Knie spannt sich der Stoff, sodass dieser sich eng an den Körper schmiegt und sich nur wenige flache Falten bilden. Ihr Haar ist zu stark gewellten Strähnen angeordnet.

Eine solche Behandlung der Haare findet sich seit dem Strengen Stil und wurde bis in den Hellenismus hinein tradiert, wo sie dann Anschluss an die römische Kunst fand. So weist der sog. Kentaur P im Westgiebels des Zeustempels von Olympia wurstartige Strähnen auf, die sich aber noch relativ platt um den Kopf schmiegen.¹⁵¹¹ Auch die Haare der Parthenonskulpturen zeigen mitunter wellige Strähnen, die gleichmäßig angeordnet sind, so bei Poseidon oder Artemis auf dem Ostfries.¹⁵¹² Solche Haare sind auch bei der Aphrodite von Melos zu beobachten, deren klassizistische Züge in das letzte Viertel des 2. Jhs. v. Chr. verweisen.¹⁵¹³ Zuletzt ist noch auf die

¹⁵⁰⁷ Zur Trauernden Penelope, s. Anm. 967.

¹⁵⁰⁸ Z. B. Rom, VM, Inv.-Nr. 754, Marmor, H. 1,15 m, 1. Jh. n. Chr., s. Boardman 1987, 77 Abb. 25; Kader 2006, 56–57 Nr. 1.

¹⁵⁰⁹ Relief mit Athena, Marmor, aus Athen, Akropolis, H. 57,5 cm, 480–470 v. Chr., Athen, Akropolis Museum, Inv.-Nr. 577, s. Friis Johansen 1951, 139 Abb. 71; Boardman 1987, 90 Abb. 42.

¹⁵¹⁰ Sog. Ludovisischer Thron, Marmor, aus Rom, H. 104,1 cm, B. 144 cm T. 72 cm, 1. Hälfte 5. Jh. v. Chr., Rom, TM, Inv.-Nr. 8570, s. Ridgway 1970, 50. 55; Boardman 1987, Abb. 46.

¹⁵¹¹ Nach der Rekonstruktion von H.-V. Herrmann; vgl. Lullies 1979, 73 Abb. 15 Nr. 106. Figur P, Marmor, aus Olympia, Zeustempel, Westgiebel, 480–470 v. Chr., Olympia, Archäologisches Museum (ohne Inv.). Zu den Giebeln des Zeustempels, s. Brommer 1982, 107; Barringer 2005, 221–236; Trianti 2012, 127–129; Kyrieleis 2012/2013, 52–84. 94–108.

¹⁵¹² Lullies 1979, Nr. 144–145.

¹⁵¹³ Zur Aphrodite von Melos, s. Anm. 874.

späthellenistische klassizistische Statue der knienden Aphrodite¹⁵¹⁴ hinzuweisen, die als Umbildung eines frühhellenistischen Vorbildes¹⁵¹⁵ gilt. Das aufgelöste Haar fällt hier zu Seiten des Scheitels in langen gewellten Strähnen herab. Zusammengefasst ist festzustellen, dass sowohl die Theseus- als auch die Ariadnefigur stark vom Rückgriff auf frühklassische Stilelemente geprägt sind.

3.5.6 Datierung

Mit Ausnahme von dem Relief Kat. 205 weisen die weiteren erhaltenen Reliefs weichere Körperformen auf, in dem keine scharfkantigen Übergänge wiedergegeben sind. Die unscharfen Reliefformen weisen darauf hin, dass sie aus abgenutzten Matrizen stammen, also jünger sein müssen als die Platte Kat. 205. Die Platte Kat. 205 kann somit innerhalb der relativen chronologischen Abfolge als ältesten Vertreter eingestuft werden. Sie stammt aus frischer Form und ist von bester Qualität gegenüber den weiteren Exemplaren. Zu den Merkmalen zählen die detaillierte Ausführung der einzelnen Haarlocken und die harte Linienführung, die ein typisches augusteisches Merkmal seien.¹⁵¹⁶ Ebenso können die dünnen Gewandpartien und die Gestaltung der Falten sowie „das Gesicht mit den schmalen mandelförmigen Augen, den leicht gewölbten Wangen und dem knappen Kinn als augusteische Merkmale verstanden werden, denn sie finden sich auch in Werken augusteischer Idealplastik“.¹⁵¹⁷ Die unteren Zierstreifen verweisen auf den Einfluss der frühen caeretaner Platten und lassen sich anhand eines Vergleichsstückes, das Orestes zeigt, in die frühaugusteische Zeit datieren.¹⁵¹⁸ In die gleiche Zeit lässt sich das Fragment Kat. 206 datieren, bei dem zudem an der oberen Bruchkante einen Rest eines Heftloches erhalten ist, das eine Einfassung für den Nagelkopf aufweist.

¹⁵¹⁴ Kniende Aphrodite, parischer Marmor, aus Rhodos, H. 49 cm, 1. Jh. v. Chr. Rhodos, Museum, Inv.-Nr. 4685, s. Lullies 1979, 140 Nr. 289.

¹⁵¹⁵ Die lebensgroße Bronze ist nur durch römische Kopien überliefert, s. ebd. 140. Kauernde Aphrodite, italischer Marmor, aus Tivoli, Villa Adriana, H. 1,06 m, römische Kopie eines Bronzeoriginals aus dem 3. Jh. v. Chr., Rom, TM, Inv.-Nr. 108 597 (Nr. 293), s. ebd. Nr. 252.

¹⁵¹⁶ Vgl. Schollmeyer 2010, 33.

¹⁵¹⁷ Ebd.; vgl. ebd. Abb. 53 c–k.

¹⁵¹⁸ Rom, TM, Inv.-Nr. 4384; s. von Rohden – Winnefeld 1911, 36*. 117. 248 Taf. 19. Der hier wiedergegebene untere Zierfries zeige die gleichen Akanthusblätter, die hier statt der typischen Lotusblüten die Felder umrahmen und wahrscheinlich in Caere entstanden sind, s. ebd. 36*. 248. Meines Erachtens handelt es sich hierbei um gewellte Lotusblüten.

Die Datierung der Platte Kat. 207 aus der sog. Casa di Avidius Quietus in flavische Zeit ist anhand des Fundkontextes gesichert.¹⁵¹⁹ H. von Rohden und H. Winnefeld datieren die Platte Kat. 208 gegenüber der Platte Kat. 207 jünger,¹⁵²⁰ obgleich die Figuren der Platte Kat. 208 größer sind, also dem Urbild näher stehen müssten. Ein Indiz für eine jüngere Datierung könnte sein, dass die Figuren weiter voneinander weggerückt sind.¹⁵²¹ Tatsächlich deutet dieser Umstand und auch die Tatsache, dass die Theseusfigur mit seinem Kopf direkt an die obere Bildkante stößt darauf hin, dass diese Figurenreliefs ursprünglich nicht für dieses Plattenformat geschaffen wurden, sondern für ein höheres. Zum anderen sind auf der Platte Kat. 207 die Eierstabelemente weiter voneinander weggerückt und werden fast vollständig umschlossen. Auf der Platte Kat. 208 setzen die Eierstabelemente oben an die Abschlussleiste an, sind oben etwas „abgeschnitten“ und mit einem schmalen Band umrandet. Ebenso gehen die Zierstreifen auf der Platte Kat. 208 auf augusteische Vorbilder zurück. Die äußerst abgenutzte Form verweist dagegen auf eine jüngere Platte aus nachaugusteischer Zeit.¹⁵²² Daraus ergibt sich folgender Schluss, dass aufgrund der Größenunterschiede zwar die Matrizenstempel der Platten Kat. 208 und 209 der Urform näher und demnach älter sein müssen als die von Kat. 207, welcher wiederum älter sind als die von Kat. 205 und 206. Die Qualität von Kat. 205 und 206 gegenüber Kat. 207 sowie 208 und 209 zeugt jedoch von einer Entnahme aus einer frischen Form, sodass davon ausgegangen werden kann, dass sie zeitlich früher entstanden sind. Ebenso zeugen die unscharfen Formen bei den Platten Kat. 208 und 209 davon, dass sie abermals aus einer abgenutzten Form gegenüber den Vertretern der Variante 1 stammen müssen, also später entstanden sind. Es ist demnach davon auszugehen, dass mehrere Matrizen zeitlich parallel bestanden haben, die möglicherweise über mehrere Jahre und Jahrzehnte in Gebrauch waren.

Als nächstes Glied der chronologischen Reihe ist das Fragment Kat. 210 zu sehen. Theseus' Kopf stößt direkt an die untere Kante des oberen Abschlussfrieses, der durch einen Eierstab in einer Hohlkehle gebildet wird. Obgleich es kein vollständig erhaltenes Relief dieser Serie gibt, wird deutlich, dass es aus einer anderen Matrize

¹⁵¹⁹ Rizzo 1976/1977, 66. Als Begründung hierfür sei eine Inschrift zu nennen, die aus der sog. Casa di Avidius Quietus stammt, nach der Avidius Quietus im Jahr 82 n. Chr. zur Zeit des Domitian ein Patronat innehatte, s. ebd. 60 mit Anm. 414. H. von Rohden und H. Winnefeld deuten den Umstand, dass es außer dem Felsen keine weiteren Details gibt, als Hinweis darauf, dass es nach dem augusteischen Vorbild entstanden sein muss, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 103. Es gehört also der gleichen Variante an. Ihnen waren unmittelbare augusteische Stücke unbekannt, jedoch verweisen die Zierstreifen auf Vorbilder aus augusteischer Zeit, s. ebd. 102. So weisen die Platten Kat. 207 und 208 den charakteristischen Eierstab und das Anthemion auf.

¹⁵²⁰ Ebd. 102.

¹⁵²¹ Borbein 1968, 33.

¹⁵²² Vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 102.

stammt, die gegenüber den frühen Formen kleiner ist und durch Überformung entstanden sein muss.¹⁵²³ Das röhrenförmige Heftloch weist zudem darauf hin, dass es nicht zu der augusteischen Form zu zählen ist, deren Heftlöcher mit einer Einfassung für die Nagelöcher versehen wurden.¹⁵²⁴ Etwas kleiner und somit aus nachfolgender Form stammt die Platte Kat. 209.

Das Motiv ist weiterhin auf zumindest einer Aufsatzplatte (Kat. 211) überliefert, die aufgrund ihrer Funktion als Dekorelement generell als jünger gegenüber den Verkleidungsplatten eingestuft wird.¹⁵²⁵ Die Erweiterung zur Rechten der sitzenden Ariadne verweist ebenso auf eine Platte jüngeren Datums. Bei der Verwendung der Matrizenstempel wurde auch diese, wenn sie abgenutzt waren, durch Überformung neu produziert. Beim Brennen schrumpft der Ton, sodass die Darstellung das Relief nicht mehr auszufüllen vermag. Aus diesem Grund wurde das Relief vermutlich links und rechts durch Figuren erweitert, um die Fläche auszufüllen.¹⁵²⁶

Das Fragment Kat. 217 aus Luna wird von M. Uboldi anhand des Fundkontextes in flavische Zeit datiert.¹⁵²⁷ Aufgrund mangelnder Informationen geben die Fragmente Kat. 212 bis 216 keinerlei Anhaltspunkte zur Datierung.

Die Datierung des Vogelorakeltypus ist aufgrund fehlender Vergleiche und Informationen zum ursprünglichen Anbringungskontext nicht möglich. Vermutlich aber fand eine Adaption vom Vogelorakel auf den auf Campana-Reliefs dargestellten Typus nach der Erweiterung um die Bäume beim Motiv des Vogelorakels statt. Das Fragment vermag demnach zu einem der jüngsten Stücke der Campana-Reliefs mit Theseusdarstellung überhaupt zählen.

3.5.7 Interpretation: Bilder der Verbundenheit

Die vorausgegangene ikonografische und stilistische Analyse zeigt, auf welche Weise das Sujet des Abschiedes zwischen Theseus und Ariadne in frühaugusteischer Zeit aufgegriffen und gegenüber Darstellungen auf anderen Denkmälergattungen modifiziert wurde. Der Darstellungsmoment ist innerhalb der Bildkunst singulär, was sich auch in der Gesamtkomposition widerspiegelt. Einzelne betrachtet ist die Ariadnedarstellung an den Typus der sog. Trauernden Penelope angelehnt, der seit dem 5. Jh. v. Chr. in der Bildkunst tradiert wird. Die Haltung der Theseusfigur verweist in den

¹⁵²³ Borbein 1968, 33.

¹⁵²⁴ Vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 37*.

¹⁵²⁵ Vgl. Borbein 1968, 16.

¹⁵²⁶ A. H. Borbein zufolge blieben die Flächen leer oder die Figuren wurden weiter auseinandergerückt, vgl. Borbein 1968, 33.

¹⁵²⁷ Uboldi 1996, 22.

Grabkontext und möglicherweise auf den bevorstehenden Abschied. Dazu passt auch die Haltung der Ariadne im Trauergestus. Stilistisch lehnt die Gruppe an frühklassische Bilder, die mit archaisierenden Elementen vermischt wurden, sodass sich ein Eklektizismus auf klassizistischer Grundlage ergibt. Möglicherweise liegt der Gestaltungsweise eine bestimmte Aussage zugrunde. Somit wäre der dargestellte Mythos nicht nur narrativ, sondern auch allegorisch zu deuten.

Das hier vorliegende Sujet wird im Gegensatz zu anderen Theseusdarstellungen in der römischen Kunst relativ häufig dargestellt,¹⁵²⁸ so in der Wandmalerei und auf Mosaiken. Zudem ist die Episode oftmals Gegenstand der Prosaliteratur, wie das vorausgehend beschriebene Beispiel Catulls zeigt.¹⁵²⁹ Ariadne zähle zu mythischen Frauen, die von ihren Geliebten verlassen werden und häufig innerhalb der Poesie der augusteischen Zeit thematisiert wurden.¹⁵³⁰ In Catulls *carmen* 64, das in den 50er oder 40er Jahren des 1. Jhs. v. Chr. entstanden ist,¹⁵³¹ fließt innerhalb einer Rahmen-erzählung, der Hochzeit zwischen Peleus und Thetis, die Episode von Theseus und Ariadne (V. 50–264) ein.¹⁵³² In dieser Version verlässt Theseus Ariadne, während sie schläft. Anscheinend haben die Götter ihn dazu gebracht, sie zu vergessen, damit Dionysos sie haben kann.¹⁵³³ Über einen weiteren Grund erfährt man möglicherweise indirekt etwas. In Vers 135 heißt es: „Ach, und eilst in dein väterlich Land trotz heiliger Schwüre?“¹⁵³⁴ Möglicherweise maß Theseus seinen Pflichten eine höhere Priorität bei, als seinem persönlichen Glück. Demnach wäre das Zurücklassen seiner Geliebten Ariadne als Abschied aus Vernunftgründen zu verstehen.¹⁵³⁵ M. J. Strazzulla wertet die Handlung als positiven moralischen Aspekt, der die Stärke des Heroen hervorhebt. Der Verzicht auf „Leidenschaft“ sei als eine Tugend zu werten, was für die Machtausübung Voraussetzung sei. Schließlich galt Theseus als Idealfigur eines Herrschers. Diese These wird möglicherweise durch Plutarch gestützt:

[...] sie [Ariadne] sei von Schiffsleuten nach Naxos gebracht worden und habe dort Onaros, den Priester des Dionysos, geheiratet, nachdem Theseus sie verlassen hätte, weil er in eine andere verliebt war:
,Denn ihn verzehrte die Liebe zu Aigle, des Panopeus Tochter.'

¹⁵²⁸ Das häufigste Thema in der römischen Kunst ist die Tötung des Minotauros, das zeitlich fast unmittelbar vor die Abschiedsszene anzusetzen ist, s. Strazzulla 1999, 583.

¹⁵²⁹ Vgl. Anm. 1475.

¹⁵³⁰ Strazzulla 1999, 583.

¹⁵³¹ Elsner 2007, 21.

¹⁵³² P. Oksala beschreibt dieses als „feinsinniges Kunstwerk“ und „Perle der Epik“, s. Oksala 1962, 170.

¹⁵³³ Catull. 64, 58. 123. 135; vgl. Oksala 1962, 173–174. 177.

¹⁵³⁴ Übers. P. Lewinsohn (1922).

¹⁵³⁵ Strazzulla 1999, 583.

Diesen Vers hat nämlich, so behauptet Hereas von Megara, Peisistratos aus Hesiods Gedichten streichen lassen, wie er andererseits in Homers Unterweltbuch den Vers einschmuggeln ließ:

‚Theseus und Peirithoos, herrliche Göttersöhne‘,
um den Athenern zu schmeicheln.¹⁵³⁶

Peisistratos ließ demnach diese Textpassage streichen, um den Nationalheros „nicht in schlechtem Licht erscheinen zu lassen“.¹⁵³⁷ Bei Pherekydes heißt es zudem, Athena habe Theseus befohlen Ariadne zu verlassen und nach Athen zu kommen, was Theseus auch tat.¹⁵³⁸ Diese Textpassage ließe sich so interpretieren, dass Theseus der Pflicht gegenüber Athen einen höheren Stellenwert beizumessen hat, als dem persönlichen Glück.¹⁵³⁹

In dem Sujet eine solche weitreichende Interpretation zu sehen, ist insofern nachvollziehbar, als dass die Platten der Variante 2 zusammen mit der Wiedererkennung durch Aigeus und dem Kampf gegen Skiron im gemeinsamen architektonischen Kontext nachgewiesen sind. Diese drei Darstellungen würden somit drei Aspekte des Heros thematisieren, die auch während der Umbruchzeit zwischen Republik und Prinzipat aktuell waren und auch Parallelen zu der Biografie Oktavians zulassen: die Adoption und somit Akzeptanz und Legitimierung durch Caesar (Wiedererkennung durch Aigeus), der innerpolitische und militärische Kampf gegen Konkurrenten (Skiron) und schließlich die Installation und Festigung des eigenen politischen Programms auf Basis altrömischer moralischer Werte (Abschied von Ariadne).

Fraglich bleibt, ob auch die älteren Platten der Variante 1, die kein Schiff und keine Angabe von Wasser aufweisen, ebenfalls auf diese Weise verstanden werden können. Zum einen ist eine Verbindung mit weiteren Motiven, die eine solche Deutung bestärken würden, nicht nachgewiesen. Zum anderen gibt es wenig Anhaltspunkte, die überhaupt eine Deutung als Theseus und Ariadne zulassen, da sich die Deutung des Motivs im Grunde nur aus der Kenntnis der Platten der Variante 2 ergibt. Die interpretatorischen Hinweise für eine weiterreichende Deutung, wie es in der Dreierserie möglich ist, fehlen. Vielmehr vermag die Darstellung in erster Linie eine allgemeine Verbundenheit zwischen den Dargestellten ausdrücken, die in der Interaktion zum Ausdruck kommt.

¹⁵³⁶ Plut. Thes. 20, 1–2.

¹⁵³⁷ Brommer 1982, 86; Walker 1995, 36.

¹⁵³⁸ Pherekyd. Jacoby fr. 148.

¹⁵³⁹ Vgl. Shapiro 1989, 148.

3.6 Kentaurenkampf

Darstellungen von Theseus im Kampf gegen einen Kentauren sind auf zehn oder elf Fragmenten, die teilweise modern zu vollständigen Platten rekonstruiert wurden, überliefert (Abb. 19).¹⁵⁴⁰ Von keinem Stück ist der Fundort bekannt. Drei der Platten stammen aus der ehemaligen Sammlung Campanas (Kat. 220–222), von denen sich eine heute im Louvre befindet (Kat. 220). Die anderen Exemplare gelten als verschollen (Kat. 221–222). Fünf Exemplare stammen aus der ehemaligen Sammlung Townley und befinden heute im British Museum in London (Kat. 225–229). Ergänzt wird die Gruppe durch jeweils ein Fragment aus Hannover (Kat. 224), aus dem J. Paul Getty Museum in Malibu (Kat. 223) und möglicherweise aus den Vatikanischen Museen (Kat. 230). Von drei Exemplaren ist keine Abbildung publiziert (Kat. 221–222, 230). Informationen zu diesen Reliefs sind allein der Sekundärliteratur entnommen.

3.6.1 Beschreibung sowie Serien- und Variantenzuweisung

Die vorliegenden Fragmente ergänzen einander, sodass die Gesamtkomposition rekonstruierbar ist. Die im Louvre befindliche Platte Kat. 220 ist jedoch aufgrund der massiven modernen Eingriffe für die Rekonstruktion mit Vorsicht zu beurteilen. Antik ist nur der Mittelteil, die die Oberkörper einer Figurengruppe zeigen, jedoch ohne den Kopf der dargestellten Person.¹⁵⁴¹ Ob dem Restaurator Vorlagen zur Verfügung standen, ist unbekannt. Zu vermuten ist, dass die Exemplare Kat. 221 und 222, die neben der Platte Kat. 220 aus der Sammlung Campanas stammen, als Vorlage zur Rekonstruktion der Gesamtkomposition gedient haben könnten.¹⁵⁴² Die Londoner Platte Kat. 226 wurde in Analogie weiterer in London befindlicher Fragmente (Kat. 225, 227–229) rekonstruiert. Das Fragment Kat. 224 blieb ohne Ergänzung. Es lassen

¹⁵⁴⁰ Das Fragment Kat. 230 ist in der gängigen Literatur aufgelistet. Allerdings sind sich schon H. von Rohden und H. Winnefeld ob des Inhalts unsicher. Eine Abbildung ist nicht publiziert. Es wird daher aus der folgenden Analyse ausgeschlossen.

¹⁵⁴¹ Von Rohden – Winnefeld 1911, 105.

¹⁵⁴² Kat. 221, 222; Cataloghi Campana Nr. 13, 30; von Rohden – Winnefeld 1911, 105. Eine online publizierte Abbildung einer Platte aus dem Louvre mit der Inventarnummer Cp 4181 (hier Kat. 220) könnte das Original zu der Zeichnung darstellen, weist jedoch einige Diskrepanzen gegenüber der Zeichnung auf, s. <<http://www.photo.rmn.fr/archive/02-008587-2C6NU0GB0ULX.html>> (28.10.2016). Der Bildfries schließt nach unten hin mit einer glatten statt mit einer Doppelleiste ab, vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 36*. Zudem endet der untere Zierfries unten mit einer ganzen Palmette, statt mit einer halben. Der obere Abschluss, der durch eine glatte Leiste gebildet wird, ist hier schmaler als auf der Zeichnung Campanas.

sich Verkleidungsplatten (Kat. 220–224, 229) und Aufsatzplatten¹⁵⁴³ (Kat. 225–228) unterscheiden.

Das Bildfeld wird von einer Zweiergruppe, bestehend aus einem Kentauren und einem Jüngling ausgefüllt. Auf der linken Seite ist ein nach links gewandter Kentaur zu sehen. Er trägt einen wild wachsenden Bart, hat langes wallendes Haar und spitze Ohren. Um seine linke Schulter verläuft eine Efeuranke hinunter schräg über die Brust und dann hinter dem Rücken über den Pferdeleib. Der Kentaur ist mit seinen Hinterläufen zu Boden gestürzt. Mit seinen Vorderläufen unternimmt er den Versuch, den Fall abzustützen. Er flieht vor einem sich hinter ihm befindlichen Jüngling, der diesen an seinem langen Haar ergriffen hat und ihn am Kopf zurückzieht. Der Jüngling ist von muskulöser, zugleich schlanker Statur, trägt eine kurze in gleichmäßigen Strähnen angeordnete Frisur und ist bartlos. Er hat sich in weiter Schrittstellung von hinten auf den Kentauren gestürzt. Er ist bis auf eine ihm hinterher wehende Chlamys unbekleidet. Die Scheide für sein Schwert hängt an einem Tragriemen über der Schulter. Mit seiner Rechten holt er zum Schlag aus. Auf der Platte Kat. 220 hält er ein Schwert¹⁵⁴⁴ und auf der Platte Kat. 223 ein *pedum* in der Hand. Auf der Platte Kat. 223 sind Riemensandalen an seinen Füßen erkennbar. Der Kentaur ergreift mit seiner Rechten den rechten Ellenbogen des zum Schlag ausholenden Jünglings, um ihn abzuwehren. Mit der Linken ergreift er den Ellenbogen des linken Armes des Gegners, mit dem er an den Haaren zurückgezogen wird, um ihm entgegenzuwirken. Dabei vollzieht der Oberkörper des Kentauren eine leichte Drehung, sodass dieser im Gegensatz zum Pferdeleib, der im Profil erscheint, in Dreiviertelansicht von vorne zu sehen ist. Recht ungewöhnlich sind Ritzzeichnungen¹⁵⁴⁵ im Reliefgrund der Platte Kat. 223: Gräser und Blüten. Sie verweisen auf den Schauplatz in der freien Natur.

Die bekannten Verkleidungsplatten gleichen sich in ihren Maßen und Größenverhältnissen. Dazu zählen die Platte Kat. 220, möglicherweise die Platten Kat. 221 und 222, das Fragment Kat. 224 sowie die bislang unbekannte Platte Kat. 223.

Das etwas breitere als hohe Bildfeld wird oben und unten durch Zierleisten begrenzt. Die Höhe beträgt 38 cm, die Breite 30 cm und die Bildhöhe 22 cm. Den oberen Zierstreif bildet ein Eierstab, der auf einer über den Bildgrund erhöhten Fläche aufliegt. Bei der Platte Kat. 220 sind neun Blätter aneinandergereiht. Die einzelnen stilisierten Blätter haben eine ovale Form, sind nach oben hin abgeflacht und stoßen an ein einfaches glattes Gesims. Ein dünnes Band umrandet von unten die Blätter, jedoch ohne sich in der Mitte zu berühren. Die Platte Kat. 223 weist im Vergleich dazu neun ganze und ein halbes Blattelement auf, die wiederum eine rundere Form

¹⁵⁴³ Vgl. ebd. 105.

¹⁵⁴⁴ Vermutlich liegt dem eine falsche Rekonstruktion zugrunde.

¹⁵⁴⁵ Bisweilen wurde die Beischrift eingeritzt, s. Kat. 120.

haben. Nach unten hin werden die Platten durch ein Anthemion aus drei ganzen und zwei halben von Lotusblättern umschriebenen Palmetten begrenzt. Die beiden halben Palmetten an den jeweiligen Bildrändern weisen darauf hin, dass mehrere solcher Platte friesartig in einer Reihe angebracht worden waren. Auf der Platte Kat. 220 ist ein Heftloch erhalten, das sich unterhalb des rechten Vorderlaufes eines Kentauren befindet. Ein weiteres Heftloch ist zur Hälfte auf dem Fragment Kat. 224 erhalten. Es weist eine Einkerbung zum Einfassen des Nagelkopfes auf.

Die Platten Kat. 220 und 223 weisen geringfügige Unterscheide auf, die von verschiedenen Serien zeugen (Serien 1 und 2): das Kampfgerät in der Rechten des Jünglings, die Drapierung des Mantels, die Gesichtsform des Kentauren und die Form der Schwertscheide. Weiterhin ist anhand marginaler Unterschiede in der Körperhaltung und in der Körperform erkennbar, dass die Platten aus zwei verschiedenen Formen stammen müssen, so in den gedrungenen Körperformen der Gestalten auf der Platte Kat. 223 gegenüber der Platte Kat. 220, in der Stellung der Beine des Kentauren und in der Haltung des linken Beines des Jünglings, dessen Knie auf der Platte Kat. 220 nahezu gestreckt ist, auf der Platte Kat. 223 jedoch leicht gebeugt. Das Fragment Kat. 224 unterscheidet sich wiederum in den Details, weshalb es einer weiteren Serie zuzuordnen ist (Serie 3). Der Kopf des Jünglings und die rechte Hand des Kentauren stoßen direkt an die obere Reliefkante. Die Köpfe der beiden Kämpfenden sind dichter beieinander, sie berühren sich beinahe, wohingegen bei der Platte Kat. 220 ein größerer Abstand erkennbar ist. Zu vermuten ist, dass die Gesamtbildfläche für die Personengruppe kleiner war. Die Figuren der unterschiedlichen Serien weisen dennoch die gleichen Maße auf. Einzig von diesem Fragment sind Farbspuren nachgewiesen und publiziert. So sind rote Farbspuren an den Haaren der beiden Figuren und im Bereich des Pferdekörpers erkennbar.

Die Gestaltung der oberen und unteren Zierfrieze ist bei genauerer Betrachtung mit der der ersten Serie der Platten der Wiedererkennungsszene (Kat. 161–171) vergleichbar, sodass zu erwägen ist, ob sie aus der gleichen Werkstatt stammen. Allerdings stimmen die Maße nicht überein, denn die hier beschriebenen Platten sind größer und zudem stiltechnisch jünger einzustufen als die der Wiedererkennungsszene (vgl. Kap 3.4.5.). Darauf verweist besonders der Mangel an Details.

Neben den Verkleidungsplatten sind vier Aufsatzplatten erhalten (Kat. 225–228). Es ist wahrscheinlich, dass alle bekannten Aufsatzplatten von demselben Fundort, sogar von demselben Gebäude stammen, denn sie sind derselben Form entnommen, befinden sich heute in der Sammlung des British Museum in London und waren zuvor Teil der Sammlung Townley.¹⁵⁴⁶ Vermutlich wurden sie geschlossen von dem damaligen Sammler erworben. Als Vorlage für das einzige zu einer vollständigen

¹⁵⁴⁶ Ebd. 105.

Platte ergänzte Exemplar Kat. 225 dienen vermutlich die drei weiteren Fragmente (Kat. 226–228), die das Bild fast vollständig komplettieren.

Gegenüber den Verkleidungsplatten variieren die Details, sodass sie einer anderen Variante (2) zuzuordnen sind. Der Mund des Kentauren ist geöffnet. Der Efeuzweig verläuft nun nicht mehr über die Brust, sondern nur noch über den Pferdeleib. Unsicher bleibt, ob das rechte Vorderbein vorgestreckt oder wie bei der Platte Kat. 220 gebeugt ist,¹⁵⁴⁷ denn die Bruchkante verläuft genau entlang des Knies. Ebenso ist unklar, inwieweit das linke Bein des Jünglings dargestellt wurde.¹⁵⁴⁸ Als Waffe macht er hier von seiner Keule Gebrauch, wie das Fragment Kat. 226 zeigt. Das Schwert trug er stattdessen an der Seite, wie auf Fragment Kat. 227 zu sehen ist.¹⁵⁴⁹

Die Bildreliefs weisen alle in etwa die gleichen Maße auf, gleich ob auf Verkleidungsplatten oder auf Aufsatzplatten, gleich ob die Figur ein Schwert oder eine Keule in den Händen hält. Die Verwendung von Matrizenstempeln, die auch ausgetauscht und variiert wurden, ist wahrscheinlich. Das fast unveränderte, homogene Aussehen der Bilder deutet darauf hin, dass sie aus einer Werkstatt stammen und innerhalb eines kurzen Zeitraumes hergestellt wurden.

3.6.2 Deutung

Der Jüngling weist charakteristische Merkmale auf, die eine Deutung als Theseus zulassen. Dazu zählen der schlanke, muskulöse Körperbau, das kurze Haar, die Chlamys, das Schwert und die Sandalen sowie das *pedum*. Der Kentaure ist nicht namentlich benennbar. Der Efeu verweist auf den Genuss von Wein, möglicherweise bei einem Fest.¹⁵⁵⁰ Die wiedergegebene Interaktion zeigt einen Kampf.

Bei der Benennung eines bestimmten Ereignisses besteht das Problem, dass literarisch acht verschiedene Kentaurenkämpfe (Kentaumachien) belegt sind. Theseus nimmt nach literarischen Quellen an einem, nach bildlichen an zwei Kämpfen teil. Diese Kämpfe sind in der antiken Bildkunst nicht immer klar voneinander zu unterscheiden. Zudem ist Theseus in den Szenen nicht immer eindeutig identifizierbar.¹⁵⁵¹ Die Darstellungen, auf denen Theseus mitwirkte, zeigen einen Kampf zwischen Kentauren und La-

¹⁵⁴⁷ Ebd. 105. 290.

¹⁵⁴⁸ Ebd. 105.

¹⁵⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁵⁰ Antiker Brauch war es Gäste mit Kränzen zu schmücken, s. Athen. Deipnosoph. 15, 685; vgl. Combe 1810, 29.

¹⁵⁵¹ Zur Problematik der Identifizierung von Kentaumachien und der Teilnahme durch Theseus, s. Brommer 1982, 104–105.

pithen. Die erste Begegnung zwischen Theseus und den Kentauren findet bei der Hochzeit zwischen Peirithoos und Hippodameia statt,¹⁵⁵² die literarisch und bildlich überliefert ist.¹⁵⁵³ Ein Kolonettenkrater in Florenz¹⁵⁵⁴ zeigt eine Kentaumachie. Die erste Gruppe links zeigt vielleicht im Kampf gegen einen Kentauren, der als Waffe einen Tisch gebraucht. Rechts daneben erhält ein weiterer Kentaur, der einen Krater als Waffe schwingt, einen Faustschlag von möglicherweise Peirithoos. Er hat Hippodameia soeben

¹⁵⁵² Früheste Belege für die Sage finden sich bei Homer, allerdings wird Theseus nicht bei einem Kampf gegen die Kentauren bei der Hochzeit erwähnt (Hom. Od. 21, 295–304), ebenso nicht im Zuge der Geburt des Sohnes des Peirithoos, also einem zweiten Kentaurenkampf zu einem späteren Zeitpunkt (Hom. Il. 2, 742). Im ersten Buch der *Ilias* wird Theseus erwähnt, allerdings scheint die Stelle, die mit dem Text bei Hesiod identisch ist, verfälscht, s. Hom. Il. 1, 265; Hes. scut. 178–190; vgl. Brommer 1982, 104 mit Anm. 1. 2. Die Sage ist durch Isokrates und Herodor, auf den sich Plutarch bezieht, seit dem 5. Jh. v. Chr. belegt, s. Isokr. or. 10, 26; Plut. Thes. 29; 30, 3. Nach Herodor kam Theseus erst, als der Kampf schon im Gange war, den Lapithen zu Hilfe. Nach F. Brommer nahm Theseus nur an der aus dem zweiten Buch der *Ilias* zu erschließenden zweiten Kentaumachie. Einen zweifelsfreien Beleg für Theseus' Teilnahme an dem Kampf bei der Hochzeit geben erst die Quellen ab dem 1. Jh. v. Chr., s. Diod. 4, 70, 3; Ov. met. 7, 212; 12, 210–365; Stat. Ach. 1, 157; Apollod. epit. 1, 21; Plut. Thes. 29; Zenob. Cent. 5, 33; Lib. or. 64, 70; Phot. bibl. 149 a. Als der König des edlen Lapithenvolkes Peirithoos Hippodameia heiratete, lud er auch die wilden Kentauren ein. Peirithoos gilt sowohl als Sohn des Ixion (Ephor. FGrHist 70 F 23; Diod. 4, 63, 1; 4, 69, 3; Ov. met. 8, 403–404. 567 613; 12, 210. 338; Apollod. 1, 68) und der Dia als auch als Sohn des Zeus (Hom. Il. 2, 741; 14, 317–318; vgl. Hom. Od. 11, 631; Hellanik. FGrHist 4 F 134; Plat. rep. 391c–d). Die Abstammung von Ixion macht die Lapithen zu menschengestaltigen, gutartigen und ritterlichen Halbbrüdern der wilden Kentauren, die ebenfalls von Ixion abstammen. Die Lapithen und die Kentauren sind demnach Halbbrüder, deren Streit stellt einen Bruderzwist dar (Diod. 4, 70). Die Kentauren tranken maßlos Wein und waren bald so trunken, dass sie sich wollüstig auf die Braut und die weiteren Frauen und Jünglinge der Hochzeitsgesellschaft stürzten, s. Apollod. epit. 1, 21; Diod. 4, 70; Hyg. fab. 33; Serv. Aen. 7, 304. Peirithoos und dessen Freund Theseus, der ebenfalls zu den Hochzeitsgästen zählte, eilten zur Rettung Hippodameias. Dem Kentauren Eurytion, der die Braut entführt hatte, schnitten sie Ohren und Nase ab und warfen ihn hinaus, s. Diod. 4, 70, 2–4; Ov. met. 12, 210–537; Ov. epist. 17, 247–248; Ov. am. 2, 12, 19–20; Verg. georg. 2, 455–457; Hor. carm. 1, 18, 7–9; 2, 12, 5; Prop. 2, 2, 9–10; 2, 6, 17–19; Stat. Theb. 2, 563–564; Plut. Thes. 30; Paus. 5, 10, 8; Hyg. fab. 33. Es entbrannte ein Kampf zwischen den Kentauren und den Lapithen, den letztere letztendlich auch dank Theseus gewannen, s. Hom. Od. 21, 295–303; Hom. Il. 1, 262–268; Pindar frg. 166–167; Apollod. epit. 1, 21; Ov. met. 12, 210–537; Paus. 5, 10, 2. An dieser Stelle sei erwähnt, dass bereits unter den frühesten Darstellungen bis hin zur Spätklassik das Kaineus-Motiv zu finden ist. Kaineus galt als unverwundbarer Lapith, der meist von Kentauren in die Erde gerammt wurde. Literarisch ist diese Episode allerdings erst später bei Pindar (frg. 128–129) belegt; vgl. Thomas 1976, 47. In dieser Arbeit soll allerdings kein Bezug auf diese Thematik innerhalb der Rezeption der Kentaumachie genommen werden.

¹⁵⁵³ Theseus ist mitunter hier inschriftlich bezeugt, s. Brommer 1982, 106. Auf einem Volutenkrater ist auf dem Hals ein Fries erkennbar. Er zeigt unter anderem Theseus, der mit einem Beil zum Schlag anhebt, davor einen Kentauren, der versucht, sich mit einem Kissen zu schützen. Im Hintergrund sind Klinen erkennbar. Attisch-rotfiguriger Volutenkrater, aus Numama, H. 63,5 cm, 475–425 v. Chr., New York, MMA, Inv.-Nr. 1907.286.84, s. ARV² 613, 1 (Maler der wollenden Satyrn); Picón u.a. 2007, 116. 430 Nr. 127 <www.beazley.ox.ac.uk/record/22F176C9-875A-4544-B266-21A1AEE70D14> (11.10.2016).

¹⁵⁵⁴ Attisch-rotfiguriger Kolonettenkrater, FO unbekannt, H. 39,5 cm, 500–450 v. Chr., Florenz, AM, Inv.-Nr. 81268 (3997), s. ARV² 541, 1 (Florenz-Maler); CVA Florenz, Museo Archeologico (2) Taf. 39, 3; 43, 1–3; 44, 2–3; Schefold – Jung 1988, 264 Abb. 314; Servadei 2005, 145 Abb. 57; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/678046A3-AF2D-4346-8349-E912F67D29BC>> (11.10.2016).

befreit, die noch am Boden liegt. Polygnot habe so die Kampfszene mit dem Hochzeitsmahl verbunden, die für die Folgezeit klassisch wurde: „Der Gegensatz der Riesen und der Halbtiere wird vertieft zu dem der Frevler und des Rechtes. Es geht nicht nur um die Grenze der menschlichen Ordnung, sondern um die Gefährdung der Ordnung selbst, wenn die Sitte des Gastmahls verletzt wird. Die Kentauren kennen kein Maß und büßen dafür im Sinn der Tragödie mit ihrer Vernichtung.“¹⁵⁵⁵

Das Bild ist seit frühklassischer Zeit überliefert. Sie zeigen die Hochzeitsgäste im Kampf beim Mahl mit Gegenständen, die zu Waffen zweckentfremdet wurden.¹⁵⁵⁶ Auf attisch-rotfigurigen Vasen überfallen die Kentauren Frauen und Jungen und kämpfen mit Gegenständen wie Bratspießen oder Lampenständern. Außerhalb der Vasenmalerei ist die Kentaumachie beim Hochzeitsmahl auf dem Giebel des Zeustempels von Olympia bezeugt.¹⁵⁵⁷ Auf den Südmetopen des Parthenon wird ebenfalls die Kentaumachie thematisiert, wobei allerdings nicht klar ist, welcher der Kämpfenden Theseus darstellt.¹⁵⁵⁸

Bei der Geburt von Peirithoos' Sohn kommt es zu einem weiteren Kampf. Die antiken literarischen Quellen nennen dabei nicht eindeutig Theseus,¹⁵⁵⁹ obgleich er in der Bildkunst überliefert zu sein scheint. Darstellungen dieses Kampfes sind zeitlich etwas früher anzusetzen. Der Klitiaskrater¹⁵⁶⁰ aus dem zweiten Viertel des 6. Jhs. v. Chr. zeigt die früheste gesicherte Darstellung des Kampfes, die auch „thessalische

¹⁵⁵⁵ Scheffold – Jung 1988, 266.

¹⁵⁵⁶ Ov. met. 12, 235–244.

¹⁵⁵⁷ Zu den Giebeln des Zeustempels in Olympia, s. Anm. 1511.

¹⁵⁵⁸ Der Jüngling auf der Südmetope 27 wurde mitunter als Theseus gedeutet, s. Brommer 1967, 118 (mit weiterführender Literatur); Germi 2008, 118. F. Brommer äußerte sich später gegenüber der These kritisch, s. Brommer 1982, 108; zu den Parthenonskulpturen, s. Ellinghaus 2011; zur Südmetope 27, s. Anm. 1011. Auf dem Fries von Phigalia findet eine Vermischung von dem Kampf im Freien und dem Kampf im Saal statt. Die Darstellung von Frauen und Kindern verweist auf die Hochzeit, die Darstellung der Krieger in Rüstung auf den Kampf im Freien. Theseus ist nicht sicher zu identifizieren. Relief, Marmor, aus Bassai-Phigaleia, Apollontempel, L. 161,29 cm, 420–400 v. Chr., London, BM, Inv.-Nr. 524, s. Kenner 1946, 42 Taf. 5; Petrocheilos 1997, 689 Nr. 214; <http://www.aeria.phil.uni-erlangen.de/photo_html/bauplastik/fries/bassai/phiga5.jpg> (11.11.2016); zur Beschreibung und Deutung des Frieses, s. Hofkes-Brukker – Mallwitz 1975. Ebenso werden auf gleiche Weise beim Fries von Sounion und beim Fries von Gjölbaschi die beiden Kentaumachien miteinander vermischt. Theseus ist nicht sicher erkennbar. Fries, parischer Marmor, Poseidontempel, Sounion, L. gesamt 8,40 m (rekonstruiert), 444–440 v. Chr., Laurion, Archäologisches Museum (ohne Inv.), s. Herbig 1941; Delivorrias 1969; Brommer 1982, 109; Felten – Hoffelner 1987, 169–184 Beil. 1–2. Die Kentaumachiedarstellung im Heroon von Gjölbaschi-Trysa aus dem 4. Jh. v. Chr. zeigt, dass die typologischen Vorbilder aus dem attischen Raum stammen. Einige Typen finden sich auf den Metopen des Parthenon wieder, die meisten Parallelen finden sich auf der Keramik des 6. und 5. Jhs. v. Chr. Südfries außen des Heroons von Gjölbaschi-Trysa mit Kentaumachie, Kalkstein, L. 6,63 cm, H. 62 cm, 380–370 v. Chr., *in situ*, s. Brommer 1982, 109; zuletzt Landskron 2015, 76–83. 402–406 Nr. I 508 a–b Taf. 33–38.

¹⁵⁵⁹ Vgl. Anm. 1552–1553.

¹⁵⁶⁰ Shapiro u. a. 2013 (mit weiterführender Literatur).

Kentaumachie“ genannt wird. In der Bildkunst ist diese Episode von der Kentaumachie bei der Hochzeit dadurch zu unterscheiden, dass hier Krieger, darunter Theseus, in Rüstung und mit Schild im Kampf gegen die Kentauren dargestellt sind. Die einzelnen Figuren sind durch Namensbeischriften benannt. Dass es sich hierbei nicht um einen Kampf bei einer Hochzeit handelt, darauf verweist die Abwesenheit der Frauen, derentwegen der Kampf ausbrach, sowie der Umstand, dass die Kentauren mit Ästen und Zweigen kämpfen, und nicht mit den auf einer Tafel vorhandenen Gegenständen. Es handelt sich demnach um einen Kampf im Freien, nicht um eine Saalschlacht.¹⁵⁶¹ Neben dem Klitiaskrater sind weitere attische Vasenbilder der archaischen Zeit überliefert, die ebenfalls eine Feldschlacht mit gerüsteten Kriegern zeigen.¹⁵⁶² Danach nehmen die Darstellungen wieder ab.

Außerhalb Attikas ist die Kentaumachie in der apulischen Vasenmalerei bezeugt, einmal wird er auf einem Kelchkrater¹⁵⁶³ sogar inschriftlich erwähnt. Der Krater aus Anzi, der um 350 v. Chr. datiert, zeigt einen Kentauren, der Hippodameia ergriffen hat. Theseus kommt ihr zu Hilfe und setzt mit einer kurzen schmalen Keule zum Schlag an.¹⁵⁶⁴ Die Figuren werden durch Beischriften benannt. Weiterhin sind Kentaumachien auf italischem Gebiet auf etruskischen Ascheurnen und kaiserzeitlichen Sarkophagen wiedergegeben, allerdings ist es auch hier schwierig eine bestimmte Episode zu benennen.¹⁵⁶⁵

In der antiken Literatur und Bildkunst sind demnach zwei Kentaumachien zu unterscheiden, an denen Theseus teilnahm. Der erste Kampf bei der Hochzeit ist literarisch seit dem 1. Jh. v. Chr., bildlich seit ca. 460 v. Chr. belegt. Der zweite Kampf im Freien mit gerüsteten Kriegern bei der Geburt des Sohnes des Peirithoos ist literarisch seit dem 5. Jh. v. Chr., bildlich seit dem zweiten Viertel des 6. Jhs. v. Chr. belegt.¹⁵⁶⁶ Die einzigen Denkmäler aus römischer Zeit, die eine Kentaumachie zeigen, stellen die hier behandelten

¹⁵⁶¹ Brommer 1982, 105.

¹⁵⁶² F. Brommer zufolge mögen diese Vasen den Kampf des Theseus zeigen, allerdings werden die Krieger in der Regel nicht namentlich erwähnt, s. ebd. 105–106 Anm. 6.

¹⁵⁶³ Zur Beischrift, s. Brommer 1982, 107. Apulisch-rotfiguriger Kelchkrater, aus Anzi, H. 76,2 cm, um 350 v. Chr., London, BM, Inv.-Nr. 1870,0710.2 (F 272), s. Trendall/Cambitoglou, 481, Nr. 14 Taf. 171, 1–2; Trendall 1989, 103 Abb. 195; Schefold – Jung 1988, 271 Abb. 320; <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=1501411001&objectId=463164&partId=1> (19.9.2016).

¹⁵⁶⁴ Der Gebrauch der Keule bei der Kentaumachie ist in antiken schriftlichen Quellen überliefert, s. Diod. 4, 59; vgl. Combe 1810, 29. Zwar nimmt auch Herakles an der Kentaumachie teil, doch anhand des Schwertes, das kein Attribut des Herakles ist, kann der Jüngling als Theseus identifiziert werden, s. Combe 1810, 29. Ebenso ist die Keule innerhalb der apulischen Malerei mehrmals belegt. Da jedoch auch Herakles sie in seinen Kentaurenkämpfen öfters verwendet, sind die beiden oft schwer voneinander zu unterscheiden, s. Brommer 1982, 106–107 Taf. 24.

¹⁵⁶⁵ Ebd. 109.

¹⁵⁶⁶ Frühere Literaturangaben scheinen zweifelhaft, s. ebd. 110. In späterer Zeit werden auch Elemente aus beiden Sagen in der Bildkunst miteinander vermischt, vielleicht sogar mit weiteren Kentaumachien,

Campana-Reliefs dar.¹⁵⁶⁷ Der Efeuschmuck um den Pferdeleib des Kentauren, der bereits auf etruskischen Urnen belegt ist,¹⁵⁶⁸ verweist auf das Gastmahl bei der Hochzeit des Peirithoos mit Hippodameia.¹⁵⁶⁹ Die Gräser und Blumen verweisen dagegen auf den Kampf-ort im Freien. Fest steht zumindest anhand der schriftlichen Überlieferung und der bildlichen Parallelen, dass Theseus gegen einen Kentauren kämpft, der in Bezug zu dem Konflikt zwischen Lapithen und Kentauren steht.

3.6.3 Exkurs: Typus 2 (?)

Ein weiteres, dem British Museum vorliegendes Fragment (Kat. 229) gehört möglicherweise einem bisher unbekanntem Typus an.¹⁵⁷⁰ Das Fragment ist an drei Seiten gebrochen. Ein Stück des oben erhaltenen hervorkragenden Zierfrieses zeigt wahrscheinlich alternierende Löwenköpfe und nach unten zeigende Palmetten.¹⁵⁷¹ Oben und unten wird der Fries durch jeweils eine glatte Leiste begrenzt. Oben am Palmettenansatz wachsen schmale Blätter, die wie in der Mitte gefaltete Akanthusblätter aussehen und sich an den Spitzen unter den Löwenköpfen mit dem Nachbarblatt berühren, sodass die Löwenköpfe in den Blattkelchen sitzen. Von der eigentlichen Relieffläche ist nur ein kleiner Ausschnitt erhalten, weshalb die Zugehörigkeit zu dieser Motivgruppe fragwürdig bleibt. Die Darstellung zeigt einen erhobenen rechten Arm mit einer Keule in der Hand. Links daneben ist ein Heftloch erkennbar. Nach der Armhaltung zu urteilen ist der Keulenträger in Dreiviertelansicht von hinten zu sehen und holt mit der Keule weit aus. Ungewöhnlich ist hier die Keule, die mehr an Herakles erinnert, anstelle des *pedums*, wie es auf anderen Theseusdarstellungen auf Campana-Reliefs wiedergegeben ist.¹⁵⁷²

was die Beurteilung erschwert. K. Schefold und F. Jung dagegen sind der Meinung, dass alle Darstellungen der Thessalischen Kentaurenomachie auf die Episode bei der Hochzeit verweisen. „Dass der Kampf auf archaischen Bildern im Freien stattfindet, spricht nicht gegen die Annahme, dass sein Anlass die Hochzeit des Peirithoos war. Ein archaischer Palast konnte eine solche Menge von Gästen nicht aufnehmen“, s. Schefold – Jung 1988, 264.

¹⁵⁶⁷ Brommer 1982, 110.

¹⁵⁶⁸ Körte 1896, 163–167. 169–170 Taf. 68–70; vgl. Robert 1897, 157; von Rohden – Winnefeld 1911, 105.

¹⁵⁶⁹ Combe 1810, 29; Ellis 1846, 138; Walters, 1903, 399.

¹⁵⁷⁰ Das Fragment wird bei H. von Rohden und H. Winnefeld nicht weiter klassifiziert, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 105.

¹⁵⁷¹ Der obere Zierstreifen ist der etruskischen Tradition entlehnt, in der Friese mit Köpfen im Wechsel mit Palmetten belegt sind, s. ebd. 33*. Er ist weiterhin auf Fragmenten in Berlin (SM, Inv.-Nr. 3837. 4191) überliefert, s. ebd. 33* Abb. 12*. Die Palmetten und die Löwenköpfe werden mithilfe der Akanthusblätter miteinander verbunden, vgl. ebd. 33*.

¹⁵⁷² Das *pedum* ist auf Campana-Reliefs weiterhin im Kampf gegen Sinis (Kat. 127–133), bei der Begegnung mit Herakles (Kat. 134–140), bei der Bändigung der Marathonischen Stiers (Kat. 141–147) und beim Kampf gegen Skiron (Kat. 148–160) belegt.

3.6.4 Bildtradition: Zur Adaption traditioneller Bildschemata des 5. Jhs. v. Chr.

Der wiedergegebene Typus weist keine kompositorischen Parallelen innerhalb des Sujets auf. Es ist dennoch feststellbar, dass für die Darstellung Elemente bereits bestehender Schemata adaptiert wurden, die erstmals in der Kunst des Strengen Stils aufkamen. Darstellungen von Kentaumachien im 5. Jh. v. Chr. geben Theseus beziehungsweise einen nicht namentlich näher bestimmbar Lapithen mitunter in Anlehnung an den Tyrannentöter Harmodios wieder,¹⁵⁷³ dessen Darstellungsweise auch Eingang in die Theseustypologie fand.¹⁵⁷⁴ Zudem zeigen die Darstellungen ein weiteres Darstellungselement, das bereits behandelte sog. Knieschema.¹⁵⁷⁵ Zwar ist Theseus' Knie nicht direkt im Knieschema wiedergegeben, doch verweist seine Grundhaltung auf eine Adaption, wie im Folgenden noch gezeigt wird.

Ein attisch-rotfiguriger Stamnos zeigt auf einer Seite einen Jüngling im Kampf mit einem Kentauren.¹⁵⁷⁶ Den rechten Arm mit dem Schwert in der Hand hat er zum Angriff erhoben. Zugleich stürmt er nach vorne, erkennbar an der leicht schrägen Haltung, dem erhobenen gebeugten rechten Bein und dem linken Fuß auf den Zehenspitzen. Er trägt einen Helm mit Helmbusch und ist mit einem in Hüfthöhe verknoteten Tuch bekleidet. Er greift einen Kentauren von hinten an, der bereits zu Boden gegangen ist. Dieser wendet sich zurück und versucht den Jüngling mit Zweigen, die er in den Händen hält, abzuwehren. In seiner Linken trägt er einen runden Schild. Obleich einzelne Bildelemente abweichen, erinnert die Haltung des Jünglings an Harmodios. Allein das rechte erhobene Bein weicht vom Schema ab, das stattdessen im Knieschema wiedergegeben wird. Er entspricht demnach genau der Theseusfigur auf den Campana-Reliefs, wobei die Gesamtkomposition mit dem Kentauren eine andere ist. Ob es sich bei dem dargestellten Jüngling auf dem Stamnos um Theseus handelt, ist allerdings fraglich.

¹⁵⁷³ Die durch römische Kopien überlieferte „jüngere Tyrannentötergruppe“ wurde von Kritios und Nesiotes nach dem Vorbild der dem Antenor zugeschriebenen „älteren Tyrannentötergruppe“ geschaffen, die nur durch Pausanias (1, 8, 5) überliefert ist.

¹⁵⁷⁴ Scheffold – Jung 1988, 265. Zu Theseusdarstellungen im sog. Harmodiosstypus, s. Hudeczek 1972–1975; Blatter 1975.

¹⁵⁷⁵ Vgl. Kap. 3.2.

¹⁵⁷⁶ Attisch-rotfiguriger Stamnos, aus Tarquinia, H. 32 cm, 500–450 v. Chr., Paris, LV, Inv.-Nr. G 55, s. ARV² 187, 58. 1632 (Kleophrades-Maler); CVA Paris, Louvre (1) III Ic Taf. 6, 3. 5. 7, 3; Scheffold – Jung 1988, 265 mit Anm. 692; <www.beazley.ox.ac.uk/record/F539AE7C-9EEF-4814-9979-5CAF8ABA0874> (11.10.2016). K. Scheffold und F. Jung gehen beim Kleophrades-Maler und anderen Vasenmalern davon aus, dass nicht erhaltene Gemälde als Vorlage gedient haben, s. Scheffold – Jung 1988, 264–271.

Ein etwas jüngerer Kelchkrater zeigt in einem umlaufenden Fries eine Kentauromachie.¹⁵⁷⁷ Die Szenerie spielt sich sowohl im Hause, erkennbar durch die Angabe von Säulen und einem Fußboden, als auch im Freien ab. Der Anlass für den Kampf zeigt eine Szene, in der ein Kentaur die Braut gepackt hat. Zwei Lapithen im selben Bildfeld sind besonders beachtenswert. Der direkt neben einem Eingang befindliche Lapith ist in weiter Schrittstellung dargestellt. In der Linken hält er sein Schwert gesenkt. Die Rechte schnellte nach vorne. Er ist bärtig, also als älterer Mann gekennzeichnet, und mit einem Mantel bekleidet, den er über die linke Schulter und den Oberarm gelegt hat. Er ähnelt somit der Aristogeitonstatue, die ebenfalls Teil der Tyrannentötergruppe ist. Zwar fehlen konkrete Hinweise, um ihn sicher als Peirithoos zu identifizieren, doch die Angabe des Bartes, die isolierte Stellung innerhalb des Frieses sowie die relative Nähe zur Braut mögen Hinweise darauf sein. Vor ihm kämpft ein Jüngling ebenfalls in weiter Schrittstellung. Mit beiden Händen hält er eine Fackel, die er über den Kopf geschwungen hat. Obgleich auch hier der Jüngling nicht (durch eine Beischrift oder spezifische Attribute) personalisiert ist, möchte man in Analogie zu weiteren Theseusdarstellungen, die im Harmodiostypus abgebildet sind, auch hier an Theseus denken.¹⁵⁷⁸

Die Statuentypen von Harmodios und Aristogeiton bei einer Kentauromachie kehren zudem in der Bauplastik wieder. Die Südmetope 7 des Parthenon in Athen zeigt einen Lapithen, der einen sich aufbäumenden Kentauren frontal angreift.¹⁵⁷⁹ Das linke Bein ist vorgeschneit, das rechte, das nur im Ansatz erhalten ist, zieht er hinter sich her. Mit seiner linken Hand ergreift er den Kentauren, die rechte Hand, die möglicherweise eine Waffe oder ähnliches hielt, ist nicht erhalten. Der Mann unterscheidet sich allein durch seinen Mantel von Aristogeiton, der hier um den Hals mit einer Schnalle befestigt, anstatt um den linken Arm gelegt ist.

Im Westfries des Hephaisteions hat die Figur 11 gleichfalls wie Harmodios den rechten Arm zum Schlag erhoben, wohingegen er mit dem rechten Bein voran nach

¹⁵⁷⁷ Attisch-rotfiguriger Kelchkrater, aus Attika, H. 38 cm, 475–425 v. Chr., Wien, KM, Inv.-Nr. IV 1026; s. ARV² 1087, 2 (Nekyia-Maler); CVA Wien, KM (3) Taf. 102, 1–2; 103, 1–2; 104, 1–2; Schefold – Jung 1988, 268; <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/206C71EA-DAD3-4477-B0CA-CC84115FE84F>> (19.10.2016).

¹⁵⁷⁸ Theseus ist im Harmodiostypus auf einer Schale des Kodros-Malers wiedergegeben, allerdings nicht beim Kampf gegen einen Kentauren, sondern innerhalb des Theseuszyklus beim Angriff auf Skiron. Attisch-rotfigurige Schale, aus Vulci, H. 12,7 cm, Dm. 33,02 cm, 450–400 v. Chr., London, BM, Inv.-Nr. 1850,0302.3 (E 84), s. ARV² 1269.4 (Kodros-Maler); Blatter 1975, 354–355 Abb. 3; Schefold – Jung 1988, 251 Abb. 301; <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=399270&partid=1&searchText=greek+minotaur&page=1> (16.11.2016).

¹⁵⁷⁹ Südmetope 7, Marmor, Athen, Parthenon, H. 135 cm, 446–438 v. Chr., London, BM, Inv.-Nr. 1816,0610.6, s. Brommer 1967, 86–87 Taf. 185–189; Ellinghaus 2011, 49–50. 63–64 Abb. 4; <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectid=461738&partid=1&searchText=Parthenon+Metopes&page=1> (4.11.2016).

vorne stürmt.¹⁵⁸⁰ Ob es sich bei dem Jüngling um Theseus handelt, wird kontrovers diskutiert.¹⁵⁸¹

Dass in der weiteren Entwicklung das Bildschema auch Einzug in die italienische Halbinsel hielt, zeigt der bereits erwähnte apulisch-rotfigurige Kelchkrater,¹⁵⁸² der um 350 v. Chr. datiert. Mit dem linken Bein schnellte Theseus hervor und versucht mit der linken Hand den Zweig des Kentauren zu ergreifen, während er mit seiner rechten über den Kopf zum Schlag ausholt.

Neben der Ähnlichkeit zum Harmodios-Typus zeigt die Theseusfigur auf den Campana-Reliefs den rudimentären Ansatz einer weiteren Adaption, des sog. Knieschemas, bei dem man sich Theseus' rechtes Bein so zu denken hat, dass er das Knie in die Kruppe oder Hüfte des Kentauren drückt.

Der Angriff eines Kentauren von hinten tritt erstmals auf den Südmetopen des Parthenon auf. Auf der Südmetope 3 ist der Angreifer von hinten noch ein Stück entfernt.¹⁵⁸³ Mit der Rechten greift er nach den Schultern (?) und stemmt sich mit dem rechten Knie in das Hinterteil des Pferdekörpers, um ihn aufzuhalten und zu Boden zu drücken.¹⁵⁸⁴ Die Haltung des Lapithen erinnert an die Theseusfigur auf den Campana-Reliefs. Die Haltung des rechten Knies erinnert an das Knieschema,¹⁵⁸⁵ das zum Beispiel auch auf der Südmetope 2 überliefert ist.¹⁵⁸⁶

Auf einer heute in Boston aufbewahrten attisch-rotfigurigen Schale ist auf der Schalenaußenseite ein umlaufender Fries wiedergegeben.¹⁵⁸⁷ Einer der Kämpfenden hat einen Kentauren von hinten bei den Haaren gepackt und ist mit der freien Hand im Begriff diesen zu schlagen. Diese Bildkomposition entspricht der auf den Campana-Reliefs wiedergegebenen Komposition. Der Kämpfende auf der Schale wird jedoch durch eine Beischrift als Peirithoos gekennzeichnet.

¹⁵⁸⁰ Figur 11, Marmor, Athen, Hephaisteion, Westfries, H. 81 cm, 430 v. Chr., *in situ*, s. Boardman 1987, 187 Abb. 113. 114; vgl. Schefold – Jung 1988, 269 mit Anm. 705; Barringer 2009, 109 Abb. 10, 7–9.

¹⁵⁸¹ Zu den Befürwortern, s. Brommer 1982, 108 Anm. 16; Schefold – Jung 1988, 269; Neils 1994, 945 Nr. 283; Barringer 2009, 109 mit Anm. 22. Zu den Kritikern, s. Brommer 1982, 108.

¹⁵⁸² Zum Kelchkrater, s. Anm. 1563.

¹⁵⁸³ Südmetope 3, Marmor, Athen, Parthenon, H. 120 cm, B. 129 cm, 450–440 v. Chr., London, BM, Inv.-Nr. 306. Zu den Südmetopen des Parthenonfrieses, s. Brommer 1967, 71–96. 110–129 Taf. 155–201. 211–239; Ellinghaus 2011, 46–81; vgl. Kaufmann-Heinimann 1977, 111 Nr. 169.

¹⁵⁸⁴ Brommer 1967, 79–80 Taf. 168–171.

¹⁵⁸⁵ Das Knieschema findet sich zum Beispiel auch auf dem Fries des Apollontempels von Bassai-Phigaleia. Zum Fries, s. Anm. 1558.

¹⁵⁸⁶ Weitere Vergleiche stellen die Friesplatte 3 aus Sounion und ein Jüngling auf einer Friesplatte von Phigalia dar, s. Herbig 1941, 97 Taf. 45; Kenner 1946, Taf. 9.

¹⁵⁸⁷ Attisch-rotfigurige Schale, aus Tarquinia, H. 13,4 cm, Dm. 35,5 cm, 450–400 v. Chr., Boston, MFA, Inv.-Nr. 1900.345, s. ARV² 1319, 3 (Aristophanes-Maler); Burn 1987, 103 A 3; <www.beazley.ox.ac.uk/record/CC9C9153-1CB7-481E-A95F-483FAE1B755C> (31.10.2016); <<http://www.mfa.org/collections/object/drinking-cup-kylix-depicting-Herakles-rescuing-deianera-from-nessos-153694>> (24.1.2017).

In hellenistischer Zeit nimmt die Zahl der Denkmäler deutlich ab.¹⁵⁸⁸ Die erhaltenen Fragmente einer Kassettendecke aus dem Mausoleum von Belevi zeigen, dass das Knieschema auch im Hellenismus für dieses Motiv dennoch seine Tradition fortsetzt.¹⁵⁸⁹ Ein mit Rüstung und Helm ausgestatteter bewaffneter Krieger hat einen Kentauren mit der Linken von hinten beim Haarschopf gepackt. Seine Rechte hat er weit nach hinten zum Schlag ausgeholt und ist im Begriff, den Kentauren mit dem Schwert zu erschlagen.

Auf einem Skarabäus, der zwischen 250 und 100 v. Chr. datiert, ist ein zu Boden gegangener Kentaur erkennbar.¹⁵⁹⁰ Er wird diesmal von Herakles, der hinter ihm steht, heruntergedrückt. In diesem Fall drückt der Heros seinen rechten Fuß auf den Pferdekörper, um den Kentauren im Zaum zu halten. Mit seiner Linken greift Herakles in die Haare seines Gegners und zieht seinen Kopf zurück. Mit der Keule in der Rechten hat er weit ausgeholt und ist im Begriff zuzuschlagen. Der Kentaur hat das Maul aufgerissen und die Arme abwehrend emporgehoben, was wiederum mit der Haltung auf den Campana-Reliefs vergleichbar ist.

Unter den etruskischen Denkmälern ist eine Urne der ehemaligen Sammlung Cinci aus Volterra zu nennen, auf der möglicherweise These im Knieschema mit einer Lanze erkennbar ist.¹⁵⁹¹ Er stemmt das linke Knie in die Hüfte eines zu Boden gegangenen Kentauren und packt ihn an den Haaren. Rechts und links dieser Mittelgruppe sind zwei bewaffnete Gefährten erkennbar.

Auch in römischer Zeit setzt sich die Grundkomposition fort. Auf einem puteolanischen Sigillatafragment ist ein Kentaur erkennbar, dessen Arme hinter dem Rücken gefesselt sind.¹⁵⁹² Ein Jüngling hat ihn von hinten mit seiner linken Hand an den Haaren ergriffen. Mit seiner rechten holt er zum Schlag mit einem Schwert aus. Zugleich drückt er mit seinem rechten Knie seinen Gegner nieder.

Zu den späten Stücken zählt eine Bronzeapplike aus Augst, die in antoninische Zeit datiert wird.¹⁵⁹³ Der Lapith stemmt sich mit dem rechten Bein gegen den Boden, während er mit dem linken Knie den sich aufbäumenden Kentauren niederdrückt.

¹⁵⁸⁸ Drougou 1997, 706.

¹⁵⁸⁹ Kassettendeckenrelief, Marmor, aus Belevi, Mausoleum, Maße Kassettendeckel: 1,10 m x 1,00 m, Bildfeld: 0,81 m x 0,78 m, 1. Hälfte 3. Jh. v. Chr., Izmir, Archäologisches Museum, Inv.-Nr. 1074, s. Praschnicker – Theuer 1979, 82 Abb. 53. 64; Tancke 1989, 25–30. 239 Nr. 5, 14 Taf. 23, 3.

¹⁵⁹⁰ Skarabäus, Sardonyx, FO unbekannt, H. 2,4 cm, B. 1,8 cm, 250–100 v. Chr., London, BM, Inv.-Nr. 1772,0315.373, s. Walters 1926, 69 Nr. 565 Taf. 10; Richter 1968, 139 Nr. 530; <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=439202&partId=1&searchText=565+centaur&page=1> (30.10.2016).

¹⁵⁹¹ Urne, ehem. Slg. Cinci, aus Volterra, Maße o. A., 3. Jh. v. Chr., AO unbekannt, s. Körte 1896, 161 Taf. 67, 1.

¹⁵⁹² Puteolanische Sigillata, Fragment, FO unbekannt, Maße o. A., tiberisch, Stuttgart, Slg. Karl von Seeger, s. Knorr 1938, 22–23 Nr. 40 Abb. 5.

¹⁵⁹³ Applike, Bronze, aus Augst, H. 7, 9 cm, frühantoninisch, Mitte 2. Jh. n. Chr., Augst, Museum Augst, Inv.-Nr. 24.392, s. Kaufmann-Heinimann 1977, 111 Nr. 169 Taf. 109. 110.

Mit der Waffe in der Rechten holt er aus. Der Kentaur versucht den Griff der linken Hand des Lapithen zu lockern. Der Lapith ist mit einer Chlamys bekleidet sowie mit einem attischen Helm mit hohem Busch ausgestattet.

Auf einem römischen Sarkophag zeigen die beiden Schmalseiten Szenen einer Kentaumachie.¹⁵⁹⁴ Auf jeder Schmalseite sind jeweils zwei Zweiergruppen dargestellt, in denen ein Kentaur gegen einen Lapithen kämpft. In einem Fall fallen auf einen Kentauren zwei Gegner. Zwei der Gruppen gleichen sich bis auf wenige Details. Die Kentauren sind mit den Hinterläufen zu Boden gegangen und im Begriff auch mit den Vorderläufen zu stürzen. Ihre Arme sind hinterm Rücken gefesselt. Der jeweilige Gegner, der hier als Herkules gedeutet wird, hat den Kentauren mit der Linken an den Haaren gepackt und ist im Begriff, mit einer Keule, mit der er über den Kopf ausholt, zuzuschlagen. Er stemmt sein rechtes Knie in den Kentauren.

Zusammenfassend ist feststellbar, dass der wiedergegebene Typus auf den Campana-Reliefs unterschiedliche Kompositionselemente miteinander verknüpft. Das schwungvolle Ausholen mit dem Kampfgerät über dem Kopf ist an den Statuentypus des Harmodios angelehnt. Diese stark offensive Haltung, bei der sich der Angreifer für einen Moment dem Gegner schutzlos öffnet, verweise auf dessen Furchtlosigkeit und Gewissheit um den siegreichen Ausgang des Kampfes.¹⁵⁹⁵ Dieser ist seit dem 5. Jh. v. Chr. in dem Typenschatz der Kunsthandwerker nachweisbar.¹⁵⁹⁶ Die weitere Tradierung in römischer Zeit spricht für ein gewisses Bewusstsein, in dem Bildschema eine politische Aussage zu sehen. Zudem weisen eine Reihe von Darstellungen den Kampf im Knieschema auf. Das Knieschema stehe wiederum für die Bezwingung des Unzivilisierten.¹⁵⁹⁷ Auf den Campana-Reliefs ist dies nur noch im Ansatz erkennbar. Es fand eine Umbildung statt, bei der das Bein hinter dem Pferdeleib verschwindet.¹⁵⁹⁸

3.6.5 Stilanalyse

Die Szene gibt den Augenblick wieder, in dem Theseus den fliehenden Kentauren gepackt hat und im Begriff ist, ihn mit seinem Schwert beziehungsweise seiner Keule

¹⁵⁹⁴ Sarkophag, Marmor, FO unbekannt, L. 2,81 m, H. 1,00 m, T. 1,13 m, frühe Kaiserzeit, Rom, VM, Sala delle Muse, s. Robert 1897, 151–155 Nr. 132 Abb. 132 a. b; Kaufmann-Heinimann 1977, 111 Nr. 169 Anm. 2.

¹⁵⁹⁵ Von den Hoff 2010a, 169 mit Anm. 32. Das Grundscheema ist erstmals auf der Metope 4 des Schatzhauses von Delphi nachgewiesen. Hier bekämpft Theseus Periphetes, s. ebd. mit Abb. 5.

¹⁵⁹⁶ Hudeczek 1972–1975, 146.

¹⁵⁹⁷ Saxl 1931, 4; Sourvinou-Inwood 1979, 51; Heyer 2013, 222.

¹⁵⁹⁸ H. von Rohden und H. Winnefeld zufolge weicht der Darstellungstypus „bewusst“ von den bisherigen Darstellungsformen ab, in denen Theseus den Kentauren zu Boden reißt und ihn mit den Knien herunterdrückt. In dieselbe Zeit sei auch die Umbildung des alten Typus anzusetzen, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 105.

zu schlagen. Der wallende Mantel und der zurückgeworfene Kopf des gestürzten Kentauren verleihen der Szene eine gewisse Lebendigkeit.

Theseus weist die Statur eines Jünglings auf. Sein Körper ist kräftig und muskulös, die Haut gestrafft. Der hier jugendlich dargestellte Heros ist nackt und weist einen kräftigen, athletisch gebildeten Körper auf. Die einzelnen Muskelpartien werden hervorgehoben, ohne dabei allzu harte Konturen zu zeigen. Das kurze Haar ist entweder in sorgfältigen Haarpartien angelegt, die in sauber angeordneten Löckchen enden (Kat. 220. 225) oder in wurstartigen Strähnen, die mit einem Griffel oder ähnlichem vor dem Brand in den Kopf reinmodelliert wurden (Kat. 224). Das fein gelockte Haar hat seinen Ursprung in der Reliefskulptur des 5. Jhs. v. Chr. So zeigt eine Apollondarstellung am Ostfries des Parthenon regelmäßig angeordnete kleine Löckchen in lockerer Formation.¹⁵⁹⁹ Der Mantel des Heros weht in großem Schwung vom Körper hinweg, wobei regelmäßig verlaufende Falten der ansonsten steifen Szene Dynamik verleihen. Die üppigen Muskeln finden sich wieder in der hellenistischen Großplastik, so auf dem sog. Herakles Lansdowne.¹⁶⁰⁰

Der Kentaur ist entsprechend seiner Natur mit wilden dicken Haarsträhnen und einem zottigen Bart wiedergegeben (Kat. 224). Er ist tendenziell von kräftigerem Körperbau. Die detaillierte Wiedergabe seiner Muskeln, die tiefe Gräben im Ton hinterlassen und so harte Konturen erzeugen, zeugen von der Kraft des wilden Geschöpfes (Kat. 220. 225). Stilistisch greift das Bild Elemente auf, die sich bereits in der Kunst des 5. Jhs. v. Chr. finden. Darstellungen von Kentauren auf den Metopen des Parthenon in Athen weisen sowohl im menschlichen als auch im tierischen Part realistische Züge auf.¹⁶⁰¹ Die einzelnen Muskelsegmente und Sehnenstränge verdeutlichen dabei die Anspannung und Kraftanstrengung des Wesens. Dem ganzen Ensemble liegt wiederum eine gewisse Starre zugrunde, wodurch es den Charakter einer Momentaufnahme erhält.

Es ist zusammenfassend feststellbar, dass in diesem Bildmotiv unterschiedliche Stilelemente zum Ausdruck kommen. Während die Starre und Unbeweglichkeit der Figuren an den Strengen Stil des 5. Jhs. v. Chr. erinnern, zeugen die kräftig gebildeten, leicht gedrunghenen Muskeln dagegen eher von einer Adaption hellenistischer Formen.

3.6.6 Datierung

H. von Rohden und H. Winnefeld verweisen in ihren Angaben in die nachaugusteische Zeit. Die Bildung des Typus in augusteischer Zeit sei trotz des erkennbaren „au-

¹⁵⁹⁹ Lullies 1979, Taf. 144. Zu den Skulpturen des Parthenon, s. ebd. 83–86; Ellinghaus 2011, 117–132.

¹⁶⁰⁰ Zum sog. Herakles Lansdowne, s. Anm. 1043.

¹⁶⁰¹ Vgl. Brommer 1967, Taf. 169.

gusteischen Gepräges“ zum Beispiel auf der Platte Kat. 220 nicht unmittelbar nachzuweisen.¹⁶⁰² Auch aufgrund der starken Ergänzungen kann die Platte Kat. 220 nur bedingt für eine Datierung herangezogen werden. A. V. Siebert datiert das Bruchstück aus Hannover (Kat. 224) ohne weitere Erläuterung zwischen dem Ende des 1. Jhs. v. Chr. und dem Anfang des 1. Jhs. n. Chr.¹⁶⁰³ Da zu keinem der Exemplare der Fundort geschweige denn der Kontext bekannt ist, erfolgt ein Datierungsversuch über den Reliefstil.¹⁶⁰⁴

Einen Anhaltspunkt zur Datierung gibt die Gestaltung des Nagelloches auf der Platte Kat. 220 sowie auf dem Fragment Kat. 224. Während frühaugusteische Nagellocher als einfache Röhren¹⁶⁰⁵ gestaltet sind, weisen die Nagellocher ab späterer augusteischer Zeit eine kreisrunde Vertiefung zur Einfassung des Nagelkopfes¹⁶⁰⁶ auf.¹⁶⁰⁷ Einen weiteren Anhaltspunkt gibt das erhaltene Anthemion, das mit denen bei den frühesten Serien der Tötung Skirons (Kat. 148–152) und der Wiedererkennung des Theseus durch Aigeus (Kat. 161–171) übereinstimmt, die beide in augusteische Zeit datiert werden. Die unscharfen Konturen, die starke Nachbearbeitungen vor dem Brand in den feuchten Ton erforderten, weisen auf eine abgenutzte Form hin, obgleich der Eierstab und das Anthemion ihrer Form nach in augusteische Zeit zu datieren sind. Wenn man von einer Laufzeit der Reliefs von ca. 20 bis 25 Jahren¹⁶⁰⁸ ausgeht, die dann nach und nach ausgetauscht werden mussten, so spräche die Datierung der frühesten überlieferten Stücke in die spät- bis nachaugusteische Zeit.

Die erhaltenen Aufsatzplatten sind bei gleicher Darstellungsgröße etwas kleiner. Dies spricht dafür, dass die dazu passende Matrize durch Überformung eines älteren Reliefs erstellt wurde. Die starken Nachbearbeitungen in den feuchten Ton, um die Konturen besser hervorzuheben, zeigen, dass die Matrize von geringerer Qualität gewesen sein muss als sein Vorgängermodell. Demnach müssen die Aufsatzplatten jünger sein als die Verkleidungsplatten, was auch dem Zeitpunkt der Anwendung der Plattenformen entspricht. Jedoch ist von dem Zierfries fast nichts erhalten, was diese zeitliche Einordnung stützen würde. Eine genaue Datierung der Aufsatzplatten ist daher nicht möglich.

¹⁶⁰² Von Rohden – Winnefeld 1911, 105–106.

¹⁶⁰³ Siebert 2011, 80.

¹⁶⁰⁴ Borbein 1968, 28–42.

¹⁶⁰⁵ Z. B. die Platten vom Palatin (Kat. 1–9).

¹⁶⁰⁶ Vgl. die nachaugusteischen Platten mit Heraklestaten (Kat. 32–42. 54–65. 66–77).

¹⁶⁰⁷ Von Rohden – Winnefeld 1911, 37*.

¹⁶⁰⁸ Borbein 1968, 20; Siebert 2011, 25.

3.6.7 Interpretation: Theseus als Bekämpfer des Barbarentums

Der Kampf zwischen Theseus und dem Kentauren ist in zwei Varianten erhalten. Variante 1 ist auf Verkleidungsplatten, Variante 2 auf Aufsatzplatten überliefert. Alle Figuren weisen in etwa dieselben Maße auf. Variante 1 kann in zwei Serien unterschieden werden. Die Platten der Serie 2 scheinen etwas kleiner zu sein, denn die Figurengruppe befindet sich näher am oberen Bildrand als in der Serie 1. Die Bildgruppe vereint typologisch Elemente wie den Ansatz des Knieschemas oder die schutzlose Öffnung zum Gegner, die kontinuierlich seit dem 5. Jh. v. Chr. tradiert wurden. Solche Bildelemente waren nicht auf ein bestimmtes Sujet beschränkt, sondern dienten vielmehr als Chiffren für bestimmte Aussagen. Stilistisch vereint die Darstellung sowohl frühklassische Elemente, erkennbar an der fehlenden Dynamik der Gruppe, als auch hellenistische, erkennbar an der Angabe der hypertroph gestalteten Muskeln. Da der ursprüngliche Anbringungskontext unbekannt ist, kann keine Aussage über das Gebäude, an dem es ursprünglich angebracht war, getroffen werden. Folglich kann ein weiterreichender Interpretationsversuch nur über das Motiv selbst erfolgen.

Die Kentaumachie, die Schlacht zwischen den Lapithen und den Kentauren, galt als Kampf zwischen einem zivilisierten und einem unzivilisierten Stamm¹⁶⁰⁹ und stehe für den Konflikt zwischen der Ratio und dem Trieb des Menschen.¹⁶¹⁰ Nur wenige Darstellungen der Kentaumachie sind vor dem Anfang des 5. Jhs. v. Chr. zu datieren. Sie finden sich meist nach 470 v. Chr. in der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei, wo sie als Symbol der attischen Vorherrschaft und des Sieges über die Perser verstanden wurden.¹⁶¹¹ Die Darstellungen monumentaler Kämpfe gegen Kentauren, aber auch gegen Amazonen, Trojaner und Giganten verweisen bisweilen auf real geführte Kriege, wie den Ionischen Aufstand und besonders zwischen Athenern und Persern.¹⁶¹² So berichtet Pausanias von einem Gemälde im sog. Theseion, auf dem

¹⁶⁰⁹ Einer These zufolge weisen die frühesten Darstellungen, bei denen die Kentauren als Männer gebildet wurden, denen ein Pferdeleib angesetzt wurde, darauf hin, dass „die Vorstellung von der Pferdemenchengestalt der Kentauren nicht ursprünglich ist, daß man vielmehr zunächst einmal unter den Kentauren einen der ‚Zivilisation‘ fern lebenden und in den Bergwäldern hausenden ‚wildem Stamm‘ zu verstehen hat, auf den [...] einmal die Pferdemenchengestalt übertragen wurde“, s. Thomas 1976, 49; vgl. Fittschen 1969, 105–106, 127.

¹⁶¹⁰ Vgl. Thomas 1976, 53; Schefold – Jung 1988, 266.

¹⁶¹¹ Mills 1997, 33; Palaiokrassa 1997, 703. Die meisten Bilder der Kentaumachie sind in Attika zu finden, was wohl der Verbindung mit Theseus geschuldet ist. Hier sollte der attische Nationalheros mit zivilisatorischen Leistungen in Verbindung gebracht werden, s. Thomas 1976, 50. Dass die Sage nicht in den attischen Zyklus aufgenommen wurde, liege daran, dass die Sage an sich keine Beziehung zu Attika habe, s. Brommer 1982, 110.

¹⁶¹² Schefold – Jung 1988, 264.

sowohl eine Kentaumachie als auch eine Amazonomachie dargestellt waren.¹⁶¹³ Theseus sei hier besonders hervorgehoben worden. Doch im Gegensatz zur Amazonomachie galt die Kentaumachie nicht als Kampf gegen äußere Fremde, sondern gegen andere Griechen. Auch während der Perserkriege kämpften die Athener nicht nur gegen Perser, sondern auch gegen deren griechische Verbündete.¹⁶¹⁴

Die Assoziation der Kentaumachie mit den Perserkriegen manifestiert sich in der Platzierung von Darstellungen der Kentaumachie an prominenten Stellen des öffentlichen Raumes, so zum Beispiel im Westgiebel des Zeustempels von Olympia, wo Theseus neben Pelops (im Ostgiebel) und Herakles (in den Metopen) wiedergegeben ist und auf diese Weise mit diesen auf eine Stufe gestellt wird. Die Wiedergabe des Bildmotivs verweise auf die Bedeutung und die Aktualität in dieser Zeit: „Die Kentaumachie muß als mythische Parallele zu Ereignissen jüngster Vergangenheit verstanden werden“.¹⁶¹⁵ Bestätigt werde diese angeführte Interpretation anscheinend in den Südmetopen des Parthenon.¹⁶¹⁶ Die Mittelmetopen thematisieren den Mythos um Ixion, der gleichermaßen der Vater des Lapithen Peirithoos und der Stammvater der Kentauren war.¹⁶¹⁷ Bei der Hochzeit des Peirithoos trafen demnach Halbbrüder zusammen.¹⁶¹⁸ In Anlehnung an die Kentaumachie werden die Griechen, die auf Seiten der Perser kämpfen, entsprechend beurteilt: „Sie sind die wilden, dem Barbarischen zugetanen Kentauren der Gegenwart“.¹⁶¹⁹ Ein weiteres Beispiel aus klassischer Zeit stellt der Kentaumachiefries im Opisthodom des Hephaistostempels auf der Agora in Athen dar. Der Fries wird einerseits zur Erhebung Theseus zum attischen Nationalheros neben dem panhellenischen Nationalheros Herakles, andererseits mit den Perserkriegen in Verbindung gebracht. Die Tat des attischen Heros stellte so ein Sinnbild für die Leistung der Athener in den Perserkriegen dar.¹⁶²⁰

Seit der Spätklassik sind Kentaumachien zunehmend auf Grabbauten zu finden. In hellenistischer Zeit geht die Zahl der Darstellungen zurück.¹⁶²¹ Der politisch-historische Sinn des Bildthemas scheint im Hellenismus in den Hintergrund getreten

¹⁶¹³ Paus. 1, 17, 2.

¹⁶¹⁴ So hatten sich die thessalischen Könige, die Aleuaden, während der Perserkriege den Persern angeschlossen, s. Thomas 1976, 50–51. mit Anm. 157; Hölscher 1980, 359.

¹⁶¹⁵ Thomas 1976, 51.

¹⁶¹⁶ Ebd. 53 mit Anm. 170.

¹⁶¹⁷ Ixion als Vater des Peirithoos, s. Apollod. 1, 68; als Stammvater der Kentauren, s. Diod. 4, 69–70; Pind. P. 42–48; Apollod. ep. 1, 20.

¹⁶¹⁸ Thomas 1976, 53.

¹⁶¹⁹ Ebd.

¹⁶²⁰ Ebd. 53–54.

¹⁶²¹ Zum Verhältnis von Herakles- und Theseusdarstellungen im Kampf gegen Kentauren im Allgemeinen und ihre Erwähnung in den Schriftquellen, s. Thomas 1976, 47–48.

zu sein und zu einem Grabschmuck reduziert, in dem der sepulkrale Aspekt mehr betont zu sein schien.¹⁶²²

Die römischen Denkmäler zeugen von einer im wesentlichen unveränderten Übernahme der griechischen und über die hellenistische Zeit tradierten Typen und Ikonografie.¹⁶²³ Obgleich in der primär dekorativ ausgerichteten Gestaltung der Campana-Reliefs kein aktueller Bezug mehr zugrunde gelegt werden kann, hängt ihre Häufigkeit vor allem in augusteischer Zeit und wenig später vielleicht doch noch mit einem neuen Verständnis ihrer Vorbilder „im Lichte der augusteischen Reichspolitik“ zusammen.¹⁶²⁴ A. V. Siebert zufolge bediente man sich in augusteischer Zeit des Mythos, „um mit Theseus den idealen und gerechten Herrscher zu konstruieren, zu welchem es Oktavian/Augustus propagandistisch zu formen galt.“¹⁶²⁵ Wolfgang Will zufolge bezog sich Oktavian auf die Schlacht bei Salamis und begriff seinen Seesieg über den in Alexandrien residierenden Antonius als Erfolg des Westens über den Osten.¹⁶²⁶ Die Darstellung einer Kentauromachie in augusteischer Zeit mag demnach gleichwohl als Allegorie auf den Sieg des Augustus über seinen politischen Rivalen Antonius, der als Symbol des asiatischen, frevelhaften Ostens verstanden werden sollte, anspielen.

¹⁶²² Ebd. 56.

¹⁶²³ Vgl. Sengelin 1997, 719.

¹⁶²⁴ Ebd. 720.

¹⁶²⁵ Siebert 2011, 45.

¹⁶²⁶ Will 2010, 114.

4

Zur Rezeption von
Herakles und
Theseus auf
Campana-Reliefs. Ein
Vergleich

4.1 Ergebnisse der Materialuntersuchung

Dieser Arbeit liegt eine Materialbasis zugrunde, bestehend aus 230 Campana-Reliefs: Platten, Fragmente sowie modern restaurierte und rekonstruierte Exemplare, die in einem Katalog zusammengefasst wurden. Von der Gesamtzahl sind 63 Exemplare ohne Abbildung dokumentiert. Elf Exemplare sind nur als Zeichnung bekannt, die im 18. und 19. Jh. entstanden sind, allerdings keine genaue Wiedergabe des jeweiligen Stückes zeigen, sondern stilistisch von der künstlerischen Gestaltung des Zeichners und der Epoche, in der er gewirkt hatte, beeinflusst wurden. Ein Großteil der heute vorliegenden ganzen Platten ist aus Fragmenten modern zusammengesetzt und oftmals ergänzt. Je nach Ausmaß der Ergänzung eignen sich diese Exemplare teilweise nur bedingt für eine Bildanalyse. Der Großteil der seit dem 19. Jh. bekannten Stücke stammt von privaten Sammlern, die ihrerseits diese Denkmäler aus dem Kunsthandel erwarben. Für die meisten dieser Stücke ist der Fundkontext aufgrund mangelnder Dokumentation unbekannt. Großen Zuwachs hat das Material durch systematisch angelegte Grabungen vor allem im 20. Jh. erfahren. Diese geben nicht nur Auskunft über den ursprünglichen Anbringungskontext, sondern auch über die Auswahl von Bildthemen in unterschiedlichen Gebäudekontexten.

Es wurden Herakles- und Theseusdarstellungen behandelt, die eindeutig einem mythologischen oder allegorischen Sujet zugewiesen werden konnten und deren Ursprünge in die spätrepublikanisch-frühaugusteische Zeit datieren. Dazu zählen bei den Heraklesdarstellungen der Dreifußstreit zwischen Herakles und Apollon (Kat. 1–30), die Tötung des Nemeischen Löwen (Kat. 31–45), die Tötung der Lernäischen Hydra (Kat. 46–65), das Einfangen des Kretischen Stieres (Kat. 66–77), Herakles in Eleusis (Kat. 79–80), Herakles als Stierträger (Kat. 81–112), der gelagerte Herakles (Kat. 113–144) und Omphale und Eros mit den Attributen des Herakles (Kat. 115–118). Von den Theseusdarstellungen wurden folgende behandelt: die Auffindung der Gnorismata (Kat. 119–126), die Tötung des Sinis (Kat. 127–133), die Begegnung mit dem Keulenträger (Kat. 134–140), das Einfangen des Kretischen Stieres (Kat. 141–147), die Tötung des Skiron (Kat. 148–160), die Wiedererkennung durch Aigeus (Kat. 161–204), der Abschied von Ariadne (Kat. 205–219) und der Kentaurenkampf (Kat. 220–230).

In dieser Untersuchung wurden Platten mit Darstellungen von Heraklesstatuen in der Säulenhalle¹⁶²⁷ nicht berücksichtigt, da Herakles hier nicht als Person, sondern als Statue im Typus „Chiaramonti“ wiedergegeben ist. Diese Darstellung ist weder mythologisch noch allegorisch zu verstehen und daher für diese Untersuchung nicht relevant. Weiterhin wurden in dieser Arbeit Reliefs mit Darstellungen von Herakles

¹⁶²⁷ Grundlegend, s. von Rohden – Winnefeld 1991, 145–147. 280–281. Abb. 268–271 Taf. 82; Ritter 1995, 217–220; Perry 1997, 42–44 Nr. 21 Taf. 9, 1; Siebert 2011, 46–48. 102–103.

im bacchischen Thiasos nicht behandelt, da bereits eine Untersuchung zu diesem Thema vorliegt.¹⁶²⁸ Auch wurden Platten mit Darstellungen der Auffindung des Telephos¹⁶²⁹ und die Befreiung der Hesione¹⁶³⁰ aus der Untersuchung ausgeschlossen, da sie aufgrund ihrer morphologischen Beschaffenheit deutlich später zu datieren sind. Vertreter aus augusteischer Zeit sind unbekannt. Ferner ist die Datierung der Urpatrizie aufgrund fehlender kopienkritischer Anhaltspunkte nicht bestimmbar. Weitere Fragmente mit Herakles- und Theseusdarstellungen weisen darauf hin, dass der Motiv- und Typenbestand ursprünglich noch umfangreicher gewesen sein muss. Ihre Gesamtdarstellungen konnten bislang jedoch nicht rekonstruiert werden, da sich die Sujets aufgrund der starken Fragmentierung nicht zweifelsfrei bestimmen lassen, sodass sie in dieser Untersuchung nicht einbezogen werden konnten.¹⁶³¹

Die plattenmorphologische Untersuchung hat gezeigt, dass die von A. H. Borbein entwickelten methodischen Ansätze zur Bestimmung einer chronologischen Abfolge der Platten untereinander und im besten Falle einer Datierung nur teilweise auch auf Platten mit Herakles- und Theseusdarstellungen übertragbar sind.¹⁶³² Demnach stehen Fundort beziehungsweise -kontext, Plattenform und Plattenmaße im kopienkritischen Verhältnis zueinander. Ausgehend von einer Urpatrizie, die in Rom oder Caere entstanden ist, und deren Platten aus erster Matrize vornehmlich im öffentlichen, mitunter sakralen Gebäudekontext zu finden waren, fanden die Darstellungen schon nach kurzer Zeit einerseits Eingang in Gebäudekontexte außerhalb Roms (z. B. Cosa [Kat. 28]), andererseits in private Gebäudekontexte sowohl in Rom (z. B. Casa di Livia [Kat. 148]) als auch im umliegenden Gebiet (z. B. Albano Laziale, Villa ai Cavallacci [Kat. 158–159]) und sogar in den Provinzen (z. B. Terraco [Kat. 186–188]).

¹⁶²⁸ Rauch 1999, 50–54. 155–157 Nr. 142–157 (mit weiterführender Literatur).

¹⁶²⁹ Von Rohden – Winnefeld 1991, 96. 301 Taf. 127, 2.

¹⁶³⁰ Ebd. 97. 302 Taf. 131.

¹⁶³¹ Zu den Heraklesdarstellungen, s. ebd. 93 Anm. 1; 96. 287 Abb. 183–184 Taf. 95, 3; Borbein 1968, 157 Anm. 821; Simon 1963a, 610–611. Nr. 835; Paribeni 1928, 274 Nr. 840; 1932, 275 Nr. 867; Aubet 1980, 114 Nr. 100 Taf. 22, 7. Ein Fragment zeigt vermutlich Herakles zusammen mit dem Erymantischen Eber, s. Pellino 2006, 58 Abb. 3. Zu den Theseusdarstellungen, s. Michaelis 1897, 114 Nr. 1508; von Rohden – Winnefeld 1991, 105 Abb. 196. Ein unpubliziertes Fragment aus Kiel mit der Inventarnummer B 317 zeigt möglicherweise ebenfalls Theseus. Zwei Fragmente zeigen vielleicht den Kampf gegen Periphetes, s. ebd. 93 Anm. 1; 100. 104–105. Ein Fragment aus Cumae zeigt die einzige bekannte Darstellung von Theseus im Kampf gegen den Minotauros auf Campana-Reliefs, s. Capaldi 2006, 308 Abb. 31, 5. Ein weiteres Fragment, das möglicherweise Theseus' Kopf zeigt, befindet sich heute im Museo Civici di Velletri mit der Inventarnummer 63, s. Ceccarini – Crescenzi 1989, 108 Nr. IV. 3 Taf. 28.

¹⁶³² Borbein 1968, 28–42; vgl. Siebert 2011, 22–24.

Leider ist von keinem der hier behandelten Sujets ein Fundort weder an einem öffentlichen Gebäude noch aus privatem Umfeld bekannt, die den Transferprozess¹⁶³³ von den öffentlichen sakralen Gebäuden in den privaten Bereich belegen würden. Heraklesdarstellungen sind vielfach aus Heiligtümern sowohl in Rom als auch über seine Grenzen hinaus belegt. Zwar verweist die Plattenmorphologie der großen Verkleidungsplatten mit Theseusdarstellungen ebenfalls auf die Anbringung im sakralen Kontext, allerdings ist dies für keine der Platten belegt. Dagegen sind Platten mit Theseusdarstellungen im privaten Gebäudekontext nachgewiesen.¹⁶³⁴

Dass mit der Vervielfältigung eines Motivs und der Verbreitung von unterschiedlichen Matrizen eine Verkleinerung der Darstellung und Verminderung der Qualität, bedingt durch das Abformen eines bereits bestehenden Reliefs, sowie die allmähliche Umstellung von der Verkleidungs- auf die Aufsatzplatte einhergeht, konnte nur teilweise bestätigt werden.¹⁶³⁵ So zeigen die Beispiele von den Platten, die die Wiedererkennung des Theseus durch Aigeus oder Theseus' Abschied von Ariadne zeigen, dass die Vertreter kleiner Platten qualitätvoller waren, als die der großen Platten. Des Weiteren ist zwischen Reliefs zu unterscheiden, die durch Überformung einer bereits bestehenden Platte entstanden sind, also direkte Kopien darstellen, Varianten, die in den Details variieren, und Wiederholungen, denen eine gänzlich neu geschaffene Patrizie zugrunde liegt (vgl. Kat. 29). Zudem können auch zeitgleiche Kopien einer Patrizie bestanden haben, die nur anhand kleinster Abweichungen in den Details unterschieden werden.¹⁶³⁶ Ferner ist innerhalb einer Motivgruppe festzustellen, dass die Platten gleichen Fundortes die gleichen Maße aufweisen. Dies verweist auf den Gebrauch von Matrizenstempel, die vermutlich in einen individuellen, für ein spezifisches Gebäude geschaffenen Rahmen gedrückt wurden.¹⁶³⁷ Folglich ist die Plattengröße nicht ausschließlich ein Kriterium zur Datierung, nach der kleine Platten jünger als große sind, wobei dieser Umstand sich meist notwendigerweise daraus ergibt, dass die Entwicklung der Gebäudearchitektur Auswirkungen auf die Plattenform hatte, wie zum Beispiel die sukzessive Umstellung von großen Verkleidungsplatten zu kleinen Aufsatzplatten zeigt.

¹⁶³³ „Durch die Ausschmückung der Wohnstätte mit mythologischen Motiven, die zudem noch mit einer politischen Botschaft behaftet ist, konnte der Besitzer seine Loyalität gegenüber dem Herrscher darlegen“, s. Bøggild Johannsen 2008, 31; vgl. Strazzulla 1991, 245.

¹⁶³⁴ Bøggild Johannsen 2008, 31.

¹⁶³⁵ Vgl. Borbein 1968, 17; Siebert 2011, 24–25. Die plattenübergreifende Verwendung von Motiven ist in dieser Arbeit in drei Fällen nachgewiesen.

¹⁶³⁶ Vgl. die Serien 1 bis 3 der Variante 1 der Dreifußstreitdarstellungen (Kat. 1–21).

¹⁶³⁷ Der Gebrauch von Matrizenstempeln ist zum Beispiel bei Darstellungen des Kentaurenkampfes nachgewiesen.

4.2 Zur Rezeption und Umbildung alter Heroenschemata

Einige der in dieser Arbeit behandelten Darstellungen und Darstellungselemente zeugen von einer jahrhundertealten Tradition, deren Ursprünge sich in der attischen Gefäßkunst sowie in der Rund- und Architekturplastik wiederfinden. So wird Herakles bei der Tötung des Nemeischen Löwen in einem Typus wiedergegeben, der unverändert seit dem zweiten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. nachweisbar, dessen Entwicklung dabei noch früher, in das 7. Jh. v. Chr., anzusetzen ist. Das „neue Stehkampfschema“ erweist sich somit als erfolgreiche Bildformel, die über Jahrhunderte kontinuierlich Bestand hat. Sie kennzeichnet die Überlegenheit des Heros hinsichtlich körperlicher und mentaler Stärke über das wilde Tier.

Andere Typen wie die Auffindung der Gnorismata durch Theseus und das Einfangen des Kretischen Stieres durch Herakles weisen eine ähnlich lange Tradierung des Grundschemas auf. Auf den Campana-Reliefs weichen diese Darstellungen durch Veränderungen der Details allerdings von diesem traditionellen Bildschema ab, die über den süditalischen Raum nach Rom gelangten. Die Veränderungen verleihen den Darstellungen Exklusivität. Das Einfangen des Kretischen Stieres durch Herakles zeigt auf den Campana-Reliefs eine typologische Abweichung gegenüber den althergebrachten klassischen und hellenistischen Bildschemata, bei dem der Heros beide Hörner des Stieres ergreift. Wie beim Löwenkampf geht es um die Darstellung der Überlegenheit des tugendhaften Heros gegenüber dem Untier. Ebenso ist die Auffindung der Gnorismata in einem Bildschema dargestellt, das seit klassischer Zeit bekannt ist und im 1. Jh. v. Chr. wiederaufgenommen wird. Der dargestellte Typus und die Platzierung von Aithra sind jedoch allein auf den Campana-Reliefs nachgewiesen, stellen also eine Umgestaltung gegenüber den klassischen und hellenistischen Typen dar.

Andere Bildschemata, die sich besonders auf attischen Denkmälern des 5. Jhs. v. Chr. entwickelten und populär waren, verschwinden dagegen in spätklassischer und hellenistischer Zeit weitestgehend. Sie erleben im 1. Jh. v. Chr. in Rom eine neue Blüte, wobei die Campana-Reliefs eine der Hauptbildträger darstellen. Darstellungen von der Tötung des Skiron und vom Kentaurenkampf zeigen Theseus im sog. Harmodiosschema. Aufgrund vergleichbarer ikonografischer und typologischer Merkmale ist von einem gemeinsamen Vorbild des Figurentypus auszugehen. Hierzu zählen die Körperhaltung, die Frisur, das *pedum*, die Chlamys, die in gleichem Schwung den Rücken umspielt, das Schwert und die Sandalen. Einzig der linke Arm ist beim Kampf gegen Skiron gesenkt und beim Kentaurenkampf gebeugt, was aber, wie auch die etwas tiefere Beuge beim Kentaurenkampf, der Kampfsituation geschuldet ist. Typologische Angleichungen von Theseusdarstellungen an den Tyrannentöter Harmodios sind seit dem 5. Jh. v. Chr. bekannt und kennzeichnen ihn als tugendhaften,

demokratischen Heros. Ob die Adaption des sog. Harmodiosschemas für die Darstellung von Theseus auf den Campana-Reliefs zumindest in der Anfangszeit politisch motiviert gewesen war,¹⁶³⁸ lässt sich nicht sicher bestimmen, denn die ursprüngliche Anbringung im öffentlichen Raum ist zwar für zumindest einen Teil der vorliegenden Platten wahrscheinlich, allerdings nicht nachgewiesen. Dass solche Sujets in altbekanntem Bildschema der Öffentlichkeit zugänglich waren und Assoziationen mit dem Athen des 5. Jhs. v. Chr. und der attischen Demokratie hervorrufen sollten,¹⁶³⁹ ist denkbar. In der späten Republik beruhte der Anspruch auf Freiheit auf athenischer Ideologie. Häufig wurden als propagandistisches Mittel bedeutenden Politikern die negativen Züge eines Tyrannen zugeschrieben und ihnen vorgeworfen und ihnen das Streben nach Alleinherrschaft vorgeworfen.¹⁶⁴⁰ Insofern vermag die Neuaufnahme des Bildschemas in spätrepublikanischer und frühaugusteischer Zeit Assoziationen von römischen Politikern hervorrufen. So stellt zum Beispiel die Tyrantentötergruppe vom Kapitol, wie Ch. Reusser dargelegt hat, möglicherweise ein Ehrendenkmal für Sulla dar, der als Tyrantentöter galt, nachdem er 86 v. Chr. Athen von dem Tyrannen Aristion befreit hat.¹⁶⁴¹ Dieses Denkmal bestand auch noch zu Zeiten des Oktavian/Augustus, der Sulla anscheinend besonders wertschätzte.¹⁶⁴²

Drei weitere Sujets, die eine Kampfhandlung mit einem Gegner zeigen, sind in Anlehnung eines anderen bekannten Bildschemas wiedergegeben. Sowohl Darstellungen von Herakles bei der Tötung der Lernäischen Hydra als auch beide Typen der Theseusdarstellung beim Einfangen des Marathonischen Stieres zeigen den Kampf mit dem Gegner im sog. Knieschema. Darüber hinaus ist beim Kampf zwischen Theseus und dem Kentauren ebenfalls ein rudimentärer Ansatz einer Umbildung des Knieschemas erkennbar. Das Knieschema hat seinen Ursprung im Athen des 5. Jhs. v. Chr. und wird, nach einem starken Rückgang in hellenistischer Zeit, auf den Campana-Reliefs erneut aufgegriffen. Es steht allgemein als Chiffre für die (zivilisatorische) Überlegenheit des Heros über das (unzivilisierte) wilde Untier.¹⁶⁴³ Die Einmaligkeit der Hydrakampfdarstellung zeugt von der bewussten Wahl des Bildschemas. In dieser Darstellung wie auch in Darstellungen bei der Bezwingung des Marathonischen Stieres und beim Kentaurenkampf kommt *per se* die Überlegenheit durch die Kampftechnik zum Ausdruck, die gleichfalls für die Überlegenheit des Zivilisierten gegenüber dem Unzivilisierten steht.

¹⁶³⁸ Vgl. die Deutungen der Tyrantentötergruppe vom Kapitol, s. Reusser 1993, 114–119.

¹⁶³⁹ Vgl. ebd. 116.

¹⁶⁴⁰ Ebd. 119.

¹⁶⁴¹ Ebd. 113–120. Ch. Reusser hat ebenso die weiteren Deutungsmöglichkeiten zusammengestellt und erläutert.

¹⁶⁴² Ebd. 119 mit Anm. 41.

¹⁶⁴³ Saxl 1931, 4; Heyer 2013, 222.

Ebenso lehnt Theseus bei Darstellungen der Tötung des Sinis, in denen er sich schutzlos seinem Gegner öffnet, typologisch an ein Schema, das seit der zweiten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. im attischen Raum auf rotfigurigen Gefäßen, vor allem aber aus dem architektonischen Kontext bekannt ist, wobei das Bildschema zur Darstellung unterschiedlicher Sujets diente. Ab dem 4. Jh. v. Chr. sind Sinisdarstellungen weitgehend verschwunden und tauchen erst wieder in römischer Zeit auf den Campana-Reliefs auf. Auch dieses Bild thematisiert den Kampf zwischen dem tugendhaften, zivilisierten Heros und dem lasterhaften, unzivilisierten oder monströsen Gegner. Die Darstellung von der Tötung des Sinis ist in römischer Zeit bildthematisch singulär und vermag im Zusammenhang mit den Platten, die die Auffindung der Gnorismata und die Begegnung mit dem Keulenträger zeigen, auf den Kampf um die Herrschaft in Rom anzuspielden.

Die Darstellungen der Taten des Herakles und Theseus zeigen die heroische Tat *per se*, die die beiden Heroen als Personifikationen der *virtus* ausweisen. Ihre Gegner sind wilde Tiere und unzivilisierte Wesen. Die menschenartigen Wesen bekommen silenenhaft gestaltete Gesichter. Tiere und Monster wehren sich in unkontrollierter Weise und ohne Kampftaktik. Die Gegenüberstellung verdeutlicht den Kontrast zwischen dem idealen Jüngling, hier in Gestalt der Heroen Herakles und vor allem Theseus und dem Gegner, der allein schon durch seine äußere physiognomische Gestalt als solcher negativ charakterisiert wird.¹⁶⁴⁴ Sie erscheinen W. Raeck zufolge als Personifikation der Hässlichkeit und weisen Stirnglatzen, ungepflegte Haare und Bärte auf, mitunter groteske, faltige Gesichtszüge.¹⁶⁴⁵ Sie bilden das Pendant des griechischen Ideals, des *kalokagathia*, nach der in einem schönen Körper ein schöner Geist wohne. Dieser Leitsatz galt weit bis in römische Zeit hinein. So schreibt Juvenal in den *Satiren*: „*Orandum est, ut sit mens sana in corpore sano*“¹⁶⁴⁶ – frei übersetzt: Ein gesunder Geist ist in einem gesunden Körper. Die Kontrahenten stellen nicht nur „physiognomische Gegenbilder“ zum schönen und guten Heros dar, sondern offenbaren eben durch ihr Aussehen ihren schlechten Charakter. Dieser komme nicht nur durch ihre hässliche äußere Erscheinung zum Ausdruck, sondern auch durch ihre Körperhaltung. Sie haben sich „nicht unter Kontrolle“ und zeigen offen ihre „Furcht“, wie ihr Gesichtsausdruck oder ihre abwehrende Haltung verraten. Anstatt sich furchtlos dem Heros zu stellen, versuchen sie ihm zu entkommen oder ihn ängstlich am Boden liegend abzuwehren. Der Heros dagegen vermittelt in seiner heroischen Haltung das Gegenteil: den Mut sich dem Gegner zu stellen. Durch die schutzlose Öffnung des Körpers in unterschiedlichen Posen zum Gegner hin vermittelt er bewusst seine Überlegenheit.¹⁶⁴⁷

¹⁶⁴⁴ Raeck 2004, 301.

¹⁶⁴⁵ Ebd. 302.

¹⁶⁴⁶ *Iuv. satirae* 10, 356.

¹⁶⁴⁷ Raeck 2004, 302.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die auf den Campana-Reliefs dargestellten Heroentaten von Herakles und Theseus sowohl ikonografisch und typologisch als auch inhaltlich eng mit ihren griechischen Vorbildern verknüpft sind. Während die Heraklesfigur seit griechischer Zeit kontinuierlich tradiert wurde, ist zunächst für Darstellungen der Theseusfigur ein starker Rückgang in spätklassischer und hellenistischer Zeit erkennbar. Erst im 1. Jh. v. Chr. wird Theseus wieder verstärkt rezipiert, und das auch nur in Rom und in den von Rom beeinflussten Gebieten. Dabei werden bei der Theseusfigur anhand typologischer und stilistischer Merkmale, vorzugsweise in altbekannten Bildschemata des 5. Jhs. v. Chr., Assoziationen zu dem attischen Heros des 5. Jhs. v. Chr. hervorgerufen, die auf Athen und die attische Demokratie anspielen und Theseus „als Vorkämpfer einer neuen demokratischen Ordnung“¹⁶⁴⁸ darstellen – ein Titel, den auch Oktavian hätte für sich beanspruchen können. Herakles weckt in seiner Darstellungsart dagegen Assoziationen an die hellenistischen Herrscherbildnisse und folgt damit einer bereits bestehenden Wiedergabetradition, galt doch Herakles als Stammvater, Schutzherr und Identifikationsfigur in der hellenistischen Herrscherideologie.¹⁶⁴⁹ Es fand eine kontinuierliche Tradierung des Heros statt, die Wiedergabe in vornehmlich hellenistischem Stil steht also in der logischen Konsequenz der Entwicklung. Zudem war es in spätrepublikanischer Zeit üblich, sich als hellenistischer Herrscher abbilden zu lassen, wie auch das in dieser Arbeit angeführte Beispiel zu frühen Oktaviandarstellungen auf Münzen zeigt.¹⁶⁵⁰ Eine Ausnahme bildet die Darstellung von der Tötung der Hydra, die Herakles in einer gänzlich anderen Erscheinung zeigt. Sein Körperbau ist hier mehr mit den Athleten- und Kriegerfiguren des 5. Jhs. v. Chr. vergleichbar.

Die in der Forschung geltende Prämisse, dass die in dieser Arbeit behandelten Herakles- und Theseusdarstellungen auf Campana-Reliefs in ikonografischer, typologischer, stilistischer Hinsicht ausschließlich auf griechische Vorbilder zurückgehen, kann somit auf die hier zusammengefassten Typen bestätigt werden. Zudem lassen die Darstellungen auf unterschiedlichen Ebenen Kategorien erkennen, die neben dem gezeigten Sujet Deutungen auf metaphorischer Ebene ermöglichen. Festzuhalten ist, dass die unterschiedliche Rezeption von Herakles und Theseus mit verschiedenen Inhalten zu verbinden ist: Theseus als Inbegriff der Demokratie, Herakles als hellenistischer Herrscher.

¹⁶⁴⁸ Reusser 1993, 118.

¹⁶⁴⁹ Huttner 1997b, 382. 383.

¹⁶⁵⁰ Vgl. Trillmich 1988, Nr. 328 mit Abb.

4.3 Hellenistische und römische Schöpfungen

Neben den oben beschriebenen Reliefs mit Darstellungen von Heroentaten sind auf den Campana-Reliefs weitere Sujets zu verzeichnen, die ohne Vorlagen sind und erst in hellenistischer oder spätrepublikanischer Zeit entwickelt wurden. Dazu zählen die Darstellungen von Herakles in Eleusis, von Herakles als Stierträger zusammen mit der Winterhore, von dem gelagerten Herakles, von dem Dreifußstreit zwischen Herakles und Apollon, von der Darstellung der Omphale zusammen mit Eroten, von Theseus mit dem Keulenträger, von der Wiedererkennung des Theseus durch Aigeus sowie von Theseus' Abschied von Ariadne.

Darstellungen von Herakles in Eleusis und als Stierträger sind jeweils im gleichen Typus auf unterschiedlichen Denkmalgattungen erhalten, die jedoch nach nur kurzer Zeit wieder aufgegeben werden. Darstellungen von Herakles in Eleusis finden auf wenigen anderen Denkmälern exakte typologische Parallelen, die in der späten Republik entwickelt wurden. Vorlagen fehlen weitestgehend, allein die Darstellung der sitzenden Demeter weist Elemente auf, die bereits in das 5. Jh. v. Chr. anzusiedeln sind. Zudem verweisen einige ikonografische und stilistische Elemente auf den Einfluss frühhellenistischer Formen aus Alexandria und auf Adaptionen aus der Isis- und Dionysosikonografie. Ebenso sind Darstellungen von Herakles als Stierträger zusammen mit der Winterhore im sog. *Arretine Winter*-Typus auf nur wenigen weiteren Denkmälern bekannt, die wie die Campana-Reliefs nicht vor dem 1. Jh. v. Chr. datieren. Sie sind Teil einer größeren Motivgruppe, die auf einzelnen Denkmälern in ihrem Auftreten und in ihrer Figurenauswahl und Anordnung variieren können. Bei diesen Denkmälern handelt es sich in der Regel um kleine Gegenstände, wie zum Beispiel arretinische Reliefkeramik, deren Bilder sich über den Handel verbreiten konnten. Herakles als Stierträger wurde nur über einen kurzen Zeitraum tradiert, zwischen dem 1. Jh. v. Chr. und dem 1. Jh. n. Chr. Auch die Winterhore ist ebenso ab dem 1. Jh. v. Chr. in dieser Form nachweisbar, findet sich aber auch auf Denkmälern über das 1. Jh. n. Chr. hinaus. Beide Sujets sind stark von hellenistischen Stilelementen beeinflusst. Davon zeugen die schweren Gewänder, die losgelöste, bewegte Haltung der Figuren sowie die Gestaltung der Muskelpartien beim Stierträger. Diese Darstellungen zeigen, dass sich auch in frühkaiserlicher Zeit hellenistische Elemente großer Beliebtheit erfreuten, anhand derer bestimmte Botschaften transportiert wurden. Beide Szenen thematisieren auf pathetische Weise die Anstrengungen, die Herakles auf sich zu nehmen hat, um sich von seiner Schuld zu befreien beziehungsweise die Unsterblichkeit zu erlangen.

Das Motiv des gelagerten Herakles lehnt formal an Gelageszenen aus archaischer und klassischer Zeit, die vornehmlich auf Keramik zu finden war. Inhaltlich ist der seit hellenistischer Zeit dargestellte gelagerte Herakles jedoch von diesem zu unterscheiden,

wovon sowohl die Ikonografie als auch stilistische Elemente zeugen. Anders als frühere Typen, die Herakles beim Gelage oder als Zecher darstellen, ist hier der gealterte Herakles dargestellt, der sich nach seinem mühevollen Leben an seinem Lebensabend ausruht. Er wird nicht als der vor Kraft und Jugend strotzende Heros dargestellt, sondern als alter Mann. Das Sujet greift Elemente der sog. Genredarstellungen auf, die seit dem 3. Jh. v. Chr. nachweisbar sind. Auch hier erweisen sich hellenistische Elemente als besonders geeignet, um eine bestimmte Botschaft zu vermitteln, nämlich, dass am Ende eines mühevollen Lebens die Apotheose zu erwarten ist. Doch anders als auf den vorangegangenen Sujets zeigt das Bild kein verklärtes Ideal, sondern eine Art Realismus, in der die Anstrengungen sichtbar gemacht werden.

In die Sphäre des *otium* ist das Motiv von Omphale umgeben von Eroten anzusiedeln. Vereinzelt zeugen dennoch einzelne Bildelemente und -inhalte von einer Tradierung, die mitunter bis in klassische Zeit zurückreicht. Vor allem in hellenistischer Zeit bildete sich eine Vielfalt an kompositorischen Variationen innerhalb des Sujets, die besonders im privaten Ausstattungsbereich Verwendung fand, so innerhalb der Wandmalerei und auf kleineren Gegenständen wie Lampen und Schmuck. Stilistisch lehnt die Omphalefigur an hellenistische Aphroditetypen, verstärkt durch die Anwesenheit der Eroten als Anspielung auf ihre (sexuelle) Anziehungskraft. Die Bilder vermitteln so ein bestimmtes Lebensgefühl des *otium*.¹⁶⁵¹

Zwei Motive, der Streit zwischen Apollon und Herakles um den Delphischen Dreifuß und die Begegnung zwischen Theseus und dem Keulenträger, der als Herakles gedeutet wird, zeigen sowohl formale als auch inhaltliche Parallelen. Beide Motive sind in „symmetrischer Zentralkomposition“ aufgebaut und die Figuren weisen das sog. archaische Tänzeln auf – zwei Elemente, die im 1. Jh. v. Chr. entwickelt wurden und besonders in der augusteischen Kunst Niederschlag fanden. Darstellungen, die den Streit zwischen Herakles und Apollon zeigen, weisen zwar formal eine Ähnlichkeit zu Darstellungen auf früherer attischer Keramik auf. Doch während auf diesen Darstellungen der Streit und die Rivalität zwischen den beiden zum Ausdruck kamen, vermitteln die Darstellungen auf den Campana-Reliefs ein anderes Bild. In ihrer starren Anordnung scheint der eigentliche Konflikt zugunsten eines Symbolismus in den Hintergrund getreten zu sein, in dem auf höherer Ebene auf den Konflikt zwischen Oktavian und Antonius angespielt werden soll. Herakles weist hellenistische Züge auf, erkennbar an der leicht hypertrophen Bildung der Muskeln und der Tordierung seines Körpers. Apollon dagegen ist, wie auch der Gesamteindruck der Darstellung vermittelt, dem frühklassischen Stil entlehnt, erkennbar an der flacheren Muskelbildung und der steifen, unbewegten Körperhaltung. Dass hinter den Darstellungen eine politische Aussage steht, ist wahrscheinlich, ist doch eines der Fundorte das Heiligtum des Apollo Palatinus, das von Oktavian errichtet wurde, und in

¹⁶⁵¹ Vgl. Ritter 1995, 177–179.

dem die frühesten Vertreter dieses Motivs gefunden wurden. Oktavians Bildprogramm war vom Rückgriff auf klassische Stilformen bestimmt, zugleich galt Apollo als sein Hauptgott. Dass Oktavian mit diesem Bild auf den Konflikt zwischen ihm und seinem politischen Rivalen Antonius, der zum einen die Lebensart hellenistischer Herrscher bevorzugte, zum anderen sein Geschlecht auf Herakles zurückgeführt hat, anspielt, ist meines Erachtens trotz alternativer Forschungstendenzen¹⁶⁵² wahrscheinlich.

Auf ganz ähnliche Weise ist auch das Motiv der Begegnung zwischen Theseus und Herakles zu verstehen. Theseus und Herakles stehen einander in vergleichbarer Haltung wie beim Dreifußstreit gegenüber. Theseus kennzeichnet die steife Körperhaltung und die flach gebildeten Muskeln. Er ist hier in Anlehnung an klassische Stilformen wiedergegeben. Der Keulenträger Herakles zeigt wie beim Motiv des Dreifußstreits eine stärkere Tordierung des Oberkörpers. Zudem wird sein Körper von massiven, hypertroph gestalteten Muskeln gebildet, beides Merkmale, die an hellenistische Elemente erinnern. Auch dieses Bild mag auf den Machtkampf zwischen Oktavian und Antonius verweisen, nach dem Oktavian, der sich möglicherweise zu Beginn seiner politischen Karriere mit Theseus identifiziert haben könnte, worauf Darstellungen auf Gemmen hindeuten,¹⁶⁵³ mit Theseus und Antonius mit Herakles verglichen wurde. Die Vermischung von unterschiedlichen Stilelementen auf einem Motiv zeigt, dass diesen unterschiedliche Aussagen zugrunde liegen. Die vom Stil des 5. Jhs. v. Chr. geprägten Darstellungen von Apollon und Theseus als mögliche Assoziationen an Oktavian stehen in deutlichem Kontrast zu der Heraklesfigur, der auf diesen Bildern durch die Darstellung im hellenistischen Stil als Kontrahent dargestellt wird, und das nicht nur durch die Assoziation mit Antonius, sondern auch durch die augusteische Propaganda, nach der der hellenistische Lebensstil gleichfalls für Sittenverderbnis steht.¹⁶⁵⁴

Zu den exklusiven Neuschöpfungen auf Campana-Reliefs, die keine Vorbilder und Parallelen kennt, zählt die Darstellung von Aigeus bei der Wiedererkennung seines Sohnes und Erben Theseus. Das Sujet der Wiedererkennung war noch im 5. Jh. v. Chr. unbekannt und taucht erst in der apulisch-rotfigurigen Malerei auf, wahrscheinlich als Folge der Verbreitung attischer Dramen. Auch die hier vorliegende Szene ist stark vom Stil des 5. Jhs. v. Chr. geprägt. Ausgehend von der These, dass Oktavian in seinen frühen Jahren mit Theseus verglichen wurde, könnte die Szene auf Oktavian als Erben und rechtmäßigen Nachfolgers Caesars anspielen.

Die Darstellung von Theseus beim Abschied von Ariadne zählt zu den wenigen Sujets mit Theseus, die in römischer Zeit vielfach und auf unterschiedlichen Denkmälern und

¹⁶⁵² Vgl. Simon 2009.

¹⁶⁵³ Ghedini 1992, 93.

¹⁶⁵⁴ Vgl. Halfmann 2011, 109.

auch schriftlich überliefert wurden. Dennoch sind keine typologischen Parallelen zu der Darstellung auf den Campana-Reliefs bekannt. Es zeigt dagegen, wie bestehende Bildelemente aufgegriffen, neu kombiniert und auf das hier gezeigte Sujet übertragen wurden. Zum einen erinnert Ariadne an den statuarischen Typus der sog. Trauernden Penelope. Zum anderen lehnt die gesamte Bildkomposition an das nur etwas ältere Telephos-Relief an, das aus Herculaneum stammt. Ein Ausschnitt dieses Reliefs zeigt eine Darstellung, die bis auf wenige Details mit der Abschiedsszene identisch ist. Einer akzeptierten Deutung zufolge handelt es sich hierbei um Achilleus, der das Orakel befragt. Demnach fand eine Übertragung des Bildschemas auf die Abschiedsszene statt. Stilistisch lehnt die Gruppe an frühklassische Bilder, die mit archaisierenden Elementen vermischt wurden. Ob das Sujet auf eine Priorität der Vaterlandspflichten gegenüber dem persönlichen Glück anspielt, wie H. A. Shapiro postulierte, muss fraglich bleiben, da die Deutung der frühesten Platten aufgrund der spärlichen ikonografischen Hinweise ebenso fragwürdig bleiben muss und nur anhand von später hergestellten Platten mit eindeutigeren ikonografischen Elementen identifizierbar sind.

Zusammenfassend ist feststellbar, dass im Gegensatz zu den Heroendarstellungen für die hier gezeigten Bildschemata keine klassischen Vorbilder nachweisbar sind. Einige Bildelemente lassen sich zwar bis in klassische Zeit zurückverfolgen, weisen jedoch starke Umbildungen, der neuen Aussage des Bildes entsprechend, auf.

4.4 Fazit: Zur Darstellung von griechischen Mythen im römischen Kontext

In dieser Arbeit werden zwei griechische Heroen, die auf den römischen Campana-Reliefs dargestellt sind, einander gegenübergestellt. Die Auswahl liegt vor allem darin begründet, dass die beiden Heroen bemerkenswerte Parallelen innerhalb ihrer Mythografie und Ikonografie aufweisen,¹⁶⁵⁵ sodass die antiken schriftlichen Quellen bisweilen von Theseus als dem „anderen Herakles“ sprechen.¹⁶⁵⁶ Die „Konstruktion“ dieser „Parallelen“ begann gegen Ende des 6. Jhs. v. Chr., zur Zeit der Peisistratiden,¹⁶⁵⁷ und setzte sich im

¹⁶⁵⁵ In der antiken Literatur werden die Entsprechungen der beiden Heroen vielfach hervorgehoben. F. Brommer und J. Neils haben sie aufgezählt, s. Brommer 1982, 132; Neils 1994, 947. Beide haben eine sterbliche Mutter und einen göttlichen Vater und sind nach einigen Quellen miteinander verwandt, s. Isokr. Hel. 23; Plut. Thes. 7; vgl. Brommer 1982, 132 Anm. 15.

¹⁶⁵⁶ Plut. Thes. 29, 3.

¹⁶⁵⁷ Zur Entwicklung des Theseus zum Nationalheros im Verlauf des 6. Jhs. v. Chr., s. Shapiro 1989; von den Hoff 2010b, 302–308.

5. Jh. v. Chr. in verstärktem Maße fort.¹⁶⁵⁸ In spätklassischer und hellenistischer Zeit nehmen Theseusdarstellungen stark ab, während sich Herakles weiterhin großer Beliebtheit erfreute. Auf den Campana-Reliefs gleichen sich die beiden Heroen in ihrer Darstellungsweise scheinbar wieder einander an. Besonders auf den Darstellungen mit Heroentaten werden formal seit dem 5. Jh. v. Chr. bestehende und etablierte Bildschemata aufgegriffen, die als Bildchiffre für die Überlegenheit und Stärke des tugendhaften Heros gegenüber dem unzivilisierten und demokratiefeindlichen Gegner zu verstehen sind. Bei näherer Betrachtung allerdings ist feststellbar, dass die Motivgruppen starke stilistische Unterschiede aufweisen, aus der sich eine differente Charakterisierung der beiden Heroen in römischer Zeit ablesen lässt.

Die Campana-Reliefs thematisieren, wie vorausgehend erläutert, unterschiedliche Aspekte von Herakles, was auch seiner divergierenden Persönlichkeit entspricht. Dagegen wird Theseus durchweg als vorbildhafter Heros wiedergegeben. Folglich müssen den Herakles- und Theseusdarstellungen unterschiedliche Voraussetzungen zugrunde liegen. Die unterschiedliche Entwicklung in der Wiedergabe der beiden Heroen mag zum einen darin begründet sein, dass Herakles als panhellenischer Heros kontinuierlich verehrt und tradiert wurde und sich durch die Konfrontation mit verschiedenen Einflüssen zu einer vielschichtigen Persönlichkeit entwickelte. Dagegen blieb die Verehrung und bildliche Tradierung von Theseus fast ausschließlich auf den attischen Raum beschränkt.¹⁶⁵⁹ Zwischen dem 4. und 1. Jh. v. Chr. schwindet das Interesse an Theseusdarstellungen zunehmend.

Dass, soweit der Fundkontext bekannt ist, die frühen Vertreter der Platten aus Heiligtümern stammen, also an prominent platzierter Stelle angebracht waren, spricht für die bewusste Auswahl und Konzeption durch die Auftraggeber. Ziel ist es grundsätzlich, eine Botschaft zu vermitteln, und zwar, dass sowohl Herakles als auch Theseus als Vorbilder dienen. Dabei sind verschiedene Trends zu unterscheiden, die sich in der Themenwahl und in der Darstellungsweise manifestieren.

¹⁶⁵⁸ Die Hervorhebung des attischen Heros lag sowohl im Sinne der Peisistratiden-Tyrannis als auch der die Demokratie tragenden Geschlechter der Alkmeonidenpartei. Diese hat die Theseusfigur zum Leitbild ihrer Politik und so zum Symbol des attischen Selbstbewusstseins gemacht, s. Hausmann 1959, 69 mit Anm. 264. O. Wulff zufolge wurde „der athenische Nationalheld von der Tyrannis an die Demokratie vererbt“, s. Wulff 1892, 180. Die Erforschung der Zusammenhänge und Abhängigkeiten zwischen Herakles und Theseus ist Gegenstand der Forschungsdiskussion, s. Walkers 1995, 51–53; Mills 1997, 129–159; von den Hoff 2002, bes. 334; von den Hoff 2010a; von den Hoff 2010b, bes. 307. Die mythografischen Parallelen hat F. Brommer anschaulich zusammengefasst, s. Brommer 1982, 132.

¹⁶⁵⁹ Dagegen zeigt die schriftliche Überlieferung über Theseus ein differenzierteres Bild, denn einige der Episoden sind erst seit hellenistischer Zeit nachweisbar, zum Beispiel die Auffindung der Gnorismata und die Tötung des Sinis. Möglicherweise fand eine Verbreitung über die griechische Tragödie statt; vgl. ebd. passim.

Dadurch, dass Herakles auch halb Mensch war, also menschliche Züge in sich vereinigte, war er auch eine „nach menschlichen Maßstäben rühmensewerte Gestalt“.¹⁶⁶⁰ Die Heraklesfigur und der Mythos bot den Menschen Paradigmen für richtiges Handeln und Verhalten.¹⁶⁶¹ Strabon, ein Zeitgenosse Oktavians/Augustus' schrieb:

Die Mehrzahl derer, die in den Poleis wohnen, lassen sich durch angenehme Mythen anspornen, wenn sie hören, wie die Dichter von mythischen Heldentaten erzählen, etwa den Arbeiten des Herakles oder des Theseus [...].¹⁶⁶²

Dass Oktavian/Augustus tatsächlich mit Herakles beziehungsweise Herkules verglichen wurde, zeigt eine Stelle in Vergils *Aeneis*, in dem der Kampf zwischen Herkules und Cacus,¹⁶⁶³ aus dem Herkules als Sieger und Retter Roms hervorgeht, indirekt auf den Sieg Oktavians in der Schlacht von Actium¹⁶⁶⁴ anspielt.¹⁶⁶⁵ Horaz zufolge wird Augustus neben denen in den Götterhimmel aufgenommen, die sich ihrer außerordentlichen Leistungen Verdienst gemacht haben, so zum Beispiel Herkules.¹⁶⁶⁶ Es finden sich weitere zahlreiche Bezüge in der augusteischen Literatur, bei denen die heroischen Taten und übermenschlichen Leistungen mit denen des Augustus auf eine Stufe gestellt werden.¹⁶⁶⁷ Allerdings ist U. Huttner zufolge dieser Vergleich ein „Stilelement“, das „in griechischen Enkomien“ geläufig war und „aufgrund des kulturellen Einflusses der Griechen auf Rom“ auch in den „lateinischen Texten Einzug“ hielt. Bei Augustus sei dieser Vergleich zum „Topos“, zur „rhetorischen Floskel“ geworden, die „keine offizielle Stellungnahme des Kaisers“ widerspiegelt. In Augustus' Selbstdarstellung spiele „Herkules keine nennenswerte Rolle“, obgleich dieser in der „hellenistischen Herrscherideologie“ und -präsentation als „Stammvater, Schutzherr und Identifikationsfigur“ galt.¹⁶⁶⁸ Augustus' mangelndes Interesse begründete sich vor allem dadurch, dass sein politischer Gegner Antonius sein Geschlecht auf ihn zurückgeführt hat.¹⁶⁶⁹ Dass Antonius sich dabei der „Kraft der Tradition“ zunutze

¹⁶⁶⁰ Huttner 1997a, 287.

¹⁶⁶¹ Ebd.

¹⁶⁶² Strab. 1, 2, 8 (Übers. U. Huttner).

¹⁶⁶³ Verg. Aen. 8, 81–305; vgl. Huttner 1997b, 371.

¹⁶⁶⁴ Verg. Aen. 8, 625–728; vgl. Huttner 1997b, 370–371.

¹⁶⁶⁵ Ebd. passim, bes. 376.

¹⁶⁶⁶ Hor. carm. 3, 3, 9–12; 3, 14, 13–16; vgl. Huttner 1997b, 376. 378–380.

¹⁶⁶⁷ Ebd. 381.

¹⁶⁶⁸ Ebd. 382–383. U. Huttner weist auch darauf hin, dass Augustus sowohl in der Münzprägung als auch in den *Res Gestae*, die als verlässliche Quellen in der Selbstdarstellung Augustus' gelten, die Herkulesfigur ausblendet, obgleich er innerhalb der republikanischen Münzprägung häufig anzutreffen war, s. ebd. 388–389.

¹⁶⁶⁹ Der Heros galt U. Huttner zufolge bis in die späte Republik hinein als wichtiger Aspekt innerhalb des Herrschertums anhand genealogischer Legitimation. Namenhafte *gentes* wie z. B. die Antonier leiteten

machte,¹⁶⁷⁰ kann angenommen werden, da er sich selbst stärker auf die Angleichung an Dionysos konzentrierte.¹⁶⁷¹ Aufgrund der Assoziation mit den hellenistischen Herrscherbildnissen, die in den Heraklesdarstellungen hervorgerufen werden, ist es möglich, dass die Auftraggeber solcher Bilder, die in der ausgehenden Republik entstanden sind, sich stark in der Tradition der hellenistischen Könige sahen. Es mögen die gleichen Auftraggeber gewesen sein, die beispielsweise den Thermenherrscher¹⁶⁷² in Auftrag gaben, der einen Feldherren als göttergleichen König darstellt.

Im Gegensatz zu den jugendlich-anmutenden und vor Kraft strotzenden Darstellungen der Taten zeigt der gelagerte Herakles sich als gealterten, würdevollen Mann. Dennoch ist er auch hier als Vorbild zu verstehen, denn das Sujet vermittelt die Botschaft, dass am Ende eines mühevollen Lebens die Apotheose zu erwarten ist. Typologisch und ikonografisch leitet sich dieser von Brunnenkulpturen, die Flussgötter darstellen, ab. Es ist fraglich, ob Campana-Reliefs, die dieses Sujet überliefern, einst im Kontext öffentlicher Gebäude zu finden waren, denn großformatige Verkleidungsplatten, die diesen Umstand wahrscheinlich machen würden, sind nicht überliefert. Den erhaltenen weiteren Darstellungen auf anderen Denkmälern zu urteilen scheint es sich bei den erhaltenen Reliefs und Statuetten in Heiligtümern meist um private Stiftungen zu handeln. Dass die Reliefs der öffentlichen Repräsentation vorgesehen waren, ist nicht erkennbar.¹⁶⁷³ Vielmehr ist diese Darstellung in die private Sphäre einzuordnen.

In einen ebenfalls privaten Verwendungskontext sind Bilder, in denen Omphale und Erote mit den Waffen des Herakles hantieren, einzuordnen. Allerdings geben sie ein anderes Verständnis wieder. Sie thematisieren nicht Herakles als Heros, sondern als Vertreter eines Lebensstils, der ihn als Genussmenschen darstellt und weisen somit in die Sphäre des zwanglosen *otium*.¹⁶⁷⁴ Auch dieses Sujet ist in den privaten Kontext einzuordnen, wie vergleichbare Darstellungen, etwa in der Wandmalerei oder auf kleinen Lampen und Schmuckstücken belegen. Dass solche Bildthemen zu repräsentativen Zwecken auf Initiative eines einflussreichen Politikers oder desgleichen in Auftrag gegeben wurden, erscheint unwahrscheinlich. Vielmehr spiegeln solche Bilder private Vorstellungen von einem ehrenhaften beziehungsweise glücklichen Leben wider.

ihren Stammbaum von dem Heros her. Nach dem Vorbild der hellenistischen Herrschertraditionen pflegte Marcus Antonius eine enge Beziehung zu Herakles, s. Huttner 1997a, 320 mit Anm. 1.

¹⁶⁷⁰ Vgl. Huttner 1997a, 315.

¹⁶⁷¹ Huttner 1997b, 389.

¹⁶⁷² Zum Thermenherrscher, s. Anm. 193.

¹⁶⁷³ Eine Ausnahme stellt wahrscheinlich das Felsrelief des Herakles in Bisutun in Iran dar. Zum Felsrelief, s. Anm. 830.

¹⁶⁷⁴ Vgl. Ritter 1995, 177–179.

Besondere Beachtung sind den Darstellungen von Theseus zuzuschreiben. Während in römischer Zeit relativ wenig Sujets Eingang in die römische Kunst fanden,¹⁶⁷⁵ stellen die Campana-Reliefs eine Ausnahme dar, denn auf ihnen offenbart sich ein breiteres Spektrum an Bildthemen. Doch anders als Herakles wird Theseus, wie auch schon im 5. Jh. v. Chr., als durchweg tugend- und vorbildhafter Heros dargestellt. Obgleich nicht sicher nachgewiesen, weisen großformatige Verkleidungsplatten, die zugleich zu den frühesten Vertretern dieser Gattung zählen, auf die Verwendung innerhalb der öffentlichen sakralen Architektur. Dass hinter diesen Bildern eine über das dargestellte Motiv hinausreichende Botschaft steht, ist wahrscheinlich, scheint doch, wie in dieser Arbeit dargelegt, von diesem Heroenbild eine große Symbolkraft auszugehen. Die Frage nach der Intention, die hinter der (Wieder-)Aufnahme von Episoden des Tatenzyklus und mit diesen zusammenhängenden Motiven steht, ist vor dem Hintergrund der politischen Situation des 1. Jhs. v. Chr. in Rom zu betrachten. Zunächst wird der mythische Stoff um den Tatenzyklus zu einer Zeit aufgegriffen, die eine politische und gesellschaftliche Umbruchphase darstellte. Dabei weisen einige Faktoren darauf hin, dass diese Darstellungen in Zusammenhang mit dem politischen Programm des Oktavian/Augustus stehen. So galt Athen zu Zeiten des Perikles und dessen Entwicklung der attischen Demokratie als vorbildhaft für Oktavian.¹⁶⁷⁶ Dieses manifestierte sich innerhalb der augusteischen Kunst vor allem in einem Stil, der vom Rückgriff auf das klassische Athen des 5. Jhs. v. Chr. geprägt war und der Aussage des Bildmotivs entsprechend mit weiteren Stilelementen aus unterschiedlichen Epochen eklektisch kombiniert wurde.¹⁶⁷⁷ Der Mythos und auch Theseus' Funktion als athenischer Nationalheros waren weit bekannt, beispielsweise durch die attische Tragödie. Später setzten sich in verstärktem Maße die hellenistischen Schreiber mit dem mythischen Stoff auseinander.¹⁶⁷⁸ Dass die klassische Theseusfigur Assoziationen an Oktavian hervorgerufen hat, wird durch Gemmen bestärkt, die Theseus mit dem Porträt Oktavians zeigen.¹⁶⁷⁹ Francesca Ghedini zufolge zeigen solche Schmuckstücke, dass Oktavian versucht hat, sich auf diese Weise als „Befreier von den Tyrannen des Bürgerkrieges und als Restaurator der Demokratie darzustellen“, wie Lukas C. Bossert zusammengefasst hat.¹⁶⁸⁰ Allerdings

¹⁶⁷⁵ L. C. Bossert hat in seiner Arbeit Theseusdarstellungen in Rom auf unterschiedlichen Denkmalgattungen ausführlich behandelt. Sie zeigen besonders Mythen in Zusammenhang mit Kreta, s. Bossert 2013.

¹⁶⁷⁶ Vgl. Galinsky 1996, 204.

¹⁶⁷⁷ Das klassische Athen nahm nicht nur in der Kunst, sondern auch politisch und in der Dichtung eine Vorbildbildfunktion ein, s. ebd. 203. 237–238. 356. 360–362.

¹⁶⁷⁸ Brommer 1982, passim; Bossert 2013, 16–144.

¹⁶⁷⁹ Vgl. Vollenweider 1966, Taf. 36, 2; vgl. Ghedini 1992.

¹⁶⁸⁰ Bossert 2013, 3; Ghedini 1992, 93.

scheint Theseus in der öffentlichen Selbstdarstellung Oktavians/Augustus' ansonsten keine Rolle zu spielen.¹⁶⁸¹ Dass die Initiation dieser Bilder von Augustus selbst ausging, ist meines Erachtens daher unwahrscheinlich. Auch der Umstand, dass es neben der römischen Werkstatttradition eine caeretaner Werkstatt aus etwa gleicher Zeit oder etwas früher gegeben hat, die ein komplett anderes Bildprogramm zu Theseusdarstellungen aufweist, deutet darauf hin. Die von M. J. Strazzulla postulierte These, dass Theseusdarstellungen vor allem auf den Legitimationsprozess des Oktavian im Kampf um die Alleinherrschaft spielen, scheint aufgrund des damaligen aktuellen Bezugs dennoch plausibel. Denkbar sind Auftraggeber aus seiner Anhängerschaft mit einer besonderen Affinität zum klassischen Athen, die den mythischen Stoff neu aufgegriffen haben, um die Legitimierung des Oktavian mit einem mythischen Gleichnis zu begründen.

¹⁶⁸¹ Inwieweit die Schmuckstücke auf Initiation vonseiten Oktavians mit etwaigen Theseusdarstellungen versehen wurden, bleibt meines Erachtens fraglich, vgl. Ghedini 1992; Bossert 2013, 3. 99.

5

Anhang

Katalog

1. Rom, Antiquarium del Palatino, Inv.-Nr. 3799883 (Abb. 1)

- FO / Provenienz: Rom, Palatin, Apollo-Heiligtum, Grabung 1968
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; drei Heftlöcher erhalten; Fries oben: Eierstab, Fries unten: Anthemion; Maße: H. 71,5 cm, B. 61 cm, Bh. 54,5 cm, D. max. 5 cm; Bemalung: blau (Hintergrund), violett (Haare), rosa (Chlamys), rotbraun (Löwenfell), purpur (unterer Boden), weiße Grundierung (?) (oberer Fries)
- Beschreibung: Die Platte ist fast vollständig in Fragmenten erhalten, zusammengesetzt und stellenweise ergänzt, wenn die Fragmente nicht nahtlos aneinanderpassen. Das Relief weist mehrfach Abschlüge an Ecken und Kanten auf. Der Bildfries zeigt links einen Jüngling mit Pfeil und Bogen und rechts einen Jüngling mit Löwenfell und Keule. Sie umfassen einen in der Mitte befindlichen Dreifuß.
- Typologie: Variante 1 Serie 1
- Literatur: Caretoni 1971–1972, 126–128 Abb. 2; Andreae 1973, 101–102 Farbabb. 39; Caretoni 1973, 76–77 Anm. 10a Abb. 4; Borbein 1976, 506 Anm. 31; Rizzo 1976/1977, 50 Anm. 300; 65; Kellum 1981, 200; Zanker 1983, 34–36 Abb. 7; Simon 1984, 418–419 Nr. 410; Kellum 1985, 169–176; Schneider 1986, 69 mit Anm. 406; Simon 1986, 128–129 Taf. 6; Caretoni 1988b, 269 Nr. 121 mit Abb.; Lefèvre 1989, 20–22 mit Anm. 104 Abb. 17; Woodford 1990, 140 Nr. 3064; Strazzulla 1990, 17–22 Abb. 1; Ritter 1995, 129 Anm. 1; 163 Taf. 10, 1; Brinkmann 2003a, 254–255 Abb. 41, 10; Caruso 2009, 291–292 Nr. 4, 4; Tortorella 2013, 226 Nr. V. 2. 1;
- WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/219387>> (11.4.2016)

2. Rom, Antiquarium del Palatino (ohne Inv.)

- FO / Provenienz: Rom, Palatin, Apollo-Heiligtum, Grabung 1968
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; drei Heftlöcher erhalten; Fries unten: Anthemion; Maße: H. 60 cm, B. 61 cm; Bemalung: blau (Hintergrund), rot (Anthemionfelder, Haar [?]), geschwärzte Oberfläche
- Beschreibung: Zwei jeweils aus Fragmenten zusammengesetzte Hälften, die nicht unmittelbar miteinander verbunden sind, wurden zu einer Platte rekonstruiert. Es bleibt unklar, ob sie ursprünglich zu einer Platte gehörten. Das Relief ist nicht ergänzt und weist kleinere Abschlüge an Rändern und Erhebungen auf. Es fehlen der obere Zierfries und Teile des unteren Zierfrieses, des Bodens und des Dreifußes sowie kleinere Teile der Figuren. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 1.
- Typologie: Variante 1 Serie 1
- Literatur: Carettoni 1973, 76–77 mit Anm. 10b Abb. 6

3. Rom, Antiquarium del Palatino (ohne Inv.)

- FO / Provenienz: Rom, Palatin, Apollo-Heiligtum, Grabung 1968
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; zwei Heftlöcher erhalten; Fries oben: Eierstab, Maße: H. 52 cm, B. 61 cm; Bemalung: blau (Hintergrund); rot (Haar); Spuren von rosa (Chlamys)
- Beschreibung: Erhalten ist der obere Teil einer unvollständig erhaltenen Platte, die aus Fragmenten zusammengesetzt und nicht ergänzt wurde. Ob zwei unverbundene Fragmente zu dieser Platte zu zählen sind, ist unklar. Es fehlen die untere Hälfte, der linke Rand der Platte und Teile des oberen Zierfrieses. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 1.
- Typologie: Variante 1 Serie 1
- Literatur: Carettoni 1971–1972, 127 Abb. 2 (Farbe); Carettoni 1973, 76 Anm. 10c Abb. 5. 8. 21; Rizzo 1976/1977, 50 Anm. 300; di Mino 1981, 124 Anm. 56; Strazzulla 1990, 17–22

4. Rom, Antiquarium del Palatino (ohne Inv.)

- FO / Provenienz: Rom, Palatin, Apollo-Heiligtum, Grabung 1968
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; Maße: H. 71,5 cm, B. 62 cm (rekonstruiert); Bemalung: ausgewaschene Farbreste; rot (unterer Fries); diverse Farbspuren
- Beschreibung: Die Platte ist fragmentarisch erhalten.
„[...] mancante di ampie zone della parte figurata, del fondo e dei fregi; di ercole rimane parte della testa e del busto.“ (Carettoni 1973, 76 Anm. 10d)
- Typologie: Variante 1 Serie 1
- Literatur: Carettoni 1973, 76 Anm. 10d

5. Rom, Antiquarium del Palatino (ohne Inv.)

- FO / PROVENIENZ: Rom, Palatin, Apollo-Heiligtum, Grabung 1968
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; BEMALUNG: rosa (Chlamys); Spuren von verschiedenen Gelbtönen (Dreifuß); rosa (Omphalos); gelb und braun (Löwenfell)
- BESCHREIBUNG: *„[...] lastra ricomposta con frammenti che si ricongiungono a gruppi: ampie lacune nelle figure (di quella di Ercole manca tutta la parte anteriore e superiore), nel fondo e nei fregi.“* (Carettoni 1973, 76 Anm. 10e)
- TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 1
- LITERATUR: Carettoni 1973, 76 Anm. 10e

6. Rom, Antiquarium del Palatino (ohne Inv.)

- FO / PROVENIENZ: Rom, Palatin, Apollo-Heiligtum, Grabung 1968
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; BEMALUNG: blau (Grund); goldgelb (Nike); purpurrot (unterer Fries); diverse Farbspuren
- BESCHREIBUNG: *„[...] lastra ricomposta con frammenti che si ricongiungono a gruppi: rimane gran parte della figura di Ercole, col fregio inferiore, buona parte della figura di Apollo, la parte centrale del tripode, metà del fregio superiore.“* (Carettoni 1973, 76 Anm. 10f)
- TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 1
- LITERATUR: Carettoni 1973, 76 Anm. 10f

7. Rom, Antiquarium del Palatino (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ:	Rom, Palatin, Apollo-Heiligtum, Grabung 1968
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; BEMALUNG: blau (Grund); rot-braun (Löwenfell)
BESCHREIBUNG:	„[...] lastra ricomposta con frammenti che si ricongiungono a gruppi: è conservata gran parte della metà di destra, tranne la zona centrale, mentre della metà di sinistra rimane il torso di Apollo e l'estremità inferiore con i piedi della stessa figura.“ (Carettoni 1973, 76 Anm. 10g)
TYPOLOGIE:	Variante 1 Serie 1
LITERATUR:	Carettoni 1973, 76 Anm. 10g

8. Rom, Antiquarium del Palatino (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ:	Rom, Palatin, Apollo-Heiligtum, Grabung 1968
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; BEMALUNG: rot (Haar), verwaschene Farbspuren
BESCHREIBUNG:	„[...] parte sinistra e centrale di lastre molto lacunosa, ricomposta con frammenti che si ricongiungono a gruppi: una vasta lacuna comprende la figura di Apollo, di cui restano incompleti gli arti e la testa, mentre del tripode rimangono gli anelli di coronamento e un piccolo tratto della parte inferiore.“ (Carettoni 1973, 76 Anm. 10h)
TYPOLOGIE:	Variante 1 Serie 1
LITERATUR:	Carettoni 1973, 76 Anm. 10h

9. Rom, Antiquarium del Palatino (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ:	Rom, Palatin, Apollo-Heiligtum, Grabung 1968
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; BEMALUNG: rosa (Chlamys); purpurrosa (Haar); gelbbraun (Löwenfell); blau (Grund)
BESCHREIBUNG:	„[...] tre frammenti isolati appartenenti probabilmente ad unica lastra: rimane la parte superiore della figura di Apollo (tre pezzi ricongiunti), la parte superiore del tripode, la testa di Ercole.“ (Carettoni 1973, 76 Anm. 10i)
TYPOLOGIE:	Variante 1 Serie 1
LITERATUR:	Carettoni 1973, 76 Anm. 10i

10a-c. Rom, TM, Inv.-Nr. 113014-113022

- FO / PROVENIENZ: Rom, Kapitol, Osthang, Grabung 1931
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; ein Hefloch erhalten; FRIES OBEN: Eierstab, MAßE: H. 42 cm, B. 21 cm
- BESCHREIBUNG: Erhalten sind drei Fragmente, die den linken oberen Teil einer Platte zeigen. Die Fragmente passen nicht nahtlos aneinander. Die Fragmente zeigen einen nach rechts gewandten männlichen Oberkörper im Profil. Das größte Fragment a zeigt die Schulter bis hinunter zum Oberschenkelansatz, wobei der ausgestreckte rechte Unterarm fehlt. Die Figur ist mit einem Mantel bekleidet, der über die nicht sichtbare linke Schulter und den linken Arm fällt. In der Linken ist außerdem der Ansatz von Pfeil und Bogen erkennbar. Fragment b zeigt einen Teil des Köchers und Fragment c den oberen Bereich des Kopfes der Figur im Profil nach rechts. Das kurze Haar wird etwa am Haaransatz durch ein Band zusammengehalten. Knapp über dem Kopf hat sich ein Hefloch erhalten. Darüber ist die linke obere Ecke der Platte zu sehen, die mit einem Eierstab abschließt.
- TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 2
- LITERATUR: Annibaldi 1934, 205 Nr. 1 Abb. 1; Borbein 1968, 176 Anm. 928 Taf. 33, 2; Carettoni 1973, 76-77 Abb. 7; di Mino 1981, 123-124 Anm. 55 Taf. 24, 2; Ritter 1995, 164-165 mit Anm. 281-282; WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983122>> (22.3.2016); <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983123>> (15.11.2016).

11. Rom, TM, Inv.-Nr. 113014-113022

- FO / PROVENIENZ: Rom, Kapitol, Osthang, Grabung 1931
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 15 cm, B. 13 cm
- BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen und zeigt das Bein eines Mannes nach rechts gewandt von den Lenden abwärts bis zum oberen Bereich des Oberschenkels.
- TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 2
- LITERATUR: Annibaldi 1934, 205 Nr. 1; Borbein 1968, 176 Anm. 928; Carettoni 1973, 76-77; di Mino 1981, 123-124 Anm. 55 Taf. 24, 1; Ritter 1995, 164-165 mit Anm. 281-282.

12a-c. Rom, TM, Inv.-Nr. 113014-113022

- FO / PROVENIENZ: Rom, Kapitol, Osthang, Grabung 1931
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; ein Heftloch im Ansatz erhalten; FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: 35 x 27 x 49 cm
- BESCHREIBUNG: Erhalten sind drei zusammenhängende Fragmente. Fragment a zeigt den Unterkörper einer nach links gewandten männlichen Figur von der Hüfte abwärts in Schrittstellung. Der untere Bereich des linken Unterschenkels sowie der linke Fuß fehlen. Die Figur hält in der rechten Hand eine Keule. Das Fragment weist zudem einen Teil der rechten Plattenkante auf. Die Fragmente b und c schließen an die linke untere Ecke von Fragment a an und zeigen den rechten Fuß der Figur sowie die Füße eines Dreifußes. Darunter hat sich ein Teil des unteren Abschlussfrieses mit einem abwärts gerichteten Anthemion erhalten.
- TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 2
- LITERATUR: Annibaldi 1934, 205 Nr. 1 Abb. 1; Borbein 1968, 176 Anm. 928 Taf. 33, 2; Carettoni 1973, 76-77 Abb. 7; di Mino 1981, 123-124 Anm. 55 Taf. 24, 2; Ritter 1995, 164-165 mit Anm. 281-282; WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983122>> (29.11.2016); <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983123>> (29.11.2016).

13a-b. Rom, TM, Inv.-Nr. 113014-113022

- FO / PROVENIENZ: Rom, Kapitol, Osthang, Grabung 1931
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte, ein Heftloch erhalten; FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: 26 x 18 x 25 cm
- BESCHREIBUNG: Erhalten sind zwei anpassende Fragmente. Fragment a zeigt den unteren Bereich eines Dreifußes und einen sich darunter befindlichen Omphalos. Fragment b zeigt daneben die Unterschenkel und den linken Fuß einer nach links gewandten Figur in Schrittstellung. An der Bruchstelle zwischen den Fragmenten a und b ist ein Teil des rechten Unterschenkels erhalten. Weiterhin ist ein Heftloch zwischen den Beinen, die rechte Plattenkante sowie die rechte untere Ecke mit abwärts gerichteten Palmetten erkennbar.
- TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 2

LITERATUR: Annibaldi 1934, 205; Borbein 1968, 176 Anm. 928; Carettoni 1973, 76–77; di Mino 1981, 123–124 Anm. 55 Taf. 24, 1; Ritter 1995, 164–165 mit Anm. 281–282.

14. Rom, TM, Inv.-Nr. 113014–113022

FO / PROVENIENZ: Rom, Kapitol, Osthang, Grabung 1931
PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 29 cm, B. 25 cm
BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an drei Seiten gebrochen und zeigt den Oberkörper einer nach links gewandten Figur im Profil von der Schulter bis zum oberen Bereich des Oberschenkels.
TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 2
LITERATUR: Annibaldi 1934, 205–206; Borbein 1968, 176 Anm. 928; Carettoni 1973, 76–77; di Mino 1981, 123–124 Anm. 55 Taf. 24, 1; Ritter 1995, 164–165 mit Anm. 281–282

15. Rom, TM, Inv.-Nr. 113014–113022

FO / PROVENIENZ: Rom, Kapitol, Osthang, Grabung 1931
PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte, FRIES OBEN: Eierstab; MAßE: H. 12 cm, B. 14 cm
BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen und zeigt einen Ausschnitt des oberen Abschlussfrieses mit dem Eierstab sowie einen der an einem Dreifuß befestigten Ringhenkel.
TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 2
LITERATUR: Annibaldi 1934, 206; Borbein 1968, 176 Anm. 928; Carettoni 1973, 76–77; di Mino 1981, 123–124 Anm. 55 Taf. 24, 1; Ritter 1995, 164–165 mit Anm. 281–282

16. Rom, TM, Inv.-Nr. 113014–113022

FO / PROVENIENZ: Rom, Kapitol, Osthang, Grabung 1931
PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: 12 x 15 cm
BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen und zeigt den rechten Unterarm und die rechte Hand einer Figur, die einen Ringhenkel umfasst.
TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 2
LITERATUR: Annibaldi 1934, 206; Borbein 1968, 176 Anm. 928; Carettoni 1973, 76–77; di Mino 1981, 123–124 Anm. 55; Ritter 1995, 164–165 mit Anm. 281–282

17. Rom, TM, Inv.-Nr. 9364

FO / Provenienz:	ehem. Museum Kircherianum
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; MAßE: H. 14 cm, B. 10 cm; BEMALUNG: „[...] <i>ben conservata</i> [...]“ (Annibaldi 1934, 206 Anm. 1)
BESCHREIBUNG:	Das Fragment zeigt „[...] <i>il torso di Ercole dalle spalle all'inizio dell'inguine</i> [...]“ (Annibaldi 1934, 206 Anm. 1)
TYPOLOGIE:	Variante 1 Serie 3
LITERATUR:	Annibaldi 1934, 206 Anm. 1

18. Rom, TM, Inv.-Nr. 14364

FO / PROVENIENZ:	ehem. Museum Kircherianum
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; MAßE: H. 10 cm, B. 8 cm; BEMALUNG: „[...] <i>ben conservata</i> [...]“ (Annibaldi 1934, 206 Anm. 1)
BESCHREIBUNG:	Das Fragment zeigt „[...] <i>gamba destra [des Herakles (?)] dal pube al ginocchio</i> [...]“ (Annibaldi 1934, 206 Anm. 1)
TYPOLOGIE:	Variante 1 Serie 3
LITERATUR:	Annibaldi 1934, 206 Anm. 1

19. Rom, TM (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ:	ehem. Museum Kircherianum
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; MAßE: H. 16 cm, B. 16 cm
BESCHREIBUNG:	Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen und zeigt ein linkes Bein vom Knie bis zum Knöchel sowie den unteren Teil eines Gestells.
TYPOLOGIE:	Variante 1 Serie 3
LITERATUR:	Annibaldi 1934, 206 Anm. 1; WEBSEITE: < http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983263 > (28.11.2016)

20. Rom, TM (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ:	ehem. Museum Kircherianum
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; MAßE: H. 14 cm, B. 16 cm
BESCHREIBUNG:	Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen und zeigt ein Teil eines Gestells mit einer Platte, die mit einer Nike geschmückt ist.
TYPOLOGIE:	Variante 1 Serie 3

LITERATUR: Annibaldi 1934, 206 Anm. 1; WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/1036251>> (27.11.2016); <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983263>> (28.11.2016)

21. Wien, KM, Antikensammlung, Inv.-Nr. V 1467

FO / PROVENIENZ: ehem. Graf Emmanuel Ludolf, Geschenk 1886
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 17 cm, B. 17 cm
 BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an drei Seiten gebrochen und weist mehrere Abschläge am rechten Plattenrand auf. Es zeigt den Kopf eines Mannes und dessen Schultern im Profil nach links. An den Schultern ist der Ansatz eines Lowenfellmantels erkennbar, der über den Rücken des Mannes fällt. Dessen Hinterhaupt wird von einer Lowenkopfkapuze bedeckt.
 TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 3
 LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 52*. 19. 266 Taf. 54, 4; Annibaldi 1934, 206 Anm. 2; Borbein 1968, 176 Anm. 928; di Mino 1981, 124 Anm. 57; WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/216727>> (22.11.2016)

22. München, Antikensammlung, Inv.-Nr. 1027

FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Fogelberg; ehem. München, Antiquarium, Inv.-Nr. 797
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 15,5–16 cm, B. 10 cm; TON: glatte, hellgraue Oberfläche; BEMALUNG: blau (Reliefgrund); hellgelb (Fell); rotbraun (Keule); rosa (Gürtel); mattgelb (Haut)
 BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen und zeigt den Torso eines nach links gewandten Mannes in Dreiviertelansicht. Er ist mit einem Tierfell bekleidet und hat sich die Vordertatzen um die Schultern geschlungen und vorne am Brustbein verknotet. Ein breiter Gürtel hält das Fell oberhalb des Bauchnabels dicht am Körper. In der Linken hält der Mann eine kurze Keule mit Knubbeln.
 TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 4
 LITERATUR: Welcker 1850, 300; von Rohden – Winnefeld 1911, 52*. 19. 266 Taf. 54, 5; Borbein 1968, 176 Anm. 928; Hamdorf 1996, 201 Nr. 23. 11 Abb. 244; Brinkmann 2003a, 254–255 Abb. 41, 10; 413 Nr. 139

23. München, Antikensammlung, Inv.-Nr. 1028

- FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Fogelberg; ehem. München, Antiquarium, Inv.-Nr. 798
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 9,5 cm, B. 12 cm, D. Reliefgrund 1,7 cm, D. max. 2,3 cm; TON: heller, ziegelfarbener Ton; wenige, große Magerungsteile; BEMALUNG: weiße Grundierung, blau (am Bogenrand), dunkelgelb (Haut)
- BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen und zeigt den Oberkörper eines nach rechts gewandten Mannes. Er ist mit einem Mantel bekleidet, der durch das Köcherband, das in grader Linie über den Rücken läuft, zurückgedrängt wird. Die nicht erhaltene linke Hand hielt einen Bogen und zwei mit Widerhaken versehene Pfeile. Der rechte Arm ist geradeaus gestreckt.
- TYPOLOGIE: Variante 2
- LITERATUR: Welcker 1850, 300; Christ – Lauth 1891, 17; von Rohden – Winnefeld 1911, 52*. 19. 266 Taf. 54, 3; Borbein 1968, 176 Anm. 928.

24. AO unbekannt, ehem. Slg. Saulini

- FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Saulini
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte
- BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen und zeigt den Kopf und Oberkörper eines Jünglings im Profil nach rechts. Der Kopf weist gewellte Haare auf, die am Haaransatz zusammengenommen werden. Ein dünnes Band zierte den Kopf. Der Jüngling ist mit einem Mantel bekleidet und trägt einen Köcher mit Deckel auf dem Rücken. Die untere Bruchkante des Fragments verläuft bis zum unteren Bereich des Brustkorbes. Ebenso ist der ausgestreckte rechte Arm nur im Bereich des Oberarmes erhalten. Im Bereich des Brustkorbes weist das Relief Abschlüge auf.
- TYPOLOGIE: Variante 2
- LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 19. 266 Taf. 54, 2; Borbein 1968, 176 Anm. 928; WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/gruppen/407581>> (27.11.2016)

25. AO unbekannt, ehem. Rom, Museum Kircherianum, Inv.-Nr. 473

FO / PROVENIENZ:	ehem. Rom, Museum Kircherianum, Inv.-Nr. 473
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte
BESCHREIBUNG:	„[...] Bruchstück der Beine des Herakles [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 19)
TYPOLOGIE:	Variante 2
LITERATUR:	von Rohden – Winnefeld 1911, 19

26. Paris, LV, Inv.-Nr. S. 789

FO / PROVENIENZ:	ehem. Slg. Campana, 1861 erworben
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; zwei Heftlöcher erhalten; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 47 cm, B. 48 cm, Bh. 34 cm; BEMALUNG: keine
BESCHREIBUNG:	Die Platte ist aus Fragmenten zusammengesetzt und fehlende Teile wurden ergänzt. „[...] als modern sind [...] festgestellt: Schulter und die rechte Wade des Herakles, der oberste Teil des Dreifußes mit den danach greifenden Händen, der Bogen des Apollon und das Gewand vor dessen Brust. Wahrscheinlich sind auch Kopf, Brust und linker Oberarm des Herakles nicht alt und der untere Teil des Dreifußes neu oder überarbeitet. Beim Verschmieren der Fugen und Ergänzungen sind die beiden Heftlöcher der rechten Plattenhälfte verschwunden.“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 266). Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 1.
TYPOLOGIE:	Variante 3
LITERATUR:	Campana 1842, Taf. 20; Gerhard 1846, 72; Welcker 1850, 300 Taf. 15, 29; Cataloghi Campana Nr. 130; von Rohden – Winnefeld 1911, 19. 266 Taf. 54, 1; Reinach 1912, 250 Abb. 1; Borbein 1968, 157 Anm. 821. 176 Anm. 928 Taf. 33, 1; Carettoni 1971–1972, 126 mit Anm. 5; Borbein 1976, 506 mit Anm. 31 Abb. 5; Simon 1984, 418 Nr. 409 (hier Inv.-Nr. S 784); Schneider 1986, 61 mit Anm. 344 Taf. 22, 3

27. Wien, KM, Antikensammlung, Inv.-Nr. V 2

FO / PROVENIENZ:	unbekannt, seit 1866 im Bestand
------------------	---------------------------------

PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; MAßE: H. 16 cm, B. 15 cm, D. 1,8 cm
BESCHREIBUNG:	Das Fragment ist an drei Seiten gebrochen und weist einige Abschlüge am rechten Plattenrand auf. Es zeigt die untere Gesichtshälfte und den Oberkörper eines Mannes nach links. Er ist mit einem Tierfell bekleidet, das über der Brust mittels der Vordertatzen verknötet und oberhalb des Bauchnabels mit einem Gurt eng am Körper gehalten wird. Das Relief wurde vor dem Brand nachmodelliert.
TYPOLOGIE:	Variante 3
LITERATUR:	von Sacken – Kenner 1866, 250 Nr. 2; von Rohden – Winnefeld 1911, 19.

28 a–g. Cosa (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ:	Cosa, Kapitol, Grabung 1948–1950, Vier Fragmente stammen vom Oberflächenniveau an der Südseite des Kapitols; eines von dem Niveau der mittelalterlichen Gräber (I), eines von dem Zwischenniveau (II), eines von der Westseite des Kapitols, drei vom Nordhang des Kapitols, drei aus der Nähe des Tempels D (Mater Matuta)
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; MAßE: H. 44 cm, B. 44 cm (rekonstruiert); BEMALUNG: rot (Torso); blau-grün (Mantel)
BESCHREIBUNG:	Die Literatur nennt 13 Fragmente, von denen die Abbildung nur sieben zeigt. Sie sind an allen Seiten gebrochen und weisen Verwitterungsspuren auf. Fragment a zeigt den Torso einer männlichen Figur nach rechts bis zum Oberschenkel. Zudem ist der rechte ausgestreckte Arm im Ansatz erkennbar. Zwei zusammengehörige Fragmente b und c zeigen den oberen Teil eines Dreifußes mit Ringhaken und die rechte Hand einer Person, die einen der Stützen umfaßt. Fragment d zeigt Stelzen, in deren Streben Figuren befestigt sind. Fragment e zeigt den Oberkörper einer männlichen Person nach links, die mit einem Fell bekleidet ist. Fragment f zeigt den linken Oberarm und den Oberschenkel der gleichen Person. Sie hält einen länglichen Gegenstand in der Hand. Fragment g zeigt einen Fuß und einen Teil einer Reliefkante
INSCRIFT:	CIL XV 1 (1891) 2543
TYPOLOGIE:	Variante 4

LITERATUR: Richardson 1960, 134. 299–300 Taf. 59; Borbein 1968, 176 Anm. 928; Caretoni 1973, 84 Anm. 14; Rizzo 1976/1977, 52 mit Anm. 330; 65; di Mino 1981, 124 Anm. 58; Ritter 1995, 163 mit Anm. 269

29. Kiel, Universitätssammlung, Inv.-Nr. B 319

FO / PROVENIENZ: ehem. Hagenau, Slg. von Rohden, 1885 in Rom erworben. 1922 überließ seine Witwe die Sammlung dem Institut.

PLATTENGESTALTUNG: unbekannt; MAßE: H. 13,2 cm, B. 8 cm, D. Reliefgrund 0,7–2 cm, D. max. 3 cm; TON: hell-rosa-gelb mit kleinen Partikeln; der Ton ist leicht und nicht sehr fein gemischt; BEMALUNG: gelb (?) (an der Keule)

BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen und zeigt den Torso eines Mannes in Schrittstellung. Erhalten sind sein rechter ausgestreckter Oberarm, ein als Mantel dienendes Fell, das durch Bearbeitungen in den feuchten Ton als Löwenfell gekennzeichnet wurde, und eine Keule. Die Platte ist von einem Schmutzfilm überzogen und weist Absplitterungen auf. Während des Brennvorgangs sind Risse entstanden. Der Plattengrund ist uneben, die Rückseite rau und löcherig.

TYPOLOGIE: Variante 5

LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 19 Abb. 28

30. AO unbekannt, ehem. Slg. Campana Nr. 267

FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Campana Nr. 267

PLATTENGESTALTUNG: o. A.

BESCHREIBUNG: o. A.

TYPOLOGIE: ohne Zuordnung

LITERATUR: Welcker 1850, 300; Cataloghi Campana Nr. 267; von Rohden – Winnefeld 1911, 19

31. London, BM, Inv.-Nr. D 592

FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Townley, Inv.-Nr. T 406, 1805 erworben

PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 22,3 cm, B. 12 cm

BESCHREIBUNG: Das Fragment weist eine moderne Schnittkante rechts und eine moderne Einfassung auf. Zu sehen ist ein Kopf im Profil

mit einem bärtigen Gesicht und lockigen Haaren, die von einer Binde umfasst werden. Der Rücken wird von hinten in Dreiviertelansicht der nach links gewandten männlichen Figur bis zum Gesäßansatz gezeigt, an dessen Schulter noch der linke Arm im Ansatz erhalten ist. Auf dieser liegt die rechte Vorder-
tatte eines Löwen auf, von dem weiterhin die Mähne an der Brust der Figur erhalten ist.

TYPOLOGIE: Serie 1
LITERATUR: Walters 1903, 398; von Rohden – Winnefeld 1911, 55*. 94. 287 Taf. 95, 4; Borbein 1968, 159 Anm. 829 Taf. 32, 3

32. Rom, TM (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ: Rom, Kapitol, Osthang, Grabung 1931
PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; ein Heftloch erhalten; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 76 cm, B. 59 cm (rekonstruiert); BEMALUNG: blau (Hintergrund), rot (Körper)
BESCHREIBUNG: Erhalten sind mehrere anpassende Fragmente. Sie zeigen oben den rechten Abschluss der Platte mit einem Eierstab. Die Mitte wird von einer nackten, männlichen Figur eingenommen, von der das rechte Bein nur im Ansatz des Oberschenkels erhalten ist. Links daneben erscheint ein Löwe, von dem die Nackenspitze und die Krallen erhalten sind. Mit dem linken Bein stützte er sich auf dem linken Bein der Figur ab, während der linke Fuß der Figur auf das hintere rechte Bein tritt. Die Platte schließt unten mit einem abwärts gerichteten Anthemion ab.
TYPOLOGIE: Serie 2a
LITERATUR: Annibaldi 1934, 208 Nr. 2 Abb. 2; Borbein 1968, 158 Anm. 825; 161 Anm. 841; Carettoni 1973, 87 Anm. 48; Ritter 1995, 165; WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983121>> (22.11.2016)

33. Köln, RGM, Inv.-Nr. Wo 3136

FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Herbert Wollmann, 1939 erworben
PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 23,7 cm, B. 19 cm, D. Reliefgrund 2,9 cm, D. max. 4,3 cm; TON: heller gelblicher, leicht rosafarbener Ton mit groben, dunklen, rotbraunen Partikeln; BEMALUNG:

- Reste von weißer Grundierung (?), rote Farbreste (Rand des Löwenrückens)
- BESCHREIBUNG: Das an allen Seiten gebrochene Fragment zeigt die aufgerichtete vordere Hälfte eines nach rechts gewandten Löwen. Zu erkennen ist die Nackenmähne, die bis zur Schulter des Löwen reicht, sowie das Fell unter dem erhobenen rechten Vorderbein. Die definierten Muskeln sowie drei hervortretende Rippen weisen auf die große, körperliche Anstrengung des Tieres hin. Unter dem rechten Vorderbein ist außerdem schwach der linke Vorderarm einer Person auszumachen. Die Kontur des Rückens wurden vor dem Brand noch in den feuchten Ton nachgezogen. Neben dem Löwenrücken ist ein moderner (?) dunkler Fleck erkennbar.
- TYPOLOGIE: Serie 2a
- LITERATUR: Berger 1994, 92 Nr. Wo 3136 Abb. 10

34. Rom, VM, Museo Gregoriano Etrusco, Inv.-Nr. 14163 (ehem. Inv.-Nr. 260)

- FO / PROVENIENZ: Rom, Quadraro, in einer modernen Mauer verbaut, 1828 entdeckt; ehem. Besitz Torlonia
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; fünf Heftlöcher (ergänzt); FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 75 cm, B. 59 cm, Bh. 51,5 cm
- BESCHREIBUNG: Die Platte besteht aus Fragmenten und modernen Ergänzungen aus Gips. Die Heftlöcher sind ergänzt und daher nicht durchstoßen. Der Bildfries zeigt eine Zweiergruppe bestehend aus einem Löwen und einem bärtigen nackten Mann. Beide sind aufgerichtet, einander zugewandt und kämpfen miteinander. Am Boden ist eine aufgerichtete Keule erkennbar.
- TYPOLOGIE: Serie 2b
- LITERATUR: de Maximis 1842, 10 Nr. 260 Taf. 41, 12; Reisch 1899, 273 Nr. 1180; von Rohden – Winnefeld 1911, 26*. 93. 286–287 Taf. 94; Annibaldi 1934, 208 mit Anm. 2; von Salis 1956, 11–12 mit Anm. 10–11 Abb. 6; Simon 1963a, 610–611 Nr. 835; Borbein 1968, 160 Anm. 833 Taf. 31, 1; Felten 1990, 29 Nr. 1955; Berger 1994, 92; Strazzulla 1999, 563 Abb. 4; WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/1057224>; <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983124>> (29.11.2016); <

arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983125> (29.11.2016); <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983126>> (29.11.2016); <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/1057220>> (29.11.2016)

35. Vatikan, VM, Museo Gregoriano Etrusco, Inv.-Nr. 316

FO / PROVENIENZ:	Rom, Quadraro, in einer modernen Mauer verbaut, 1828 entdeckt; ehem. Besitz Torlonia
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; MAßE: H. 15 cm, B. 27 cm
BESCHREIBUNG:	Das Fragment ist ein „[...] Bruchstück der unteren Hälfte [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 286) und zeigt eines der umschlossenen Palmetten des unteren Abschlussfrieses sowie den Rest des Fußes einer Gestalt, die auf einer Löwentatze aufliegt.
TYPOLOGIE:	Serie 2b
LITERATUR:	de Maximis 1842, 9 Taf. 37, 1; von Rohden – Winnefeld 1911, 286

36. Paris, LV, Inv.-Nr. S 1517 (Abb. 2)

FO / PROVENIENZ:	Rom, Quadraro, in einer modernen Mauer verbaut, 1828 entdeckt; ehem. Besitz Torlonia; ehem. Slg. Campana, 1861 erworben
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; zwei Heftlöcher erhalten; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 75–75,5 cm, B. 56–59 cm
BESCHREIBUNG:	Die Platte besteht aus Fragmenten, die rekonstruiert und mithilfe von Gips zu einer ganzen Platte vervollständig wurden. Die Figurengruppe tendiert innerhalb des Bildfeldes mehr nach links, was wohl der ungenauen Rekonstruktion geschuldet ist. Der Reliefrand weist mehrere Abschlüge auf. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 34.
TYPOLOGIE:	Serie 2b
LITERATUR:	Campana 1842, 98 Taf. 22; Gerhard 1846, 72; Cataloghi Campana Nr. 108; von Rohden – Winnefeld 1911, 93; Borbein 1968, 160 Anm. 835; WEBSEITE: < http://www.photo.rmn.fr/archive/96-018552-2C6NU0SK8BU8.html > (27.11.2016)

37. *Berlin, SM, Inv.-Nr. TC 406*

FO / PROVENIENZ:	Rom, Quadraro, in einer modernen Mauer verbaut, 1828 entdeckt; ehem. Besitz Torlonia
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; sechs Heftlöcher erhalten; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 75 cm, B. 59 cm
BESCHREIBUNG:	Die Platte besteht aus Fragmenten und Ergänzungen aus Gips. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 34
TYPOLOGIE:	Serie 2b
LITERATUR:	Gerhard 1846, 72; von Rohden – Winnefeld 1911, 93; Borbein 1968, 160 Anm. 836

38. *Kopenhagen, TM, Inv.-Nr. H1097*

FO / PROVENIENZ:	Rom, Quadraro, in einer modernen Mauer verbaut, 1828 entdeckt; ehem. Besitz Torlonia
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 75 cm, B. 59 cm; TON: unbekannt. Die Ergänzungen und Restaurierungen lassen nichts von dem originalen Material durchscheinen. Zu sehen ist bei den originalen Teilen in den Zwischenräumen des Herakles ein blasser rotbrauner Ton; BEMALUNG: keine
BESCHREIBUNG:	Die Platte besteht aus Fragmenten und Ergänzungen aus Gips. Die Übergänge sind z. T. fließend. Die Oberfläche, besonders in den Zwischenräumen, ist mit einer dunklen Schicht bedeckt, die Zwischenräume sind leicht versintert. Die Konturen wurden vor dem Brand nachmodelliert. Das Relief zeugt von guter Qualität aus frischer Form. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 34.
TYPOLOGIE:	Serie 2b
LITERATUR:	Müller 1847, 111. 115–116 Nr. 97; von Rohden – Winnefeld 1911, 93; Borbein 1968, 160 Anm. 834 Taf. 32, 2; Berger 1994, 92

39. *Richmond Hill, Slg. Cook*

FO / PROVENIENZ:	Rom, Quadraro, in einer modernen Mauer verbaut, 1828 entdeckt; ehem. Besitz Torlonia
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; MAßE: H. 75 cm, B. 59 cm
BESCHREIBUNG:	Die Platte besteht aus Fragmenten und Ergänzungen aus Gips. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 34.

TYPOLOGIE: Serie 2b
 LITERATUR: Michaelis 1882, 627 Nr. 15–17; von Rohden – Winnefeld 1911, 93; Borbein 1968, 160 Anm. 837

40. AO unbekannt; ehem. Slg. E. von der Launitz

FO / PROVENIENZ: Rom, Quadraro, in einer modernen Mauer verbaut, 1828 entdeckt; ehem. Besitz Torlonia; ehem. Slg. E. von der Launitz
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 75 cm, B. 59 cm
 BESCHREIBUNG: „[...] ein jetzt verschollenes Exemplar [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 93)
 TYPOLOGIE: Serie 2b
 LITERATUR: Welcker 1841, 119 Nr. 375; Kekulé 1872, 115 Nr. 465; von Rohden – Winnefeld 1911, 93; Borbein 1968, 160 Anm. 838

41. AO unbekannt; ehem. Berlin Antiquarium, Inv.-Nr. TC 72

FO / PROVENIENZ: Rom, Quadraro, in einer modernen Mauer verbaut, 1828 entdeckt; ehem. Besitz Torlonia; ehem. Berlin, Antiquarium, Inv.-Nr. TC 72, 1827 erworben
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 22 cm, B. 19 cm; TON: rot; weiß-graue Sinterreste
 BESCHREIBUNG: Das an allen Seiten gebrochene Fragment zeigt rechts den Oberkörper einer nackten männlichen Figur von hinten in Dreiviertelansicht. Erhalten ist der Kopf im Profil mit bärtigem Gesicht. Er trägt eine Binde in den kurzen, lockigen Haaren. Links ist das Haupt und die Mähne eines Löwen erkennbar. Er stemmt sich, auf den nicht erhaltenen Hinterläufen stehend, gegen die Figur. Der Kopf ist nach unten gerichtet. Mit den Vorderläufen stützt sich der Löwe auf den Armen der Figur ab, die wiederum den Löwen zu erwürgen versucht.
 TYPOLOGIE: Serie 2b
 LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 93. 287 Taf. 95, 2; Borbein 1968, 160 Anm. 836; WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/216433>> (27.11.2016)

42. Rom, Magazine

FO / PROVENIENZ:	Rom, Quadraro, in einer modernen Mauer verbaut, 1828 entdeckt; ehem. Besitz Torlonia
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte
BESCHREIBUNG:	„[...] Fragmente [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 93)
TYPOLOGIE:	Serie 2b
LITERATUR:	von Rohden – Winnefeld 1911, 93

43. AO unbekannt

FO / PROVENIENZ:	unbekannt; AO: unbekannt. M. Ulysse Aldrovandi sah das Fragment „ <i>in casa di M. Camillo Capranica, che hora si fabrica ne la strade de la Valle</i> “ (Ulysse Aldrovandi 1556, 220), Pighius in „ <i>Cardin. de la Valle horto</i> “ (Jahn 1868, 187 Nr. 56 [Pighius fol. 33b Nr. 56]).
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte
BESCHREIBUNG:	Die Zeichnung des an allen Seiten gebrochenen Fragments zeigt fast vollständig die Kampfszene zwischen einem bärtigen Mann und einem Löwen. Der Löwe links ist bis zum Oberschenkel des rechten Hinterläufers erhalten. Es fehlt außerdem die linke Ferse. Der Mann ist bis zu den Knien erhalten. An der rechten unteren Bruchkante ist eine Keule im Ansatz erkennbar.
TYPOLOGIE:	Typus 1 Serie 2c
LITERATUR:	Ulysse Aldrovandi 1556, 220; Jahn 1868, 187 Nr. 56 (Pighius fol. 33b Nr. 56); Beger 1705, Taf. 6; von Rohden – Winnefeld 1911, 93–94.

44. Pomezia, Castello Borghese (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ:	Lavinium, Forum, Kultbau (?)
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; ein Heftloch erhalten
BESCHREIBUNG:	Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen und zeigt rechts den unteren Teil des Rückens und das Gesäß eines Mannes, weiterhin den oberen Teil des rechten Oberschenkels sowie das linke Bein bis oberhalb des Knöchels. Die linke Seite lässt ein Tier erkennen, das sowohl die vordere als auch die hintere linke Tatze in den linken Oberschenkel des Mannes schlägt. Es ist weiterhin der Ansatz des rechten hinteren Beines sowie die

rechte Gesäßhälfte und das Maul des Tieres erhalten. Bei dem Relief handelt es sich um eine qualitätvolle Arbeit aus frischer Form, die großen Detailreichtum zeigt.

TYPOLOGIE: Serie 3
LITERATUR: Fenelli – Jaia 2007, 47 Abb. 9

45. AO unbekannt

FO / PROVENIENZ: unbekannt, ehem. Rom, DAI
PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 9 cm, B. 12,5 cm; TON: hart, hellgelblich
BESCHREIBUNG: „Eine völlig abweichende Gestaltung des Löwenkampfes mit der auf den sonstigen Denkmälern überwiegenden Richtung des Herakles nach rechts, würde bezeugt durch ein Bruchstück im Archäologischen Museum in Rom, wenn sicher wäre, dass es von einer Darstellung dieses Gegenstandes herrührte. Neben dem rechten Plattenrand ist Tatze und Schienbein vom linken Hinterbein eines anscheinend ausgerichteten, nach links gewendeten Löwen erhalten; die Arbeit weist auf gute Zeit. Aber der Rest ist zu gering um eine Entscheidung zu treffen.“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 94)
TYPOLOGIE: ohne Zuordnung (Typus 2 [?])
LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 94; Borbein 1968, 158 Anm. 825; 162 Anm. 846

46. AO unbekannt, ehem. Berlin, Antiquarium, Inv.-Nr. TC 2431

FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. J. J. Winckelmann, Geschenk an Christian v. Mechel; ehem. Berlin, Antiquarium, Inv.-Nr. TC 2431
PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 50 cm
BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen und zeigt den Torso eines mit einem Löwenfell bekleideten, leicht nach links geneigten bärtigen Mannes in Vorderansicht. Die Arme und das rechte Bein sind im Ansatz erhalten. Von dem linken Bein fehlt ein Teil des Fußes. Der Mann hat sich das Fell wie eine Kapuze über den Kopf gezogen. Die Vorderläufe sind um den Hals geknotet. Rechts neben dem Mann ist der Körper, der Schwanz und einige der Köpfe einer vielköpfigen Schlange erkennbar. H.

von Rohden und H. Winnefeld zufolge ist die Stelle zwischen den Beinen, wo die Schlange hervorlugt, falsch ergänzt.

TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 1

LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 94–95 Abb. 181; Stock 1928, 158 Abb. 27; Borbein 1968, 159–160 Anm. 830 Taf. 32, 1; WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/2347>> (27.11.2016)

47. Genf, MAH, Inv.-Nr. MF 866

FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Walter Fol, Musée Fol, 1871 erworben

PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 23,5 cm, B. 14,5 cm; TON: hellbraun-gelblich; BEMALUNG: Reste von weißer Grundierung

BESCHREIBUNG: Erhalten ist ein an allen Seiten gebrochenes Fragment mit dem Oberkörper eines bärtigen Mannes vom Kopf bis zu den Geschlechtsteilen sowie bis zur Hälfte der ausgestreckte linke Oberarm. Hinter dem Rücken lugt auf der linken Seite ein Köcher mit Pfeil und Bogen hervor.

TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 1

LITERATUR: Fol 1874a, 182–183 Nr. 866; von Rohden – Winnefeld 1911, 94

48. AO unbekannt, ehem. Würzburg, Universitätssammlung, Inv.-Nr. H 2712

FO / PROVENIENZ: ehem. Würzburg, Universitätssammlung, Inv.-Nr. H 2712

PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: L. 15,5 cm, B. 10,5 cm

BESCHREIBUNG: „[...] Fragment eines kräftigen Satyrs (ursprünglich phallisch): der rechte Schenkel und Reste der Nebris erhalten [...]“ (Urlichs 1865, 32 Nr. 37)

„[...] zwei Bruchstücke mit Oberschenkeln des Herakles [...], von denen das erstere zeigt, daß auch bei dieser Form ein Stück des Löwenfells zwischen den Beinen sichtbar war.“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 94)

TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 1

LITERATUR: Urlichs 1865, 32 Nr. 37; von Rohden – Winnefeld 1911, 94

49. Wien, KM, Antikensammlung, Inv.-Nr. V 1899

FO / PROVENIENZ: Rom; vor 1902 im Kunsthandel in Rom erworben; 1902 Geschenk von Otto Benndorf

- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MÄßE: D1. 21 cm, D2. 22 cm, D. 2,2 cm, D. max. 4,5 cm
- BESCHREIBUNG: Erhalten ist ein an allen Seiten gebrochenes Fragment, das einen rechten Oberschenkel und einen Teil des Unterschenkels zeigt. Das Knie drückt gegen den Körper einer vielköpfigen Schlange, dessen einer Kopf in den Oberschenkel beißt. Aus dem Köcher stehen drei Pfeilspitzen hervor.
- TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 1
- LITERATUR: Benndorf 1902, 152 Abb. 39; von Rohden – Winnefeld 1911, 94; Eichler 1944/1945, 29 Anm. 1; Borbein 1968, 159 Anm. 830

50. Rom, KM (ohne Inv.)

- FO / PROVENIENZ: ehem. Rom, Antiquarium, Inv.-Nr. TK 430
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte
- BESCHREIBUNG: Erhalten ist ein an allen Seiten gebrochenes Fragment, das einen Teil eines vielköpfigen Schlangenkörpers sowie einen der Hälse mit Kopf zeigt. Es ist der Ansatz der Abschlussleiste des Frieses erkennbar.
- TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 1
- LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 94 Abb. 182; Borbein 1968, 159 Anm. 830; WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/982975>> (27.11.2016); <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/216620>> (27.11.2016)

51. Würzburg, Universitätsammlung, Inv.-Nr. H 2728

- FO / PROVENIENZ: unbekannt
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MÄßE: L. 26,5 cm, H. 15 cm, D. Reliefgrund 2,8 cm, D. max. 4,2 cm; TON: heller, rosa-beige mit wenig dunklen, groben Partikeln. Die Oberfläche ist teilweise rissig; BEMALUNG: keine
- BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen und zeigt einen Oberschenkel, der nach oben hin fast bis zur Hüfte und nach unten hin fast bis zum Knöchel erhalten ist. Rechts daneben ist der Oberkörper einer Schlange mit neun Hälsen zu sehen. Von den Köpfen sind zwei erhalten, einer liegt auf dem Oberschenkel an, der zweite befindet sich hinter dem Bein. Die Schlange ist an ihrer Oberseite mit Schuppen versehen. Das Fragment

weist eine dunkle Färbung an der Oberfläche auf, möglicherweise Ruß. Zwischen zwei Schlangenhälsen ist eine Bohrung erkennbar. Entgegen der Meinung J. von Geymüllers, der das Loch als „möglicherweise antik“ (von Geymüller 1970, 68) beschrieb, ist von einer modernen Bohrung auszugehen.

TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 1
LITERATUR: Urlichs 1865, 33 Nr. 51; von Rohden – Winnefeld 1911, 94; von Geymüller 1970, 68 Taf. 42

52. *Pomezia, Castello Borghese (ohne Inv.)*

FO / PROVENIENZ: Lavinium, Forum, Kultbau (?)
PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte (?)
BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen. Erhalten ist der Oberkörper eines bärtigen Mannes nach rechts. Seine ausgestreckten Arme sind bis etwa zur Mitte des Oberarmes erhalten. Nach unten hin verläuft die Bruchkante entlang des linken Oberschenkelansatzes, wohingegen der obere Teil des rechten Oberschenkels erhalten ist. Ein Riemen verläuft an seiner Brust entlang, an dem ein Köcher befestigt ist, in dem Pfeile und der Bogen (?) stecken. Der Mann ist mit einem Fell bekleidet, das über der Brust verknotet ist. Das Relief stellt eine qualitätvolle Arbeit aus frischer Form dar, wovon der große Detailreichtum zeugt.
TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 2
LITERATUR: Fenelli – Jaia 2007, 47 Abb. 10

53. *Pomezia, Castello Borghese (ohne Inv.)*

FO / PROVENIENZ: Lavinium, Forum, Kultbau (?)
PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; zwei Heftlöcher erhalten; FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: B. 56 cm
BESCHREIBUNG: Zu sehen ist eine unvollständig erhaltene Platte, die aus Fragmenten zusammengesetzt ist. Erhalten sind die linke untere Ecke und ein Großteil des Mittelfeldes. Erkennbar ist der untere Teil eines Mannes bis knapp über dem Bauchnabel. Er stemmt sein linkes Knie in den Körper einer mehrköpfigen Schlange. Das Relief stellt eine qualitätvolle Arbeit aus frischer Form dar, wovon der große Detailreichtum zeugt.

TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 2
 LITERATUR: Fenelli 1995, 538 Abb. 2

54. *Berlin, SM, Inv.-Nr. TC 404*

FO / PROVENIENZ: Rom, Quadraro, in einer modernen Mauer verbaut, 1828 entdeckt; ehem. Slg. Koller
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; sechs Heftlöcher erhalten; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 75 cm, B. 59 cm, Bh. 52 cm; TON: rot, stark versintert; BEMALUNG: keine
 BESCHREIBUNG: Die Platte besteht aus Fragmenten und Ergänzungen aus Gips. Durch Verschmierungen sind die Übergänge kaum sichtbar. Modern ergänzt sind vor allem der linke Arm des Mannes und Teile der Schlange. Das Bildfries zeigt einen bärtigen Mann in Dreiviertelansicht nach rechts. Er holt mit seiner Keule zum Schlag gegen eine neunköpfige Schlange aus. Der Mann ist mit einem Fell bekleidet, das er sich kapuzenartig über sein Haupt gezogen hat.
 TYPOLOGIE: Variante 2 Serie 1
 LITERATUR: Gerhard 1846, 72; von Rohden – Winnefeld 1911, 94. 287 Taf. 96; Boucher 1913, 90; Borbein 1968, 160 Anm. 836

55. *Paris, LV, Inv.-Nr. 4175*

FO / PROVENIENZ: Rom, Quadraro, in einer modernen Mauer verbaut, 1828 entdeckt; ehem. Slg. Campana Nr. 110
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; zwei Heftlöcher erhalten; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion
 BESCHREIBUNG: Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 54.
 TYPOLOGIE: Variante 2 Serie 1
 LITERATUR: Campana 1842, Taf. 23; Gerhard 1846, 72; Cataloghi Campana Nr. 110; von Rohden – Winnefeld 1911, 94; Boucher 1913, 89–90 mit Anm. 2 Abb. 4; Borbein 1968, 160 Anm. 835

56. *Rom, VM, Museo Gregoriano Etrusco, Inv.-Nr. 14160*

FO / PROVENIENZ: Rom, Quadraro, in einer modernen Mauer verbaut, 1828 entdeckt; ehem. Rom, VM, Inv.-Nr. 222

PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; sechs Heftlöcher erhalten; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion
BESCHREIBUNG:	Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 54.
TYPOLOGIE:	Variante 2 Serie 1
LITERATUR:	de Maximis 1842, 10 Taf. 41, 11; Reisch 1899, 273 Nr. 1180; von Rohden – Winnefeld 1911, 94; Boucher 1913, 90; Rumpf 1961, 90 Abb. 117; Simon 1963a, 610–611 Nr. 835; Borbein 1968, 160 Anm. 833 Taf. 31, 2; Kokkorou-Alewrass 1990, 41 Nr. 2076; Strazzulla 1999, 563 Abb. 5; WEBSEITE: < http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983131 > (29.11.2016); < http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983132 > (29.11.2016); < http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/1057221 >; < http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/1057223 > (29.11.2016)

57. Kopenhagen, TM, Inv.-Nr. H1098

FO / PROVENIENZ:	Rom, Quadraro, in einer modernen Mauer verbaut, 1828 entdeckt
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; fünf Heftlöcher erhalten; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 75 cm, B. 59 cm; TON: rotbraun. Die Platte ist mit einer dunklen Schicht versehen, sodass die originale Tonfarbe nur in einigen Zwischenräumen erkennbar ist; BEMALUNG: keine
BESCHREIBUNG:	Die Platte besteht aus Fragmenten und modernen Ergänzungen. Links ist ein halbes Heftloch erkennbar, das in dem anschließenden ergänzten Plattenstück nicht rekonstruiert wurde. Der Mann scheint aus einer frischeren Form zu stammen als die Schlange, deren Konturen unschärfer und verschwommen erscheinen. Das zeugt von der Verwendung von Matrizenstempel. Betrachtet man den Kopf von der Seite, so fällt auf, dass er „deformiert“ ist, für einen besseren Halt wurde der Kopf verbreitert. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 54.
TYPOLOGIE:	Variante 2 Serie 1
LITERATUR:	Müller 1847, 111. 115–116 Nr. 98; von Rohden – Winnefeld 1911, 94; Borbein 1968, 160 Anm. 834

58. *Richmond Hill, Slg. Cook (ohne Inv.)*

- FO / PROVENIENZ: Rom, Quadraro, in einer modernen Mauer verbaut, 1828 entdeckt
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion
- BESCHREIBUNG: Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 55.
- TYPOLOGIE: Variante 2 Serie 1
- LITERATUR: Michaelis 1882, 627 (Nr. 15–17); Strong 1908, 42–43 Nr. 72 Abb. 24; von Rohden – Winnefeld 1911, 94; Boucher 1913, 90; Borbein 1968, 160 Anm. 837

59. *Tübingen, Universitätssammlung, Inv.-Nr. 617 (Abb. 3)*

- FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. E. von der Launitz
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 75 cm, B. 56 cm; BEMALUNG: keine
- BESCHREIBUNG: Die Platte besteht aus Fragmenten und modernen Ergänzungen. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 54. Zu den originalen Teilen gehören der Eierstab und einer der Köpfe der Schlange, der Oberkörper des bärtigen Mannes mit Keule, Fell und Köcher sowie dessen linker Oberschenkel und der Körper der Schlange.
- TYPOLOGIE: Variante 2 Serie 1
- LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 94; Kübler 1927, 49 Nr. 28; Borbein 1968, 160 Anm. 838; Hähnle 2016, 56 Nr. 1

60. *Rom, VM, Inv.-Nr. 17999*

- FO / PROVENIENZ: unbekannt
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion
- BESCHREIBUNG: Die Platte besteht aus Fragmenten und modernen Ergänzungen. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 54.
- TYPOLOGIE: Variante 2 Serie 1
- LITERATUR: unpubliziert; WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983130>> (22.11.2016)

61. AO unbekannt, ehem. Berlin, Antiquarium, Inv.-Nr. TC 71

FO / PROVENIENZ:	Rom, Quadraro, in einer modernen Mauer verbaut, 1828 entdeckt
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; MAßE: H. 16 cm, B. 19 cm; TON: „[...] rötlich, hart, fein geschlemmt, die rote glatte Oberfläche ohne Spur von Deckfarbe [...].“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 287)
BESCHREIBUNG:	Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen und zeigt den Kopf und den Oberkörper eines bärtigen Mannes bis zum oberen Bauchmuskelansatz. Im Ansatz erhalten sind der linke Oberarm und die rechte Hand, in der der Mann seine Keule hält. Er hat sich ein Löwenfell um den Hals geknotet.
TYPOLOGIE:	Variante 2 Serie 2
LITERATUR:	von Rohden – Winnefeld 1911, 94. 287 Taf. 95, 1; Borbein 1968, 160 Anm. 836

62. Rom, VM, Inv.-Nr. 263

FO / PROVENIENZ:	unbekannt
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte
BESCHREIBUNG:	„[...] Fragment [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 94)
TYPOLOGIE:	Variante 2 Serie 2
LITERATUR:	von Rohden – Winnefeld 1911, 94

63. Casina di Pio IV (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ:	unbekannt
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte
BESCHREIBUNG:	„[...] Fragment [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 94)
TYPOLOGIE:	Variante 2 Serie 2
LITERATUR:	von Rohden – Winnefeld 1911, 94

64. Hannover, KM, Inv.-Nr. 1431

FO / PROVENIENZ:	ehem. Slg. August Kestner
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; MAßE: H. 22 cm, B. 20 cm, D. Reliefgrund 2,4 cm, D. max. 3,7 cm; TON: hell rotbraun (Munsell 2.5YR 7/4 „Light reddish brown“); BEMALUNG: keine

BESCHREIBUNG: Das Fragment zeigt die Reste von sieben Schlangenhälsen. Erhalten ist außerdem der rechte Rand der Platte. Es sind Nachbearbeitungen der Konturen in den feuchten Ton erkennbar. Das Fragment weist an einigen Stellen Absplitterungen auf.

TYPOLOGIE: Variante 2 Serie 2

LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 94; Siebert 2011, 45. 80 Nr. 9 Abb. 44

65. AO unbekannt, ehem. Rom, Museum Kircherianum, Inv.-Nr. 94

FO / PROVENIENZ: unbekannt

PLATTENGESTALTUNG: unbekannt

BESCHREIBUNG: „[...] Fragment [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 94)

TYPOLOGIE: Variante 2 Serie 2

LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 94

66. AO unbekannt, ehem. Darmstadt, Großherzogliches Museum (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ: Rom, Quadraro, in einer modernen Mauer verbaut, 1828 entdeckt

PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte, fünf Heftlöcher erhalten; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 75 cm, B. 56 cm, Bh. 51 cm; TON: rötlich, versintert; BEMALUNG: keine

BESCHREIBUNG: Die Platte besteht aus Fragmenten und modernen Ergänzungen, die mit den antiken Teilen so verschmiert sind, dass die Übergänge fließend sind. „[...] in einem Rahmen (I.E.5) ein oben von einem Eierstab- und unten von einem Palmettenfriese begrenztes Relief von gebranntem Thon, ein sogenanntes Campana-Relief, Herakles mit dem Stiere darstellend. Angeblich aus Ostia stammend.“ (Adamy 1897, 68) Das Bildfeld zeigt einen unbedeckten bärtigen Mann nach links, der die beiden Hörner eines Stieres gepackt hat.

TYPOLOGIE: Serie 1

LITERATUR: Adamy 1897, 68; von Rohden – Winnefeld 1911, 95. 287–288 Taf. 97; Borbein 1968, 160 Anm. 839

67.–69. Paris, LV, Inv.-Nr. CP4173 und ohne Inv.

FO / PROVENIENZ:	Rom, Quadraro, in einer modernen Mauer verbaut, 1828 entdeckt, ehem. Slg. Campana
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte, FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: CP4173: H. 77 cm, B. 60 cm; BEMALUNG: keine
BESCHREIBUNG:	CP4173: Die Platte besteht aus originalen Fragmenten, die modern zu einer vollständigen Platte rekonstruiert wurden. Die scharfen Kanten des Reliefs zeugen von der Entnahme aus einer frischen Form. Ohne eine eingehende Untersuchung sind die antiken Teile nicht von den modernen Teilen zu unterscheiden. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 66.; Campana 1842, Taf. 24: zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 66.
TYPOLOGIE:	Serie 1
LITERATUR:	Campana 1842, Taf. 24; Gerhard 1846, 72; Cataloghi Campana Nr. 107. 109. 111; von Rohden – Winnefeld 1911, 92. 95; Borbein 1968, 160 Anm. 835; WEBSEITE: < http://www.photo.rmn.fr/archive/96-018544-2C6NU0SK8R7Q.html > (27.11.2016)

70. Rom, VM, Museo Gregoriano Etrusco, Inv.-Nr. 14477 (ehem. Inv.-Nr. 161)

FO / PROVENIENZ:	Rom, Quadraro, in einer modernen Mauer verbaut, 1828 entdeckt
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; fünf z. T. rekonstruierte Heftlöcher erhalten; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 75–77 cm, B. 59–60 cm
BESCHREIBUNG:	Die Platte besteht aus Fragmenten und modernen Ergänzungen. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 66.
TYPOLOGIE:	Serie 1
LITERATUR:	de Maximis 1842, 10 Taf. 41, 10; Reisch 1899, 273 Nr. 1180; von Rohden – Winnefeld 1911, 95; Simon 1963a, 610–611 Nr. 835; Borbein 1968, 160 Anm. 833 Taf. 31, 3; Todisco 1990, 64 Nr. 2389; Strazzulla 1999, 563 Abb. 6; WEBSEITE: < http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/1057223 > (27.11.2016); < http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983128 > (27.11.2016); < http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983129 > (27.11.2016); < http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/1057222 > (27.11.2016)

71. Berlin, SM, Inv.-Nr. TC 405

- FO / PROVENIENZ: Rom, Quadraro, in einer modernen Mauer verbaut, 1828 entdeckt, ehem. Berlin, Antiquarium
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte, fünf, z. T. rekonstruierte Heftlöcher erhalten; FRIES OBEN: Eierstab; FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 75–77 cm, B. 59–60 cm
- BESCHREIBUNG: Die Platte besteht aus Fragmenten und modernen Ergänzungen. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 66.
- TYPOLOGIE: Serie 1
- LITERATUR: Gerhard 1846, 72; von Rohden – Winnefeld 1911, 95; Borbein 1968, 160 Anm. 836

72. Kopenhagen, TM, Inv.-Nr. H1096

- FO / PROVENIENZ: Rom, Quadraro, in einer modernen Mauer verbaut, 1828 entdeckt
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; ein Heftloch erhalten; FRIES OBEN: Eierstab; FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 75–77 cm, B. 59–60 cm; TON: Kleine Absplitterungen weisen darauf hin, dass der Ton hellbraun-gelb (ocker) war, darüber befindet sich ein rotbrauner Überzug (?); BEMALUNG: keine
- BESCHREIBUNG: Die Platte besteht aus Fragmenten und modernen Ergänzungen. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 66.
- TYPOLOGIE: Serie 1
- LITERATUR: Müller 1847, 111. 115–116 Nr. 96; von Rohden – Winnefeld 1911, 95; Borbein 1968, 160 Anm. 834

73. Richmond Hill, Slg. Cook

- FO / PROVENIENZ: Rom, Quadraro, in einer modernen Mauer verbaut, 1828 entdeckt
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 75–77 cm, B. 59–60 cm
- TYPOLOGIE: Serie 1
- LITERATUR: Michaelis 1882, 627 Nr. 15–17; von Rohden – Winnefeld 1911, 95; Borbein 1968, 160 Anm. 837

74. *Tübingen, Universitätsammlung, Inv.-Nr. 618 (Abb. 4)*

- FO / PROVENIENZ: Rom, Quadraro, in einer modernen Mauer verbaut, 1828 entdeckt, ehem. Slg. E. von der Launitz
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; vier wahrscheinlich rekonstruierte Heftlöcher; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 75–77 cm, B. 59–60 cm
- BESCHREIBUNG: Die Platte besteht aus Fragmenten und modernen Ergänzungen. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 66. Zu den antiken Teilen zählen der Nacken und Oberkörper des Stiers, die untere Hälfte des Oberkörpers und das rechte Bein des Mannes.
- TYPOLOGIE: Serie 1
- LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 95; Kübler 1927, 49 Nr. 29; Borbein 1968, 160 Anm. 838; Hähnle 2016, 57 Nr. 2

75. *Rom, VM, Museo Gregoriano Etrusco, Inv.-Nr. 255*

- FO / PROVENIENZ: Rom, Quadraro, in einer modernen Mauer verbaut, 1828 entdeckt
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte
- BESCHREIBUNG: „[...] loses Bruchstück [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 95)
- TYPOLOGIE: Serie 1
- LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 95

76. *Rom, VM, Museo Gregoriano Etrusco, Inv.-Nr. 17997*

- FO / PROVENIENZ: unbekannt
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; fünf Heftlöcher; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 75–77 cm, B. 59–60 cm
- BESCHREIBUNG: Die Platte besteht aus Fragmenten und modernen Ergänzungen. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 67.
- TYPOLOGIE: Serie 1
- LITERATUR: unpubliziert; WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983127>> (27.11.2016)

77. *Genf, MAH, Inv.-Nr. MF 872*

- FO / PROVENIENZ: ehem. Musée Fol, 1871 erworben
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 15 cm, B. 8,5 cm

- BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen und zeigt den linken Oberschenkel und die Geschlechtsteile eines Mannes.
- TYPOLOGIE: Serie 1
- LITERATUR: Fol 1874a, 184 Nr. 872; von Rohden – Winnefeld 1911, 94

78. Derbyshire, Chatsworth House, Westlodge (Museum), Slg. Cavendish (ohne Inv.)

- FO / PROVENIENZ: unbekannt, vermutlich aus Quadraro, vgl. Kat. 34–42. 54–58. 66–75
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 12,5 cm, B. 16 cm; TON: „[...] kräftiger rötlicher Ton [...]“ (von Hesberg 1997, 119); BEMALUNG: keine
- BESCHREIBUNG: Das Fragment zeigt einen Teil eines Anthemions, der die Reliefplatte nach unten hin abschloss. Die Palmette wird komplett von einem breiten Band umschlossen, das sich zu Füßen der Palmette zu zwei Voluten eindreht, aus der die Palmette schließlich emporwächst. Links anschließend ist das nächste Ornamentsegment im Ansatz erkennbar.
- TYPOLOGIE: ohne Zuordnung, vgl. Kat. 34–42. 54–58. 66–75
- LITERATUR: von Hesberg 1997, 119 Nr. 145 Taf. 100, 2; WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/4239>> (27.11.2016)

79. Rom, TM, Inv.-Nr. 4357 (Abb. 5)

- FO / PROVENIENZ: Palatin
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; ein Heftloch erhalten; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Lotusfries; MAßE: H. 47 cm, B. 34 cm, Bh. 35 cm, D. 2,2 cm; TON: heller, gelblicher, sehr hart gebrannter Ton
- BESCHREIBUNG: Die vorliegende Platte besteht aus sechs zusammenpassenden Fragmenten, die nicht ergänzt wurden. Der rechte Teil fehlt. Zu sehen ist links eine junge weibliche Gestalt, die einen dreieckförmigen Korb über den Kopf eines vor ihr sitzenden Mannes hält. Dessen Oberkörper ist unbekleidet, sein Haupt dagegen wird von einem Tuch bedeckt. Vor dieser Zweiergruppe befindet sich ein älterer bärtiger Mann, der sich leicht nach vorn gebeugt hat. Die Oberfläche des Reliefs wurde sorgfältig geglättet.
- TYPOLOGIE: Serie 1
- LITERATUR: Caetani-Lovatelli 1879, 15 Taf. 4. 5, 1; Caetani-Lovatelli 1889, 40 Taf. 4, 1; Amelung 1905, 295 Abb. 2; Pringsheim 1905, 9–10; von

Rohden – Winnefeld 1911, 52*; 7. 261–262 Taf. 46; Rizzo 1910, 106. 133 Abb. 11; Möbius 1962, 87 Anm. 44; Borbein 1968, 157 Anm. 821; Simon 1969, 73 Nr. 2164e; Sinn 1987, 89; de Angeli 1988, 903 Nr. 147* Taf. 607; Ritter 1995, 222; Megow 2000, 368; WEBSITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983229>> (29.11.2016); <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983230>> (29.11.2016); <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983231>> (29.11.2016); <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983232>> (29.11.2016); <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983233>> (29.11.2016); <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983234>> (29.11.2016)

80. AO unbekannt, ehem. Pallazzo Alessandro Castellani

FO / PROVENIENZ:	unbekannt, ehem. Pallazzo Alessandro Castellani, Treppenhhaus
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte
BESCHREIBUNG:	„[...] Bruchstück, das [...] diesen Jüngling zeigte, genau übereinstimmend mit der Statiliervase [sog. Urne Lovatelli], ebenso vortrefflich gearbeitet und wohl aus der selben Form wie die palatinische Platte.“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 7) „[...] von dem in ein Fell gehüllten Jüngling, der mit der Linken einen kleinen Gegenstand (Brot?) vor der Brust hielt, ist auch der Rest eines Tonreliefs in einem einst bei Castellani befindlichen Bruchstück nachweisbar, dessen vorzügliche Arbeit auf dieselbe Form hinweist wie das palatinische [Kat. 79].“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 262)
TYPOLOGIE:	Serie 1
LITERATUR:	von Rohden – Winnefeld 1911, 7. 262

81. Paris, LV, Inv.-Nr. CP4170

FO / PROVENIENZ:	ehem. Slg. Campana, 1861 erworben
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; ein Heftloch erhalten; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 60–63,5 cm, B. 56–58 cm, D. 3 cm; BEMALUNG: Farbspuren
BESCHREIBUNG:	Die Platte besteht aus Fragmenten und modernen Ergänzungen aus Gips. Zu sehen ist links eine Frau im Chiton und Mantel.

Ihr Haar ist zu einem niedrigen Dutt verknotet, darüber trägt sie eine Haube. Um die linke Schulter hat sie einen Knotenstock gelegt. An dem hinteren dicken Ende hängt ein Hase, an dem vorderen zwei Vögel. In ihrer Rechten schleift sie einen Frischling an seinem linken Hinterbein hinter sich her. Vor ihr läuft ein nackter Jüngling, der einen Stier auf seiner linken Schulter trägt. Im Hintergrund lugt ein Teil seines Mantels, bestehend aus einem Löwenfell hervor.

TYPOLOGIE: Serie 1
 LITERATUR: Cataloghi Campana 10, 95 oder 123; von Rohden – Winnefeld 1911, 91; WEBSEITE: <<http://www.photo.rmn.fr/archive/14-586095-2C6NU0AWILO2D.html>> (12.8.2016)

82. *Paris, LV, Inv.-Nr. S 750 (Abb. 6)*

FO / PROVENIENZ: unbekannt, ehem. Slg. Campana, 1861 erworben
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; fünf Heftlöcher; FRIES OBEN: Fries aus Gorgoneia, Doppelspiralen und Palmetten, FRIES UNTEN: Anthemion; vier Heftlöcher erhalten; MAßE: H. 60 cm, B. 52 cm, Bh. 43 cm; TON: hellgelbgrau; BEMALUNG: keine
 BESCHREIBUNG: Das Relief weist einige Beschädigungen an den Rändern auf, ansonsten ist es vollständig erhalten. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 81.
 TYPOLOGIE: Serie 2
 sonstiges: Eine Replik befindet sich im Museum in Amiens (s. Reinach 1912, 279)
 LITERATUR: Cataloghi Campana 10, 95 oder 123; von Rohden – Winnefeld 1911, 91. 262 Taf. 47; WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/982951>> (12.8.2016)

83. *Wörlitz, Schloss Wörlitz, Antike 77 D-III-58a und II-39*

FO / PROVENIENZ: unbekannt, vor 1863 erworben
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte (?); ein Heftloch erhalten; MAßE: H. 50 cm, B. 46 cm (rekonstruiert, Flemming 1989, Winterhore Bl. 5); erhalten: H. 20 cm, B. 13 cm; TON: heller rot-braun mit grober rötlicher Magerung; BEMALUNG: Spuren einer gelbgrauen Deckschicht

BESCHREIBUNG:	Das an allen Seiten gebrochene Fragment zeigt eine stehende Frau nach rechts gewandt, die mit einer Haube und einem über das Untergewand fallenden Mantel bekleidet ist. Sie trägt über der linken Schulter einen knorrigem Stock, an dessen vorderem Teil ein Vogel (Ente?) angebunden ist. Der linke Arm wird bis zum Ellenbogen vom Gewand bedeckt. Die Frau ist nach unten hin bis zum Oberschenkel erhalten. Der rechte Unterarm fehlt. Das Fragment weist leichte Abstoßungen am rechten Arm auf. Teile des Gewandes hinten am Ärmel und am Rücken sind abgesplittert. An der Rückseite befindet sich eine zweite, moderne Bohrung zur Befestigung. Das Relief zeugt aufgrund seiner scharfen Kanten von guter Qualität. Der Stab wurde nachbearbeitet, indem mit einem Stäbchen kleine Rillen reingedrückt wurden. Ebenso wurden Teile des Gewandes (vorne an der Brust) und die Haare nachmodelliert.
TYPOLOGIE:	Serie 2
SONSTIGES:	Abguss: Berlin, Deutschland, DE, Abguss-Sammlung, FU. Inv.-Nr. ST 484; Datum des Erwerbs: 2009
LITERATUR:	Gerlach 1863, 34 Taf. 7; Schulze-Wollgast (o. J.), Nr. 77; Schulze-Wollgast 1923/1924, 36 Nr. 77; von Rohden – Winnefeld 1911, 89; Flemming 1989, Winterhore Blatt 1–5; Rauch 1999, 79–80 165 Nr. 256; WEBSEITE: < http://arachne.uni-koeln.de/item/reproduktion/3312006 > (29.11.2016); < http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/32087 > (29.11.2016)

84. Heidelberg, Universitätsmuseum, Inv.-Nr. C XXI (ehem. Inv.-Nr. 26/23)

FO / PROVENIENZ:	Rom, Kunsthandel, 1926 erworben, ehem. Inv.-Nr. 26/23
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte (?); MAßE: H. 20,5 cm, B. 18,6 cm, D. Reliefgrund 2–2,3 cm, D. max. 3,9 cm; TON: rosa (Munsell 5YR 6,4–7,4); grob gemagert; BEMALUNG: Reste von weißer Grundierung, blaue Farbspuren (Hintergrund), ocker (Stierkopf)
BESCHREIBUNG:	Das Fragment ist an drei Seiten gebrochen, ein Teil des rechten Randes ist erhalten. Es zeigt die rechte Seite einer nackten männlichen Figur in Dreiviertelansicht von hinten. Ebenfalls sichtbar sind Teile des rechten Oberschenkels und die Nasenspitze an der linken Bruchkante. Von der erhaltenen rechten Schulter ist der Arm nach oben hin angewinkelt. Mit der Hand,

deren Finger nicht erhalten sind, stützt der Mann ein Rind. Das Rind wird auf dem Rücken liegend getragen. Sein Oberkörper hängt dabei schlaff herunter. Vom Rind haben sich der Kopf, der Hals, die rechte Vorderkeule und Teile des Körpers, der hinter Arm und Schulter der männlichen Figur zu sehen ist. Es sind Nachbearbeitungen in den frischen Ton am Fell des Rindes und in der Armbeuge erkennbar.

TYPOLOGIE: Serie 2
LITERATUR: Perry 1997, 22–24 Nr. 11 Taf. 5, 2

85. Rom, Vatikanische Museen, Inv.-Nr. 22164

FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Canova
PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte
BESCHREIBUNG: o. A.
TYPOLOGIE: Serie 2
LITERATUR: Perry 1997, 23

86. Bologna, Museo Civico (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ: unbekannt
PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte
BESCHREIBUNG: Das Fragment zeigt „[...] das linke untere Viertel [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 91)
„[...] feine Ausführung [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 91)
TYPOLOGIE: Serie 2
LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 91

87. Hannover, KM, Inv.-Nr. 1429

FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. August Kestner
PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 17 cm, B. 19,5 cm, D. Reliefgrund 2,1 cm, D. max. 4,1 cm; TON: rosa (Munsell 5YR 7/3 „Pink“);
BEMALUNG: keine
BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen und zeigt die untere Hälfte des Körpers einer weiblichen Gestalt. Sie ist mit einem Peplos und darüber einem Himation bekleidet, die in schweren Falten hinunter reichen. Die Stellung der Beine verriet, dass sie von links nach rechts geht. Dahinter sind noch die

Reste des Wildschweins erkennbar. Ihre Füße sind nicht erhalten.

TYPOLOGIE: Serie 2

LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 91; Rauch 1999, 79–80 Anm. 578; 164 Nr. 251; Siebert 2011, 63. 99 Nr. 51 Abb. 84

88. Rom, Magazine

FO / PROVENIENZ: unbekannt

PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte

BESCHREIBUNG: „[...] ein Fragment mit den beiden linken Füßen [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 91)

„ganz besonders fein“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 91)

TYPOLOGIE: Serie 2

LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 91

89. Würzburg, Universitätsammlung, Inv.-Nr. H 2690

FO / PROVENIENZ: unbekannt

PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; ein Heftloch erhalten; MAßE: H. 28,8 cm, B. 24 cm, D. Reliegrund 2,2 cm, D. max. 3,7 cm; TON: hell rosabeige, grob gemagert; BEMALUNG: dunkelrot (Eber)

BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an drei Seiten gebrochen und weist Sinter Spuren an der Oberfläche auf. Erhalten ist die untere Hälfte einer Figur in Schrittstellung nach rechts bis zum Gesäßansatz. Sie ist mit einem langen, bis oberhalb der Knöchel reichenden Gewand gekleidet und trägt hohe Stiefel. Links ist ein Frischling zu erkennen, den die Person an den Hinterläufen gepackt hält und kopfüber hängend hinter sich herzieht. Erhalten sind Teile des Kopfes, der linke Vorderläufer, der Bauch und der rechte Hinterläufer. Der Ränder des Rückens und des Kopfes fehlen. Die Borsten am Fell des Frischlings sind nicht angedeutet. Die Platte schließt unten mit umschlossenen, abwärts gerichteten Palmetten ab. Zwischen den Füßen befindet sich ein einfaches Heftloch.

TYPOLOGIE: Serie 3

LITERATUR: Urlichs 1865, 30–31 Nr. 14, 133; von Rohden – Winnefeld 1911, 91; von Geymüller 1970, 2, Taf. 7

90. *Straßburg, Archäologisches Museum der Kaiser-Wilhelms-Universität, Inv.-Nr. 1506*

FO / PROVENIENZ: unbekannt
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte
 BESCHREIBUNG: „[...] ein [...] [Fragment] [...] mit dem Wildentenpaar und einem kleinen Teil des Rindes [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 91)
 „[...] größer [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 91)
 TYPOLOGIE: Serie 3
 LITERATUR: Michaelis 1897, 114 Nr. 1506; von Rohden – Winnefeld 1911, 91

91. *AO unbekannt, ehem. Vatikan, Casina di Pio IV (ohne Inv.)*

FO / PROVENIENZ: unbekannt
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte
 BESCHREIBUNG: „[...] Reste [...] vom Herakles [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 91)
 TYPOLOGIE: Serie 3
 LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 91

92. *AO unbekannt, ehem. Pallazzo Al. Castellani*

FO / PROVENIENZ: ehem. Pallazzo Al. Castellani (Treppenhaus)
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte
 BESCHREIBUNG: „[...] Reste [...] vom Herakles [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 91)
 TYPOLOGIE: Serie 3
 LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 91

93. *AO unbekannt, ehem. Rom, Museum Kircherianum Nr. 920 (116)*

FO / PROVENIENZ: unbekannt
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte
 BESCHREIBUNG: „[...] Reste [...] vom Herakles [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 91)
 TYPOLOGIE: Serie 3
 LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 91

94. AO unbekannt

FO / PROVENIENZ:	unbekannt
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte
BESCHREIBUNG:	„[...] vollständige Platte [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 91)
TYPOLOGIE:	Serie 3
LITERATUR:	von Rohden – Winnefeld 1911, 91

95. AO unbekannt, ehem. Slg. Mr. Du Fourny

FO / PROVENIENZ:	ehem. Slg. Mr. Du Fourny (Nr. 139); ehem. Slg. Graf Pourtalès-Gorgier; ehem. Slg. Wilhelm de Pourtalès
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte (?)
BESCHREIBUNG:	„Terrakottafragmente eines ungemein schönen Reliefs“ (Heydemann 1872, 68). „die Obertheile des Stiertragenden Herakles nebst der ihn folgenden Hore des Winters, welche an einem Stecken über der linken Schulter zwei Tauben und einen Hasen trägt, sowie in der Rechten einen (größtentheils weggebrochenen) Eber nach sich schleppt.“ (Heydemann 1872, 68)
TYPOLOGIE:	Serie 3
LITERATUR:	Guattani 1785, Apr. Taf. 3, 2; Dubois 1819, 55–56 Nr. 139; Dubois 1841, 137 Nr. 823; Heydemann 1872, 68; von Rohden – Winnefeld 1911, 91

96. Neapel, NM, Inv.-Nr. 200570

FO / PROVENIENZ:	unbekannt
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; zwei Heftlöcher erhalten; FRIES OBEN: Gorgoneia und abwärts gerichtete Palmetten, die von zwei Doppelspiralen gehalten werden, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 63 cm, B. 57 cm, D. 2,5 cm; TON: hellrosa; BEMALUNG: weiße Grundierung; rosa Oberfläche
BESCHREIBUNG:	Das Relief ist aus Fragmenten zusammengesetzt und zu einer vollständigen Platte ergänzt. Zu sehen ist eine unbedeckte männliche Gestalt, die einen Stier über der linken Schulter trägt. Eine weibliche Figur in einem langen, schweren Chiton geht hinter dem Mann. Sie trägt einen Stab über der linken Schulter, an

dessen Ende ein Hase hängt. In der Rechten zieht sie einen Frischling, an den Hinterbeinen haltend, hinter sich her.

TYPOLOGIE: Serie 4
LITERATUR: Pellino 2006, 58 Abb. 1

97. Neapel, NM, Inv.-Nr. 200571

FO / PROVENIENZ: unbekannt
PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; zwei Heftlöcher erhalten; MAßE: H. 62 cm, B. 57 cm, D. 2,5 cm; TON: hellrosa; BEMALUNG: weißer Grundierung; rosa (Hintergrund)
BESCHREIBUNG: Das Relief ist aus Fragmenten zusammengesetzt und zu einer vollständigen Platte ergänzt. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 96.
TYPOLOGIE: Serie 4
LITERATUR: Pellino 2006, 58 Abb. 2

98. Neapel, NM, Inv.-Nr. 173676-9

FO / PROVENIENZ: unbekannt
PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 25 cm, B. 14 cm, D. 2,5 cm; TON: hellrosa, gereinigt; BEMALUNG: keine
BESCHREIBUNG: Es sind vier allseitig gebrochene Fragmente erhalten, davon passen drei aneinander. Das obere Bruchstück zeigt den Kopf einer männlichen Figur im Profil nach rechts. Das untere, aus drei Teilen zusammengesetzte Bruchstück, zeigt den Oberkörper dieser Figur bis zu den Oberschenkeln.
TYPOLOGIE: Serie 4
LITERATUR: Pellino 2006, 58 Abb. 4

99. Neapel, NM, Inv.-Nr. 173673 a-b-c-173677

FO / PROVENIENZ: unbekannt
PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; FRIES OBEN: vgl. Kat. 96; MAßE: H. 20 cm, B. 14 cm, D. 2,5 cm; TON: hellrosa, gereinigt; BEMALUNG: keine
BESCHREIBUNG: Zu sehen sind mehrere aneinanderpassende Fragmente, die den oberen Teil der Friesplatte sowie einen Teil des oberen Abschlussfrieses zeigen. Die Fragmente sind stark verwittert. Das Fragment zeigt einen Kopf und den Oberkörperansatz einer

Gestalt nach rechts. Diese trägt ein Tier rücklings auf der linken Schulter.

TYPOLOGIE: Serie 4
LITERATUR: Pellino 2006, 59 Abb. 5

100. Neapel, NM, Inv.-Nr. 173678

FO / PROVENIENZ: unbekannt
PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; FRIES OBEN: vgl. Kat. 96; MAßE: H. 31 cm, B. 17 cm, D. 3 cm; TON: beige; BEMALUNG: keine
BESCHREIBUNG: Das stark verwitterte Fragment ist an drei Seiten gebrochen und zeigt einen Teil des oberen Abschlusses sowie einen männlichen Kopf.
TYPOLOGIE: Serie 4
LITERATUR: Pellino 2006, 59 Abb. 6

101. Neapel, NM, Magazin Inv.-Nr. 173674 a-b-c-173695-96

FO / PROVENIENZ: unbekannt
PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; ein Heftloch erhalten; FRIES OBEN: vgl. Kat. 96, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 15 cm, B. 20 cm, D. 3,5 cm; TON: beige; BEMALUNG: rot
BESCHREIBUNG: Es werden fünf Fragmente einer Platte zugeschrieben. Drei Fragmente passen aneinander. Die Platte schließt oben mit einem Fries aus Gorgoneia und abwärts gerichteten Palmetten und unten mit einem Fries aus abwärts gerichteten Palmetten ab. Die Bruchstücke, die teilweise zusammengesetzt werden konnten, zeigen eine weibliche Figur im Profil mit einer *sakkòs*-Friseur, nach rechts schreitend, eingehüllt in einen langen Chiton mit halblangen Ärmeln. Sie trägt eine Stange über der linken Schulter, an dessen Ende ein Hase hängt. In der Rechten hält sie einen Frischling an den Hinterläufen.
TYPOLOGIE: Serie 4
LITERATUR: Pellino 2006, 59 Abb. 7

102. Neapel, NM, Inv.-Nr. 173698-700

FO / PROVENIENZ:	unbekannt
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; ein Heftloch zur Hälfte erhalten; FRIES OBEN: vgl. Kat. 96, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 15 cm, B. 9,5 cm, D. 3,5 cm; TON: beige; BEMALUNG: weiße Grundierung
BESCHREIBUNG:	Von den drei Fragmenten, die einer Platte zugeschrieben werden können, passen zwei aneinander. Erhalten ist ein Teil des oberen Abschlussfrieses mit Gorgoneia und abwärts gerichteten Palmetten. Darunter befindet sich ein Teil des Kopfes einer weiblichen Figur. Unten ist die linke untere Ecke erhalten mit dem unteren Abschluss aus abwärts gerichteten Palmetten. Darüber sind die Füße und der untere Saumabschluss des Gewandes der Figur erkennbar sowie die Vorderläufe eines Tieres.
TYPOLOGIE:	Serie 4
LITERATUR:	Pellino 2006, 59 Abb. 8

103. Neapel, NM, Magazin, Inv.-Nr. 173708-173752

FO / PROVENIENZ:	unbekannt
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; MAßE: H. 20 cm, B. 12,5 cm, D. 2,5 cm; TON: hellrosa, gereinigt; BEMALUNG: weiße Grundierung, rot
BESCHREIBUNG:	Erhalten sind drei allseitig gebrochene Fragmente, von denen zwei aneinanderpassen. Die Fragmente zeigen den unteren Teil des Kopfes bis zur Nase einer im Profil wiedergegebenen weiblichen Gestalt. Sie trägt eine Stange über der linken Schulter, an dessen Ende etwas hängt. Die Gestalt ist mit einem Chiton bekleidet, wie auch auf dem zweiten Fragment erkennbar ist.
TYPOLOGIE:	Serie 4
LITERATUR:	Pellino 2006, 59 Abb. 9

104. Neapel, NM, Inv.-Nr. 173675 a-b

FO / PROVENIENZ:	unbekannt
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; ein Heftloch erhalten; FRIES OBEN: vgl. Kat. 96; MAßE: H. 19,5 cm, B. 25,5 cm, D. 3 cm; TON: hellrosa, gereinigt; BEMALUNG: weiße Grundierung, rot

- BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an drei Seiten gebrochen und zeigt den oberen Abschlussfries mit Gorgoneia und abwärts gerichteten Palmetten. Darunter ist der Kopf einer weiblichen Gestalt erkennbar, die im Profil nach rechts wiedergegeben ist.
- TYPOLOGIE: Serie 4
- LITERATUR: Pellino 2006, 59 Abb. 10

105. Neapel, NM, Magazin, Inv.-Nr. 173709

- FO / PROVENIENZ: unbekannt
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; ein Heftloch zur Hälfte erhalten; MAßE: 20 cm, B. 11 cm, D. 2 cm; TON: hellrosa, gereinigt; BEMALUNG: weiße Grundierung, rot
- BESCHREIBUNG: Das allseitig gebrochene Fragment zeigt eine weibliche Figur im Profil nach rechts bis unterhalb der Brust.
- TYPOLOGIE: Serie 4
- LITERATUR: Pellino 2006, 59 Abb. 11

106. Neapel, NM, Magazin, Inv.-Nr. 173751-21

- FO / PROVENIENZ: unbekannt
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; ein Heftloch zur Hälfte erhalten; MAßE: H. 20 cm, B. 15 cm, D. 2,5 cm; TON: hellrosa, gereinigt; BEMALUNG: weißer Überzug, rot
- BESCHREIBUNG: Erhalten sind drei an allen Seiten gebrochene Fragmente, von denen zwei aneinanderpassen. Zu sehen ist der Kopf einer weiblichen Figur im Profil nach rechts gewandt, sowie der Oberkörper bis zu den Knien derselben Figur im Chiton.
- TYPOLOGIE: Serie 4
- LITERATUR: Pellino 2006, 59 Abb. 12

107. Neapel, NM, Inv.-Nr. 173697

- FO / PROVENIENZ: unbekannt
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 22 cm, B. 8,5 cm, D. 3 cm; TON: beige; BEMALUNG: beige
- BESCHREIBUNG: Erhalten ist ein Fragment, das an drei Seiten gebrochen ist. Es zeigt einen Teil des unteren Abschlussfrieses. Darüber ist ein Fuß einer schreitenden Figur im langen Gewand erkennbar.

TYPOLOGIE: Serie 4
LITERATUR: Pellino 2006, 59 Abb. 13

108. Neapel, NM, Inv.-Nr. 173696

FO / PROVENIENZ: unbekannt
PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 18 cm, B. 21 cm, D. 3 cm; TON: hellrosa, gereinigt; BEMALUNG: rot (Frischling)
BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an drei Seiten gebrochen, erhalten ist der linke Seitenabschluss. Man erkennt einen Frischling, der kopfüber hängt und nur mit den Vorderläufen den Boden berührt. Daneben ist das Bein einer schreitenden Figur im Gewand erkennbar.
TYPOLOGIE: Serie 4
LITERATUR: Pellino 2006, 59 Abb. 14

109. Neapel, NM, Inv.-Nr. 173702 a

FO / PROVENIENZ: unbekannt
PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 17 cm, B. 12,5 cm, D. 3 cm; TON: beige; BEMALUNG: rot (Tiere); beige (Haut)
BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an drei Seiten gebrochen. An der oberen Abbruchkante ist eine Pfote zu sehen. Weiter unten ist eine Hand zu sehen, die ein Tier an den Hinterläufen festhält.
TYPOLOGIE: Serie 4
LITERATUR: Pellino 2006, 60 Abb. 15

110. Jena (ohne Inv.), Gipsabguss

FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Campana
PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; FRIES OBEN: Eierstab; MAßE: H. 52 cm, B. 46 cm, Bh. 41 cm
BESCHREIBUNG: Die Abbildung zeigt oben einen Eierstab und unten ein Einsatzstück. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 81.
TYPOLOGIE: Serie 5 (?)
LITERATUR: Campana 1842, Taf. 61; Cataloghi Campana 10, 95 oder 123; Stark 1851, 289–296 Taf. 26, 1. 2; Göttling 1854, Nr. 135; Rapp 1890, 2733; Robert 1890, 5 mit Abb.; von Rohden – Winnefeld 1911, 91

111. Ravello, Villa Cimbrone (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ:	Ravello, Villa Cimbrone; heute in einer modernen Wand verbaut
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte
BESCHREIBUNG:	Das modern geschnittene und in einer Wand sekundär verbaute rechteckige Fragment zeigt eine weibliche Gestalt nach rechts schreitend. Sie hat einen Knotenstock über ihrer linken Schulter abgelegt. An dessen unteren Ende hängen drei Vögel, an dem gekrümmten oberen Ende ein Hase an den Vorderläufen. In ihrer Rechten hält die Gestalt einen Frischling an den Hinterläufen. Es ist der Fuß und Unterschenkel einer vor ihr schreitenden Figur erkennbar.
TYPOLOGIE:	ohne Zuordnung
LITERATUR:	unpubliziert; WEBSEITE: < http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983248 > (22.6.2016); < http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983249 > (22.6.2016)

112. Ventotene, Archäologisches Museum (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ:	Ventotene, Villa Giulia, Punta Eolo, Zufallsfund im 18./19. Jh.
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte, Heftlöcher; FRIES OBEN: Gorgoneion-Spiralen-Fries, FRIES UNTEN: Anthemion; TON: rosa bis dunkelgrauer kompakter Ton mit großen Magerungsteilen; BEMALUNG: blasse weiße Grundierung; rot und blau (alternierend auf den Palmetten)
BESCHREIBUNG:	Die unvollständig erhaltene Platte besteht aus mehreren, teils aneinanderpassenden Fragmenten. Erhalten sind Teile des oberen und unteren Abschlussfrieses. Das Bildfeld lässt den Oberkörper und den Kopf einer weiblichen Gestalt nach rechts erkennen.
TYPOLOGIE:	ohne Zuordnung
LITERATUR:	Bøggild Johannsen 2008, 24 Tab. 3; Cifarelli 1988, 11–16; Romizzi 2001, 196–197; Tortorella 2007, 37 Abb. 11

113. München, Antikensammlung, Inv.-Nr. SL 376 (Abb. 7)

- FO / PROVENIENZ: Rom, Region V, Ecke Viale Manzoni – Via Emanuel Filiberto, beim Ausheben des Fundaments einer neuen Kirche neben dem Kloster der Frati Bigi, ehem. Slg. Loeb
- PLATTENGESTALTUNG: Aufsatzplatte; MAßE: H. gesamt 15,7 cm, Bh. 14,9 cm, B. 21,2 cm; TON: rosa-ziegelfarbig mit großen Magerungsteilen; BEMALUNG: keine
- BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an drei Seiten gebrochen und weist leichte Abplatzungen an der Oberfläche und Sinterspuren auf. Auf einem Felsen, auf dem ein Löwenfell ausgebreitet liegt, ist eine nackte männliche Figur erkennbar, die nach links gewandt auf dem Fell liegt. Er stützt sich mit dem linken Ellenbogen auf. Die linke Hand hält einen nicht mehr erkennbaren Gegenstand, möglicherweise einen Trinkbecher. Der rechte Arm, von dem die Hand nicht mehr erhalten ist, führt zum rechten aufgestellten Bein und hielt einen Kranz oder Reifen. Der Kopf fehlt. Nach unten hin schließt die Platte mit einer glatten Leiste, die zugleich als Boden der Szene dient, und darunter mit einer Einsatzleiste ab, von der sich ein Stück erhalten hat. Das Relief stammt aus nicht ganz frischer Form. Es wurden noch vor dem Brand die Konturen mit einem Griffel o. ä. in den frischen Ton nachgezogen und Details eingezeichnet, so am Fell und an der Schambehaarung.
- TYPOLOGIE: Variante 1
- LITERATUR: Gatti 1901, 201; Sieveking 1930, 47 Taf. 34, 1; Bieber 1945, 274 Nr. II. B. 1; Borbein 1968, 157 Anm. 821; Scharmer 1971, 37 Nr. 55; Palagia 1988, 779 Nr. 1058; Lorenz 2003, 324 Abb. 55, 38; 325. 419 Nr. 203

114. Genf, MAH, Inv.-Nr. 870

- FO / PROVENIENZ: ehem. Genf, Musée Fol; 1871 durch Walter Fol erworben
- PLATTENGESTALTUNG: Aufsatzplatte; MAßE: H. 16,5 cm, B. 10,5 cm; TON: heller, rotkörniger Ton; BEMALUNG: keine
- BESCHREIBUNG: Das an drei Seiten gebrochene Fragment zeigt den Oberkörper einer auf einem (Löwen-[?])Fell gelagerten männlichen bärtigen Person. Während noch am Lendenansatz erkennbar ist,

dass der untere Bereich des Körpers mehr im Profil wiedergegeben ist, vollzieht der Oberkörper eine Drehung, sodass dieser dem Betrachter fast frontal erscheint. In der erhaltenen Linken hält er ein Trinkgefäß. Das Relief schließt nach unten hin mit einer glatten Leiste und darunter einer Einsatzleiste ab. Das Relief weist Absplitterungen auf und ist stark verwittert. Das Relief stammt aus älterer abgenutzter Form, worauf die weichen Konturen hinweisen. Mit einem Griffel wurden die Konturen in den frischen Ton nachgezeichnet, was besonders am rechten Oberarm zu sehen ist. Die Nachlässigkeit bei der Ausführung der Arbeit zeugt von der minderen Qualität.

TYPOLOGIE:	Variante 2
SONSTIGES:	Fälschung (?)
LITERATUR:	Fol 1874a, 183 Nr. 870; von Rohden – Winnefeld 1911, 93 Anm. 1; Borbein 1968, 157 Anm. 821

115. Rom, TM, Inv.-Nr. 39600

FO / PROVENIENZ:	Rom, Via Nomentana, in einer 1,50 m tiefen Baugrube bei der ehemaligen Villa Patrizi am Rande eines Brunnens, Grabung 1908
PLATTENGESTALTUNG:	Sima; MAßE: H. 27 cm, B. 32 cm; BEMALUNG: rot, blau
BESCHREIBUNG:	Die linke Hälfte der Platte ist vollständig erhalten. Zu sehen ist die linke Hälfte einer Sima. Nach oben hin endet die Platte mit einer glatten Leiste, nach unten hin mit einer gewölbten, die gleichzeitig die Standfläche für die Figuren im Bildfeld bildet. An der rechten Bruchkante hat sich fast vollständig eine weibliche Gestalt in Frontalansicht erhalten. Sie ist mit einem um die Hüften geschlungenen Tuch bekleidet, aus dem das linke Bein hervorlugt. Von der Hüfte aufwärts ist die Figur nackt. In der Linken ist der Rest einer Keule erkennbar, den sie wie ein Szepter hält. Sie blickt nach rechts in Richtung eines kleinen geflügelten Eros, der ihr einen zweihenkeligen Skyphos anbietet und den sie im Begriff ist zu ergreifen. Der kleine Eros ist gänzlich unbekleidet und schreitet mit dem rechten Bein voran in Richtung der weiblichen Gestalt zur Bildmitte hin. Er ist in Dreiviertelansicht von hinten, der Kopf im Profil dargestellt.
TYPOLOGIE:	Serie 1

LITERATUR: Vaglieri 1908, 325–326 Abb. 3; Moretti 1913, 128–130 Abb. 1; Kübler 1927, 40–41; Borbein 1968, 157 Anm. 821; Boardman 1994b, 49 Nr. 41; Ritter 1995, 180

116. Tübingen, Universitätssammlung, Inv.-Nr. 5362 (Abb. 8)

FO / PROVENIENZ: ehem. Stiftung Schreiber-Burkerer (1926)
 PLATTENGESTALTUNG: Sima; MAßE: H. 21 cm, B. 11–16 cm, D. Reliefgrund 4–4,5 cm, D. Relief 1,6–1,7 cm, untere Aufsatzfläche max. 6,2 cm erhalten; TON: rosa mit groben dunkelroten Magerungsteilen; BEMALUNG: Reste von Deckweiß; beige-weiß (Hintergrund), gelb (Gewand der Figur, Eros), rot (Haare des Eroten, orange (Löwe)
 BESCHREIBUNG: Das an drei Seiten gebrochene Fragment zeigt einen Rundstab als untere Abschlusskante. Unten an der linken Bruchkante ist das lange Gewand und das linke Bein einer Figur zu sehen, an das sich das Gewand schmiegt. Es fällt bis zum Boden. Ein kleiner Eros trägt nach links schreitend ein Löwenfell. Die Szene ist fast vollständig erhalten, nur an der rechten Bruchkante sind Teile des Fells weggebrochen. Im freien Feld über dem Kopf des Eroten befindet sich eine kreisrunde Vertiefung (Dm. 2,2 cm). Die Rückseite weist Mörtelreste in etwaigen Bruchstellen und Sinterspuren auf. Zudem ist eine moderne (?) Bohrung erkennbar. Das Relief wurde vor dem Brand nachbearbeitet, so am Löwenfell.
 TYPOLOGIE: Serie 3
 LITERATUR: Kübler 1927, 38–41 Nr. 14 Abb. 10; Borbein 1968, 157 Anm. 821; Boardman 1994b, 49 Nr. 41; Ritter 1995, 180; Hähnle 2016, 83 Nr. 28

117. Tübingen, Universitätssammlung, Inv.-Nr. 5233 (Abb. 9)

FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Schreiber, 1925/1926 erworben
 PLATTENGESTALTUNG: Sima; MAßE: H. 15,8 cm, B. 15 cm, D. Reliefgrund 3 cm, D. obere Abschlusskante max. 4,7 cm erhalten; TON: rosa mit groben dunkelroten Partikeln; BEMALUNG: orange und blau (Ritzen an den Pfeilen und am Köcher)
 BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen. An der oberen Abschlusskante ist die Oberfläche weggebrochen. Erhalten ist der obere Teil einer Simaplatte. Der obere Abschluss ist an der

Oberfläche abgesplittert. Zwar ist der obere Rand an der Oberfläche nicht erhalten, dennoch ist deutlich erkennbar, dass die Platte in der Dicke zunimmt, was sich auf der Vorderseite in einer Krümmung der Platte und der Reliefs (Köcher und Pfeile) äußert. Das Relief wurde vor dem Brand nachbearbeitet, so das Köchermuster, die Sehne, die Pfeile und die Borden der Aufhängung. Der Ton weist Risse und Wellen auf.

TYPOLOGIE:

Serie 3

LITERATUR:

Kübler 1927, 41–42 Nr. 15 Abb. 10–11; Borbein 1968, 157 Anm. 821; Boardman 1994b, 49 Nr. 41; Ritter 1995, 180; Hähnle 2016, 82 Nr. 27

118. AO unbekannt, ehem. Slg. Schulz

FO / PROVENIENZ:

ehem. im Besitz des Bildhauers Schulz

PLATTENGESTALTUNG:

Sima; MAßE: H. 18,5 cm, B. 18 cm

BESCHREIBUNG:

Das Fragment ist an zwei Seiten gebrochen. Der obere Bereich des Plattengrundes ist abgesplittert. Erhalten ist die untere rechte Ecke einer Sima. Das Relief schließt nach unten hin mit einer gewölbten Leiste ab, die gleichzeitig die Standfläche bildet. Zu sehen ist ein Eros im Profil nach links, der ein Löwenfell auf seinem Rücken schleppt. Der Schwanz und die vorderen Löwentatzen reichen bis zum Boden.

TYPOLOGIE:

Serie 2

LITERATUR:

von Rohden – Winnefeld 1911, 97 Abb. 185; Kübler 1927, 39; Borbein 1968, 157 Anm. 821; Ritter 1995, 180; WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/217144>> (29.11.2016)

119. Paris, LV (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ:

wahrscheinlich Cerveteri (Caere), ehem. Slg. Campana, 1861 erworben

PLATTENGESTALTUNG:

Verkleidungsplatte; MAßE: H. 59 cm, B. 45 cm, Bh. 41 cm

BESCHREIBUNG:

„schlecht erhalten“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 246). Der publizierte Bildausschnitt zeigt eine weibliche Gestalt im Profil nach rechts bis zu den Oberschenkeln. Sie trägt einen Chiton und hält ihr Haupt mit einem Schleier bedeckt. Mit ihrer Linken rafft sie diesen auf Höhe ihrer linken Schulter. Mit ihrer Rechten deutet sie auf eine Stelle am Boden vor ihr. Das Relief

stammt aus frischer Form, was an den scharfen Konturen erkennbar ist.

TYPOLOGIE: Serie 1
LITERATUR: Cataloghi Campana Nr. 89; von Rohden – Winnefeld 1911, 246 Abb. 490

120. London, BM, Inv.-Nr. D 594 (Abb. 11)

FO / PROVENIENZ: Cerveteri (Caere), 1893 erworben
PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 58,5 cm, B. 43,5 cm, Bh. 39 cm; TON: hell, weich; BEMALUNG: keine

BESCHREIBUNG: Das Relief ist aus mehr als zwölf Fragmenten rekonstruiert und ergänzt. Das Nagelloch rechts unten ist verschmiert. Die beiden oberen sind modern. Das Relief stammt aus frischer Form. Das Bildfeld zeigt einen jungen Mann, der mit beiden Händen eine regelmäßig geformte Felsplatte emporstemmt. Darunter sind ein Schwert in der Scheide und links davon eine Sandale erkennbar. Der mittlere Teil des Schwertes mit der Erhöhung darunter ist ergänzt. Vielleicht war hier eine zweite Sandale dargestellt, von deren Riemenwerk noch ein Rest rechts unter der Schwertscheide erhalten zu sein scheint, während der Rest unter dem Griff vom Wehrgehänge herrührt. Hinter dem Jüngling ist eine in Chiton und Mantel gekleidete Frau zu erkennen, die mit der Rechten auf die soeben aufgedeckten Gegenstände zeigt. Das Relief schließt oben mit einem Eierstab und unten mit alternierend auf- und abwärts gerichteten umschlossenen Palmetten ab.

INSCHRIFT: ΘE[C]EOYC
TYPOLOGIE: Serie 2
LITERATUR: Murray 1894, 176; Walters 1903, 398 Taf. 39; Walters 1905, 370 Taf. 62, 1; von Rohden – Winnefeld 1911, 98. 246 Taf. 12; von Mercklin 1923/1924, 119; Weitzmann 1949, 163–164 mit Anm. 20 Taf. 25, 3; Hafner 1961, Abb. 143; Borbein 1968, 159 Anm. 828; Birchall – Corbett 1974, Abb. 41; Brommer 1974, 12 Nr. 4; Sourvinou-Inwood 1971, 105 Nr. 4; Kron 1981b, 422. 429 Nr. 22; Burn 1993, 45; Neils 1994, 925 Nr. 27; Strazzulla 1999, 561 mit Anm. 17 Abb. 1; WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/216636>> (29.11.2016)

121. Paris, LV, Inv.-Nr. S 1491

- FO / PROVENIENZ: wahrscheinlich Cerveteri (Caere)
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; zwei Heftlöcher erhalten; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 63 cm, B. 43 cm, D. 3 cm; BEMALUNG: blau (Hintergrund); gelb (Gewand, Eierstab); rosa (Chiton)
- BESCHREIBUNG: Das Relief besteht aus mehreren Fragmenten, die zu einer vollständigen Platte rekonstruiert wurden. Fehlende Teile wurden ergänzt. Große Teile des unteren Zierstreifens fehlen. Die obere Abschlusskante ist teils abgeplatzt. Das Relief stammt aus relativ frischer Form. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 120.
- TYPOLOGIE: Serie 2
- LITERATUR: unpubliziert; WEBSEITE: <<http://www.photo.rmn.fr/archive/15-584201-2C6NU0ANMTL30.html>> (11.2.2016)

122. Paris, LV, Inv.-Nr. S 893

- FO / PROVENIENZ: wahrscheinlich Cerveteri (Caere), ehem. Slg. Campana, 1861 erworben
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 59 cm, B. 45 cm, Bh. 41 cm; TON: heller weicher Ton; BEMALUNG: hellblau (Reliefgrund); rosa (Untergewand); gelb (Mantel); hellrot (Haut)
- BESCHREIBUNG: Der Felsblock reicht bis an den oberen Rand des Bildfeldes. Die publizierte Zeichnung bei Campana (1842) sowie die Vignette von Reinach (1912) zeigen ein Schild unter dem Schwert, worunter wahrscheinlich die Sandalen verborgen liegen. Sie scheinen in der Zeichnung angedeutet zu sein. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 120.
Eine Replik befindet sich im Museum in Amiens (s. Reinach 1912, 279).
- TYPOLOGIE: Serie 3 (?)
- LITERATUR: Campana 1842, Taf. 117; Newton – Birch 1856, 78 Nr. 265; Stark 1860, 123–124; Cataloghi Campana Nr. 264; Wieseler 1886, 68; von Rohden – Winnefeld 1911, 98. 246; Reinach 1912, 279 Abb. 3; Sourvinou-Inwood 1971, 105 Nr. 5

123. AO unbekannt, ehem. Rom, Museo artistico ed industriale
(ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ: Cerveteri (Caere), ehem. Rom, Museo artistico ed industriale
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 58–59 cm, B. 43–45 cm
 BESCHREIBUNG: „[...] schlecht erhalten [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 246). Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 120.
 TYPOLOGIE: ohne Zuordnung
 LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 98. 246; von Mercklin 1923/1924, 119; Brommer 1974, 12 Nr. 5; Sourvinou-Inwood 1971, 105 Nr. 6

124. Rom (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ: wahrscheinlich Cerveteri (Caere)
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte
 BESCHREIBUNG: o. A.
 TYPOLOGIE: ohne Zuordnung
 LITERATUR: Brommer 1974, 12 Nr. 6

125. Florenz, Museo archeologico (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ: wahrscheinlich Cerveteri (Caere)
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; BEMALUNG: hellblau (Reliefgrund); rosa (Untergewand); gelb (Mantel); hellrot (Haut)
 BESCHREIBUNG: „[...] Bruchstücke [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 246)
 TYPOLOGIE: ohne Zuordnung
 LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 246; Sourvinou-Inwood 1971, 105 Nr. 6; Brommer 1974, 12 Nr. 7

126. AO unbekannt, ehem. Berlin, Antiquarium, Inv.-Nr. TC
6681, 88

FO / PROVENIENZ: Cerveteri (Caere), Grabung 1869/70
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; BEMALUNG: graugelb (Überzug)
 BESCHREIBUNG: „[...] Bruchstücke [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 246)
 TYPOLOGIE: ohne Zuordnung
 LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 246; Sourvinou-Inwood 1971, 105 Nr. 6; Brommer 1974, 12 Nr. 8

127. *Paris, LV, Inv.-Nr. Cp 4185 (Abb. 12)*

- FO / PROVENIENZ: Cerveteri (Caere), ehem. Slg. Campana Nr. 265, 1861 erworben
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; vier Heftlöcher erhalten; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 59 cm, B. 45 cm, Bh. 41 cm; TON: hell, weich; BEMALUNG: gelblicher Überzug, dunkelrot (Körper des Bärtigen), dunkelbraun (Haar des Jünglings, Tannenzapfen)
- BESCHREIBUNG: Das Relief aus ursprünglich frischer Form ist aus Fragmenten zusammengesetzt. Es wurde der rechte Arm des Jünglings, die rechte untere Ecke mit dem Baumstamm und der größte Teil der unteren Palmetten ergänzt. Ein Heftloch, das sich oben rechts befunden haben muss, scheint bei der Rekonstruktion verloren gegangen zu sein. Ein nackter Jüngling, nur mit einem Mantel bekleidet, holt mit seiner Rechten, in der er einen Stock hält, zum Schlag aus. Er ist im Begriff einen Bärtigen, ebenfalls unbekleideten Mann zu schlagen, der mit den Händen hinter dem Rücken an einen Baum gefesselt wurde und dessen Kopf der Jüngling mit der Linken an dem Baum fixiert. Das Reliefbild wird an beiden Seiten von jeweils einem Baum begrenzt, wobei der Baum auf der linken Seite nur noch bis zur Hälfte dargestellt wird. Der rechte Baum dagegen, der insgesamt etwas dicker zu sein scheint, ist vollständig zu sehen. Bei beiden sind die oberen Blattkronen nicht dargestellt.
- TYPOLOGIE: Serie 1
- LITERATUR: Cataloghi Campana Nr. 265; von Rohden – Winnefeld 1911, 98. 246 Taf. 13; Borbein 1968, 159 Anm. 828; Brommer 1974, 25 Nr. 6; Strazzulla 1999, 561 mit Anm. 18 Abb. 2; Germini 2008, 119–120 Abb. 55; WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983157>> (12.2.2016).

128. *AO unbekannt, ehem. Berlin, Antiquarium, Inv.-Nr. TC 6681, 75*

- FO / PROVENIENZ: Cerveteri (Caere), Grabung 1869/70
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; TON: hell, weich; BEMALUNG: gelblichgrauer Überzug, rotbraun (Gesicht des Jünglings)
- BESCHREIBUNG: „Kopf des Theseus und [...] Knotenstock“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 98).

TYPOLOGIE: Serie 1
 LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 98. 246; Brommer 1974, 25 Nr. 7;
 Neils 1994, 930 Nr. 85 b

129. Berlin, SM, Inv.-Nr. TC 6681, 84

FO / PROVENIENZ: Cerveteri (Caere), Grabung 1869/70
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 12,8 cm, B. 10,6 cm; TON: hell,
 weich, gräulicher Überzug; BEMALUNG: Reste von Rot (?)
 BESCHREIBUNG: Das allseitig gebrochene Fragment stammt aus frischer Form
 und zeigt Ausschnitte von drei Unterbeinen, die beiden Beine
 einer Person sowie das linke Bein einer weiteren Person.
 TYPOLOGIE: Serie 1
 LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 98. 246; Brommer 1974, 25 Nr. 7;
 Neils 1994, 930 Nr. 85 c

130. Paris, LV, Inv.-Nr. Cp 4184

FO / PROVENIENZ: Cerveteri (Caere) (?), ehem. Slg. Campana Nr. 91 (?) (vgl. Kat.
 133)
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; TON: hell, weich
 BESCHREIBUNG: Das Relief wurde aus Fragmenten zusammengesetzt und er-
 gänzt. Es ist möglicherweise mit Kat. 131 oder 133 identisch.
 Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 127. Das Relief stammt aus fri-
 scher Form.
 TYPOLOGIE: Serie 2
 LITERATUR: Neils 1994, 930 Nr. 85 a; Strazzulla 1999, 566 Abb. 8

131. Paris, LV (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ: Cerveteri (Caere), ehem. Slg. Campana Nr. 263, 1861 erworben
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; TON: hell, weich
 BESCHREIBUNG: Möglicherweise ist die Platte identisch mit Kat. 130. Zur Bildbe-
 schreibung, vgl. Kat. 127.
 TYPOLOGIE: ohne Zuordnung
 LITERATUR: Campana 1842, Taf. 119; Stark 1860, 123. 124–125; Cataloghi
 Campana Nr. 263; von Rohden – Winnefeld 1911, 98. 246; Rein-
 ach 1912, 286 Abb. 2

132. AO unbekannt

FO / PROVENIENZ:	Cerveteri (Caere)
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; TON: hell, weich
BESCHREIBUNG:	Die Zeichnung gibt ein Fragment wieder, das den Torso bis zur Mitte des Brustkorbes gefesselten Mannes zeigt. Die Arme sind hinterm Rücken gekreuzt und ein Seil dreimal um die Handgelenke geschlungen. Das Seil wurde ebenso dreimal um einen Stamm geschlungen, um den Mann daran zu befestigen.
TYPOLOGIE:	Serie 1 (?)
LITERATUR:	Seroux d'Agincourt 1814, Taf. 4, 2; von Rohden – Winnefeld 1911, 98. 246

133. Frankreich, Provinzialmuseum (?)

FO / PROVENIENZ:	Cerveteri (Caere), ehem. Slg. Campana Nr. 91
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte
BESCHREIBUNG:	Möglicherweise identisch mit Kat. 130. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 127.
TYPOLOGIE:	ohne Zuordnung
LITERATUR:	Cataloghi Campana Nr. 91; von Rohden – Winnefeld 1911, 98. 246

134. Paris, LV, Inv.-Nr. S 892 (Abb. 13)

FO / PROVENIENZ:	ehem. Slg. Campana Nr. 90, 1861 erworben
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; zwei Heftlöcher erhalten; FRIES OBEN: Eierstab; FRIES UNTEN: Anthemion; MAß: H. 60 cm, B. 44 cm, Bh. 40 cm
BESCHREIBUNG:	Das Relief ist in Fragmenten erhalten, die zu einer vollständigen Platte zusammengesetzt, ergänzt und verschmiert wurden. Das Bildfeld zeigt zwei unbedeckte männliche Figuren in weiter Schrittstellung, die zugleich einen in der Mitte befindlichen gekrümmten Stock umfassen. Der Mann links weist eine gelockte Haar- und Barttracht auf. In seiner Linken hält er eine von Knoten übersäte Keule. Um seinem linken Unterarm hat er ein Löwenfell geschlungen. Bei der Gestalt rechts handelt es sich um einen Jüngling mit ebenfalls kurzer gelockter Frisur. Er trägt einen Mantel, den er um seinen linken Arm gewickelt hat.

In diesem Relief ergänzt sind die Keule, der größte Teil des Mantels sowie die beiden Füße des Jünglings.

TYPOLOGIE:	Serie 1
LITERATUR:	Campana 1842, Taf. 118; Cataloghi Campana Nr. 90; Stark 1860, 123–124; Höfer 1902–1909, 1978; von Rohden – Winnefeld 1911, 98–99 247 Taf. 14; Reinach 1912, 279 Abb. 1; Borbein 1968, 157 Anm. 821; 159 Anm. 828; Brommer 1974, 14 Nr. 2; Neils 1994, 947 Nr. 306; Strazzulla 1999, 561 mit Anm. 18–21 Abb. 3

135. Paris, LV (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ:	ehem. Slg. Campana Nr. 262, 1861 erworben
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte
BESCHREIBUNG:	o. A.
TYPOLOGIE:	ohne Zuweisung
LITERATUR:	Cataloghi Campana Nr. 262; von Rohden – Winnefeld 1911, 98–99, 247

136.–138. AO unbekannt, ehem. Slg. Campana

FO / PROVENIENZ:	ehem. Slg. Campana Nr. 11. 88. 92, 1861 erworben
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte
BESCHREIBUNG:	o. A.
TYPOLOGIE:	ohne Zuweisung
LITERATUR:	Cataloghi Campana Nr. 11. 88. 92; von Rohden – Winnefeld 1911, 98–99 247

139. AO unbekannt, ehem. Berlin, Antiquarium, Inv.-Nr. TC 6681, 76

FO / PROVENIENZ:	Cerveteri (Caere), Grabung 1869/1870, ehem. Berlin, Antiquarium, Inv.-Nr. TC 6681, 76
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; BEMALUNG: gelblicher Überzug (Gesicht), dunkelrot (Haar, Brust)
BESCHREIBUNG:	„[...] ein Bruchstück mit Kopf und Schultern des Theseus und einem Nagelloch dicht hinter dem Kopf [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 99)
TYPOLOGIE:	ohne Zuweisung
LITERATUR:	von Rohden – Winnefeld 1911, 99, 247

140. Narbonne, Musée de l'Hotel de ville, Inv.-Nr. 59.2969 (?)

FO / PROVENIENZ:	unbekannt
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; ein Heftloch erhalten; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion
BESCHREIBUNG:	Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 134
TYPOLOGIE:	Serie 2 (?)
LITERATUR:	unpubliziert; WEBSEITE: < http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983120 >; Foto Marburg Nr. 52.626

141. Paris, LV, Inv.-Nr. S 1513 (Abb. 14)

FO / PROVENIENZ:	Cerveteri (Caere)?, ehem. Slg. Campana, 1861 erworben
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 77 cm, B. 53,5 cm
BESCHREIBUNG:	Das Bildfeld wird von einer Zweiergruppe eingenommen, einem Stier und einem Jüngling. Beide sind im Profil nach links wiedergegeben. Der Jüngling hat den Stier mit seinem rechten Knie zu Boden gedrückt und hält ihn an Nüstern und linkem Horn am Boden, wobei der Kopf in den Nacken gerissen wird. Der Jüngling weist kurzes lockiges Haar auf und ist bis auf einen Mantel, der hinter dem Rücken über der linken Schulter vorbeiführt und auf der anderen Seite im Bereich der Hüfte hervorlugt, unbekleidet. Auf dem Boden, quasi unter dem Stier, ist ein langer an einem Ende gekrümmter Stock erkennbar. Der vordere Teil des Stieres, des Oberkörpers und des linken Armes des Jünglings sind antik. Der rechte Arm, das Gewand und die beiden Beine sind modern (s. Heydemann 1865, 24; vgl. Borbein 1968, 175; von Rohden – Winnefeld 1911, 99).
TYPOLOGIE:	Typus 1
LITERATUR:	Campana 1842, Taf. 64; Stark 1860, 126–127; Heydemann 1865, 23 Anm. 20 Nr. 3; 24 Nr. 3; Cataloghi Campana Nr. 105; von Rohden – Winnefeld 1911, 99; Reinach 1912, 279 Abb. 2; Borbein 1968, 175; Brommer 1974, 27 Nr. 7; Knauf-Museum Iphofen 2005, 179 mit Abb.

142. AO unbekannt, ehem. Slg. Campana Nr. 310

FO / PROVENIENZ:	Cerveteri (Caere)? ehem. Slg. Campana
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte
BESCHREIBUNG:	o. A.
TYPOLOGIE:	Typus 1
LITERATUR:	Cataloghi Campana Nr. 310; von Rohden – Winnefeld 1911, 99

143. London, BM, Inv.-Nr. D 652

FO / PROVENIENZ:	ehem. Slg. Townley, Inv.-Nr. T 364; 1805 erworben
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; ein Heftloch erhalten; MAßE: H. 10,8 cm
BESCHREIBUNG:	Das allseitig gebrochene Fragment zeigt die Schultern bis zur Brust und den Kopf eines nach unten blickenden Mannes mit kurzen lockigen Haaren. Über dessen Kopf ist ein modernes (?) Nagelloch erhalten. Über der linken Schulter hat er eine Chlamys gelegt. Das Relief weist Abplatzungen im Bereich der Schulter und im Brustbereich auf. Es wurde aus abgenutzter Form entnommen.
TYPOLOGIE:	Typus 2 Variante 1 Serie 1
LITERATUR:	Walters 1903, 413; von Rohden – Winnefeld 1911, 104; Brommer 1974, 27 Nr. 9; Neils 1994, 938 Nr. 198 c

144. Paris, LV, Inv.-Nr. 4452 (Abb. 15)

FO / PROVENIENZ:	ehem. Slg. Campana, 1861 erworben
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte (?)
BESCHREIBUNG:	Das erhaltene Fragment ist an drei Seiten gebrochen. Es zeigt den Oberkörper und Kopf eines Jünglings mit kurzen gelockten Haaren. Über der linken Schulter fällt eine Chlamys in großem Bogen herab. Mit der Rechten umfasst er den Kopf eines Stieres an den Nüstern und dreht diesen zu sich hin. Mit der Linken umklammert er von hinten das linke Horn. Von dem Stier ist der Kopf bis zu den Schultern erhalten.
TYPOLOGIE:	Typus 2 Variante 1 Serie 1
LITERATUR:	Campana 1842, Taf. 120; Stark 1860, 123. 125–126; Heydemann 1865, 23 Anm. 20 Nr. 4; 24 Nr. 4; Cataloghi Campana Nr. 337; von Rohden – Winnefeld 1911, 104 Abb. 193; Reinach 1912, 278 Abb. 3; Brommer 1974, 27 Nr. 8; Borbein 1968, 174 Anm. 920; Neils

1994, 938 Nr. 198 a; Strazzulla 1999, 375 Abb. 13; WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/215881>> (29.11.2016)

145. AO unbekannt, ehem. Christie's, Primitive Art. Antiquities and Ancient Jewellery 12.7.1972

FO / PROVENIENZ:	unbekannt
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; vier Heftlöcher erhalten; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 38,5 cm, B. 35,5 cm; BEMALUNG: Spuren von blauer und weißer Grundierung
BESCHREIBUNG:	Die Platte wurde modern restauriert und ergänzt. Das Bildfeld zeigt einen nur mit einem Mantel bekleideten Jüngling, der einen fliehenden Stier an Horn und Nüstern ergriffen hat und so versucht, ihn aufzuhalten. Er trägt ein kurzes Schwert um die Hüften gegürtet. Unter dem Stier ist ein an einem Ende gekrümmter Stock erkennbar.
TYPOLOGIE:	Typus 2 Variante 1 Serie 2
LITERATUR:	Christie's, Primitive Art. Antiquities and Ancient Jewellery 12.7.1972, 61 Nr. 237 Taf. 14

146. Hannover, KM, Inv.-Nr. 1373

FO / PROVENIENZ:	ehem. Slg. August Kestner
PLATTENGESTALTUNG:	Aufsatzplatte; FRIES OBEN: Palmettenfries; MAßE: H. 17 cm, B. 15,5 cm, D. Reliefgrund 1,9 cm, D. max. 3,3 cm; TON: rosa (Munsell 5YR 7/3 „Pink“); große, z. T. oxidierte Magerungsteile; BEMALUNG: weißlich-opake Grundierung
BESCHREIBUNG:	Das Fragment ist an drei Seiten gebrochen und weist Abplatzungen an der Palmette auf. Das erhaltene Bildfeld zeigt den nackten Oberkörper eines Jünglings, von dessen linker Schulter eine Chlamys fällt. Sein Kopf ist leicht gesenkt. Mit der Rechten ergreift er die Schnauze des Stiers, von dem nur der Kopf und der Nacken erhalten sind. Das Relief stammt aus abgenutzter Form. Es sind Nachbearbeitungen erkennbar, bei der die Konturen in den frischen Ton mit einem Modellierholz o. ä. nachgezogen wurden.
TYPOLOGIE:	Typus 2 Variante 2 Serie 1

LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 104 Abb. 194; Borbein 1968, 174 Anm. 920; Brommer 1974, 27 Nr. 6; Neils 1994, 938 Nr. 198 b; Siebert 2011, 44. 79 Nr. 7 Abb. 42

147. London, BM, Inv.-Nr. D 653

FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Townley, Inv.-Nr. T 375
 PLATTENGESTALTUNG: Aufsatzplatte; FRIES OBEN: Palmettenfries; MAßE: H. 14,9 cm
 BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen. Das Bildfeld zeigt den Kopf und Oberkörper eines Jünglings im Profil nach rechts. Um seine linke Schulter hat er einen Mantel gelegt. Er greift mit seinem linken Arm, der bis zum Unterarm erhalten ist, nach einem nicht erhaltenen Gegenstand. Auch sein geneigter Kopf und sein Blick führen in diese Richtung. Unter dem Arm ist der Knauf eines Schwertes erkennbar. Das Fragment weist leichte Abplatzungen im Schulterbereich und an der unteren Fragmentenspitze auf. Das Relief stammt aus abgenutzter Form, die Konturen wurden nachmodelliert.

TYPOLOGIE: Typus 2 Variante 2 Serie 1
 LITERATUR: Walters 1903, 413; von Rohden – Winnefeld 1911, 104; Borbein 1968, 174 Anm. 920; Brommer 1974, 27 Nr. 10

148. Paris, LV, Inv.-Nr. S 912

FO / PROVENIENZ: Rom, Prima Porta, Casa di Livia, Grabung; ehem. Musée Napoleon III
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; ein Heftloch erhalten; FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 30 cm, B. 15 cm; TON: „harter, feingemischter, hellgelblicher Ton“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 264); BEMALUNG: weiße Grundierung, unbestimmte Farbspuren
 BESCHREIBUNG: Erhalten sind zwei zusammengesetzte Fragmente, die die linke untere Ecke bilden. Zu sehen ist am linken Bildrand eine Felswand. Am Fuße des Felsens ist eine nackte männliche Gestalt mit Bart und mit wild zerzaustem Haar gestürzt. Die Linke hat er wie zur Abwehr hoch erhoben, mit der Rechten, die einen Stein (?) in den Händen hält, versucht er sich über das Bildfeld hinaus auf der glatten Leiste, die bereits Teil des unteren Zierfrieses ist, aufzustützen. Unter einer schmaleren und einer dickeren Leiste ist ein Anthemion erkennbar, wobei der linke

Rand mit einer halben Palmette abschließt. Zwischen Gesäß und rechter Hand befindet sich ein Heftloch. Das Relief weist großflächige Absplitterungen an der rechten Bruchkante und Sinterspuren auf. Die Oberfläche wurde sauber geglättet. Das Relief stammt aus frischer Form, wovon klare Modellierungen zeugen.

- TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 1
 SONSTIGES: Gipsabguss
 LITERATUR: zur Reliefplatte: von Rohden – Winnefeld 1911, 16*. 99. 264 Taf. 51, 1; Brommer 1974, 26 Nr. 5; Rizzo 1976/1977, 58 mit Anm. 392; 66; Neils 1994, 932 Nr. 122 a; zum Gipsabguss: Brunn 1862a, 10; Brunn 1862b, 288; Rutgers 1863, 462 Anm. 2

149. Genf, MAH, Inv.-Nr. 867

- FO / PROVENIENZ: Rom, Prima Porta, Casa di Livia (?), Grabung; ehem. Slg. Fol; 1871 erworben; ehem. Musée Fol
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; zwei Heftlöcher erhalten; MAßE: L. 29 cm, H. 21 cm; TON: s. Kat. 148; BEMALUNG: gräulicher Überzug, weiße Grundierung (?)
 BESCHREIBUNG: Das an drei Seiten gebrochene Fragment zeigt den erhaltenen rechten Teil einer Platte, der rechte Rand ist teilweise erhalten. Ein Jüngling ist im Profil nach links gewandt wiedergegeben. Bis auf einen Mantel ist er unbekleidet. Er ist in weiter Schrittstellung dargestellt, wobei von dem rechten Bein nur der Ansatz des Oberschenkels erhalten geblieben ist. Ein Schwert in der Scheide ist mittels eines Gurtes um die rechte Schulter gelegt. Hinter dem Rücken ist ein Knotenstock erkennbar, den man sich in der nicht erhaltenen Linken vorzustellen hat. Nahe des linken Knöchels der Person sind die Zehen und ein Teil des Fußes einer zweiten Person zu erkennen. Als Begrenzung der Szene und gleichzeitig der Standfläche dient eine glatte abgerundete doppelte Leiste. Darunter ist der Ansatz eines sich anschließenden Frieses erkennbar. Das Fragment weist Sinterspuren auf. Zur Qualität, vgl. Kat. 148.
 TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 2
 LITERATUR: Rutgers 1863, 462; Fol 1874a, 183 Nr. 867 (mit Abbildung); von Rohden – Winnefeld 1911, 16*. 99; Brommer 1974, 26 Nr. 6; Rizzo 1976/1977, 90 Anm. 392

150. London, BM, Inv.-Nr. D 600

- FO / PROVENIENZ: 1843 von J. Inwood erworben
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 20,63 cm, B. 22,86 cm; TON: vgl. Kat. 148; BEMALUNG: rotbraun (Haare, Bart)
- BESCHREIBUNG: Das größere der beiden aneinanderpassenden Fragmente zeigt den Oberkörper eines Mannes im Profil nach links gewandt. Er trägt kurzes gelocktes Haar und hat sich eine Chlamys über die Schultern geschwungen. In der Rechten hält er einen dünnen Stock, mit dem er weit zum Schlag ausholt. In der nicht erhaltenen Linken hält er wahrscheinlich das Bein einer zweiten Figur, die sich auf dem sich links anschließenden Fragment offenbart. Zu sehen ist ein unbekleideter Mann in Dreiviertelansicht von vorne nach rechts gewandt. Der Kopf ist im Profil wiedergegeben. Er hat mittellanges zotteliges Haar und einen zotteligen Bart. Er liegt auf dem Boden, wobei er sich wahrscheinlich mit der Rechten aufzustützen versucht. Dies wird ihm dadurch erschwert, dass der andere Mann ihn am Bein festhält. Mit der hoch erhobenen Linken versucht der Liegende den Schlag abzuwehren.
- TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 1
- LITERATUR: Walters 1903, 399; von Rohden – Winnefeld 1911, 99. 264 Taf. 51, 2; Brommer 1974, 26 Nr. 8; Neils 1994, 932 Nr. 122 b; WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/215882>> (29.11.2016)

151. Dresden, Skulpturensammlung, Inv.-Nr. 761.124

- FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Dressel, 1889 erworben
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 11,4 cm, B. 10,5 cm; TON: hellbrauner, grober, glimmerhaltiger Ton; vgl. Kat. 148; BEMALUNG: gelb und blau (Mantel)
- BESCHREIBUNG: Das an allen Seiten gebrochene Fragment zeigt den Oberkörper einer männlichen Figur im Halbprofil nach links. Er ist mit einem Mantel bekleidet, der ihm über die Schultern hängt. Mit dem rechten Arm holt er von oben zum Schlag mit einem Stab aus. Die Bewegung deutet auch darauf hin, dass er nach schräg unten links blickt und zielt. Die kurze lockige Frisur zeigt, dass es sich um einen Jüngling handeln muss. Zur Qualität, vgl. Kat. 148.

TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 2
 LITERATUR: unpubliziert. Möglicherweise handelt es sich um das Fragment aus der Sammlung Dressel, das bei H. von Rohden und H. Winnefeld erwähnt wird: „Ein [...] Bruchstück aus gleicher Form mit Kopf und Brust der Theseus befand sich in Sammlung Dressel.“ Vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 99.

152. München, AS, Inv.-Nr. SL 375

FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Loeb
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: L. 13 cm, H. 8,7 cm, D. Reliefgrund 2 cm, D. max. 3 cm; TON: feiner gelblicher grauer Ton; BEMALUNG: Reste eines Überzuges; gelb (Gesicht)
 BESCHREIBUNG: Das an drei Seiten gebrochene Fragment zeigt den Kopf eines bärtigen Mannes im Halbprofil nach rechts. Sein linker Arm, bis zu den Fingerspitzen erhalten, ist emporgehoben. Er trägt schulterlanges lockiges Haar in wilder Frisur und einen langen Bart. Die Augen und der Mund sind weit aufgerissen. Das Fragment weist Sinterspuren auf.
 TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 3
 LITERATUR: Sieveking 1930, 46 Textabb.

153. München, AS, Inv.-Nr. SL 374

FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Loeb
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; ein Heftloch zur Hälfte erhalten; FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 15 cm, L. 13 cm, D. Reliefgrund 1,8 cm, D. max. 2,7 cm; TON: dunkelroter ziegelfarbener Ton; BEMALUNG: Spuren von weißer Grundierung; blau (Hintergrund); gelb-orange (Felsen); rot (Körper)
 BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an zwei Seiten gebrochen. Erhalten ist die linke untere Ecke. An der oberen Bruchkante ist ein zur Hälfte erhaltenes Heftloch erkennbar. Das Bildfeld zeigt den Körper eines rücklings auf den Boden gegen einen Felsen fallenden Mannes. Zu sehen ist sein Körper in Dreiviertelansicht nach rechts, der rechte Arm und der rechte Oberschenkel. Dahinter ist ein kleiner Taschenkrebs erkennbar.
 TYPOLOGIE: Variante 2 Serie 1
 LITERATUR: Sieveking 1930, 46 Taf. 34, 3

154. Erlangen, Universitätssammlung, Inv.-Nr. I 479

- FO / PROVENIENZ: 1910 aus Rom von P. Hartwig erworben
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 7,2 cm, B. 11,75 cm, D. Reliefgrund 1,5–1,6 cm, D. max. 2,4 cm; TON: 2.5 YR 7/4 (*reddish light brown*); wenig, meist kleine, einige große Magerungsteile; BEMALUNG: blau (in den Falten)
- BESCHREIBUNG: Das an drei Seiten gebrochene Fragment zeigt den Kopf eines bärtigen Mannes im Halbprofil nach rechts. Sein linker Arm, bis zum oberen Drittel des Unterarmes erhalten, ist emporgehoben. Er trägt schulterlanges lockiges Haar in wilder Frisur und einen langen Bart. Die Augen und der Mund sind weit aufgerissen. Die Reliefoberfläche ist z. T. rissig. Es sind Bearbeitungsspuren in den frischen Ton erkennbar. Das Relief weist Sinterspuren in den Falten an den Seiten- und Bruchkanten sowie an der Rückseite auf.
- TYPOLOGIE: Variante 2 Serie 1
- LITERATUR: Grünhagen 1948, 77 Nr. I 479; Neils 1994, 932 Nr. 122 d

155. Rom, TM, Inv.-Nr. 4445

- FO / PROVENIENZ: unbekannt
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 21 cm, B. 23 cm
- BESCHREIBUNG: Der erhaltene Teil ist aus zwei Bruchstücken zusammengesetzt. Erhalten sind der linke Plattenrand und der untere Abschlussfries. Das Bildfeld zeigt das Gesäß, das linke gelagerte Bein bis zum Unterschenkel und das rechte hochgestreckte Bein einer zu Boden gestürzten männlichen Gestalt, das an dem rechten Knöchel von der linken Hand einer zweiten Person festgehalten wird. In der linken unteren Ecke des Bildfrieses ist ein kleiner Taschenkrebs zu erkennen. Die rechte Hand umklammert eine glatte Leiste, die bereits Teil der Bildfeldbegrenzung ist. Der untere Abschluss ist mit einem Fries aus miteinander verbundenen Lotus und Palmetten verziert. Das Relief ist weniger sorgfältig gearbeitet und Details z. T. vereinfacht dargestellt.
- TYPOLOGIE: Variante 2 Serie 2
- LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 100 Abb. 186; 101

156. Berlin, SM, Inv.-Nr. TC 5889 (Abb. 16)

- FO / PROVENIENZ: Rom, San Giovanni dei Fiorentini, an der Eisernen Brücke, Fund bei Fundierungsarbeiten, Grabung 1860–1861
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; vier Heftlöcher erhalten; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 40,5 cm, B. 40 cm, Bh. 28,5 cm; TON: hellrosa harter Ton mit groben Magerungsteilen; BEMALUNG: rot
- BESCHREIBUNG: Die Platte ist in drei Teile zerbrochen und wurde wieder zusammengefügt und verschmiert. Es sind vier Heftlöcher erkennbar, die z. T. stark verschmiert sind. In dem mittig platzierten Heftloch sitzt noch ein Teil eines Nagels. An der Oberfläche sind Sinterspuren erkennbar. Die Oberfläche, so die Haare der Figur links, ist teilweise abgerieben. Die Szene wird auf der linken Seite von einer Felslandschaft und einem Baum am linken Plattenrand gerahmt. Vor dem Felsen lagert eine nackte bärtige Gestalt auf einer Erhebung, auf die eine Decke gelegt ist. Mit der Linken versucht er den Schlag eines ihm am rechten Knöchel festhaltenden Jüngling, abzuwehren, der seine Rechte zum Schlag mit seinem langen dünnen, am Ende gekrümmten Stock erhoben hat. Der Jüngling ist bis auf seinen Mantel und den Sandalen an den Füßen unbekleidet. An der Hüfte ist ein Gehänge mit einem Schwert in der Scheide erkennbar. Es sind grobe Nachmodellierungen vor dem Brand erkennbar.
- TYPOLOGIE: Variante 3
- LITERATUR: Gerhard 1957–1863 Taf. 83; Rutgers 1863, 459; von Rohden – Winnefeld 1911, 100. 293 Taf. 110, 2; Brommer 1974, 26 Nr. 7; Neils 1994, 932 Nr. 122 c; Strazzulla 1999, 566 mit Anm. 25 Abb. 7

157. St. Petersburg, ER, Inv.-Nr. ГР-5261

- FO / PROVENIENZ: Rom, San Giovanni dei Fiorentini, an der Eisernen Brücke (?), Grabung 1860–1861, ehem. Paris; ehem. Slg. P. A. Saburova, 1884 erworben
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; drei Heftlöcher erhalten; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 36,8 cm, B. 36,5 cm; TON: hellbraun

- BESCHREIBUNG: Die Platte wurde aus mehreren Bruchstücken zusammengesetzt. Fehlende Teile wurden ergänzt. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 156.
- TYPOLOGIE: Variante 3
- LITERATUR: Rutgers 1863, 459; von Rohden – Winnefeld 1911, 100; Brommer 1974, 26 Nr. 9; Chodza 1976, 96 Nr. 290; WEBSEITE: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/lut/p/a1/LSxgMfHuXEpBbGn3dXq25nBCpdYef3uGh1c73U7zYpXuRB8QTJY5xm7A5EXT6zIHh9gQfEWK6xa32Bp_dQaH4ZwwPKoOzdW1ifw0Z-P46yvZ_ocEkjZTWzMQdu-7RtndDvtXa1NGBMgwGBJJ85g3B7L2jLN99QgAnWKqCEp2hnKkSUANWe7W0Zo1CijRrhQAn5l4WeCjC-Wlxh8k-KXibHNNtXz630Rr78l8gcn62tSo1X3djopEYPufbCfAZf_SnrouhXpUAllyxVhbSPm8y_RrtX-/dl5/d5/L2dBISEvZ0FBIS9nQSEh/?lng=en> (22.1.2017)

158.-159. Albano Laziale, Museo Civico Albano (ohne Inv.)

- FO / PROVENIENZ: Albano Laziale, Villa ai Cavallacci
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte (?); BEMALUNG: Spuren eines Überzuges; rotbraun (Haar des Jünglings)
- BESCHREIBUNG: Kat. 158: Das kleinere dreieckförmige Fragment zeigt den Kopf eines im Profil nach rechts gewandten Bärtigen. Der linke erhaltene Armansatz verrät, dass diese erhoben war. Kat. 159: Zwei zusammengehörige Fragmente, dessen Bruchkante im unteren Drittel verläuft, zeigen einen Jüngling im Profil nach links. Er trägt das Haar in kurzen Wellen und ist mit einer Chlamys bekleidet, der ihm in einer großen Welle vom Rücken hinabgleitet. Auf der linken, dem Betrachter zugewandten Seite trägt der ein kurzes Schwert. Nach unten hin ist er bis zum Unterschenkelansatz erhalten. Zudem fehlt die linke gesenkte Hand. Den rechten Arm, dessen Hand ebenfalls nicht erhalten ist, hat er weit hinter den Kopf erhoben. Links, auf Höhe der Schulter, ist eine ausgestreckte Hand einer zweiten Person zu erkennen.
- TYPOLOGIE: ohne Zuordnung
- LITERATUR: Chiarucci – Gizzi 1996, 91; Chiarucci 2000, 189–190 mit Anm. 29 Abb. 23; Bøggild Johannsen 2008, 24 Tab. 3; 31 Anm. 1; Aglietti – Cuccurullo 2014, 136

160. Aquileia (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ:	Aquileia, Villa (?)
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; FRIES OBEN: Eierstab; MAßE: H. 10 cm, B. 14,5 cm, D. Reliefgrund 2 cm, D. max. 3,3 cm; TON: rosa mit kleinen Einschlüssen
BESCHREIBUNG:	Das Fragment ist an drei Seiten gebrochen. Erhalten ist ein Teil eines Eierstabes in einer Hohlkehle eingebettet und oben mit einer glatten Leiste abschließend. Darunter ist bis zum Mund der Kopf einer nach links gewandten unbärtigen Figur zu sehen. Hinter dem Hinterkopf ist dessen rechte Hand, die er hinter den Kopf geführt hat, erkennbar.
TYPOLOGIE:	ohne Zuordnung
LITERATUR:	Strazzulla 1982–1983, 474 Nr. 5 Taf. 11, 1; Strazzulla 1987, 96. 197 Nr. 243 Taf. 44 Tab. 1

161. AO unbekannt, ehem. Berlin, Antiquarium, Inv.-Nr. TC 246

FO / PROVENIENZ:	ehem. Slg. von Koller
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; MAßE: H. 29 cm, B. 18 cm; Ton feiner harter hellrötlicher Ton mit gelbgrauer Oberfläche; BEMALUNG: Deckweiß; blau (Hintergrund); hellgelb (Theseus' Gewand); blau und gelbrot (abwechselnd als Palmettengrund); dunkelrot (schmaler Grund zwischen der Leiste und den Spiralbändern)
BESCHREIBUNG:	Das Fragment ist an drei Seiten gebrochen. Rechts ist ein Teil des Randes erhalten. Im Bildfeld ist ein Mann erkennbar, der auf einer Art Stuhl ohne Lehne sitzt. Er ist mit einem Umhang bekleidet, dessen unteres Ende er sich auf das rechte Bein gelegt hat. Er trägt Sandalen und ist mit einem Schwert ausgestattet, das er um den Körper geschnallt trägt. Mit der rechten Hand hält er eine Schale, die ihm von einer weiteren männlichen Person, von dem das bärtige Gesicht, die Arme und Beine erhalten sind, gereicht wird. Das Relief zeugt von sorgfältiger Arbeit, die Formen sind flach und scharfkantig.
TYPOLOGIE:	Variante 1 Serie 1
SONSTIGES:	Abguss: AO: Bonn, Universität Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Inv.-Nr. 724; Provenienz: vor 1866 erworben; MAßE: H. 28,7 cm, B. 18,5 cm

LITERATUR: ZUM ORIGINAL: von Rohden – Winnefeld 1911, 27*. 55*. 100. 264–265 Taf. 52, 2; Brommer 1974, 4 Nr. 1; Rizzo 1976/1977, 23 Anm. 104; Hedinger 1987, 71. 72. 82 Nr. 2; Neils 1994, 935 Nr. 171; ZUM ABGUSS: Jahn 1866, 42 Nr. 513; Kekulé 1872, 114–115 Nr. 463; Sinn 1981, 73. 177. 238. 241 Nr. 724; Bauer – Geominy 2000, 138 Nr. 22; Walde 2005, 590; WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/reproduktion/3000673>> (29.11.2016)

162. *AO unbekannt, ehem. Jena, Antikensammlung, Inv.-Nr. 256*

FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Campana; Geschenk S. Hoh. des Herzogs Joseph von Altenburg

PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; zwei Heftlöcher erhalten; FRIES OBEN: Eierstab; MAßE: H. 25 cm, B. 17 cm

BESCHREIBUNG: Die drei aneinanderpasenden Bruchstücke wurden mit Fragmenten aus jüngeren Formen und modernen Teilen zusammengesetzt und ergänzt. Das Bildfeld zeigt eine in Mantel und Chiton bekleidete männliche Gestalt, die sich nach vorne rechts beugt. Erhalten ist der Körper bis zum Hals, es fehlen der rechte Fuß, der linke Oberschenkel und teilweise die Unterarme. Hinter dem Mann ist eine weibliche Gestalt erkennbar. Sie hat das lange lockige Haar hinten zusammengenommen, trägt einen Chiton, der ihr von der rechten Schulter geglitten ist, und darüber einen Mantel. An der äußersten Spitze der rechten Bruchkante ist außerdem das Knie einer dritten Person erkennbar.

TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 1

LITERATUR: Stark 1851, 93; Göttling 1854, 46 Nr. 256; von Rohden – Winnefeld 1911, 55*. 100. 264–265 Taf. 52, 1; Brommer 1974, 4 Nr. 7; Rizzo 1976/1977, 23 Anm. 104; Hedinger 1987, 82 Nr. 1; Neils 1994, 935 Nr. 171

163. *Aguntum, Museum Aguntum (ohne Inv.)*

FO / PROVENIENZ: Aguntum

PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 10,7 cm, B. 9,5 cm; TON: glatter leicht glänzender Überzug, feiner gelblicher Tonschlicker; BEMALUNG: rot (Arme)

- BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen. Zu sehen ist links ein Teil des Torsos einer nach rechts gewandten Figur. Sie trägt einen Chiton, der die Ärmel freilässt. Mit der rechten Hand umfasst sie eine Schale, mit der linken Hand das Handgelenk einer zweiten Person, die die Schale auf der flachen Handfläche hält. Das Relief weist klare Konturen auf, die teilweise vor dem Brand nachmodelliert wurden.
- TYPUS: Variante 1 Serie 1
- LITERATUR: Walde 2005, 289–594

164. Wien, KM, Antikensammlung, Inv.-Nr. V 2984

- FO / PROVENIENZ: 1865 in Rom erworben; ehem. Österreichisches Museum, Inv.-Nr. 3963; 1940 übernommen; 1941 inventarisiert
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; zwei Heftlöcher erhalten; FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 23 cm, B. 30,5 cm, D. 2 cm; TON: fein, hart, hellgelb; BEMALUNG: blau (Hintergrund); hellgelb (Gewand); blau und gelbrot (abwechselnd Palmettengrund); dunkelrot (schmaler Grund zwischen der Leiste und den Spiralbändern); gelb (Haut)
- BESCHREIBUNG: Erhalten ist die untere Hälfte der Platte, in der unteren rechten Ecke ist der Zierfries abgebrochen. Das Bildfeld zeigt eine Figurengruppe bestehend aus drei Personen. Sie sind bis etwa zum Oberkörper erhalten. Links im Vordergrund ist ein Mann in Schrittstellung nach rechts erkennbar. Er trägt wadenlange Stiefel an seinen Füßen und ist mit Chiton und Mantel ausgestattet. Hinter dem Mann ist das Gewand einer weiteren Figur erkennbar. Diesen zwei Personen gegenüber ist ein auf einem Stuhl sitzender Mann zu sehen. Er ist bis auf einen Mantel, der seinen linken Oberschenkel bedeckt, unbekleidet. An den Füßen trägt er Riemensandalen. Seitlich an der Hüfte ist sein kurzes Schwert in der Scheide erkennbar. Das Relief stammt aus frischer, flacher Form, wovon die scharfen Kanten zeugen.
- TYPLOGIE: Variante 1 Serie 2
- LITERATUR: Masner 1892, 96–97 Nr. 934; von Rohden – Winnefeld 1911, 55*. 100. 264–265 Taf. 52, 3; Brommer 1974, 5 Nr. 9; Rizzo 1976/1977, 23 Anm. 104; Hedinger 1987, 71–72 82 Nr. 3; Neils 1994, 935 Nr. 171

165. Zürich, Archäologische Sammlung der Universität Zürich,
Inv.-Nr. 3604

- FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. J. Hirsch, 1976 erworben
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 12,8 cm, B. 9,5 cm, D. Reliefgrund 2,2 cm, D. max. 3,4 cm; TON: gelber Ton mit größeren und feineren violettbraunen Magerungsteilen aus Puzzolan; BEMALUNG: weiße Grundierung; blau (Hintergrund), rot-orange (Mantel), braun (Tragriemen des Schwertes), gelb bis grünlich (Haut)
- BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an drei Seiten gebrochen, der rechte Plattenrand ist erhalten. Zu sehen ist der nackte Oberkörper eines sitzenden Mannes nach links. Über der Brust hängt ein Tragriemen, an dem ein Schwert befestigt ist, dessen Spitze unter dem linken Arm verschwindet. Die Schwertscheide ist mit einer Quaste verziert. Er hat einen Mantel über die linke Schulter gelegt. Die Hand einer weiteren Figur, von der nur der linke Daumen erhalten ist, hält dem Mann den rechten Arm vor der Brust fest.
- TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 1 oder 2
- LITERATUR: Hedinger 1987, 71–72 82 Taf. 10, 1

166. Kopenhagen, Dänisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 1173

- FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Th. Læssøe, 1878 erworben
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 11 cm, B. 11,5 cm, D. Reliefgrund 2,3 cm, D. max. 3,1 cm; TON: hellbraun-rosa Ton mit wenigen, großen Magerungsteilen, die z. T. an der Oberfläche weggebröckelt sind; graubrauner Schleier, BEMALUNG: weiße Grundierung
- BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen und zeigt ein linkes Bein, rechts daneben ein Stück Stoff. Hinter dem Stoff lugt die rechte Sandale der gleichen Figur mit Fuß hervor, der hinter einen Stuhl geschoben wird, von dem ein Teil der Sitzfläche sowie ein Stuhlbein zu sehen sind. Ganz links ist das linke Knie einer Person, der linke Unterschenkel sowie der obere Ansatz des Stiefels zu sehen. Das Relief stammt aus relativ frischer Form.
- TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 1 oder 2
- LITERATUR: Breitenstein 1941, 91 Nr. 864 Taf. 112; Brommer 1974, 5 Nr. 11; Hedinger 1987, 83 Nr. 24

167. AO unbekannt, ehem. Berlin, Antiquarium, Inv.-Nr. TC 8782

FO / PROVENIENZ:	ehem. Slg. Kopf
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; MAßE: H. 18 cm, B. 13 cm
BESCHREIBUNG:	Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen und zeigt den Oberkörper eines sitzenden Mannes nach rechts bis zu seinen Oberschenkeln. Die linke Hand stützt er auf den Sitz. An einem Tragriemen über der rechten Schulter hängt ein Schwert in der Scheide. Über der linken Schulter ist ein Mantel befestigt.
TYPOLOGIE:	Variante 1 Serie 3
LITERATUR:	von Rohden – Winnefeld 1911, 100; Pollak 1905, 44 Nr. 177 Taf. 8; Hedinger 1987, 82 Nr. 4

168. Hannover, KM, Inv.-Nr. 1397

FO / PROVENIENZ:	ehem. Slg. August Kestner
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 12,8 cm, B. 13,2 cm D. Reliefgrund 2,5 cm, D. max. 3,5 cm; TON: hellbraun (Munsell 7,5YR 6/3 „Light brown“), mäßig mit Ziegelmehl gemagert; BEMALUNG: violett-braun (zwischen der Profilleiste und den Palmetten); blau und gelbrot (abwechselnd als Palmettengrund), violett (unter der Hohlkehle)
BESCHREIBUNG:	Das Fragment, das an zwei Seiten gebrochen ist, zeigt die untere linke Ecke einer Platte. Diese weist inselförmige Sinterspuren auf. Den unteren Abschluss der Platte bildet ein Anthemion, das oben mit einer gekehlten Profilleiste abgeschlossen wird. Der Bildfries zeigt links einen rechten Fuß in Stiefeln. Rechts dahinter ist das lange, bis zum Boden reichende Gewand einer weiteren Person erkennbar. An der rechten Bruchkante ist die Sandale einer dritten Person zu sehen, die nach links der Person in Stiefeln zugewandt ist. Die Platte wurde sorgfältig gearbeitet. Die scharfen Konturen zeigen, dass Nachbearbeitungen in den frischen Ton vorgenommen wurden. Das Fragment weist schollenförmige Abplatzungen an der Hohlkehle und in der Palmette auf.
TYPOLOGIE:	Variante 1 Serie 3
LITERATUR:	von Rohden – Winnefeld 1911, 27*. 100; Brommer 1974, 4 Nr. 6; Hedinger 1987, 82 Nr. 5; Siebert 2011, 42–43 79 Nr. 6 Abb. 40

169. *Vatikan, Casina di Pio IV (ohne Inv.)*

FO / PROVENIENZ:	unbekannt
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; ein Heftloch erhalten
BESCHREIBUNG:	Die vorliegende Zeichnung gibt ein an drei Seiten gebrochenes Fragment spiegelverkehrt wieder. Der rechte Plattenrand ist erhalten. Es ist der Oberkörper einer sitzenden männlichen Person zu sehen. Er zeichnet sich durch seine Bartlosigkeit, seine kurzen Locken und schlanke muskulöse Statur als Jüngling aus. Er ist bis auf einen Mantel unbekleidet. An einem Tragriemen um die rechte Schulter hängt sein Schwert. In der Rechten hält er eine Trinkschale in der Handfläche und ist in Begriff aus dieser zu trinken. Eine zweite Person ihm gegenüber, von der nur noch die beiden Hände bis zu den Unterarmen erhalten sind, umfasst die Schale und das Handgelenk des Jünglings.
TYPOLOGIE:	Variante 1 Serie 4
LITERATUR:	Seroux d'Agincourt 1814, Taf. 4, 1; Stephani 1842, 55 Anm. 14; Rutgers 1863, 459 Anm. 1; von Rohden – Winnefeld 1911, 100; Heydemann 1865, 13 Anm. 7; Brommer 1974, 5 Nr. 15; Hedinger 1987, 82 Nr. 6

170. *AO unbekannt, ehem. Museum Kircherianum, Inv.-Nr. 915 (254)*

FO / PROVENIENZ:	ehem. Museum Kircherianum, Inv.-Nr. 915 (254)
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte
BESCHREIBUNG:	„Ebenfalls nicht augusteisch, aber doch noch aus einer Werkstatt der ersten Kaiserzeit hervorgegangen ist ein sauber gearbeitetes Bruchstück des Museo Kircheriano n. 915 (254) mit dem Kopf des Theseus und einem Nagelloch dahinter.“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 100) „[...] sauber gearbeitet [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 100)
TYPOLOGIE:	Variante 1 Serie 5
LITERATUR:	von Rohden – Winnefeld 1911, 100; Brommer 1974, 5 Nr. 16; Hedinger 1987, 82 Nr. 7

171. Ao unbekannt, Villa Albani (?)

FO / PROVENIENZ:	unbekannt
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte (?)
BESCHREIBUNG:	Die Zeichnung zeigt ein an allen Seiten gebrochenes Fragment. Rechts ist ein Bärtiger erkennbar, dessen Oberkörper bis zur Brust erhalten ist. Er ist mit einem Chiton bekleidet. Darüber trägt er einen Mantel, den er mit einer Spange oder Fibel mit runder Applikation an der Schulter zusammenhält. Die kurzen Haare werden mit einem Band um die Stirn zusammengehalten. Dem Bärtigen gegenüber sitzt ein Jüngling, der bis zum unteren Teil der Oberschenkel erhalten ist. Er ist mit einer Chlamys bekleidet, trägt die Haare kurz und ist unbärtig. Um die rechte Schulter hängt ein Trageriemen, in dem ein Schwert in der Scheide befestigt ist. Mit der Linken stützt er sich auf den Sitz, von dem nur noch eine niedrige Lehne erkennbar ist. Mit der Rechten führt er eine Schale an den Mund. Der rechte Arm und die Schale werden von dem Bärtigen gestützt.
TYPOLOGIE:	Variante 1 ohne Zuordnung
LITERATUR:	Winckelmann 1767, 169 Abb. 127; Combe 1810, 14 Anm. 5; Millin 1811, 84 Nr. 577 Taf. 153; Inghirami 1829, 11–12 Taf. 119; Müller 1834, 925; Stephani 1842, 55 Anm. 14; Ellis 1846, 103; Stark 1851, 93; Overbeck 1853, 421 Nr. 47 a; Rutgers 1863, 459 Anm. 1; Heydemann 1865, 13 Anm. 7; o. A. 1886, 430; Höfer 1897, 2229; von Rohden – Winnefeld 1911, 100; Brommer 1974, 4 Nr. 20; Hedinger 1987, 82 Nr. 8

172. Kopenhagen, Dänisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. ABB 306

FO / PROVENIENZ:	Rom, San Giovanni dei Fiorentini, Grabung und erworben 1860–1861; ehem. Inv.-Nr. 863
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; vier Heftlöcher erhalten; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 40 cm, B. 36–36,5 cm, Bh. 29 cm, D. Reliefgrund 2 cm, D. max. 3,5 cm; TON: hellrosa mit wenigen, z. T. sehr großen rötlichen und schwarzen Magerungsteilen; grob geschlämmt; BEMALUNG: Der Großteil der Oberfläche ist mit Schmutz überzogen, sodass unklar ist, ob die Platte ursprünglich mit einer Grundierung versehen wurde. Rot (Stiefel,

Haare des Bärtigen, rechte Sandale an der Schuhsohle, Bart), blau (Reliefgrund), (grau)blau? (Umhang des Bärtigen), rosa (Chiton der Frau), gelb (Obergewand der Frau). Die Farben wurden „über den Rand“ gemalt.

BESCHREIBUNG:

Die Platte ist vollständig erhalten. Sie ist in der Mitte durchgebrochen und wieder zusammengesetzt und ergänzt worden. Die rechte obere Ecke fehlt. Die weiteren Ecken sind etwas abgesplittert. Weitere Ergänzungen sind nicht mit Sicherheit bestimmbar. Das Relief ist versintert. Die Oberfläche ist von Rissen durchzogen und weist viele Krümel und Verschmierungen auf, was von einer schlechten Verarbeitung zeugt. Der Eierstab ist teilweise deformiert. Die hintere Reliefebene ist äußerst flach. Das Bildfeld zeigt eine Dreiergruppe bestehend aus einem Bärtigen in der Mitte, einem sitzenden Jüngling rechts und einer Frau auf zweiter Ebene hinter dem Bärtigen. Der Bärtige ist in Chiton, Mantel und Stiefeln gekleidet. Zudem trägt er eine Binde im lockigen kurzen Haar. Er beugt sich hinunter in Richtung des ihm gegenüber Sitzenden und hält mit seiner Rechten die Schale, die sich der Jüngling an den Mund geführt hat, fest. Mit seiner Linken umgreift er dessen Handgelenk. Der Jüngling wiederum ist bis auf einen Mantel, den er um das rechte Bein geschlungen hat, unbekleidet. Er ist mit einem Schwert ausgestattet und trägt Sandalen an den Füßen. Die Szene wird von der Frau im Hintergrund beobachtet. Diese ist in Chiton und Mantel gekleidet. Der rechte Arm des Jünglings stammt aus sehr abgenutzter Form, die Konturen gehen in den Reliefgrund über und verschmelzen mit diesem. Die Konturen wurden nachgezeichnet.

TYPOLOGIE:

Variante 2 Serie 1

LITERATUR:

Rutgers 1863, 459 Anm. 3; von Rohden – Winnefeld 1911, 55*. 101. 292–293 Taf. 109; Breitenstein 1941, 91 Nr. 863 Taf. 112; Brommer 1974, 4 Nr. 10; Hedinger 1987, 82 Nr. 10; Neils 1994, 935 Nr. 171; Strazzulla 1999, 568 mit Anm. 29 Abb. 9

173. Berlin, SM, Inv.-Nr. TC 5890

FO / PROVENIENZ:	Rom, San Giovanni dei Fiorentini, Grabung 1860–1861; ehem. Besitz H. Brunn
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; vier Heftlöcher erhalten; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 40,5 cm, B. 37 cm, Bh. 29,5 cm, D. 2,5 cm; TON: hellrosa, nicht fein geschlämmt, mit groben dunklen Partikeln; BEMALUNG: rot (Haare des Bärtigen)
BESCHREIBUNG:	Die Oberfläche ist abgerieben und z. T. abgesplittert. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 172.
TYPOLOGIE:	Variante 2 Serie 1
LITERATUR:	Brunn 1862b, 287; Rutgers 1863, 459; von Rohden – Winnefeld 1911, 101. 293; Brommer 1974, 4 Nr. 3; Hedinger 1987, 82 Nr. 11

174. Rom, TM, Inv.-Nr. 62753

FO / PROVENIENZ:	Rom, San Giovanni dei Fiorentini (?), ehem. Museum Kircherianum, Inv.-Nr. 934 (362)
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; vier Heftlöcher erhalten; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion
BESCHREIBUNG:	Die Platte besteht aus zusammengesetzten Fragmenten. Es sind einige Abplatzungen erkennbar, so an der Hüfte des Bärtigen. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 172.
TYPOLOGIE:	Variante 2 Serie 1
LITERATUR:	von Rohden – Winnefeld 1911, 101; Helbig 1913, 286–287 Nr. 1683 (934); Paribeni 1928, 273 Nr. 839; 1932, 275 Nr. 866; Simon 1961, 952 Abb. 1136; Brommer 1974, 5 Nr. 17; Hedinger 1987, 82 Nr. 12. 23; WEBSEITE: < http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983165 > (16.11.2016); < http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983259 > (18.1.2017); < http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983258 > (18.1.2017)

175. Paris, LV (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ:	ehem. Slg. Campana, 1861 erworben
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; BEMALUNG: dunkelrot (Mantel des Bärtigen); blau (Gewand der Frau)

- BESCHREIBUNG: „Von den beiden Platten im Louvre ist die Cataloghi Campana n. 14 verzeichnete die bessere; die Köpfe sind neu, die Zugehörigkeit des Eierstabes zweifelhaft. Von sicheren Farbspuren sind Dunkelrot am Mantel des Aegeus, Blau am Gewand der Medea erhalten.“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 101)
- TYPOLOGIE: Variante 2 Serie 2
- LITERATUR: Cataloghi Campana Nr. 14; von Rohden – Winnefeld 1911, 101; Brommer 1974, 4 Nr. 12; Hedinger 1987, 82 Nr. 13

176. Paris, LV, Inv.-Nr. S801 (Abb. 17)

- FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Campana, 1861 erworben
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 33 cm, B. 28 cm; BEMALUNG: blau (Reliefgrund, Untergewand der Frau, der zweite und vierte Palmettengrund), orange (Mantel des Jünglings), gelb (Mantel und Gurt des Bärtigen, der erste, dritte und fünfte Palmettengrund), rot (Mantel der Frau); unsicher: blau (Tragriemen), orange-rot (Haare und Schuhbesatz des Jünglings, Stirnband und Schuhe des Bärtigen), gelb (Schuhbesatz des Bärtigen, Schuhe des Jünglings, Sitz)
- BESCHREIBUNG: Lediglich der Mittelteil ist alt. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 172.
- TYPOLOGIE: Variante 2 Serie 2
- LITERATUR: Campana 1842, Taf. 68; Brunn 1862b, 287; Rutgers 1863, 459 Anm. 1; Heydemann 1865, 13 Anm. 7; Cataloghi Campana Nr. 239; von Rohden – Winnefeld 1911, 101; Hedinger 1987, 82 Nr. 14; WEBSEITE: <<http://www.photo.rmn.fr/archive/02-008650-2C6NU0G3RBMV.html>> (4.10.2016).

177. Berlin, SM, Inv.-Nr. TC 4658

- FO / PROVENIENZ: unbekannt
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 7,25 cm, B. 7,75 cm; TON: feiner harter Ton; BEMALUNG: Deckweiß, gelb (Gewand) rot (Schuhe)
- BESCHREIBUNG: Das allseitig gebrochene Fragment zeigt das Gewand einer Gestalt und die Schuhe einer zweiten Gestalt.
- TYPOLOGIE: Variante 2 Serie 2
- LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 101; Brommer 1974, 4 Nr. 2; Hedinger 1987, 82 Nr. 15

178. Dresden, Skulpturensammlung, Inv.-Nr. ZV 761.125

- FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Dressel, 1889 erworben
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 17,1 cm, B. 11,8 cm, D. 1,8 cm; TON: rötlich-braun mit groben, dunklen Magerungsteilen; BEMALUNG: weiße Grundierung, ocker (Haut), rotbraun (Haar), hellblau (Reliefgrund)
- BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen und zeigt den Oberkörper eines sitzenden Jünglings mit kurzem lockigen Haar. Er ist mit einem Mantel bekleidet und trägt ein kurzes Schwert, das er in einem Trageriemen um die rechte Schulter aufbewahrt. Er ist im Profil nach links gerichtet. Der linke Arm hängt unten herab. Mit der Linken stützt er eine Schale, die ihm von einer zweiten Person, dessen rechte Hand an der Schale erhalten ist, an den Mund gereicht wird. Mit der linken Hand stützt er den Arm des Jünglings. Das Relief wurde vor dem Brand nachmodelliert.
- TYPOLOGIE: Variante 2 Serie 2
- LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 101; Brommer 1974, 4 Nr. 5; Hedinger 1987, 82 Nr. 16; WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/216125>> (30.1.2017)

179. Bologna, Museo Civico (?) (ohne Inv.)

- FO / PROVENIENZ: unbekannt
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte
- BESCHREIBUNG: Das Fragment zeigt den „[...] Oberkörper des Theseus [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 101)
- TYPOLOGIE: Variante 2 Serie 2
- LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 101; Brommer 1974, 5 Nr. 14; Hedinger 1987, 82 Nr. 17

180. Rom, Magazine (ohne Inv.)

- FO / PROVENIENZ: unbekannt
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte

BESCHREIBUNG: „[...] cioè, Macaone ferito e trasportato nella tenda di Nestore. – Vi rimane la parte superiore della figura di Macaone seduto in atto di appressare alle labbra la bevanda ristoratrice.“ (o. A. 1886, 430)
 „Bello stile.“ (o. A. 1886, 430)

TYPOLOGIE: Variante 2 Serie 2

LITERATUR: o. A. 1886, 430; von Rohden – Winnefeld 1911, 101; Hedinger 1987, 82 Nr. 18

181. Rom, Magazine (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ: unbekannt

PLATTENGESTALTUNG: o. A.

BESCHREIBUNG: „[...] ein Fragment vom mittleren Teil der Darstellung [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 101)

TYPOLOGIE: Variante 2 Serie 2

LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 101

182. Rom, TM (?) (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Spithöver

PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte

BESCHREIBUNG: Das Fragment zeigt den „[...] Oberteil des Aigeus [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 101)

TYPOLOGIE: Variante 2 Serie 2

LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 101; Hedinger 1987, 82 Nr. 19

183. Rom, TM, Inv.-Nr. MNR 39004

FO / PROVENIENZ: Rom, Via Venti Settembre, Quirinal, Regio VI, Porticus des Quirinus-Tempels, Grabung

PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 14,5 cm, B. 9,5 cm, D. 1,8 cm, TON: rötlich, gereinigt

BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an drei Seiten gebrochen. Der linke Plattenrand ist erhalten. Erkennbar ist das Gesäß einer Person bis hin zum unteren Bereich der Wade. Sie trägt ein Gewand und halbhohle Stiefel. Dahinter ist das Gewand einer zweiten Person erkennbar.

TYPOLOGIE: Variante 2 Serie 2

LITERATUR: Vaglieri 1907, 517–518 Abb. 33; von Rohden – Winnefeld 1911, 101; Manca di Mores 1982–1983, 354 Nr. 23 Taf. 8; Hedinger 1987, 82 Nr. 9. 20

184. Rom, TM (?) (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ: ehem. Rom, Museum Kircherianum, Inv.-Nr. 1208 (172)
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte
 BESCHREIBUNG: „[...] eine [...] in den Formen [der Serie 1 und 2] ähnliche linke untere Ecke [...], die – eine Ausnahme unter den jüngeren Darstellungen – den Erdboden bewahrt hat; [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 101)
 TYPOLOGIE: Variante 2 Serie 3
 LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 101; Brommer 1974, 5 Nr. 18; Hedinger 1987, 82 Nr. 21

185. Rom, TM (?) (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ: ehem. Rom, ehem. Museum Kircherianum, Inv.-Nr. 1342 (170)
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte
 BESCHREIBUNG: Das Fragment gibt das „[...] Mittelstück [...]“ wieder. (von Rohden – Winnefeld 1911, 101)
 TYPOLOGIE: Variante 2 Serie 3
 LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 101; Brommer 1974, 5 Nr. 19; Hedinger 1987, 82 Nr. 22

186. Terraco (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ: El Vilarenc (Calafell), Grabung 1988/1989; AO: Barcelona, Servei d'Arqueologia
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 17 cm, B. 28 cm, D. 2,6–2,8 cm; TON: rosa, mit Quarz und Glimmer gemagert; BEMALUNG: beige Oberfläche
 BESCHREIBUNG: Erhalten ist ein Fragment mit der rechten unteren Ecke des Bildfrieses und dem rechten Plattenrand. Der obere Teil des unteren Zierfrieses ist im Ansatz erhalten und verrät, dass dieser mit hängenden Palmetten, die von Lotusblättern umschrieben werden, von denen noch fünf unvollständige Erkennbar sind, dekoriert war. Der Bildfries zeigt rechts die untere Hälfte

einer sitzenden Gestalt. An den Füßen trägt sie Sandalen und ist zudem mit einem Gewand bekleidet. Auf ihn schreitet eine zweite Figur zu, ebenfalls in ein Gewand gehüllt, das die Unterschenkel freilässt.

TYPOLOGIE: Variante 3
LITERATUR: Dupré – Revilla 1991, 121 Nr. 4 Taf. 42 a

187. Terraco (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ: El Vilarenc (Calafell) Grabung 1988/1989; AO: Barcelona, Servei d'Arqueologia
PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; MAßE: H. 14,4 cm, B. 17,7 cm, D. 2,6–3,7 cm; TON: rosa, mit Quarz und Glimmer gemagert; BEMALUNG: hellrosa Oberfläche
BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an drei Seiten gebrochen, ein Teil des linken Plattenrandes hat sich erhalten. Zu erkennen sind zwei Figuren. Links ist eine weibliche Gestalt im Profil nach rechts zu sehen. Sie ist oben bis zum Schulteransatz, unten bis zu den Füßen bzw. dem Gewandsaum erhalten. Sie trägt einen Chiton und darüber einen Mantel. Rechts ist ein Ausschnitt einer männlichen Gestalt an der rechten Bruchkante zu kennen. Der Mann ist ebenso nach rechts gewandt. Von ihm ist das rechte Bein bis zu den Hüften erhalten. Er trägt ein kurzes Gewand, das den Oberschenkel freilässt, und darüber einen Mantel. Das Fragment ist stark erodiert.
TYPOLOGIE: Variante 3
LITERATUR: Dupré – Revilla 1991, 121 Nr. 5 Taf. 42 b

188. Terraco (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ: El Vilarenc (Calafell), Grabung 1988/1989; AO: Barcelona, Servei d'Arqueologia
PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 10 cm, B. 11,6 cm, D. 2,2–2,9 cm; TON: beige, mit Quarz und Glimmer gemagert; BEMALUNG: beige Oberfläche
BESCHREIBUNG: Der obere Teil des Fragments lässt ein Stuhlbein sowie einen Fuß eines Sitzenden erkennen. Ein Mantelzipfel hängt herab. Der Bildfries wird durch eine breite glatte Leiste vom unteren

Zierfries abgetrennt. Vom unteren Zierfries sind zwei Palmetten, die von hängenden Lotusblüten umschrieben werden, erhalten, deren seitlichen Blätter über der Palmette jeweils zusammentreffen.

TYPOLOGIE: Variante 3
LITERATUR: Dupré – Revilla 1991, 121 Nr. 6 Taf. 43 a

189. Berlin, SM, Inv.-Nr. TC 4134

FO / PROVENIENZ: unbekannt
PLATTENGESTALTUNG: Aufsatzplatte; MAßE: H. ohne Einsatz 10,75 cm, H. gesamt 12 cm, B. 13 cm; BEMALUNG: keine
BESCHREIBUNG: Das Fragment zeigt unten einen Teil des linken Beines einer Person und Teile des Gewandes einer weiteren Person. Zudem ist ein Teil des Einsatzstückes erhalten.
TYPOLOGIE: Variante 2 Serie 4
LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 101

190. Berlin, SM, Inv.-Nr. TC 4144

FO / PROVENIENZ: unbekannt
PLATTENGESTALTUNG: Aufsatzplatte; MAßE: H. (ohne Einsatz) 9,5 cm, H. gesamt 11 cm, B. 12,8 cm
BESCHREIBUNG: Das an drei Seiten gebrochene Fragment zeigt das linke vorgestellte Bein sowie das rechte zurückgenommene, unter einen Stuhl geschobene Bein einer Person rechts, die Sandalen trägt. Deren Mantel fällt fast bis zum Stuhlbein herab. Links ist hinter dem linken Bein dieser Person der linke Fuß einer weiteren Person erkennbar.
TYPOLOGIE: Variante 2 Serie 4
LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 101

191. London, BM, Inv.-Nr. D 607

FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Townley Inv.-Nr. T 304, 1805 erworben
PLATTENGESTALTUNG: Aufsatzplatte; MAßE: H. 27,94–29,5 cm, B. 44,45–45,5 cm
BESCHREIBUNG: Die Platte besteht aus einem Fragment, das zu einer vollständigen Platte ergänzt wurde. Das originale Fragment zeigt den Oberkörper eines sitzenden Jünglings bis zur Stirn sowie den

Oberkörper eines Bärtigen, einer danebenstehenden Frau sowie den Kopf einer weiteren Frau links hinter der Gruppe. Außerdem ist der Oberkörper einer Frau rechts erhalten. Zierleisten fehlen. Besonders der untere Teil sowie der Jüngling und die Frau dahinter sind ergänzt. Zu sehen ist mittig platziert eine Drei-Figuren-Gruppe. Zur Beschreibung dieser Gruppe, vgl. Kat. 172. Zu der in sich geschlossenen Dreiergruppe gesellen sich zwei Beobachterinnen jeweils an den Seiten. Die Frauen haben jeweils das Haar nach hinten zu einem Knoten zusammengenommen. Sie tragen Chiton und Mantel. Die Frau links hat die Hände ineinandergelegt, während die Frau rechts mit ihrer Linken auf das Schwert und die Sandalen des Jünglings zeigt. In ihrer Rechten hält sie eine Schale (?).

TYPOLOGIE:

Variante 4

LITERATUR:

Combe 1810, 14 Nr. 20 Taf. 12; Inghirami 1829, 9–10 Taf. 117; Müller 1834, 925; Stephani 1842, 55 Anm. 14; Panofka 1843, 9. 51 Taf. 7, 3; Ellis 1846, 99–103 mit Zeichnung; Stark 1851, 93; Overbeck 1853, 421 Nr. 47 Taf. 17, 7; Brunn 1862b 1862, 287; Rutgers 1863, 459 Anm. 1; Heydemann 1865, 13 Anm. 7; Newton 1878, 39 Case 32; o. A. 1886, 430 Nr. 10; Baumeister 1888, 1794–1795 Abb. 1878; Walters 1903, 402; von Rohden – Winnefeld 1911, 100. 101 Abb. 187; Brommer 1974, 5 Nr. 13; Rizzo 1976/1977, 23 Anm. 103; 56 mit Anm. 362; Neils 1994, 935 Nr. 171; WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/215884>> (29.11.2016)

192. Rom, VM, Museo Gregoriano Etrusco, Inv.-Nr. 14582

FO / PROVENIENZ:

ehem. Casina di Pio IV

PLATTENGESTALTUNG:

Aufsatzplatte; MAß: L. 36, 5 cm

BESCHREIBUNG:

„Der bärtige Vater sucht dem Jüngling, der vor ihm auf einem Stuhl von der typischen Form des 5. JHs. vor Chr. sitzt, einen mit Gift gefüllten Becher aufzudrängen. Urheberin des Planes ist die hinter Aigeus stehende Stiefmutter Medea. In diesem Augenblick aber erkennt der König seinen Sohn. Die Frau hinter Theseus, die auf den meisten anderen Platten fehlt, ist vielleicht seine Mutter Aithra.“ (Simon 1963b, 618 Nr. 846)

TYPOLOGIE:

Variante 4

LITERATUR:

Simon 1963b, 618 Nr. 846; Hedinger 1987, 82 Nr. 6

193. Göttingen, Universitätsammlung, Inv.-Nr. 118

FO / PROVENIENZ:	unbekannt
PLATTENGESTALTUNG:	Aufsatzplatte (?); MAßE: H. 20 cm, B. 9,2 cm, D. 1,7 cm; TON: rosa mit großen, dunkelrosabraunen Magerungsteilen; BEMALUNG: weiße Grundierung (Arm, untern Kinn)
BESCHREIBUNG:	Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen und zeigt das Gesicht eines Jünglings im Profil. Ein kleiner Rest von einer Schale, die er sich an den Mund führt, sowie das Umhängeband des Schwertes mit der Andeutung von Doppelriemen sind erkennbar. Das Relief weist unscharfe Konturen auf, die vor dem Brennvorgang nachmodelliert wurden. Das Relief weist zudem Sinterspuren auf. Die Nase und Teile des kurzen Haares sind abgesplittert. Auch sind relativ frische Absplittierung unter dem Sitz und neben dem Mund erkennbar.
TYPOLOGIE:	Variante 4
LITERATUR:	von Rohden – Winnefeld 1911, 102 Abb. 188

194. AO unbekannt, ehem. Rom, Magazine

FO / PROVENIENZ:	unbekannt
PLATTENGESTALTUNG:	Aufsatzplatte
BESCHREIBUNG:	Das Fragment zeigt „[...] de[n] untere[n] Teil [der Figur hinter Theseus]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 102)
TYPOLOGIE:	Variante 4
LITERATUR:	von Rohden – Winnefeld 1911, 102

195. Rom, Magazine (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ:	unbekannt
PLATTENGESTALTUNG:	Aufsatzplatte
BESCHREIBUNG:	„Über einer kräftigen Leiste als unteren Abschluss [sind] die Reste dieser Figur mit dem stark gebogenem rechten Knie erhalten.“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 102)
TYPOLOGIE:	Variante 4
LITERATUR:	von Rohden – Winnefeld 1911, 102

196. Rom, TM, Inv.-Nr. 11075

- FO / PROVENIENZ: Marino, Villa des Q. Voconius Pollio, Grabung 1880; ehem. Rom, Museum Kircherianum, Inv.-Nr. 1085 (298)
- PLATTENGESTALTUNG: Aufsatzplatte; MAßE: H. 18 cm, B. 10 cm
- BESCHREIBUNG: Das an allen Seiten gebrochene Fragment zeigt links eine weibliche Gestalt im Profil nach rechts. Ihre langen Haare hat sie nach hinten zu einem Knoten gebunden. Sie trägt einen Chiton und darüber einen Mantel, den sie mit der Rechten an der linken Kante umfasst. Der Chiton ist von der rechten Schulter auf den Oberarm herabgeglitten, der rechte Unterarm vorgebogen (vgl. Kat. 191). Sie blickt auf eine vor ihr stehende Figur im Gewand.
- TYPOLOGIE: Variante 4
- LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 102; Rizzo 1976/1977, 12 Nr. 8 Anm. 39 Abb. 11; 66; Strazzulla 1987, 197 Anm. 4; Hedinger 1987, 72 Anm. 20; Bøggild Johannsen 2008, 24

197. Rom, VM, Museo Gregoriano Etrusco (ohne Inv.)

- FO / PROVENIENZ: Rom, Via Appia, Kolumbarien der Freigelassenen der Livia, 1726 entdeckt
- PLATTENGESTALTUNG: Aufsatzplatte
- BESCHREIBUNG: Die Zeichnung gibt einen Ausschnitt eines Reliefs wieder, auf dem eine weibliche Gestalt zu sehen ist, die ihren Blick leicht gesenkt hält. Sie trägt einen Chiton, der ihr von der rechten Schulter geglitten ist. Mit ihrer rechten Hand rafft sie ihren auf der linken Schulter aufliegenden Mantel. Die Haare hat sie nach hinten zusammengebunden.
- TYPOLOGIE: Variante 4
- LITERATUR: Gori 1727, 35 Taf. 17 E; von Rohden – Winnefeld 1911, 102; Rizzo 1976/1977, 23. 56 Nr. 2; 66. 89 Anm. 358; Hedinger 1987, 72 Anm. 20; Strazzulla 1987, 197 Anm. 4

198. London, BM, Inv.-Nr. D 650

- FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Townley, Inv.-Nr. T 410, 1805 erworben
- PLATTENGESTALTUNG: Aufsatzplatte; MAßE: H. 15,2 cm

- BESCHREIBUNG: Das an allen Seiten gebrochene Fragment weist an der oberen Bruchkante noch den Ansatz einer glatten Leiste auf, auf der hier nicht erhaltene obere Zierfries ansetzt. Es zeigt den Oberkörper einer Frau im Profil nach rechts gewandt. Das Haar ist hinten zu einem Knoten zusammengebunden. Sie trägt einen Chiton und Mantel. Davor ist der Mantel einer weiteren Person erkennbar.
- TYPOLOGIE: Variante 4
- LITERATUR: Walters 1903, 412; von Rohden – Winnefeld 1911, 102

199. AO unbekannt, ehem. München, Antiquarium (ohne Inv.)

- FO / PROVENIENZ: unbekannt
- PLATTENGESTALTUNG: Aufsatzplatte; MAßE: H. 36,5 cm, B. 38 cm; BEMALUNG: dunkelrot (erste und dritte Palmette von links, Haare, Stiefel); gelb (zweite Palmette von links, Schwert, Hintergrund); hellgrün (Blätter)
- BESCHREIBUNG: Die vorliegende Platte ist teilweise ergänzt, so an der rechten oberen Ecke, die halbe Palmette oben links und der Baumstamm unten links. Das Bildfeld zeigt mittig platziert eine Dreiergruppe. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 172. Diese Dreiergruppe wird von zwei am linken und rechten Plattenrand emporwachsenden Bäumen gerahmt, die jeweils zur Hälfte gebildet sind.
- TYPOLOGIE: Variante 5
- LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 31*. 40* Abb. 8*; Brommer 1974, 4 Nr. 8

200. AO unbekannt, ehem. Kunsthandel Basel

- FO / PROVENIENZ: unbekannt
- PLATTENGESTALTUNG: Aufsatzplatte; MAßE: H. 27 cm; TON: rotbraun
- BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an drei Seiten gebrochen, die linke obere Ecke ist angesetzt. Auf einem Stuhl sitzt eine männliche Gestalt, die bis auf einen Mantel unbekleidet ist. Bis auf den linken Fuß ist er vollständig erhalten. Das Haar ist in kurzen Locken gehalten und die Wange ist mit Kotletten versehen, die in einen schmalen Bart übergehen. An einem Tragriemen an der rechten Schulter hängt ein Schwert in der Scheide an der linken Seite

herunter. Der rechte erhaltene Fuß trägt eine Sandale. Mit der Linken stützt er sich auf dem Stuhl auf. In der Rechten führt er eine Schale zum Mund und ist im Begriff daraus zu trinken. Ihm gegenüber ist der Ansatz einer zweiten Person zu sehen. Erhalten sind das Gesicht und Teil des Kopfes, die beiden Arme und ein Teil seines Mantels. Mit der rechten Hand umfasst die Person die Trinkschale des Sitzenden, mit der linken dessen Handgelenk. Die Szene wird nach rechts begrenzt von einem Busch. Nach unten hin schließt der Fries mit einer glatten Leiste ab, die gleichzeitig die Standfläche darstellt. Darunter hat sich der Ansatz einer Einsatzleiste erhalten.

TYPOLOGIE: Variante 5
LITERATUR: MMAG 1958, 22 Nr. 72; Brommer 1974, 5 Nr. 21; Hedinger 1987, 71 Anm. 11

201. Kiel, Universitätssammlung, Inv.-Nr. B 259

FO / PROVENIENZ: am 14. März 1910 aus dem Kunsthandel erworben
PLATTENGESTALTUNG: Aufsatzplatte; MAßE: H. 20,2 cm, B. 18,5 cm. D. Reliefgrund 2 cm, D. max. 3,5 cm; TON: rosa; BEMALUNG: weiße Grundierung, blau (Hintergrund), grün (Strauch), rot (Haar), gelb (Tragegurt)
BESCHREIBUNG: Das an zwei Seiten gebrochene Fragment weist eine sekundäre moderne Bohrung auf der Rückseite auf. Erhalten ist die rechte obere Ecke. Obwohl der untere Teil nicht erhalten ist, weist die Ornamentik und Ausführung der oberen Abschlussleiste darauf hin, dass es sich um eine Aufsatzplatte gehandelt haben muss. Es ist der Oberkörper eines Jünglings bis zur Brust erkennbar. Er ist mit einem Mantel bekleidet. Ebenfalls erhalten ist der obere Teil des Trageriemens für ein Schwert. Der Jüngling trägt das Haar in kurzer Lockenfrisur. Er hält eine Schale, die ihm gereicht wird. Vor dem Brennvorgang sind Nachbearbeitungen in den Ton mit einem spitzen Gegenstand vorgenommen worden. Es sind Einritzungen am oberen Abschlussdekor, am Strauch, am Mantel und an der Schale vorgenommen worden. Der Ton ist durch den Brennvorgang rissig geworden.
TYPOLOGIE: Variante 5
LITERATUR: unpubliziert

202. Rom, KM (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ:	unbekannt
PLATTENGESTALTUNG:	o. A.; MAßE: 13 x 17 cm; BEMALUNG: keine
BESCHREIBUNG:	Das Fragment zeigt „[...] <i>only the torso of Theseus to below the knee.</i> “ (Stuart Jones 1926, 349) <i>„he sits facing r[ight]. His body is bare but for a cloak, the end of which rests on his r[ight] shoulder. It fell in heavy folds behind his back, passed round the l[eft] hip and covered the l[eft] thigh. A sword-hilt is seen in front of the body on the r[ight]. The l[eft] arm hangs down; the r[ight] rests on the thigh and holds the cup; the r[ight] knee is strongly bent with the foot drawn back.“</i> (Stuart Jones 1926, 349) <i>„There is no other example of this group with Theseus turned to the r[ight], but his attitude is identical, mutatis mutandis, with the examples figured.“</i> (Stuart Jones 1926, 349)
TYPOLOGIE:	ohne Zuordnung
LITERATUR:	Stuart Jones 1926, 349 Nr. 44; Hedinger 1987, 83 Nr. 25

203. Rom, VG, Inv.-Nr. 26729

FO / PROVENIENZ:	unbekannt
PLATTENGESTALTUNG:	o. A.
BESCHREIBUNG:	<i>„Teseo seduto sta per bere la coppa di veleno, ma suo padre Egeo, riconosciuto dalla spada che porta al fianco, lo trattiene.“</i> (della Seta 1918, 210)
TYPOLOGIE:	ohne Zuordnung
LITERATUR:	della Seta 1918, 210

204. AO unbekannt

FO / PROVENIENZ:	unbekannt
PLATTENGESTALTUNG:	o. A.
BESCHREIBUNG:	Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen und zeigt auf der linken Seite einen bis zu den Oberschenkeln erhaltenen bärtigen Mann mit kurzen Locken und einer Binde in den Haaren. Die linke Bruchkante verläuft entlang des Rückens und des Hinterkopfes. Der Bärtige hält mit seiner Rechten eine Schale, mit seiner Linken das rechte Handgelenk eines sitzenden Jünglings. Dieser sitzt dem Bärtigen gegenüber und hält die gleiche

Schale in der flachen Hand. Hier verläuft die Bruchkante entlang des Kopfes, des Mantels und nach unten hin entlang des linken Oberschenkels.

TYPUS: ohne Zuordnung
LITERATUR: unpubliziert; WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983186>> (29.11.2016)

205. *New York, MMA, Inv.-Nr. 26.60.33 (Abb. 18)*

FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Fletcher, erworben 1926 aus dem Fletcher Fund
PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; ein Heftloch erhalten, ein weiteres Heftloch zur Hälfte erhalten; FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 30,5 cm, B. 31,6 cm; BEMALUNG: keine
BESCHREIBUNG: Von der vorliegenden Platte ist der linke und der obere Plattenrand samt oberen Zierfries unregelmäßig weggebrochen. Die rechte untere Ecke ist abgebrochen und wieder eingesetzt. Fehlende Bruchstücke wurden ergänzt. Zudem sind Abplatzungen am rechten Unterarm nahe der Ellenbogenbeuge erkennbar. Das Relief stammt aus sehr frischer Form. Das Bildrelief ist vollständig erhalten. Es zeigt eine Zwei-Figuren-Gruppe. Links ist ein zur Bildmitte hin gewandter Mann erkennbar. Er ist bis auf seinen Mantel, den er sich um die linke Schulter gelegt hat, unbekleidet. In seiner linken Hand hält er einen schmalen Stab. Seine Rechte führt er an den Mund. Haare und Bart trägt er in regelmäßig angeordneten kurzen Löckchen. Ihm gegenüber ist eine Frau auf einem Felsen sitzend zu sehen. Sie trägt einen Chiton und einen Mantel. Den Mantel hat sie mit ihrer rechten Hand ergriffen und ist im Begriff, sich diesen ins Gesicht zu führen. Mit ihrer linken stützt sie sich auf dem Felsen ab. Die seitlichen Haarpartien hat sie nach hinten zusammengebunden.
TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 1
LITERATUR: Richter 1926, 284 Abb. 5; WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/983156>> (19.1.2016); <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/252500>> (19.1.2016)

206. AO unbekannt, ehem. Christie's Sale 9796 – Antiquities,
05.–06.12.2001 (Lot 605), New York, Rockefeller Plaza

FO / PROVENIENZ:	ehem. Slg. Simonetti
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; ein Heftloch zur Hälfte erhalten; MAßE: H. 14,6 cm; BEMALUNG: blau (Reliefgrund), orange-gelb (Mantel), rot (Haar)
BESCHREIBUNG:	Das Fragment ist an drei Seiten gebrochen. Der linke Plattenrand ist teilweise erhalten. Das Relief zeigt einen Mann, der bis zum Gesäßansatz erhalten ist. Er ist im Profil nach rechts gewandt und trägt einen Mantel um seine linke Schulter, ansonsten ist er unbekleidet. In seiner Linken hält er einen schmalen Stock, seine Rechte hat er zum Mund geführt. Das Haar und der Bart sind in kurzen regelmäßigen Locken angeordnet.
TYPOLOGIE:	Variante 1 Serie 1
LITERATUR:	unpubliziert; WEBSEITE: < http://www.christies.com/lotfinder/lot/four-roman-terracotta-campana-relief-fragments-circa-383-1880-details.aspx?from=salesummery&intObjectID=3831880&sid=a6346676-3e06-45a0-82b3-9422473208b2 > (22.1.2017)

207. Rom, KM (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ:	Rom, Esquilin, sog. Casa di Avidius Quietus, Baderaum (?), Grabung 1876
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; ein Heftloch erhalten; FRIES OBEN: Eierstab; MAßE: H. 38 cm (rekonstruiert), B. 33 cm, Bh. 25 cm; BEMALUNG: ja (nicht spezifiziert)
BESCHREIBUNG:	Die Platte ist aus Fragmenten zusammengesetzt und wurde nicht modern ergänzt. Es fehlen große Teile der oberen rechten Zierleiste und der Friesplatte, der linke Teil auf mittlerer Höhe und die linke untere Ecke des Frieses. Der untere Zierfries ist nur im Ansatz erhalten. Von der stehenden Person links im Bild fehlen der untere Teil des Torsos und die Unterschenkel samt der Füße. Die Sitzende auf der rechten Seite des Bildes ist bis auf die Füße vollständig erhalten. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 205. H. von Rohden und H. Winnefeld beschreiben die Platte als „[...] elegant gewandte, aber flüchtige Darstellungsweise, die mehr andeutet als sorgfältig ausführt [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 55*)

TYPOLOGIE: Variante 1 Serie 2
 LITERATUR: Rutgers 1863, 464–466; Visconti 1877, 75 Taf. 8; Mau 1877, 181; Heydemann 1879, 103 Anm. 273; Helbig 1899a, 420; von Rohden – Winnefeld 1911, 18*. 30*. 47*. 55* 102–103 Abb. 189; Stuart Jones 1926, 347 Nr. 41 Taf. 123; Brommer 1974, 11 Nr. 10; Bernhard 1986, 1058 Nr. 74; Rizzo 1976/1977, 60 mit Anm. 416; 66; Uboldi 1996, 22 Anm. 59; WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/216279>> (29.11.2016)

208. AO unbekannt, ehem. Berlin, Antiquarium, Inv.-Nr. TC 5888

FO / PROVENIENZ: Rom, San Giovanni dei Fiorentini, bei Fundierungsarbeiten der Eisernen Brücke entdeckt, Grabung 1860–1861; ehem. Slg. Campana (?)

PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; vier Heftlöcher erhalten; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MÄß: H. 40 cm, B. 37 cm, Bh. 29 cm; TON: hellrötlicher harter Ton; graue Oberfläche; BEMALUNG: keine

BESCHREIBUNG: Die vollständig erhaltene Platte ist aus Bruchstücken zusammengesetzt. Die Rückseite ist mit Gips verschmiert. Das vierte Heftloch zwischen der Sitzenden und dem Schiffschnabel ist verstopft. Das Bildfeld zeigt links einen Jüngling im Profil nach rechts. Er hat seinen Mantel über die linke Schulter geworfen. In seiner Linken hält er einen dünnen Stab, seine Rechte hat er zum Mund geführt. Zu seinen Füßen ist ein Schiffschnabel erkennbar, der wie die Beine des Jünglings von Wasser umspült wird. Dem Jüngling gegenüber ist eine junge Frau in Chiton und Mantel zu sehen, die auf einem angedeuteten Felsen sitzt. Hinter ihr wächst ein schmaler Baum empor.

„Brunn wusste von mehreren Bruchstücken dieser Darstellung, die gleichzeitig mit der Berliner Platte [208] gefunden waren; ihr Verbleib ist nicht bekannt.“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 103)

TYPOLOGIE: Variante 2

LITERATUR: MonInst. 6–7 (Rom 1857–1863) Taf. 83; Rutgers 1863, 459; Brunn 1862b, 305*; Gerhard 1863, 22* Anm. 60; Keil 1864, 258*; Heydemann 1865, 36; Mau 1877, 181; Visconti 1877, 74; von Rohden – Winnefeld 1911, 102. 103. 293 Taf. 110, 1; Brommer 1974, 11 Nr.

8; Rizzo 1976/1977, 60 mit Anm. 421; Bernhard 1986 1058 Nr. 71; Strazzulla 1999, 575–576 mit Anm. 57–60 Abb. 14

209. London, BM, Inv.-Nr. 1926,1012.1

FO / PROVENIENZ:	1926 erworben durch Messrs Salt
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; vier Heftlöcher erhalten; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 37,5 cm, B. 34 cm
BESCHREIBUNG:	Die Platte ist vollständig erhalten. Sie weist kleinere Abstoßungen an den Rändern auf. Das Relief stammt aus abgenutzter Form. Die Konturen sind unscharf und verschwimmen. Zur Bildbeschreibung, vgl. Kat. 208
TYPOLOGIE:	Variante 2
LITERATUR:	unpubliziert; WEBSEITE: < http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=1530312001&objectId=409045&partId=1 > (22.1.2016)

210. Köln, RGM, Inv.-Nr. Wo 3129

FO / PROVENIENZ:	ehem. Slg. Herbert Wollmann, 1939 erworben
PLATTENGESTALTUNG:	Verkleidungsplatte; ein Heftloch erhalten; FRIES OBEN: Eierstab; MAßE: H. 15,5 cm, B. 25 cm, D. Reliefgrund 1,8 cm, D. max. 3 cm; Dm. Heftloch 1,3 cm; TON: gelblich mit wenigen groben Magerungsteilen; cremefarbener Überzug BEMALUNG: helle Grundierung (Eierstab); rotbraun (am linken Rand)
BESCHREIBUNG:	Das Fragment ist in vier Teile zerbrochen und modern zusammengesetzt, sodass sich Bruchkanten an drei Seiten ergeben. Der obere Rand ist mit einem Eierstab in einer ausladenden Hohlkehle verziert. Das Bildfeld zeigt den leicht gesenkten Kopf eines Jünglings mit kurzem lockigen Haar im Profil nach rechts, mit dem er direkt an die obere Kante des Bildfeldes stößt. Die rechte Hand ist zum Mund geführt. Im Nacken ist der Rest eines Mantels erkennbar. Darunter sind vielleicht die Reste eines Stocks zu erkennen. An der rechten Bruchkante sind Teile einer Baumkrone erkennbar. Vor dem Brand fanden Nachbearbeitungen in den frischen Ton statt. Die Konturen sind teilweise verschwommen.
TYPOLOGIE:	Variante 2 (?)
LITERATUR:	Berger 1994, 88 Nr. Wo 3129 Abb. 3

211. AO unbekannt, ehem. Genf, Musée Fol, Inv.-Nr. 838

FO / PROVENIENZ:	Rom, Forum Romanum, ehem. Genf, Musée Fol, Inv.-Nr. 838
PLATTENGESTALTUNG:	Aufsatzplatte
BESCHREIBUNG:	Die Zeichnung gibt eine fragmentarisch erhaltene Aufsatzplatte wieder. Das angesetzte Bruchstück mit dem Kopf gehört nicht dazu, s. von Rohden – Winnefeld 1911, 103. Der erhaltene Teil der Platte zeigt links eine Frau in Dreiviertelansicht nach links gewandt in Chiton und Mantel auf einem rechteckigen Felsen sitzend. Dahinter ist stehend eine Frau im Schleier (?) wiedergegeben. Sie ist ebenso in Dreiviertelansicht nach links gewandt und führt ihre Rechte zum Mund.
TYPOLOGIE:	Variante 3
LITERATUR:	Fol 1874a, 178–179 Nr. 838; Fol 1874b, Taf. 31, 1 rechts; Heydemann 1879, 103 Anm. 273; von Rohden – Winnefeld 1911, 103 Abb. 190; Brommer 1974, 11 Nr. 11; WEBSEITE: < http://arachne.uni-koeln.de/item/reproduktion/3314655 > (29.11.2016)

212. AO unbekannt

FO / PROVENIENZ:	römischer Kunsthandel
PLATTENGESTALTUNG:	unbekannt
BESCHREIBUNG:	„Im römischen Kunsthandel wurde einmal der Jüngling gesehen.“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 103)
TYPOLOGIE:	Typus 1 ohne Zuordnung
LITERATUR:	von Rohden – Winnefeld 1911, 103

213. Florenz, Casa Buonarroti (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ:	unbekannt
PLATTENGESTALTUNG:	unbekannt
BESCHREIBUNG:	Das erhaltene Fragment zeigt einen Jüngling bis zu den Knien. (Heydemann 1879, 103; vgl. von Rohden – Winnefeld 1911, 103)
TYPOLOGIE:	ohne Zuordnung
LITERATUR:	Heydemann 1879, 103; von Rohden – Winnefeld 1911, 103

214. Rom, Magazine (ohne Inv.)

FO / PROVENIENZ:	unbekannt
PLATTENGESTALTUNG:	unbekannt; BEMALUNG: rosa (Chiton), gelb (Mantel)
BESCHREIBUNG:	Das Fragment zeigt „[...] das Mittelstück des Mädchens mit Rosa am Chiton und Gelb am Mantel [...].“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 103)
TYPOLOGIE:	ohne Zuordnung
LITERATUR:	von Rohden – Winnefeld 1911, 103

215 a-b. AO unbekannt, ehem. Rom, Museum Kircherianum, Inv.-Nr. 1205 (188); 1325 (79)

FO / PROVENIENZ:	unbekannt
PLATTENGESTALTUNG:	unbekannt
BESCHREIBUNG:	Das Fragment zeigt „[...] das mittlere Stück des Körpers mit dem Felsensitz [...].“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 103)
TYPOLOGIE:	ohne Zuordnung
LITERATUR:	von Rohden – Winnefeld 1911, 103; Brommer 1974, 11 Nr. 12. 13

216. Kopenhagen, Dänisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 1155

FO / PROVENIENZ:	ehem. Slg. Th. Læssøe, 1878 erworben
PLATTENGESTALTUNG:	unbekannt; MAßE: L. max. 14,5 cm, H. max. 10,5 cm, D. Reliefgrund 1 cm, D. max. 2,5 cm; TON: hellgraurosa mit wenigen, groben rötlichen Magerungsteilen, die z. T. an der Oberfläche abgesplittert sind. Das Fragment weist eine rotbraune Schicht auf; BEMALUNG: rosa (Gewand), blau (Reste zwischen dem linken Arm und dem Reliefgrund)
BESCHREIBUNG:	Das Fragment ist an drei Seiten gebrochen und zeigt den Kopf und die hintere Haarpartie einer Frau. Erhalten sind weiterhin der Oberkörper bis zum Gesäß, der linke, zurückgenommene Arm und der rechte Arm, in der sie einen Schleier o. ä. hält. Sie ist in Begriff sich mit dem Zipfel ihres Mantels die Augen zu wischen. Das Fragment ist stark versintert, die Oberfläche leicht rissig. Das Relief stammt aus einer abgenutzten Form.
TYPOLOGIE:	ohne Zuordnung
LITERATUR:	von Rohden – Winnefeld 1911, 103; Breitenstein 1941, 91 Nr. 865 Taf. 112; Brommer 1974, 11 Nr. 14; Bernhard 1986, 1058 Nr. 73

217. *Luna, Inv.-Nr. K 3221*

- FO / PROVENIENZ: Luna, Gebiet des großen Tempels, Settore 1; „*Canaletta di scolo lungo il lato destro della piazza, strato C*“
- PLATTENGESTALTUNG: unbekannt; MAßE: H. 14,5 cm, B. 9,5 cm, D. 3 cm; TON: W-L 13; BEMALUNG: dünner beiger Überzug
- BESCHREIBUNG: Das allseitig gebrochene Fragment zeigt den Torso einer weiblichen Gestalt auf einem Felsen sitzend. Das Bildfeld schließt nach unten hin mit einer schmalen runden Leiste ab.
- TYPOLOGIE: ohne Zuordnung
- LITERATUR: Bonghi Jovino 1977, 577 Nr. 11 Taf. 305, 13; Ubaldi 1996, 22 Abb. 14

218. *Dresden, Skulpturensammlung, Inv.-Nr. ZV 761.126*

- FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Dressel, 1889 erworben
- PLATTENGESTALTUNG: unbekannt; MAßE: H. 12,4 cm, B. 10,7 cm; TON: rötlich braun, mit groben Magerungsteilen; BEMALUNG: weiße Grundierung
- BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen und zeigt den Oberkörper einer nach links gewandten weiblichen Figur in Dreiviertelansicht, die sitzend sich hinten mit dem linken Arm aufstützt. Der nur zum Teil erhaltene rechte Arm ist angewinkelt nach oben geführt. Die Gestalt ist mit einem dünnen gegürteten Chiton bekleidet, der ihr links von der Schulter herabgeglitten ist. Das Haar ist nach hinten zurückgesteckt und fällt in Locken über den Rücken. Das Fragment weist Sinterspuren auf.
- TYPOLOGIE: ohne Zuordnung
- LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 103 Abb. 191; WEBSEITE: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/216126>> (29.11.2016)

219. *Berlin, SM, Inv.-Nr. TC 8217, 22. 25*

- FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Dressel; ehem. Slg. Campana (?)
- PLATTENGESTALTUNG: Aufsatzplatte; FRIES OBEN: Palmettenfries; MAßE: TC 8217,22: H. 19 cm, B. 16 cm; TC 8217,25: H. 36 cm, B. 19 cm
- BESCHREIBUNG: Von der Platte sind zwei Fragmente erhalten, von denen das größere in der Mitte durchgebrochen und wieder zusammengefügt ist. TC 8217,25: „Ein Jüngling, der genau die Gestalt des Apollon vom ‚Vogelorkel‘ wiederholt, steht auf hohem Ufer, daneben wird ein Schiff mit zahlreichen Ruderern sichtbar.“

Dem Jüngling gegenüber ist das Fragment mit der Blätterkrone zu platzieren (TC 8217, 22).

TYPOLOGIE: sog. Vogelorakel-Typus (?)

LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 21. 103–104 Abb. 192; Brommer 1974, 11 Nr. 9; Bernhard 1986, 1058 Nr. 72

220. *Paris, LV, Inv.-Nr. Cp 4181 (Abb. 19)*

FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Campana, 1861 erworben

PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; ein Heftloch erhalten; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 33–34,2 cm, B. 28,3–30 cm, Dm. Heftloch 1 cm

BESCHREIBUNG: Von der fragmentarisch erhaltenen Platte ist nur der mittlere Teil des Reliefs „[...] mit den beiden Oberkörpern, aber ohne den Kopf des Theseus alt“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 105). Es zeigt im Bildfeld eine nach links gewandte Zweiergruppe im Profil, bestehend aus einem Jüngling und einem Kentauren. Der Jüngling ist mit einem Mantel bekleidet und außerdem mit einer Schwertscheide ausgestattet, die an einem Tragriemen befestigt an seiner linken Seite herabhängt. Er hat von hinten mit seiner Linken die Haare eines zu Boden gegangenen Kentauren ergriffen. Mit seiner Rechten holt er zum Schlag gegen diesen aus. Der Kentaure versucht wiederum den Jüngling mit seinen Armen abzuwehren. Er ist mit einem Efeuzweig um seinen Rücken geschmückt. Das Relief wird als „[...] derb und schlecht gearbeitet [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 105) beschrieben.

TYPOLOGIE: Typus 1 Variante 1 Serie 1

LITERATUR: Campana 1842, Taf. 65; Cataloghi Campana Nr. 58; von Rohden – Winnefeld 1911, 105; Reinach 1912, 278 Abb. 2; Brommer 1974, 14 Nr. 7; Sengelin 1997, 712 Nr. 397 a; WEBSEITE: <<http://www.photo.rmn.fr/archive/02-008587-2C6NU0GB0ULX.html>> (28.10.2016).

221.–222. *AO unbekannt, ehem. Slg. Campana*

FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Campana Nr. 13. 30

PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte

BESCHREIBUNG: o. A.

TYPOLOGIE: Typus 1 Variante 1 Serie 1

LITERATUR: Cataloghi Campana Nr. 13. 30; von Rohden – Winnefeld 1911, 105

223. Malibu, Getty Museum, Inv.-Nr. 70.AD.322

- FO / PROVENIENZ: unbekannt
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; FRIES OBEN: Eierstab, FRIES UNTEN: Anthemion; MAßE: H. 37,1 cm, B. 30,5 cm; BEMALUNG: „*polychromy*“
- BESCHREIBUNG: Die vorliegende Platte ist aus Fragmenten zusammengesetzt und ergänzt. Heftlöcher fielen bei der Rekonstruktion gänzlich weg. Zu sehen ist im Bildfeld eine Zwei-Figuren-Gruppe, bei der ein Jüngling von hinten an den Haaren nach einem Kentauren greift und mit der mit seinem Pedum zum Schlag gegen ihn ausholt. Zur weiteren Bildbeschreibung, vgl. Kat. 220. Der Reliefgrund weist zudem Ritzzeichnungen mit Gräsern und Blüten auf.
- TYPOLOGIE: Typus 1 Variante 1 Serie 2
- LITERATUR: Sengelin 1997, 712 Nr. 397 c; WEBSEITE: <<http://www.getty.edu/art/collection/objects/6776/unknown-maker-campana-relief-of-theseus-slaying-a-centaur-south-italian-campanian-4th-century-bc/>> (29.11.2016)

224. Hannover, KM, Inv.-Nr. 1346

- FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. August Kestner
- PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; ein Heftloch zur Hälfte erhalten; MAßE: H. 16 cm, B. 7 cm, D. Reliefgrund 1,8 cm, D. max. 3 cm; TON: grau-rosa (Munsell 7.5YR 7/2 „*pinkish grey*“); BEMALUNG: rot (Haare des Jünglings); Haare des Kentauren, Pferdekörper)
- BESCHREIBUNG: Das Fragment an allen Seiten gebrochen und zeigt rechts den Kopf eines Jünglings, der sich über dem gebeugten Kopf eines Kentauren befindet. Mit seiner Linken greift der Jüngling dem Kentauren ins Haar und zieht dessen Kopf nach hinten. Weiterhin erkennbar ist der Oberkörper des Kentauren, über dessen Körper eine Efeugirlande verläuft. An der linken oberen Bruchkante ist ein Teil eines Heftloches erhalten. Das Relief wurde vor dem Brand mit einem Modellierholz nachbearbeitet. Es weist Sinterspuren auf.
- TYPOLOGIE: Typus 1 Variante 1 Serie 3
- LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 105 Abb. 195; Brommer 1974, 14 Nr. 8; Siebert 2011, 44. 79–80 Nr. 8 Abb. 43

225. *London, BM, Inv.-Nr. D 595*

- FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Townley, Inv.-Nr. T 332, 1805 erworben
- PLATTENGESTALTUNG: Aufsatzplatte; MAßE: H. 28 cm, B. 26,5 cm, TON: heller harter Ton; BEMALUNG: weiße Grundierung
- BESCHREIBUNG: Das Fragment wurde mit Hilfe der Platten Kat. 226 bis 228 zu einer vollständigen Platte ergänzt:
 „Alt ist nur der Kentaur mit Ausnahme des rechten Armes, des rechten Vorderbeins vom Knie an, der Hinterbeine von Kniegelenk an und der linken Hand mit einem Teil des Vorderarms. Von Theseus nur der linke Arm alt.“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 290). Zur Bildbeschreibung, s. Kat. 220. 223. H. von Rohden und H. Winnefeld beschreiben die Platte als „[...] kräftige derbe Arbeit [...]“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 290). Die glatten Abschlusskanten zeugen davon, dass die Ränder modern abgeschnitten wurden.
- TYPOLOGIE: Typus 1 Variante 2
- LITERATUR: Combe 1810, 29–30 Nr. 55 Taf. 30; Stephani 1842, 55 Anm. 15; Ellis 1846, 137–138 Nr. 55 mit Abb.; Walters 1903, 398; von Rohden – Winnefeld 1911, 105. 290 Taf. 102, 1; Brommer 1974, 15 Nr. 9; Sengelin 1997, 712 Nr. 397 b

226. *London, BM, Inv.-Nr. D 596*

- FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Townley, Inv.-Nr. T 376, 1805 erworben
- PLATTENGESTALTUNG: Aufsatzplatte; MAßE: H. 17,5 cm
- BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen und zeigt den Oberkörper eines bärtigen Kentauren sowie dessen linken Arm. Sein Kopf wird an den langen Haaren von einem sich dahinter befindlichen jungen Mann nach hinten gezogen. Von dem Mann dahinter sind der Kopf und der obere Teil des Oberkörpers erhalten. Er trägt einen Mantel über der Schulter. Er ergreift mit der Linken die Haare des Kentauren und holt mit der Rechten zum Schlag aus. Es ist ein Rest des oberen Zierfries mit Akanthus zu erkennen.
- TYPOLOGIE: Typus 1 Variante 2
- LITERATUR: Walters 1903, 399; von Rohden – Winnefeld 1911, 105. 290; Brommer 1974, 15 Nr. 10

227. London, BM, Inv.-Nr. D 597

- FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Townley, Inv.-Nr. T 389, 1805 erworben
 PLATTENGESTALTUNG: Aufsatzplatte; MAßE: H. max. 19 cm
 BESCHREIBUNG: Das an allen Seiten gebrochene Fragment zeigt das Hinterteil eines zu Boden gegangenen Pferdes. Dahinter ist ein nackter Oberschenkel erkennbar, darüber ein Teil eines Schwertes. Es ist ein Stück von der Einsatzleiste erhalten.
- TYPOLOGIE: Typus 1 Variante 2
 LITERATUR: Walters 1903, 399; von Rohden – Winnefeld 1911, 105. 290; Brommer 1974, 15 Nr. 10

228. London, BM, Inv.-Nr. D 599

- FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Townley, Inv.-Nr. T 355, 1805 erworben
 PLATTENGESTALTUNG: Aufsatzplatte; MAßE: H. 20,3 cm, B. 17,5 cm
 BESCHREIBUNG: Das Fragment ist an allen Seiten gebrochen und zeigt den Pferdeteil eines Kentauren und einen sich dahinter befindlichen Mann, von dem der untere Teil des Körpers bis zum Oberschenkel erhalten ist. An einer Schlaufe hängt ein Schwert. Es ist ein Stück des Friesabschlusses erkennbar.
- TYPOLOGIE: Typus 1 Variante 2
 LITERATUR: Walters 1903, 399; von Rohden – Winnefeld 1911, 105. 290; Brommer 1974, 15 Nr. 10

229. London, BM, Inv.-Nr. D 598

- FO / PROVENIENZ: ehem. Slg. Townley, Inv.-Nr. T 353, 1805 erworben
 PLATTENGESTALTUNG: Verkleidungsplatte; ein verschmiertes Heftloch erhalten; FRIES OBEN: Löwenköpfe und Palmetten im Wechsel, dazwischen Akanthusblätter; MAßE: H. 23 cm, B. 17 cm
 BESCHREIBUNG: Das an drei Seiten gebrochene Fragment zeigt Teile des oberen Abschlussfrieses mit Löwenköpfen im Wechsel mit abwärts gerichteten Akanthusblättern. Von der figürlichen Darstellung selbst ist nur ein erhobener rechter Arm mit einer Keule in der Hand erkennbar.
- TYPOLOGIE: Typus 2 (?)
 LITERATUR: von Rohden – Winnefeld 1911, 33*–34* 105; Walters 1903, 399

230. Rom, VM, Museo Gregoriano Etrusco, Inv.-Nr. 227

FO / PROVENIENZ:	unbekannt; AO: Rom
PLATTENGESTALTUNG:	Aufsatzplatte
BESCHREIBUNG:	„[E]in sonst [mit den übrigen Darstellungen] übereinstimmendes Bruchstück [...], das unter einer eigenartigen Palmettenreihe den Kopf des Theseus und seine rechte Hand mit den Schwert zeigt, [gehört] nicht zur gleichen Form [...], wahrscheinlich stammt es überhaupt von einer anderen Darstellung.“ (von Rohden – Winnefeld 1911, 105)
TYPLOGIE:	ohne Zuordnung
LITERATUR:	von Rohden – Winnefeld 1911, 105; Brommer 1974, 15 Nr. 11

Literaturverzeichnis

Abkürzungen und Zitate erfolgen nach dem Autor-Jahr-System des DAI (Stand April 2014) bzw. den Abkürzungen nach DNP III (1997) S. XII–XXXVI. Weitere Abkürzungen und Abkürzungen griechischer und lateinischer Autorennamen richten sich ebenso nach dem Abkürzungsverzeichnis des DNP III (1997) S. XXXVI–XLIV und des DAI.

Abeken 1843

W. Abeken, Mittelitalien vor den Zeiten römischer Herrschaft nach seinen Denkmälern dargestellt (Stuttgart 1843)

Adamy 1897

R. Adamy, Die archäologischen Sammlungen. Verzeichnis ihrer Bestände auf Grund der Neuordnung im Auftrage der Großherzoglichen Museumsdirektion (Darmstadt 1897)

Aglietti – Cuccurullo 2014

S. Aglietti – V. Cuccurullo, La villa romana „ai cavallacci“ ad Albano Laziale (RM). Strutture dell’impianto e nuove acquisizioni dall’area, *Amoenitas* 3, 2014, 123–139

Alderink 1989

L. J. Alderink, The Eleusinian Mysteries in Roman Imperial Times, in: *ANRW* 2, 18, 2 (Berlin 1989) 1457–1498

Alföldi 1975

A. Alföldi, Redeunt Saturnia regna, IV: Apollo und die Sibylle in der Epoche der Bürgerkriege, *Chiron* 5, 1975, 165–192

Alvarez Cineira 1999

D. Alvarez Cineira, Die Religionspolitik des Kaisers Claudius und die paulinische Mission (Freiburg i. Breisgau 1999)

Amandry 1947/1948

P. Amandry, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1946 II, *BCH* 71/72, 1947/1948, 385–402

Amedick 1999

R. Amedick, Rez. zu F. G. J. M. Müller, The So-Called Peleus and Thetis Sarcophagus in the Villa Albani (Amsterdam 1994), *Gnomon* 71, 1999, 56–60

Amelung 1905

W. Amelung, *Judicum Orestis*, *RM* 20, 1905, 289–309

Andreae 1963

B. Andreae, *Studien zur römischen Grabkunst* (Heidelberg 1963)

Andreae 1973

B. Andreae, *Römische Kunst* (Freiburg 1973)

Andrén 1940

A. Andrén, *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples* (Lund 1940)

de Angeli 1988

LIMC IV (1988) 893–908 s. v. Demeter/Ceres (St. de Angeli)

Annibaldi 1934

G. Annibaldi, *I. Roma*, *NSc* 1934, 205–220

Antonsson 1958

O. Antonsson, *Antik Konst* (Stockholm 1958)

Arvanitopullos 1912

A. S. Arvanitopullos, Ein Thessalischer Gold- und Silberfund, AM 37, 1912, 73–118

Aubet 1980

M. E. Aubet, Catálogo preliminar de las terracottas de Gabii, CuadRom 14, 1980, 75–122

de Azevedo 1951

M. C. de Azevedo, Le antichità di Villa Medici (Rom 1951)

Baas – Flecker 2016

Ph. Baas – M. Flecker (Hrsg.), Fragmentierte Bilder. Die Campana-Reliefs des Instituts für Klassische Archäologie Tübingen (Tübingen 2016)

Babelon 1916

E. Babelon, Le Trésor de Berthouville près Bernay conservé au Département des Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale (Paris 1916)

Balensiefen 2009

L. Balensiefen, Apollo Palatinus. Ein Kultgründungsvorhaben des jungen Caesar Divi Filius, in: Ch. Schmitz – A. Bettenworth (Hrsg.), Mensch – Heros – Gott. Weltentwürfe und Lebensmodelle im Mythos der Vormoderne (Stuttgart 2009) 67–89

Barringer 2005

J. M. Barringer, The Temple of Zeus at Olympia. Heroes and Athletes, Hesperia 74, 2005, 211–241

Barringer 2009

J. M. Barringer, A New Approach to the Hephaisteion. Heroic Models in the Athenian Agora, in: P. Schultz – R. von den Hoff (Hrsg.), Structure, Image, Ornament. Architectural Sculpture in the Greek World. Proceedings of an International Conference Held at the American School of Classical Studies, 27-28 November 2004 (Oxford 2009) 105–120

Bartocchini 1958

R. Bartocchini, Il sarcofago di Velletri, RIA (N. S.) 7, 1958, 129–214

Bauchhenss-Thüriedl 1971

C. Bauchhenss-Thüriedl, Der Mythos von Telephos in der antiken Bildkunst (Würzburg 1971)

Bauer – Geominy 2000

J. Bauer – W. Geominy (Hrsg.), Gips nicht mehr. Abgüsse als letzte Zeugnisse antiker Kunst. Ausstellungskatalog Bonn ²(Bonn 2000)

Baumeister 1888

A. Baumeister (Hrsg.), Denkmäler des klassischen Altertums III. Zur Erläuterung des Lebens der Griechen und Römer in Religion, Kunst und Sitte (München 1888)

Becatti 1941

G. Becatti, Revisioni critiche, anfor panatenaiche e stile arcaistico, RendPontAcc 17, 1941, 85–95

Becatti 1958

EAA I (1958) 537–540 s. v. Stile arcaistico (G. Becatti)

Becher 1966

I. Becher, Das Bild der Kleopatra in der griechischen und lateinischen Literatur (Berlin 1966)

Beger 1705

L. Beger, Hercvles Ethnicorvm Ex Variis Antiquitatvm Reliquiis Delineatvs. Additis in fine Modernis Qvibusdam Ejusdem argumenti Pictvris (Berlin 1705)

Benndorf 1899

O. Benndorf, Dreifußbasis in Athen, ÖJh 2, 1899, 255–269

Benndorf 1902

O. Benndorf, Zwei Bruchstücke von Thonreliefs der Campanaschen Gattung, ÖJh 5, 1902, 151–152

Berger 1994

K. Berger, Campanaplaten im Römisch-Germanischen Museum Köln, KölnJb 27, 1994, 87–98

Bernhard 1986

LIMC III (1986) 1050–1070 s. v. Ariadne (M.-L. Bernhard)

- Berns 2011
Ch. Berns in: R. Grüßinger (Hrsg.), Pergamon. Panorama einer antiken Metropole, Ausstellungskatalog Berlin (Petersberg 2011) 456 Kat. 3, 18
- Bieber 1945
M. Bieber, *Archaeological Contributions to Roman Religion*, *Hesperia* 14, 1945, 270–277
- Bieber 1961
M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*² (New York 1961)
- Bilde 2006
P. G. Bilde, *Gli scavi nordici della villa di S. Maria sul lago di Nemi (1998–2002)* (Rom 2006)
- Birchall – Corbett 1974
A. Birchall – P. E. Corbett, *Greek Gods & Heroes* (London 1974)
- Blanc – Gury 1986
LIMC III (1986) 952–1049 s. v. Eros/Amor, Cupido (N. Blanc – F. Gury)
- Blatter 1975
R. Blatter, *Unbekannte Schalenfragmente mit Theseus-Zyklus*, *AA* 1975, 351–355
- Boardman 1987
J. Boardman, *Griechische Plastik. Die klassische Zeit* (Mainz 1987)
- Boardman 1988
LIMC IV (1988) 728–838 s. v. Herakles (J. Boardman)
- Boardman 1994a
J. Boardman, *Griechische Plastik. Die archaische Zeit*⁴ (Mainz 1994)
- Boardman 1994b
LIMC VII (1994) 45–53 s. v. Omphale (J. Boardman)
- Böhr – Böhr 2009
E. Böhr – H.-J. Böhr, *Spruce, Pine or Fir. Which did Sinis prefer?*, in: J. H. Oakley – O. Palagia (Hrsg.), *Athenian Potters and Painters II* (Oxford 2009) 18–26
- Bøggild Johannsen 2008
K. Bøggild Johannsen, *Campana-Reliefs im Kontext. Ein Beitrag zur Neubewertung der Funktion und Bedeutung der Campana-Reliefs in römischen Villen*, *Facta. A Journal of Roman Material Culture Studies* 2, 2008, 15–38
- Bol 1970
P. C. Bol, *Zur Basis Albano im Kapitolinischen Museum*, *RM* 77, 1970, 185–188
- Bol 1983
C. Bol, *Antike Bildwerke 1. Bildwerke aus Stein und Stuck von archaischer Zeit bis zur Spätantike* (Melsungen 1983)
- Bol 1990
P. C. Bol, *Diadumenos*. in: H. Beck – P. C. Bol – M. Bückling (Hrsg.), *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Ausstellung Frankfurt am Main* (Mainz 1990)
- Bol 2004a
P. C. Bol, *Rundplastik*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik* (Mainz 2004) 1–32
- Bol 2004b
P. C. Bol, *Die großen Meister*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik* (Mainz 2004) 123–143
- Bol 2004c
P. C. Bol, *Die Skulpturen des Parthenon*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik* (Mainz 2004) 159–175
- Bonghi Jovino 1977
M. Bonghi Jovino, *Terrecotte architettoniche*, in: A. Frova (Hrsg.), *Scavi di Luni II. Relazione delle campagne di scavo* (Rom 1977) 572–578

- Borbein 1968
A. H. Borbein, Campana-Reliefs. Typologische und stilkritische Untersuchungen, RM ErgH. 14 (Heidelberg 1968)
- Borbein 1976
A. H. Borbein, Zur Bedeutung symmetrischer Kompositionen in der hellenistisch-italischen und der spätrepublikanischen Reliefplastik, in: P. Zanker (Hrsg.), Hellenismus in Mittelitalien. Kolloquium in Göttingen vom 5. bis 9. Juni 1974 (Göttingen 1976) 502–529
- Borbonus 2014
D. Borbonus, Columbarium Tombs and Collective Identity in Augustan Rome (New York 2014)
- Borg 2005
B. E. Borg, Jenseits des *mos maiorum*. Eine Archäologie römischer Werte?, in: A. Haltenhoff – A. Heil – F.-H. Mutschler (Hrsg.), Römische Werte als Gegenstand der Altertumswissenschaft (München 2005) 47–75
- Borriello 2000
M. Borriello, in: M. Münzinger (Hrsg.), Pompeji. Natur, Wissenschaft und Technik in einer römischen Stadt, Ausstellungskatalog München (München 2000) 114 Nr. 322
- Boschung 2015
D. Boschung, Mithras. Konzeption und Verbreitung eines neuen Götterbildes, in: D. Boschung – A. Schäfer (Hrsg.), Römische Götterbilder der mittleren und späten Kaiserzeit (Paderborn 2015) 217–234
- Bossert 2013
L. C. Bossert, Theseus in Rom. Verwendung und Veränderung eines Myth(olog)ischen Helden (unpubl. Masterarbeit, HU Berlin 2013)
- von Bothmer 1977
D. von Bothmer, The Struggle for the Tripod, in: U. Höckmann – A. Krug (Hrsg.), Festschrift Frank Brommer (Mainz 1977) 51–63
- Boucher 1913
H. Boucher, La dispute du trépied et les vases peints à sujets Hèrakléens de la Collection Saint-Ferriol, *Mon Piot* 20, 1913, 71–100
- Brahms 1994
T. Brahms, Archaismus. Untersuchungen zu Funktion und Bedeutung archaischer Kunst in der Klassik und im Hellenismus (Frankfurt a.M. 1994)
- Braun 1854
E. Braun, Die Ruinen und Museen Roms. Für Reisende, Künstler und Alterthumsfreunde (Braunschweig 1854)
- Breitenstein 1941
N. Breitenstein, Catalogue of Terracottas in the Danish Nat. Mus. (Kopenhagen 1941)
- Brijder 1991
H. A. G. Brijder, Siana Cups II, The Heidelberg Painter (Amsterdam 1991)
- Brinkmann 2002
V. Brinkmann, Die Ausläufer der archaischen Skulptur und die archaischen Formelemente in der Zeit der frühen Klassik, in: P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der griechischen Bildhauerkunst I. Frühgriechische Plastik (Mainz 2002) 271–280
- Brinkmann 2003a
V. Brinkmann, Der Streit um den delphischen Dreifuß, in: R. Wünsche (Hrsg.), Herakles. Herkules (München 2003) 250–255
- Brinkmann 2003b
V. Brinkmann, Siebte Tat: Der Fang des kretischen Stiers, in: R. Wünsche (Hrsg.), Herakles. Herkules (München 2003) 128–131

- Brinkmann 2013
V. Brinkmann, Zurück zur Klassik, in: V. Brinkmann (Hrsg.), Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland (München 2013) 15–57
- Brommer 1953
F. Brommer, Herakles I. Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur (Münster 1953)
- Brommer 1967
F. Brommer, Die Metopen des Parthenon. Katalog und Untersuchung (Mainz 1967)
- Brommer 1970
F. Brommer, Mythologische Darstellungen auf Vasenfragmenten der Sammlung Cahn, in: Vereinigung der Freunde antiker Kunst (Hrsg.), Studien zur griechischen Vasenmalerei, AntK Beih. 7 (Bern 1970) 50–70
- Brommer 1971
F. Brommer, Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage I. Herakles (Marburg 1971)
- Brommer 1973
F. Brommer, Vasenlisten zur griechischen Heldensage³(Marburg 1973)
- Brommer 1974
F. Brommer, Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage II. Theseus – Bellerophon – Achill (Marburg 1974)
- Brommer 1977
F. Brommer, Der Parthenonfries. Katalog und Untersuchung (Mainz 1977)
- Brommer 1979
F. Brommer, Herakles. Die zwölf Taten des Helden in der antiken Kunst und Literatur⁴(Köln 1979)
- Brommer 1982
F. Brommer, Theseus. Die Taten des griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur (Darmstadt 1982)
- Brommer 1985
F. Brommer, Herakles und Theseus auf Vasen in Malibu, in: J. Frel – S. K. Morgen (Hrsg.), Greek Vases in the J. Paul Getty Museum II (Malibu 1985) 183–228
- Brommer 1984
F. Brommer, Herakles II. Die unkanonischen Taten des Helden (Darmstadt 1984)
- Brown 1960
F. E. Brown, Architecture, in: F. E. Brown – E. H. Richardson – L. Richardson, Cosa II. The Temples of the Arx, MemAmAc 26, 1960, 7–147
- Brown 1980
F. E. Brown, Cosa. The Making of a Roman Town (Ann Arbor 1980)
- Brusin 1929
G. Brusin, Aquileia. Svavo parziale di terme, NSc 1929, 109–138
- Brunn 1853
H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler (Braunschweig 1853)
- Brunn 1862a
H. Brunn, in: Adunanze dell'Instituto, Bdl 1862, 8. 10
- Brunn 1862b
H. Brunn, in: Wissenschaftliche Vereine, AA 1862, 287. 288. 305*
- Brunn 1883
H. Brunn, Ueber tektonischen Styl in griechischer Plastik und Malerei, SBMünchen Jahrgang 1883, 1884, 299–331
- Buchheim 1960
H. Buchheim, Die Orientpolitik des Triumvirn M. Antonius (Heidelberg 1960)

Buiton-Oliver 1992

D. Buiton-Oliver (Hrsg.), *The Odyssey and Ancient Art. An Epic in Word and Image* (Annandale-on-Hudson/New York 1992)

Bulle – Brunn 1905

H. Bulle – H. Brunn, *Heinrich Brunn's Kleine Schriften II. Zur griechischen Kunstgeschichte* (Leipzig 1905)

Bumke 2004

H. Bumke, *Statuarische Gruppen in der frühen griechischen Kunst*, Jdl Erg. 32 (Berlin 2004)

Burkert 1972

W. Burkert, *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen* (Berlin 1972)

Burkert 1977

W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (Stuttgart 1977)

Burn 1993

L. Burn, *Griechische Mythen* (Stuttgart 1993)

Burn 1987

L. Burn, *The Meidias Painter* (Oxford 1987)

Buschor 1971

E. Buschor, *Das hellenistische Bildnis* ²(München 1971)

Bussotti 2004

F. Bussotti, *Pinus pinea*, in: P. Schütt – H. Weisgerber – H. J. Schuck – U. Lang – B. Stimm – A. Roloff (Hrsg.), *Lexikon der Nadelbäume. Verbreitung – Beschreibung – Ökologie – Nutzung* (Hamburg 2004) 481–490

Caetani-Lovatelli 1879

E. Caetani-Lovatelli, *Di un vaso cinertario con rappresenante relative ai misteri di Eleusi*, BCom 7, 1879, 5–18

Caetani-Lovatelli 1889

E. Caetani-Lovatelli, *Antichi monumenti illustrati* (Rom 1889)

Cain 1988

H. U. Cain, *Relief mit archaischem Viergötterzug* in: P. C. Bol, *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke I* (Berlin 1988) 288–292 Nr. 92

Cain – Dräger 1994

H.-U. Cain – O. Dräger, *Die sogenannten neuattischen Werkstätten*, in: G. Hellenkemper Salies (Hrsg.), *Das Wrack I. Der antike Schiffsfund von Mahdia, Ausstellungskatalog Bonn* (Köln 1994) 809–829

Calderone 1975

A. Calderone, *Sulle terrecotte „Campana“*, BdA 60, 1975, 65–74

Callipolitis-Feytmans 1962

D. Callipolitis-Feytmans, *Évolution du plat corinthien*, BCH 86, 1962, 117–164

Cambitoglou – Trendall 1961

A. Cambitoglou – A. D. Trendall, *Apulian Red-figure Vase-painters of the Plain Style* (Cambridge 1961)

Campana 1842

G. P. Campana, *Antiche opere in plastica* (Rom 1842)

Campbell 1968

L. A. Campbell, *Mithraic Iconography and Ideology* (Leiden 1968)

Capaldi 2006

C. Capaldi, *Lastre Campana dallo scavo della cd. Masseria del Gigante a Cuma*, in: I. Edlund-Berry – G. Greco – J. Kenfield (Hrsg.), *Deliciae fictiles III. Architectural Terracottas in Ancient Italy. New Discoveries and Interpretations. Proceedings of the International Conference Held at the American Academy in Rome, November 7-9, 2002* (Oxford 2006) 306–320

- Caraballa 1879
T. Carabella, Fouilles de Cyzique. La tombe d'un athlète et les jeux gymniques a Péramo, RA N.S. 37, 1879, 204–215
- Caravale 1996
A. Caravale, Le terrecotte architettoniche riutilizzate nel restauro di Claudio, in: C. Panella (Hrsg.), *Meta Sudans I. Un'area sacra in Palatio e la valle del Colosseo prima e dopo Nerone* (Rom 1996) 139–144
- Carettoni 1971–1972
G. Carettoni, Terracotte „Campana“ dallo scavo del Tempio di Apollo Palatino, *RendPontAcc* 44, 1971–1972, 123–139
- Carettoni 1973
G. Carettoni, Nuova serie di grandi lastre fittili „Campana“, *BdA* 58, 1973, 75–87
- Carettoni 1988a
G. Carettoni, Die Bauten des Augustus auf dem Palatin, in: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Ausstellung Berlin* (Berlin 1988) 263–267
- Carettoni 1988b
G. Carettoni, Die „Campana“-Terrakotten vom Apollo-Palatinus-Tempel, in: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Ausstellung Berlin* (Berlin 1988) 267–272
- de Caro 1994
St. de Caro, *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli* (Neapel 1994)
- Carrara 2014
M. Carrara, Villa di Livia a Prima Porta (Roma). Individuazione e cronologia dei restauri antichi al tessellatum augusteo del peristilio. Ancora sul mosaico della natatio, in: C. Angelelli (Hrsg.), *Atti del XIX Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Isernia, 13-16 marzo 2013) (Tivoli 2014) 579–594
- Caruso 2009
C. Caruso, in: *LWL-Römermuseum in Haltern am See* (Hrsg.), *2000 Jahre Varusschlacht. Imperium. Ausstellungskatalog Haltern am See* (Stuttgart 2009) 291–292 Nr. 4, 4
- Casal 1990
LIMC V (1990) 510–538 s. v. Horai/Horae (L. A. Casal)
- Cataloghi Campana
Cataloghi del Museo Campana. Classe IV. Opere in plastica (Rom o. J. [ca. 1880])
- Ceccarini – Crescenzi 1989
T. Ceccarini – L. Crescenzi, Le terrecotte architettoniche, *Cataloghi dei Musei locali e delle collezioni del Lazio* 6. Museo civico di Velletri (Rom 1989) 105–116. 192–195
- Chiarucci 2000
P. Chiarucci, Rassegna delle principali ville di età romana nell'area albana con particolare riferimento alle scoperte, in: J. R. Brandt u. a. (Hrsg.), *Nemi – Status Quo. Recent Research at Nemi and the Sanctuary of Diana* (Rom 2000) 179–192
- Chiarucci – Gizzi 1996
P. Chiarucci – T. Gizzi, Guida al Museo Civico Albano, *DocAlb Suppl.* 10 (Albana Laziale 1996) 91
- Chodza 1976
E. N. Chodza, Nr. 290, in: S. P. Boriskovskaja (Hrsg.), *Antičnaja Koroplastika* (Leningrad 1976)
- Christ – Lauth 1891
W. Christ – F. J. Lauth, *Führer durch das K. Antiquarium in München* (München 1891)
- Christie's 1972
Christie's, *Primitive Art. Antiquities and Ancient Jewellery* 12.7.1972 (London 1972)
- Ciampoltrini – Rendini 1994
G. Ciampoltrini – P. Rendini, Temi figurati nelle terrecotte architettoniche tardo repubblicane di Lucca, *Ostraka* 3, 1994, 61–72

- Cifarelli 1988
F. M. Cifarelli, Ventotene. Lastre Campana dalla villa di Punto Eolo, DocAlb 10, 1988, 11–16
- Clauss 2012
M. Clauss, Mithras. Kult und Mysterium (Darmstadt 2012)
- Clinton 1989
K. Clinton, Eleusinian Mysteries. 2nd Cent. B. C. to A. D. 267, in: ANRW 2, 18, 2 (Berlin 1989) 1499–1539
- Clinton 1992
K. Clinton, Myth and Cult. The Iconography of the Eleusinian Mysteries (Stockholm 1992)
- Coarelli 1988
F. Coarelli, Il Foro Boario (Rom 1988)
- Collignon – Couve I, 1902; III, 1904
M. Collignon – L. Couve, Catalogue des vases peints par Musée National d’Athènes I (Paris 1902); III (Paris 1904)
- Combe 1810
T. Combe, A Description of the Collection of Ancient Terracottas in the British Museum (London 1810)
- Connor 1970
W. R. Connor, Theseus in Classical Athens, in: A. G. Warde (Hrsg.), The Quest for Theseus (London 1970) 143–174
- Crawford 1974
M. H. Crawford, Roman Republican Coinage I–II (London 1974)
- Cuccurullo 2015
V. Cuccurullo, La villa romana „ai Cavallacci“, in: D. de Angelis (Hrsg.), Albano Laziale. Il circuito archeologico monumentale (Albano 2015) 71–80
- Curtius I, 1851; II, 1852
E. Curtius, Peloponnesos. Eine historisch-geographische Beschreibung der Halbinsel I (Gotha 1851); II (Gotha 1852)
- Curtius 1934
L. Curtius, Orest und Iphigenie in Tauris. Zum Bronzekerter von Dionysopolis-Balčik, RM 49, 1934, 247–294
- Curtius 1944/1945
L. Curtius, Falsche Kameen, AA 1944/1945, 1–24
- Daltrop – Bol 1983
G. Daltrop – P. C. Bol, Athena des Myron (Frankfurt a. M. 1983)
- Davies 1985
G. Davies, The Significance of the Handshake Motif in Classical Funerary Art, AJA 89, 1985, 627–640
- Delivorrias 1969
A. Delivorrias, Poseidon-Tempel auf Kap Sounion. Neue Fragmente der Friesdekoration, AM, 1969, 127–142
- Deubner 1932
L. Deubner, Attische Feste (Berlin 1932)
- Dieterle 1999
M. Dieterle, Dodona. Religionsgeschichtliche und historische Untersuchungen zu Entstehung und Entwicklung des Zeus-Heiligtums (Diss. Hamburg 1999)
- Dietrich 2010
N. Dietrich, Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhs. v. Chr. (Berlin 2010)

- Dragendorff 1895
H. Dragendorff, *Terra sigillata*. Ein Beitrag zur Geschichte der griechischen und römischen Keramik, *BJb* 96–97, 1895, 18–155
- Dragendorff – Watzinger 1948
H. Dragendorff – C. Watzinger, *Arretinische Reliefkeramik mit Beschreibung der Sammlung in Tübingen* (Reutlingen 1948)
- Drougou 1997
LIMC VIII (1997) 706 s. v. *Kentauroi et Kentaurides* (St. Drougou)
- Dubois 1819
L. J. J. Dubois, *Catalogue d'antiquités égyptiennes, grecques et romaines. Sculpture moderne, émaux et terres émaillées; vitraux peints, etc., etc. qui composent l'une des collection d'objets d'arts, formées par feu M. Léon Dufourny* (Paris 1819)
- Dubois 1841
L. J. J. Dubois, *Description des antiques. Faisant partie des collections de M. le comtes de Pourtales-Gorgier* (Paris 1841)
- von Duhn 1877
F. von Duhn, *Griechische Reliefs, gefunden in den Ausgrabungen der archäologischen Gesellschaft am Südfuss der Akropolis vom April 1876 bis Juni 1877, mit einem Anhang, enthaltend die Beschreibungen der Votivreliefs an Asklepios in den athenischen Sammlungen*, *AZ* 35, 1877, 139–175
- Dumm 1971
M. Dumm, *Schale mit Theseus und Sinis*, *MüJb* 22, 1971, 7–22
- Dupré – Revilla 1991
X. Dupré – V. Revilla, *Lastras Campana en Terraco (Hispannia Citerior) y su territorio*, *MM* 32, 1991, 117–140
- Eck 2010
W. Eck, *Monument und Inschrift. Gesammelte Aufsätze zur senatorischen Repräsentation in der Kaiserzeit* (Berlin 2010)
- Edmonds 2006
R. G. Edmonds III., *To Sit in Solemn Silence? Thronosis in Ritual, Myth, and Iconography*, *AJPh* 127, H. 3, 2006, 347–366
- Edwards 1956
G. R. Edwards, *Hellenistic Pottery*, in: L. Talcott – B. Philippaki – G. R. Edwards – V. R. Grace (Hrsg.), *Small Objects from the Pnyx II, Hesperia Suppl. 10* (New Jersey 1956) 79–112
- Eichler 1944/1945
F. Eichler, *Architektonische römische Tonreliefs in Wien*, *AA* 1944/1945, 28–33
- Ellinghaus 2011
Ch. Ellinghaus, *Die Parthenonskulpturen. Der Bauschmuck eines öffentlichen Monumentes der demokratischen Gesellschaft Athens zur Zeit des Perikles – Techniken in der bildenden Kunst zur Tradierung von Aussagen* (Hamburg 2011)
- Ellis 1846
H. Ellis, *The Townley Gallery of Classic Sculpture in the British Museum* (London 1846)
- Elsner 2007
J. Elsner, *Viewing Adriadne. From Ekphrasis to Wall Painting in the Roman World*, *CIPhil* 102, H. 1, 2007, 20–44
- Engster 2007
D. Engster, *Synkretistische Phänomene bei Gottheiten in antiken Mysterienkulten*, in: B. Gronenberg – H. Spieckermann (Hrsg.), *Die Welt der Götterbilder* (Berlin 2007) 206–236
- Eschbach 1986
N. Eschbach, *Statuen auf panathenäischen Preisamphoren des 4. Jhs. v. Chr.* (Mainz 1986)

Ewald 1999

B. Ch. Ewald, Rez. zu F. G. J. M. Müller, *The So-Called Peleus and Thetis Sarcophagus in the Villa Albani* (Amsterdam 1994), *AJA* 103, 1999, 344–345

Faider-Feytmans 1952

G. Faider-Feytmans, *Les antiquités égyptiennes, grecques, étrusques, romaines et gallo-romaines du musée de Marimont* (Brüssel 1952)

Fantham 2006

E. Fantham, *Julia Augusti. The Emperor's Daughter* (London 2006)

Fehr 1984

B. Fehr, *Die Tyrannentöter. Oder: Kann man der Demokratie ein Denkmal setzen?* (Frankfurt a. M. 1984)

Felten 1990

LIMC V (1990) 16–34 Nr. 1762–1989 s. v. Herakles (W. Felten)

Felten – Hoffelner 1987

F. Felten – K. Hoffelner, *Die Relieffriese des Poseidontempels in Sunion*, *AM* 102, 1987, 169–184

Fenelli 1995

M. Fenelli, *Lavinium, Scavi nell'area centrale*, in: St. Quilici Gigli (Hrsg.), *Archeologia Laziale* 12. Dodicesimo incontro di studio del Comitato per l'archeologia laziale (Rom 1995) 537–549

Fenelli – Jaia 2007

M. Fenelli – A. M. Jaia, *Januvium. Decorazioni architettoniche in Laterizio dalla città e dal territorio*, in: M. Angle (Hrsg.), *Museo e territorio. Atti del V convegno, Velletri, 17 - 18 novembre 2006* (Velletri 2007) 43–52

Fittschen 1969

K. Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagen Darstellungen bei den Griechen* (Berlin 1969)

Fiorelli 1888

G. Fiorelli, *Este. Intorno alle antichità scoperte nel fondo Baratela. Memoria del prof. G. Ghirardini, Parte II. Antichità figurate*, *NSc* 1888, 71–145

Flemming 1989

M. Flemming, *Campana-Reliefs im Schloß Wörlitz* (unpubl. Diplomarbeit, Leipzig 1989)

Fol 1874a

W. Fol, *Catalogue du Musée Fol I. Céramique et Plastique* (Genf 1874)

Fol 1874b

W. Fol, *Le Musée Fol. Études d'art et d'archéologie sur l'Antiquité et la Renaissance. Année I. Choix de terres cuites antiques* 1 (Genf 1874)

von Fritze 1910

H. von Fritze, *Die Münzen von Pergamon* (Berlin 1910)

Fraser 1972

P. M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria* (Oxford 1972)

Friedrichs – Wolters 1885

K. Friedrichs – P. Wolters, *Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt* (Berlin 1885)

Friis Johansen 1951

K. Friis Johansen, *Attic Grave Reliefs* (Kopenhagen 1951)

Froning 1981

H. Froning, *Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v. Chr. Untersuchungen zu Chronologie und Funktion* (Mainz 1981)

Fuchs 1959

W. Fuchs, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs*, *Jdl Erg.* 20 (Berlin 1959)

Fuchs 1993

W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* ⁴(München 1993)

Fündling 2013

J. Fündling, *Das Goldene Zeitalter. Wie Augustus Rom neu erfand* (Darmstadt 2013)

Furtwängler 1886–1890

Roscher, *ML I, 2* (1886–1890) 2242–2252 s. v. Herakles (Thaten i. d. hell. u. röm. Kunst) (A. Furtwängler)

Furtwängler 1888

A. Furtwängler, *Studien über die Gemmen mit Künstlerinschriften II. Gemmen mit Künstlerinschriften in verschiedenen Sammlungen*, *Jdl* 3, 1888, 297–325

Furtwängler 1896

A. Furtwängler, *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium* (Berlin 1896)

Furtwängler 1900a

A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum I. Tafeln* (Leipzig 1900)

Furtwängler 1900b

A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum III. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum* (Leipzig 1900)

Furtwängler – Wolters 1910

A. Furtwängler – P. Wolters, *Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I. zu München*² (München 1910)

Gabelmann 1974

H. Gabelmann, *Zur hellenistisch-römischen Bleiglasurkeramik in Kleinasien*, *Jdl* 89, 1974, 260–307

Gaitzsch – Päßgen 2000

W. Gaitzsch – B. Päßgen, *Ein rheinischer Hercules Bibax*, *KölnJb* 33, 2000, 131–142

Galinsky 1996

K. Galinsky, *Augustan Culture. An Interpretative Introduction* (Princeton 1996)

Gans 2006

U.-W. Gans, *Attalidische Herrscherbildnisse. Studien zur hellenistischen Porträtplastik Pergamons* (Wiesbaden 2006)

Gargiulo 2010

P. Gargiulo, in: C. Gasparri (Hrsg.), *Le sculture delle Terme di Caracalla. Rilievi e varia* (Mailand 2010) 81–83 Nr. 24

Gasparri 1992

C. Gasparri, *Sarkophag („Peleus und Thetis“)*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Forschungen zur Villa Albani III* (Berlin 1992) 33–44

Gatti 1897

G. Gatti, *Notizie di recenti trovamenti di antichità*, *BCom* 25, 1897, 51–65

Gatti 1901

G. Gatti, *Nuove scoperte nella città e nel suburbio*, *NSc* 1901, 200–203

Gautier 2014

G. Gautier, *Phiale Depicting Omphale*, in: K. Lapatin (Hrsg.), *The Berthouville Silver Treasure and Roman Luxury* (Los Angeles 2014) 65

Geominy 1984

W. A. Geominy, *Die Florentiner Niobiden* (Bonn 1984)

Geominy 2004

W. Geominy, *Die Zeit von 390 bis 360 v. Chr.*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II* (Mainz 2004) 259–302

Geominy 2007

W. Geominy, *Die allmähliche Verfertigung hellenistischer Stilformen (280–240 v. Chr.)*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III* (Mainz 2007) 43–101

Gerhard 1846

E. Gerhard, Ueber Campana's Terra-Cotten, AZ Beil. 9, 1846, 70–72

Gerhard 1847

E. Gerhard, Auserlesene Vasenbilder, hauptsächlich etruskischen Fundortes III. Heroenbilder, meistens homerisch (Berlin 1847)

Gerhard 1857–1863

E. Gerhard (Hrsg.), Monumenti inediti pubblicati dall'Istituto Archeologico 6–7, 1857–1863, Taf. 83

Gerhard 1863

E. Gerhard, Allgemeiner Jahresbericht, AA 1863, 19*–28*

Gerhard 1974

E. Gerhard, Etruskische Spiegel II. Heroische Motive (Berlin 1845; Nachdr. Berlin 1974)

Gerlach 1863

L. Gerlach, Wörlitzer Antiken zum ersten Male veröffentlicht. H. 2 (Zerbst 1863)

Germini 2008

B. Germini, Statuen des Strengen Stils in Rom. Verwendung und Verwertung eines griechischen Stils im römischen Kontext, BCom Suppl. 16 (Rom 2008)

Geyer 1929

RE III A (1929) 546–547 s. v. Skironische Felsen (F. Geyer)

von Geymüller 1970

J. von Geymüller, Römische Tonreliefs in Martin von Wagner Museum (unpubl. Magisterarbeit Würzburg 1970)

Ghedini 1992

F. Ghedini, Il mito di Teseo nella propaganda di Augusto, AVen 15, 1992, 85–93

Giard 1976

J.-B. Giard, Catalogue des monnaies de l'empire romain I. Auguste (Paris 1976)

Gizzi 1985

T. Gizzi, Su alcune antefisse e lastre Campana provenienti dall'Albanum Pompei e conservate presso il Museo Civico, DocAlb 7, 1985, 39–51

Gori 1727

A. F. Gori, Monumentum sive columbarium libertorum et servorum Liviae Augustae et Caesarum Romae detectum in Via Appia anno 1726 (Florenz 1727)

Göttling 1854

C. W. Göttling, Das archäologische Museum der Universität Jena (Jena 1854)

Gottschall 1997

LIMC VIII (1997) 902–905 s. v. Nysa I, Nysai (U. W. Gottschall)

Graf 1998

DNP IV (1998) 89–91 s. v. Eros [1] (F. Graf)

Grassinger 1999

D. Grassinger, Die Achill-Pentesilea-Gruppe sowie die Pasquino-Gruppe und ihre Rezeption in der Kaiserzeit, in: Festschrift Andreas Linfert (Mainz 1999) 323–330

Griffin 1977

J. Griffin, Prospertius and Antony, JRS 67, 1977, 17–26

Grimm 1975

G. Grimm, Kunst der Ptolemäer- und Römerzeit im Ägyptischen Museum Kairo (Mainz 1975)

Grueber 1970

H. A. Grueber, Coins of the Roman Republic in the British Museum I–III (London 1910, Nachdr. London 1970)

Grünhagen 1948

W. Grünhagen, Antike Originalarbeiten der Kunstsammlung des Instituts (Nürnberg 1948)

- Gualtieri u. a. 2002
M. Gualtieri – G. Rossini – B. Moroni, Campana Plaques from Ossaia – La Tufa (Cortona, Arezzo). From Archaeological Hypotheses to Archaeometric Results, in: F. Burragato – P. Pensabene – P. Tucci (Hrsg.), *Archaeometry and Classical Heritage* (Rom 2002) 145–166
- Guattani 1785
G. A. Guattani, *Monumenti antichi inediti ovvero notizie sulle antichità e belle arti di Roma 2* (Rom 1785)
- Hafner 1961
G. Hafner, *Geschichte der griechischen Kunst* (Zürich 1961)
- Hafner 1966
G. Hafner, Sinis, der Fichtenbeuger, *AA* 1966, 151–157
- Hähnle 2016
M. Hähnle, in: Ph. Baas – M. Flecker (Hrsg.), *Fragmentierte Bilder. Die Campana-Reliefs des Instituts für Klassische Archäologie Tübingen* (Tübingen 2016) 56–57 Nr. 1–2; 82–83 Nr. 27–28
- Halfmann 2011
H. Halfmann, *Marcus Antonius* (Darmstadt 2011)
- Hamdorf 1996
F. W. Hamdorf, Campana-Relief, in: F. W. Hamdorf (Hrsg.), *Hauch des Prometheus. Meisterwerke in Ton* (München 1996) 200–202
- Hampe 1936
R. Hampe, *Frühe griechische Sagenbilder in Bötien* (Athen 1936)
- Hanfmann 1971a
G. M. A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks I* (Cambridge 1951; Nachdr. New York 1971)
- Hanfmann 1971b
G. M. A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks II* (Cambridge 1951; Nachdr. New York 1971)
- Hanning 1997
R. Hanning, *Großes Handwörterbuch Ägyptisch – Deutsch (2800–950 v. Chr.)*² (Mainz 1997)
- Hartmann 1923
RE II A (1923) 494–520 s. v. Schlange (L. M. Hartmann)
- Harrison 1980
J. E. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (London 1922, Nachdr. 1980)
- Haspels 1936
C. Haspels, *Attic Black-figured Lekythoi* (Paris 1936)
- Hasluck 1910
F. W. Hasluck, *Cyzicus* (Cambridge 1910)
- Hauser 1889
F. Hauser, *Die neu-attischen Reliefs* (Stuttgart 1889)
- Hausmann 1959
U. Hausmann, *Hellenistische Reliefbecher aus attischen und böotischen Werkstätten. Untersuchungen zur Zeitstellung und Bildüberlieferung* (Stuttgart 1959)
- Hausmann 1994
LIMC VII (1994) 291–295 s. v. Penelope Nr. 18 (Ch. Hausmann)
- Havelock 1964
C. M. Havelock, *Archaistic Reliefs of the Hellenistic Period*, *AJA* 68, 1964, 43–58
- Havelock 1965
C. M. Havelock, *The Archaic as Survival Versus the Archaic as a New Style*, *AJA* 1969, 1965, 331–340

Havelock 1995

Ch. M. Havelock, *The Aphrodite Knidos and her Successors. A Historical Review of the Female Nude in Greek Art* (Ann Arbor 1995)

Hedinger 1987

B. Hedinger, *Die Campana-Reliefs der Archäologischen Sammlung der Universität Zürich*, AntK 30, 1987, 70–88

Heilmeyer 1988

W. Heilmeyer, *Antikemuseum Berlin. Die ausgestellten Werke* (Berlin 1988)

von Heintze 1981

H. von Heintze, *Römische Kunst* (Herrsching 1981)

Heinze 1998

DNP 5 (1998) 716–717 s. v. Horai (Th. Heinze)

Hekster 2004

O. Hekster, *Hercules, Omphale, and Octavian's 'Counter-Propaganda'*, BABesch 79, 2004, 171–178

Helbig 1867

W. Helbig, *Scavi di Albano*, Bdl 1867, 195–200

Helbig 1868

W. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens* (Leipzig 1868)

Helbig 1870

W. Helbig, *Die neusten caeretaner Erwerbungen des Berliner Museums*, Grenzboten 29, 1870, 149–158

Helbig 1899a

W. Helbig in: *Helbig I*² (Leipzig 1899) 420

Helbig 1899b

W. Helbig in: *Helbig II*² (Leipzig 1899) 266 Nr. 1168

Helbig 1913

W. Helbig, in: *Helbig III*³ (Leipzig 1913) 114 Nr. 1325; 286–287 Nr. 1683 (934)

Herbig 1937

R. Herbig, *Herakles im Orient. Heroenglaube und Gedächtniserlebnis*, in: H. Bulle (Hrsg.), *Corolla Ludwig Curtius zum sechzigsten Geburtstag dargebracht* (Stuttgart 1937) 205–211

Herbig 1941

R. Herbig, *Untersuchungen am dorischen Peripteraltempel auf Kap Sunion*, AM 66, 1941, 87–133

Hering 2015

K. Hering, *Schatzhäuser in griechischen Heiligtümern* (Rahden/Westf. 2015)

Herrmann 1887

P. Herrmann, *De Horarum apud veteres figuris* (Diss. Berlin 1887)

Herrmann 1975

A. Herrmann, *Two Hellenistic Groups and Their forerunners*, AntK 18, 1975, 85–92

Hersch 2010

K. K. Hersch, *The Roman Wedding. Ritual and Meaning in Antiquity* (Cambridge 2010)

Herzog-Hauser 1939

RE XVIII a (1939) 385–396 s. v. Omphale (G. Herzog-Hauser)

von Hesberg 1988

H. von Hesberg, *Die Veränderung des Erscheinungsbildes der Stadt Rom unter Augustus*, in: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Ausstellungskatalog Berlin (Berlin 1988) 93–115

von Hesberg 1997

H. von Hesberg, 145. *Fragment eines Campana-Reliefs: Heraklestaten*, in: D. Boschung – H. von Hesberg – A. Linfert, *Die antiken Skulpturen in Chatsworth sowie in Dunham Massey und Withington Hall*, *Monumenta artis Romanae* 26 (Mainz 1997) 119

- Heuser 2009
H. Heuser, *Gewöhnliche Differentialgleichung. Einführung in Lehre und Gebrauch* (Heidelberg 2009)
- Heydemann 1865
H. Heydemann, *Analecta Thesea* (Diss. Berlin 1865)
- Heydemann 1872
H. Heydemann, *Antiken des Grafen Wilh. de Pourtalès in Berlin*, AZ N.F. 5, 1872, 68–69
- Heydemann 1879
H. Heydemann, *Mittheilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien* (Halle 1879)
- Heym – Sauerländer 2006
S. Heym – W. Sauerländer, *Herkules besiegt die Lernäische Hydra. Der Herkules-Teppich im Vortragssaal der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* (München 2006)
- Heyner 2013
R. Heyner, *Aus dem Felsen geboren... Die Ikonographie des Mithras-Kultes*, in: *Badisches Landesmuseum Karlsruhe* (Hrsg.), *Imperium der Götter. Isis, Mithras, Christus, Kulte und Religionen im Römischen Reich* (Darmstadt 2013) 219–329
- Himmelmann 1971
N. Himmelmann, *Winckelmanns Hermeneutik* (Mainz 1971)
- Himmelmann 1989
N. Himmelmann, *Herrscher und Athlet. Die Bronzen von Quirinal* (Mailand 1989)
- Himmelmann 1990
N. Himmelmann, *Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst* (Berlin 1990)
- Himmelmann 2009
N. Himmelmann, *Der ausruhende Herakles* (Paderborn 2009)
- Hochuli-Gysel 1977
A. Hochuli-Gysel, *Kleinasiatische glasierte Reliefkeramik (50 v. Chr. bis 50 n. Chr.) und ihre oberitalischen Nachahmungen* (Bern 1977)
- Hock 1905
G. Hock, *Griechische Weihegebräuche* (München 1905)
- Höfer 1897
Roscher, ML II, 2 (1897) 2229 s. v. Machaon (O. Höfer)
- Höfer 1902–1909
Roscher, ML III, 2 (1902–1909) 1978 s. v. Periphetes (O. Höfer)
- von den Hoff 2001
R. von den Hoff, *Die Posen des Siegers*, in: R. von den Hoff – St. Schmidt, *Konstruktion von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Stuttgart 2001) 73–88
- von den Hoff 2003
R. von den Hoff, *Theseus und Skiron*, in: M. Flashar – R. von den Hoff – B. Kreuzer – E. Gehnen (Hrsg.), *Theseus. Der Held der Athener*, Ausstellung Freiburg i. Beisgau (München 2003) 23–25
- von den Hoff 2007
R. von den Hoff, *Die Plastik der Diadochenzeit*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik* (Mainz 2007) 1–40
- von den Hoff 2010a
R. von den Hoff, *Media for Theseus, or: The Different Images of the Athenian Polis-Hero*, in: L. Foxhall – H.-J. Gehrke – N. Luraghi (Hrsg.), *Intentional History. Spinning Time in Ancient Greece* (Stuttgart 2010) 161–188
- von den Hoff 2010b
R. von den Hoff, *Theseus – Stadtgründer und Kulturheros*, in: E. Stein-Hölkeskamp – K.-J. Hölkeskamp (Hrsg.), *Erinnerungsorte der Antike. Die griechische Welt* (Stuttgart 2010) 300–315

Hofkes-Brukker – Mallwitz 1975

Ch. Hofkes-Brukker – A. Mallwitz, *Der Bassai-Fries* (München 1975)

Hölscher 1980

T. Hölscher, *Rez. zu E. Thomas, Mythos und Geschichte. Untersuchungen zum historischen Gehalt griechischer Mythendarstellungen* (Köln 1976), *Gnomon* 52, 1980, 358–362

Hölscher 2002; 2006

T. Hölscher, *Klassische Archäologie. Grundwissen* (Stuttgart 2002; ²2006)

Hölscher 2005

T. Hölscher, *Greek Styles and Greek Art in Augustan Rome. Issues of the Present versus Records of the Past*, in: J. T. Porter (Hrsg.), *Classical Pasts. The Classical Traditions of Greece and Rome* (Princeton 2005) 237–259

Hornbostel 1982

W. Hornbostel, *Berichte des Museums für Kunst und Gewerbe. Erwerbungen für die Antikenabteilung in den Jahren 1980 – 1981*, *JbHamburg* 1, 1982, 101–126

Hudeczek 1972–1975

E. Hudeczek, *Theseus und die Tyrannenmörder. 1. Teil*, *ÖJh* 50, 1972–1975, 134–149

Hug 1937

RE XIX A (1937) s. v. Pedum (A. Hug)

Hundt – Peters 1961

A. Hundt – K. Peters, *Greifswalder Antiken* (Berlin 1961)

Hurschmann 1999

DNP VI (1999) 605–606 s. v. Klismos (R. Hurschmann)

Hurschmann 2000

DNP IX (2000) 470 s. v. Pedum [1] (R. Hurschmann)

Huttner 1995

U. Huttner, *Marcus Antonius und Herakles*, in: Ch. Schubert – K. Brodersen (Hrsg.), *Rom und der griechische Osten. Festschrift Hanno H. Schmitt zum 65. Geburtstag* (Stuttgart 1995) 103–112

Huttner 1997a

U. Huttner, *Die politische Rolle der Heraklesgestalt im griechischen Herrschertum* (Stuttgart 1997)

Huttner 1997b

U. Huttner, *Hercules und Augustus*, *Chiron* 27, 1997, 369–391

Iacopi 1963

G. Iacopi, *L'antro di Tiberio a Sperlonga* (Rom 1963)

Imhoof-Blumer – Gardner 1885

F. Imhoof-Blumer – P. Gardner, *Numismatic Commentary on Pausanias*, *JHS* 6, 1885, 50–101

Imhoof-Blumer – Gardner 1887

F. Imhoof-Blumer – P. Gardner, *Numismatic Commentary on Pausanias*, *JHS* 8, 1887, 6–63

Inghirami 1829

F. Inghirami, *Galleria omerica, o raccolta di monumenti antichi esibita dal Cav. Francesco Inghirami per servire allo studio dell'Illiade e dell'Odissea II* (Florenz 1829)

Jackson 1992/1993

H. Jackson, *Herakles or Theseus? – An Attic Black-Figure Vase at Monash University in Melbourne*, *Mediterranean Archaeology* 5/6, 1992/1993, 133–141

Jahn 1845

O. Jahn, *Archäologische Aufsätze* (Greifswald 1845)

Jahn 1848

O. Jahn, *Medea und Aethra*, *AZ N. F.* 2, 1848, 317

Jahn 1866

O. Jahn, *Kurzes Verzeichnis des Akademischen Kunstmuseums der Universität Bonn* (Bonn 1866)

Jahn 1868

O. Jahn, Über die Zeichnungen antiker Monumente im Codex Pighianus, Berichte über die Verhandlungen der Königl.-Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Philologisch-Historische Klasse. Leipzig (Leipzig 1868) 162–235

Jenkins 2008

I. Jenkins, Die Parthenon-Skulpturen im Britischen Museum (Mainz 2008)

Jessen 1890–1897

Roscher, ML II, 2 (1890–1897) 2542–2546 s. v. Megara (O. Jessen)

Johannsen 1994

F. Johannsen in: F. Johannsen (Hrsg.), Catalogue. Greece in the Archaic Period. Ny Carlsberg Glyptotek (Kopenhagen 1994) 50 Nr. 10

Jolivet – Lovergne 2011

V. Jolivet – E. Lovergne, Matrici età ellenistica dal sito di Civita Musarna (Viterbo), in: P. Lulof – C. Rescigno (Hrsg.), *Deliciae Fictiles IV. Architectural Terracotas in Ancient Italy. Images of Gods, Monsters and Heroes*, Proceedings of the International Conference held in Rome (museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Royal Netherlands Institute) and Syracuse (Museo Archeologico Regionale 'Paolo Orsi') October 21-25, 2009 (Oxford 2011) 514–516

Jolles 1913

RE VIII, 2 (1913) 2300–2313 s. v. Horai (J. A. Jolles)

Jolles – Maas 1916

RE IX (1916) 126–130 s. v. Hymen, Hymenaios (J. A. Jolles – P. Maas)

Jordan – Hülsen 1907

H. Jordan – Ch. Hülsen, Topografie der Stadt Rom im Altertum I, 3 (Berlin 1907)

Jucker 1980

I. Jucker, Hahnenopfer auf einem späthellenistischen Relief, AA 1980, 440–476

Kader 2006

I. Kader (Hrsg.), Penelope rekonstruiert. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur, Ausstellung München (München 2006)

Kaeser 2003a

B. Kaeser, Erste Tat: Der Löwe von Nemea, in: R. Wünsche (Hrsg.), Herakles. Herkules (München 2003) 68–90

Kaeser 2003b

B. Kaeser, Zweite Tat: Die Hydra von Lerna, in: R. Wünsche (Hrsg.), Herakles. Herkules (München 2003) 91–98

Kalkmann 1883

A. Kalkmann, Über Darstellungen der Hyppolythos-Sage II, AZ 41, 1883, 105–154

Kansteiner 2000

S. Kansteiner, Herakles. Die Darstellungen in der Großplastik in der Antike (Köln 2000)

Karakasi 2001

K. Karakasi, Archaische Koren (München 2001)

Karoglou 2016

K. Karoglou in: C. A. Picón – S. Hemingway (Hrsg.), Pergamon and the Hellenistic Kingdoms of the Ancient World (New York 2016) 140–141 Nr. 47

Kaufmann-Heinimann 1977

A. Kaufmann-Heinimann, Die Römischen Bronzen der Schweiz I. Augst und das Gebiet der Colonia Augusta Raurica (Mainz 1977)

Keil 1864

K. Keil, Wissenschaftliche Vereine, AA 1864, 257*–260*

Kekulé 1872

R. Kekulé, Das akademische Kunstmuseum zu Bonn (Bonn 1872)

Kekulé 1884

R. Kekulé, Die Terracotten von Sicilien (Berlin 1884)

Kellum 1981

B. A. Kellum, Apollo vs. Hercules. The Temple of Apollo on the Palatine the Battle of Actium, *AJA* 85, 1981, 200

Kellum 1985

B. A. Kellum, Sculptural Programs and Propaganda in Augustan Rome. The Temple of Apollo on the Palatine, in: R. Winkes (Hrsg.), *The Age of Augustus. Interdisciplinary Conference Held at Brown University April 30 – May 2, 1982*, *Archaeologia Transatlantica* 5 (Providence RI 1985) 169–176

Kenner 1946

H. Kenner, *Der Fries des Tempels von Bassae-Phigalia* (Wien 1946)

Kenner 1970

H. Kenner, *Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechischen Antike* (Klagenfurt 1970)

Kerényi 1962

K. Kerényi, *Die Mysterien von Eleusis* (Zürich 1962)

Kerényi 1976

K. Kerényi, *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens* (Darmstadt 1976)

Kerényi 1994

K. Kerényi, *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens* (Stuttgart 1994)

Kern 1892

O. Kern, *Das Kultbild der Göttinnen von Eleusis*, *AM* 17, 1892, 125–142

Kern 1935

RE XVI, 2 (1935) 1209–1314 s. v. Mysterien (O. Kern)

Kienast 2014

D. Kienast, *Augustus. Prinzeps und Monarch* ⁵(Darmstadt 2014)

Klementa 1993

S. Klementa, *Gelagerte Flussgötter des Späthellenismus und der römischen Kaiserzeit* (Köln 1993)

Klößner 2012

A. Klößner, *Tradition – Repräsentation – Distinktion. Eine Fallstudie zu Reliefweihungen von Priestern im späthellenistischen und römischen Attika*, in: M. Horster – A. Klößner (Hrsg.), *Civic Priests. Cult Personnel in Athens from the Hellenistic Period to Late Antiquity* (Berlin 2012) 27–66

Knauf-Museum Iphofen 2005

Knauf-Museum Iphofen (Hrsg.), *Knauf-Museum. Reliefsammlung großer Kulturepochen* ³(Dettelbach 2005)

Knauß 2003

F. Knauß, *Wenn die Götter strafen, den schlagen sie mit Blindheit – Herakles tötet seine Kinder*, in: R. Wünsche (Hrsg.), *Herakles. Herkules* (München 2003) 52–55

Knell 1993

H. Knell, *Die Aphrodite von Capua und ihre Repliken*, in: A. H. Borbein (Hrsg.), *AntPl* 22 (München 1993) 117–139

Knell 1994

H. Knell, *Statue einer Aphrodite im Typus Capua*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Villa Albani IV* (Berlin 1994) 165–169

Knorr 1938

R. Knorr, *Verzierte Sigillata der Zeit des Tiberius, Claudius und Nero*, *Germania* 22, 1938, 14–24

Koch – Sichtermann 1982

G. Koch - H. Sichtermann, *Römische Sarkophagen*, *HdArch* (München 1982)

- Kockel 1993
V. Kockel, Porträtreiefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanischen-frühkaiserzeitlichen Privatporträts (Mainz 1993)
- Kokkorou-Alewrás 1990
LIMC V (1990) 34–43 Nr. 1990–2092 s. v. Herakles (G. Kokkorou-Alewrás)
- Körte 1896
G. Körte, Rilievi delle urne etrusche II, 2 (Rom 1896)
- Krahmer 1927
G. Krahmer, Die einansichtige Gruppe und die späthellenistische Kunst, in: Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen H. 1 (Göttingen 1927) 53–91
- Kreikenbom 1990
D. Kreikenbom, Bildwerke nach Polyklet. Kopienkritische Untersuchungen zu den männlichen statuarischen Typen nach polykletischen Vorbildern. „Diskophoros“, Hermes, Doryphoros, Herakles, Diadumenos (Berlin 1990)
- Kron 1976
U. Kron, Die zehn attischen Phylenheroen. Geschichte, Mythos, Kult und Darstellungen (Berlin 1976)
- Kron 1981a
LIMC I (1981) 359–367 s. v. Aigeus (U. Kron)
- Kron 1981b
LIMC I (1981) 420–431 s. v. Aithra I (U. Kron)
- Krug 1982
A. Krug, Die ‚Kauernde Aphrodite‘ in Kristall, GettyMusJ 10, 1982, 145–152
- Krull 1985
D. Krull, Der Herakles vom Typ Farnese. Kopienkritische Untersuchung einer Schöpfung des Lysipp (Frankfurt a. M. 1985)
- Krumeich 2002
R. Krumeich, Porträts und Historienbilder der klassischen Zeit, in: W.-D. Heilmayer (Hrsg.), Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit, Ausstellungskatalog Berlin (Mainz 2002) 209–240
- Kübler 1927
K. Kübler, Antiken in Tübingen, AA 1927, 23–49
- Kuchel 2011
P. W. Kuchel, Ancient Omphalos at Delphi. Geometrically a Space-inverting Anamorphoscope, Archaeometry 53, 2, 2011, 387–395
- Kuhlmann 2002
P. Kuhlmann, Religion und Erinnerung. Die Religionspolitik Kaiser Hadrians und ihre Rezeption in der antiken Literatur (Göttingen 2002)
- Kunisch 1964
N. Kunisch, Die stiertötende Nike. Typengeschichtliche und mythologische Untersuchung (Diss. München 1964)
- Kunze 1950
E. Kunze, Archaische Schildbänder. Ein Beitrag zur frühgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung, Olympische Forschungen II (Berlin 1950)
- Kunze 2002
Ch. Kunze, Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation (München 2002)
- Kyrieleis 2012/2013
H. Kyrieleis, Peleps, Herakles, Theseus. Zur Interpretation der Skulpturen des Zeustempels von Olympia, JdI 127/128, 2012/2013, 51–124
- Lambrinoudakis 1984
LIMC II (1984) 183–327 s. v. Apollon (W. Lambrinoudakis)

Lambrinoudakis 1989

V. Lambrinoudakis, Neues zur Ikonographie der Dirke, in: H.-U. Cain – H. Gabelmann – D. Salzmann (Hrsg.), Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik. Festschrift Nikolaus Himmelmann (Mainz 1989) 341–350

Lambrinoudakis – Gruben 1987

V. Lambrinoudakis – G. Gruben, Das neuentdeckte Heiligtum von Iria auf Naxos, AA 1987, 569–621

Landskron 2015

A. Landskron, Das Heroon von Trysa. Ein Denkmal in Lykien zwischen Ost und West. Untersuchungen zu Bildschmuck, Bauform und Grabinhaber (Wien 2015)

Lang 2002

F. Lang, Klassische Archäologie. Eine Einführung in die Methode, Theorie und Praxis (Tübingen 2002)

Lapatin 2014

K. Lapatin (Hrsg.), The Berthouville Silver Treasure and Roman Luxury (Los Angeles 2014)

La Rocca 2002

E. La Rocca, Der augusteische Klassizismus, in: W.-D. Heilmayer (Hrsg.), Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit, Ausstellungskatalog Berlin (Mainz 2002) 627–655

Laubenheimer 1997

F. Laubenheimer, Les plaques Campana gauloises, in: A. Müller (Hrsg.), Le moulage en terre cuite dans l'Antiquité. Création et production dérivée, Fabrication et diffusion. Actes du XVIIIe Colloque du Centre de Recherches Archéologiques, Lille III (7–8 déc. 1995) (Villeneuve d'Ascq 1997) 397–415

Lauter 1976

H. Lauter, Die Koren des Erechtheion (Berlin 1976)

Lawrence 1965

M. Lawrence, The Velletri Sarcophagus, AJA 69, 1965, 207–222

Lawton 1995

C. L. Lawton, Attic Document Reliefs. Art and Politics in Ancient Athens (Oxford 1995)

Lefèvre 1989

E. Lefèvre, Das Bild-Programm des Apollo-Tempels auf dem Palatin, Xenia 24 (Konstanz 1989)

Lehmann 2004

St. Lehmann, Statuen griechischer Sieger, in: R. Wünsche (Hrsg.), Lockender Lorbeer. Sport und Spiel in der Antike. Ausstellungskatalog München (München 2004) 320–335. 462–463

Lendle 1973

O. Lendle, Rez. zu H. Kenner, Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechischen Antike (Klagenfurt 1970), Gnomon 45, 1973, 73–78

Lévêque 1951

P. Lévêque, La date de la frise du théâtre de Delphes, BHC 75, 1951, 247–263

Linant de Bellefonds 1990

LIMC V (1990) 583–585 s. v. Hymenaios (P. Linant de Bellefonds)

Lippold 1922

G. Lippold, Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit (Stuttgart 1922)

Lippold 1951

G. Lippold, Antike Gemäldekopien (München 1951)

Llewellyn-Jones 2005

L. Llewellyn-Jones, Herakles Re-dressed. Gender, Clothing, and the Construction of a Greek Hero, in: L. Rawlings – H. Bowden, Herakles and Hercules. Exploring a Graeco-Roman Divinity (Swansea 2005) 51–69

Loewy 1897

E. Loewy, Scopa minore ed il simulacro di Ercole olivario, RM 12, 1897, 56–70

- Lorenz 2003
S. Lorenz, Verehrt als Heros und Gott – Statuen und Statuetten als Zeugnisse, in: R. Wünsche (Hrsg.), *Herakles. Herkules* (München 2003) 312–328
- Lorenz 2016
K. Lorenz, *Ancient Mythological Images and Their Interpretation. An Introduction to Iconology, Semiotics and Image Studies in Classical Art History* (Cambridge 2016)
- Lullies 1979
R. Lullies, *Griechische Plastik. Von den Anfängen bis zum Beginn der Römischen Kaiserzeit*⁴(München 1979)
- Maaß 2007
M. Maaß, *Das antike Delphi* (München 2007)
- Machaira 1990
LIMC V (1990) 502–510 s. v. Horai (V. Machaira)
- Maderna 2007
C. Maderna, Aristodikos und „Kritios-Knabe“. Von der Bedeutung des Stils in der griechischen Plastik, in: H. von Steuben – G. Lahusen – H. Kotsidu (Hrsg.), *Festschrift Peter C. Bol* (Möhnesee 2007) 173–185
- Maderna 2010
C. Maderna, Die Bildhauerkunst während der Regierungszeit des Claudius (41 – 54 n. Chr.), in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Hadrians* (Mainz 2010) 69–99
- Maderna-Lauter 2002
C. Maderna-Lauter, Spätarchaische Plastik, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst I. Frühgriechische Plastik* (Mainz 2002) 223–269
- Manca di Mores 1982–1983
G. Manca di Mores, *Terrecotte architettoniche e problemi topografici. Contributi all'identificazione del tempio di Quirino sul Colle Quirinale*, *AnnPerugia* 20 (N. S. 6) 1982–1983, 323–360
- Mandrioli Bizzarri 1987
A. R. Mandrioli Bizzarri, *La collezione di gemme del Museo Civico di Bologna* (Bologna 1987)
- Mannsperger 1973
D. Mannsperger, Apollon gegen Dionysos. Numismatische Beiträge zu Octavians Rolle als Videx Livbertatis, *Gymnasium* 80, 1973, 381–404
- Martin 2012
K. Martin, Der König als Heros? Das Diadem und die Binden von (Gründer-)Heroen, in: A. Lichtenberger (Hrsg.), *Das Diadem der hellenistischen Herrscher. Übernahme, Transformation oder Neuschöpfung eines Herrschaftszeichens? Kolloquium vom 30.–31. Januar 2009 in Münster* (Bonn 2012) 249–278
- Masner 1892
K. Masner, *Die Sammlung antiker Vasen und Terracotten im K. K. Österreichischen Museum* (Wien 1892)
- Matthies 1914
G. Matthies, Ein Schalen-Emblem im National-Museum zu Athen, *AM* 39, 1914, 104–129
- Matthiesen 2002
K. Matthiesen, *Die Tragödie des Euripides* (München 2002)
- Mattingly 1923
H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum I. Augustus to Vitellius* (London 1923)
- Mattingly – Sydenham 1968
H. Mattingly – E. A. Sydenham, *The Roman Imperial Coinage I. Augustus to Vitellius* (London 1923, Nachdr. London 1968)

Mattingly – Sydenham 1984

H. Mattingly – E. A. Sydenham, *The Roman Imperial Coinage I. From 31 B.C. to A.D. 69* ²(London 1984)

Mau 1877

A. Mau, *Archäologische Funde in Italien*, AZ 35, 1877, 176–182

Mau 1894

RE I, 2 (1894) 1880 s. v. Ἀμπεχόνιον (A. Mau)

McCann 1987

A. M. McCann, *The Roman Port and Fishery of Cosa* (Princeton 1987)

de Maximis (Hrsg.) 1842

F. X. de Maximis (Hrsg.), *Musei etrusci quod Gregorius XVI pon. max. in aedibus Vaticanis constituit monumenta linearis picturae exemplis expressa et publici juris facta I* (Rom 1842)

Megow 2000

W. R. Megow, *Überlegungen zur Ikonographie des edlen Priapos*, in: P. Linant de Bellefonds (Hrsg.), *Ἀγαθος Δαίμων. Mythes et cultes. Études d'iconographie en l'honneur de Lilly Kahil*, BHC Suppl. 38 (Paris 2000) 365–375

Meinecke 2014

K. Meinecke, *Sarcophagum Posuit. Römische Sarkophage im Kontext* (Ruhpolding 2014)

Mendel 1966

G. Mendel, *Musées Impériaux Ottomans. Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines III* (Rom 1966)

von Mercklin 1923/1924

E. von Mercklin, *Antiken des R. Museo Artistico Industriale in Rom*, RM 38/39, 1923/1924, 71–137

Merkelbach 1988

R. Merkelbach, *Die Hirten des Dionysos. Die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longus* (Stuttgart 1988)

Messineo 2001

G. Messineo (Hrsg.), *Ad Gallinas Albas. Villa di Livia* (Rom 2001)

Metzger 1965

H. Metzger, *Recherches sur l'imagerie athénienne* (Paris 1965)

Meyer 1932

RE XV (1932) 152–205 s. v. Megara (2) (E. Meyer)

Meyer 2006

M. Meyer, *Die Personifikation der Stadt Antiochia* (Berlin 2006)

Meyer – Brüggemann 2007

M. Meyer – N. Brüggemann, *Kore und Kouros. Weihgaben für die Götter* (Wien 2007)

Meyer – Olshausen 2001

DNP XI (2001) 610 s. v. Skeironides petrai (E. Meyer – E. Olshausen)

Michaelis 1882

A. Michaelis, *Ancient marbles in Great Britain* (Cambridge 1882)

Michaelis 1897

A. Michealis, *Führer durch das Archäologische Museum der Kaiser-Wilhelms-Universität in Straßburg* (Straßburg 1897)

Millin 1811

A. L. Millin, *Galerie mythologique. Recueil de monuments pour servir à l'étude de la mythologie, de l'histoire de l'art, de l'antiquité figurée, et du langage allégorique des anciens I–II* (Paris 1811)

Mills 1997

S. Mills, *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire* (Oxford 1997)

di Mino 1981

M. R. Di Mino, *Terrecotte architettoniche dalla zona del monumento a Vittorio Emanuele*, *Archeologia Laziale* 4, 1981, 119–125

- MMAG 1958
MMAG Auktion 18 Münzen und Medaillen AG; Kunstwerke der Antike: Skulpturen, Bronzen, Terrakotten, Keramik, Goldschmuck. Dabei Kunstwerke aus dem Nachlass Dr. Jacob Hirsch, New York, aus verschiedenen englischen Sammlungen (Lord Thomas Elgin, Broomhall, Fife; Earl of Slig, Westport, u.a.) und aus anderem Besitz. Samstag, den 29. November 1958 im Unionsaal der Kunsthalle, Steinenberg 7, Basel (Basel 1958)
- MMAG 1976
Münzen und Medaillen AG, Auktionskatalog Basel, Sonderliste Q, November 1976 (Basel 1976)
- Möbius 1962
H. Möbius, Der Silberteller von Aquileja, in: N. Himmelmann-Wildschütz – H. Biesantz (Hrsg.), Festschrift Friedrich Matz (Mainz 1962) 80–97
- Möbius 1964
H. Möbius, Alexandria und Rom (München 1964)
- Monaco 1990
E. Monaco, Palatino. Casa di Livia. Lastre Campana, BA 3, 1990, 79–82
- Moretti 1913
G. Moretti, Terrecotte inedite del Museo delle Terme, BollArte 7, 1913, 125–142
- Müller 1847
L. Müller, Musée-Thorvaldsen III. Antiquités I. II (Kopenhagen 1847)
- Müller 1994
F. G. J. M. Müller, The So-Called Peleus and Thetis Sarcophagus in the Villa Albani (Amsterdam 1994)
- Müller 2003
F. G. J. M. Müller, New Arms for Achilles. The So-Called Peleus and Thetis Sarcophagus in the Villa Albani reconsidered, RM 110, 2003, 85–115
- Murray 1894
A. S. Murray, Erwerbungen des British Museum im Jahre 1893. Department of Greek and Roman Antiquities, AA 1894, 175–178
- Mylonas 1961
G. E. Mylonas, Eleusis and the Eleusinian Mysteries (Princeton 1961)
- Nash 1961 E.
Nash, Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom I. Amphitheatrum Castrense – Lacus Curtius (Tübingen 1961)
- Neils 1987
J. Neils, The Youthful Deeds of Theseus (Rom 1987)
- Neils 1994
LIMC VII (1994) 922–951 s. v. Theseus (J. Neils)
- Neudecker 1988
R. Neudecker, Die Skulpturen-Ausstattung römischer Villen in Italien (Mainz 1988)
- Neudecker 1994
R. Neudecker, Relief mit Szenen aus dem Theseusmythos, in: P. C. Bol (Hrsg.), Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke IV. Bildwerke im Kaffeehaus (Berlin 1994) 334–336
- Neumann 1965
G. Neumann, Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst (Berlin 1965)
- Neumeister 2005
Ch. Neumeister, Der Golf von Neapel in der Antike. Ein literarischer Reiseführer (München 2005)
- Newton 1878
C. T. Newton, A Guide to the Second Vase Room in the Department of Greek and Roman Antiquities II (London 1878)
- Newton – Birch 1856
C. T. Newton – S. Birch, Report on the Campana Collection (London 1856)

Nibby 1837

A. Nibby, *Analisi storico-topografico-antiquaria della carta de'dintorni di Roma II* (1837)

Nicholls 1982

R. Nicholls, *The Drunken Herakles. A New Angle on an Unstable Subject*, *Hesperia* 51, 1982, 321–328

Nielsen 2014 I.

Nielsen, *Housing the Chosen. The Architectural Context of Mystery Groups and Religious Associations in the Ancient World* (Turnhout 2014)

Nilsson 1941

M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion I. Bis zur griechischen Weltherrschaft*, *HAW* 5, 2, 1 (München 1941)

Nilsson 1955

M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion I. Die Religion Griechenlands bis auf die griechische Weltherrschaft*, *HAW* 5, 2, 1² (München 1955)

Nilsson 1957

M. P. Nilsson, *The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age* (Lund 1957)

Nilsson 1960

M. P. Nilsson, *Opuscula selecta linguis Anglica, Francogallica, Germanica conscripta* 3 (Lund 1960)

Nilsson 1961

M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion II. Die hellenistische und römische Zeit*, *HAW* 2, 2, 2² (München 1961)

Nünnerich-Asmus 1999

A. Nünnerich-Asmus, *Tarraco / Tarragona*, in: K. Brodersen (Hrsg.), *Metzler Lexikon. Antike Stätten am Mittelmeer* (Stuttgart 1999) 23–26

Oakley 2011

J. H. Oakley, *Die antiken Sarkophagreliefs IX, 1. Die attischen Sarkophage III. Andere Mythen* (Berlin 2011)

Oberleitner u. a. 1978

W. Oberleitner – K. Gschwantler – A. Bernhard-Walcher – A. Bammer, *Funde aus Ephesos und Samothrake* (Wien 1978)

Oksala 1962

P. Oksala, *Das Aufblühen des römischen Epos. Berührungen zwischen der Ariadne-Episode Catullus und der Dido-Geschichte Vergils*, *Arctos* 3, 1962, 167–197

Østergaard 1996

J. S. Østergaard, *Catalogue Imperial Rome. Ny Carlsberg Glyptothek* (Kopenhagen 1996)

Oswald – Pryce 1920

F. Oswald – T. D. Pryce, *An Introduction to the Study of Terra Sigillata Treated from a Chronological Standpoint* (London 1920)

Overbeck 1853

J. Overbeck, *Gallerie heroischer Bildwerke der alten Kunst* (Halle 1853)

Oxé 1933

A. Oxé, *Römisch-italische Beziehungen der früharrhetinischen Reliefgefäße*, *BJb* 138, 1933, 81–98

Oxé 1968

A. Oxé, *Arrhetinische Reliefgefäße vom Rhein* (Frankfurt a. M. 1933; Nachdr. Bonn 1968)

Pagano 2005

M. Pagano, *Tondo „Achill befragt das Orakel“*, in: J. Mühlenbrock – D. Richter (Hrsg.), *Verschüttet vom Vesuv. Die letzten Stunden von Herculaneum*, *Ausstellungskatalog Haltern* (Mainz 2005) 290 Nr. 6.6

Palagia 1988

LIMC IV (1988) 738–796 Nr. 86–1315 s. v. Herakles (O. Palagia)

- Palaiokrassa 1997
LIMC VIII (1997) 702–704 s. v. Kentauroi et Kentaurides (L. Palaiokrassa)
- Panofka 1843
Th. S. Panofka (Hrsg.), *Bilder antiken Lebens* (Berlin 1843)
- Panofsky 1978
E. Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst* (Köln 1978)
- Paribeni 1928
R. Paribeni, *Le Terme di Diocleziano e il Mus Naz. Rom* (Rom 1928)
- Paribeni 1932
R. Paribeni, *Le Terme di Diocleziano e il Mus Naz. Rom*² (Rom 1932)
- Paribeni 1959
E. Paribeni (Hrsg.), *Catalogo delle sculture di Cirene. Statue e rilievi di carattere religioso* (Rom 1959)
- Pekáry 1975
Th. Pekáry, *Statue meae ... argenteae steterunt in urbe XXC circiter, quas ipse sustuli. Interpretationen zu Res gestae divi Augusti 24*, in: E. Lefèvre (Hrsg.), *Monumentum Chiloniense. Studien zur augusteischen Zeit. Festschrift Erich Burck* (Amsterdam 1975) 96–108
- Pellino 2006
G. Pellino, *Rilievi architettonici fittili d'età imperiale, Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei* 13 (Rom 2006)
- Perry 1997
R. Perry, *Katalog der Sammlung antiker Kleinkunst des archäologischen Instituts der Universität Heidelberg IV. Die Campana-Reliefs* (Mainz 1997)
- Pertsch 1999
E. Pertsch, *Langscheidts Großes Schulwörterbuch Lateinisch – Deutsch*¹³ (Berlin 1999)
- Petersen 1896
E. Petersen, in: *Sitzungsprotocolle*, RM 11, 1896, 99–102
- Petrocheilos 1997
LIMC VIII (1997) 689–690 Nr. 211–214 (I. Petrocheilos)
- Pfiffig 1980
A. J. Pfiffig, *Herakles in der Bilderwelt der etruskischen Spiegel* (Graz 1980)
- Pfuhl 1923
E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen I–III* (München 1923)
- Pfuhl – Möbius 1977
E. Pfuhl – H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs* (Mainz 1977)
- Picón u. a. 2007
C. A. Picón – J. R. Mertens – E. J. Milleker – Ch. S. Lightfoot – S. Hemingway, *Art of the Classical World in the Metropolitan Museum of Art* (New Haven 2007)
- Piekarski 2004
D. Piekarski, *Anonyme griechische Porträts des 4. Jhs. v. Chr. Chronologie und Typologie* (Rahden/Westf. 2004)
- Pietrangeli 1951
C. Pietrangeli, *Musei Capitolini. I monumenti dei culti orientali* (Rom 1951)
- Pighianus 1550–1555
St. W. Pighius, *Codex Pighianus* (1550–1555)
- Pollak 1905
L. Pollak, *Joseph v. Kopf als Sammler. Beschreibung der von ihm hinterlassenen Sammlung* (Rom 1905)
- Poole 1873
R. St. Poole, *A Catalogue of the Greek Coins in the British Museum. Italy* (London 1873)

- Poole 1963
R. St. Poole (Hrsg.), *A Catalogue of Greek Coins in the British Museum II. Sicily* (London 1876, Nachdr. Bologna 1963)
- Praschniker – Theuer 1979
C. Praschniker – M Theuer, *Das Mausoleum von Belevi, Forschungen in Ephesos VI* (Wien 1979)
- Prignitz 2008
S. Prignitz, *Der Pergamonaltar und die pergamenische Gelehrtenschule* (Berlin 2008)
- Pringsheim 1905
H. G. Pringsheim, *Archäologische Beiträge zur Geschichte des eleusinischen Kults* (München 1905)
- von Prittwitz und Gaffron 2007
H.-H. von Prittwitz und Gaffron, *Die hellenistische Plastik von 160 bis 120 v. Chr.*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik* (Mainz 2007) 241–271
- von Prott 1902
H. von Prott, *Dionysos Kathegemon*, *AM* 27, 1902, 161–188. 265–266
- Quilici – Quilici Gigli 1978
L. Quilici – St. Quilici Gigli, *Antemnae* (Rom 1978)
- Raeck 2004
W. Raeck, *Barbarenangst und Sklaventrauer. Emotionskontrolle als kulturelles und soziales Unterscheidungsmerkmal in der griechisch-römischen Kunst und Kultur*, in: K. Herding – B. Stumpfhaus (Hrsg.), *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten* (Berlin 2004) 297–313
- von Ranke-Graves 1955
R. von Ranke-Graves, *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung II* (Reinbek 1955)
- Rapp 1890
Roscher, *ML I*, 2 (1890) 2712–2741 s. v. Horai (A. Rapp)
- Rauch 1999
M. Rauch, *Bacchische Themen und Nilbilder auf Campana-Reliefs* (Rahden/Westf. 1999)
- Rausa 2010
F. Rausa in: C. Gasparri (Hrsg.), *Le sculture delle Terme di Caracalla. Rilievi e varia* (Mailand 2010) 18–20
- Reeder 2001
J. C. Reeder, *The Villa of Livia Ad Gallinas Albas. A Study in the Augustan Villa and Garden* (Providence R.I. 2001)
- Reekmans 1958
L. Reekmans, *La „dextrarum iunctio“ dans l’iconographie romaine et paléochrétienne*. *Bulletin de l’Institut historique Belge de Rome* 31 (Bruxelles 1958)
- Regling 1924
K. Regling, *Die antike Münze als Kunstwerk* (Berlin 1924)
- Reinach 1912
S. Reinach, *Répertoire de Reliefs Grecs et Romains II. Afrique – Iles Britanniques* (Paris 1912)
- Reinhardt 2016
A. Reinhardt, *Fragmente von Campana-Reliefs aus den Altgrabungen im Bereich der Basilica Aemilia auf dem Forum Romanum. Eine neue Variante des Bildtypus ›Hallen der Palästra‹ und ihre Einordnung*, *JdI* 131, 2016, 235–272
- Reinsberg 1980
C. Reinsberg, *Studien zur hellenistischen Toreutik. Die antiken Gipsabgüsse aus Memphis* (Hildesheim 1980)

- Reinsberg 1983
C. Reinsberg, Concordia. Die Darstellung von Hochzeit und ehelicher Eintracht in der Spätantike, in: H. Beck - P. C. Bol (Hrsg.), Spätantike und frühes Christentum, Ausstellung im Liebighaus, Museum alter Plastik Frankfurt am Main, 16. Dezember 1983 bis 11. März 1984 (Frankfurt a. M. 1983) 312–317
- Reinsberg 1984
C. Reinsberg, Das Hochzeitsopfer – eine Fiktion. Zur Ikonographie der Hochzeitssarkophages, *Jdl* 99, 1984, 291–317
- Reinsberg 2006
C. Reinsberg, Vita Romana-Sarkophages, *ASR* I, 3 (Berlin 2006)
- Reisch 1899
E. Reisch in: Helbig II² (Leipzig 1899) 273 Nr. 1180
- Reisch 1905
RE V (1905) 1669–1696 s. v. Dreifuss (E. Reisch)
- Rendini 1995
P. Rendini, Lastre „Campana“ nell’Etruria marittima centro-settentrionale, *Prospettiva* 79, 1995, 24–35
- Reusser 1993
Ch. Reusser, Der Fidestempel auf dem Kapitol in Rom und seine Ausstattung. Ein Beitrag zu den Ausgrabungen an der Via del Mare und um das Kapitol 1926–1943 (Rom 1993)
- Rice 1983
E. E. Rice, The Grand Procession of Ptolemy Philadelphus (Oxford 1983)
- Richardson 1960
L. Richardson jr., The Architectural Terracottas, in: F. E. Brown – E. H. Richardson – L. Richardson jr. (Hrsg.), Cosa II. The Temples of the Arx, *MemAmAc* 26 (Rom 1960) 149–300
- Richter 1926
G. M. A. Richter, Miscellaneous Accessions in the Classical Department, *BMetrMus* 21 Nr. 12, 1926, 282–286
- Richter 1941
G. M. A. Richter, A Silver Greek Phiale in the Metropolitan Museum, *AJA* 45, 1941, 363–389
- Richter 1956
G. M. A. Richter, Catalogue of Engraved Gems. Greek – Etruscan – and Roman, Metropolitan Museum of Art, New York (Rom 1956)
- Richter 1961
G. M. A. Richter, The Archaic Gravestones of Attica (London 1961)
- Richter 1965
G. M. A. Richter, Portraits of the Greeks I (London 1965)
- Richter 1968
G. M. A. Richter, Engraved Gems of the Greeks and the Etruscans. A History of Greek Art in Miniature (London 1968)
- Ridgway 1970
B. S. Ridgway, The Severe Style in Greek Sculpture (Princeton/New Jersey 1970)
- Ridgway 1976
B. S. Ridgway, The Aphrodite of Arles, *AJA* 80, 1976, 147–154
- Ridgway 1990
B. S. Ridgway, Hellenistic Sculpture I. The Styles of ca. 331–200 B. C. (Bristol 1990)
- Ritter 1995
St. Ritter, Hercules in der römischen Kunst. Von den Anfängen bis Augustus (Heidelberg 1995)
- Rizzo 1910
G. E. Rizzo, Il sarcofago di Torre Nova. Contributi alla storia dell’arte e della religione antica, *RM* 25, 1910, 89–167

Rizzo 1976/1977

M. A. Rizzo, Su alcuni nuclei di lastre „Campana“ di provenienza nota, RIA N. S. 23/24, 1976/1977, 5–93

Rizzo 1981

D. Rizzo, Frammento di lastre „Campana“ da Albano Laziale, DocAlb 3 (S. 2), 1981, 100–102

Robert 1890

C. Robert, Die antiken Sarkophag-Reliefs II. Mythologische Cyklen (Berlin 1890)

Robert 1897

C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs III, 1. Actaeon – Hercules (Berlin 1897)

Robert 1919

C. Robert (Hrsg.), Die antiken Sarkophagreliefs III, 3. Einzelmythen (Berlin 1919)

Roberts 1912

D. G. Roberts, Theseus and the Robber Skiron, JHS 32, 1912, 105–110

von Rohden – Winnefeld 1911

H. von Rohden – H. Winnefeld, Die antiken Terrakotten IV. Architektonische römische Tonreliefs (Berlin 1911)

Römisch-Germanisches Museum Köln 1979

o. A., Gold der Thraker. Archäologische Schätze aus Bulgarien, Ausstellungskatalog Köln (Mainz 1979)

Romizzi 2001

L. Romizzi, Ville d'otium dell'Italia antica (II sec. a. C. – I sec. d. C.) (Neapel 2001)

Roß 1848

L. Roß, Reisen des Königs Otto und der Königin Amalia in Griechenland I (Halle 1848)

de Rossi 1979

G. M. de Rossi, Forma Italiae I, 15. Bovillae (Florenz 1979)

Roux 1976

G. Roux, Delphes. Son oracle et ses dieux (Paris 1976)

Rumpf 1927

A. Rumpf (Hrsg.), Chalkidische Vasen (Berlin 1927)

Rumpf 1961

EAA IV (1961) 90–91 s. v. Idra (A. Rumpf)

Rutgers 1863

J. Rutgers, Due bassirilievi in terracotta, AdI 35, 1863, 459–468

Rutter 2013

S. R. Rutter, Der sogenannte Kritios-Knabe. Ein signum marmoreum des Kritios? (Saarbrücken 2013)

von Sacken – Kenner 1866

F. von Sacken – F. Kenner, Die Sammlungen des K. K. Münz- und Antiken-Cabinetes (Wien 1866)

von Salis 1912

A. von Salis, Der Altar von Pergamon. Ein Beitrag zur Erklärung des hellenistischen Barockstils in Kleinasien (Berlin 1912)

von Salis 1956

A. von Salis, Löwenkampfbilder des Lysipp, BWPr 112 (Berlin 1956)

Salzmann 2012

D. Salzmann, Zur Typologie des hellenistischen Königsdiadems, in: A. Lichtenberger – K. Martin – H.-H. Nieswandt – D. Salzmann (Hrsg.), Das Diadem der hellenistischen Herrscher. Übernahme, Transformation oder Neuschöpfung eines Herrschaftszeichens? (Bonn 2012) 337–383

Sandri 2006

S. Sandri, Har-pa-chred = Herpokrates. Die Genese eines ägyptischen Götterkindes (Leuven 2006)

- Santa Maria Scrinari 1972
V. Santa Maria Scrinari, Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane (Rom 1972)
- Saxl 1931
F. Saxl, Mithras. Typengeschichtliche Untersuchungen (Berlin 1931)
- Scatozza Höricht 1995
L. A. Scatozza Höricht, Frammenti di lastre Campana da Cuma, Latomus 54 Nr. 4, 1995, 793–811
- Scharmer 1971
H. Scharmer, Der gelagerte Herakles, BWPr 124 (Berlin 1971)
- Schauenburg 1960a
K. Schauenburg, Herakles und Omphale, RhM 103, 1960, 57–76
- Schauenburg 1960b
K. Schauenburg, Perseus in der Kunst des Altertums (Bonn 1960)
- Schauenburg 1963
K. Schauenburg, Herakles unter Göttern, Gymnasium 70, 1963, 113–133
- Schefold 1957
K. Schefold, Die Wände Pompejis. Topographisches Verzeichnis der Bildmotive (Berlin 1957)
- Schefold 1962
K. Schefold, Vergessenes Pompeji (Bern 1962)
- Schefold 1964a
K. Schefold, Frühgriechische Sagenbilder (München 1964)
- Schefold 1964b
K. Schefold, Römische Kunst als religiöses Phänomen (Reinbek 1964)
- Schefold 1978
K. Schefold, Götter und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst (München 1978)
- Schefold – Jung 1988
K. Schefold – F. Jung, Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst (München 1988)
- Scheibler 1960
I. Scheibler, Die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst (Kallmünz über Regensburg 1960)
- Schenk 1997
R. Schenk, Der korinthische Tempel bis zum Ende des Prinzipats des Augustus, IA 45 (Espelkamp 1997)
- Schilling 1988
R. Schilling, Der römische Hercules und die Religionsreform des Augustus, in: G. Binder (Hrsg.), Saeculum Augustum II (Darmstadt 1988) 108–142
- Schipporeit 2013
S. Th. Schipporeit, Kulte und Heiligtümer der Demeter und Kore in Ionien (Istanbul 2013)
- Schlange-Schöningen 2012
H. Schlange-Schöningen, Augustus² (Darmstadt 2012)
- Schmidt 1916–1924
Roscher, ML V (1916–1924) 274–326 s. v. Telephos (J. Schmidt)
- Schmidt 1922
E. Schmidt, Archaistische Kunst in Griechenland und Rom (München 1922)
- Schmidt 1929
RE III A (1929) 238–244 s. v. Sinis (1) (J. Schmidt)
- Schmidt 1968
E. E. Schmidt, Die Mars-Venus-Gruppe im Museo Capitolino, AntK 8, 1968, 85–94

Schmitzer 2010

U. Schmitzer, Julia – die Ohnmacht der Erotik, in: B. Feichtinger (Hrsg.), *Gender Studies in den Altertumswissenschaften. Aspekte von Macht und Erotik in der Antike* (Trier 2010) 151–176

Schneider 1986

R. M. Schneider, *Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst* (Worms 1986)

Schneider 2005

R. M. Schneider, *Der Hercules Farnese*, in: L. Giuliani (Hrsg.), *Meisterwerke der antiken Kunst* (München 2005)

Schneider-Herrmann 1970

G. Schneider-Herrmann, *Das Geheimnis der Artemis in Etrurien*, *AntK* 13, 1970, 52–70

Schollmeyer 2010

P. Schollmeyer, *Die Bildhauerkunst während der Regierungszeit des Augustus (40 v. Chr. – 14 n. Chr.)*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Geschichte der antiken Bildhauerkunst IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians* (Mainz 2010) 17–46

Schraudolph 1993

E. Schraudolph, *Römische Götterweihungen mit Reliefschmuck aus Italien. Altäre Basen und Reliefs* (Heidelberg 1993)

Schreiber 1894a

Th. Schreiber, *Die Alexandrinische Toreutik. Untersuchungen über die Griechische Goldschmiedekunst im Ptolemaeerreiche, 1. Teil* (Leipzig 1894)

Schreiber 1894b

Th. Schreiber, *Die hellenistischen Reliefbilder* (Leipzig 1894)

Schreiber 1889

Th. Schreiber, *Die Götterwelt Alexandriens*, in: *Verhandlungen der 40. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner Görlitz vom 2. bis 5. Oktober 1889* (Leipzig 1889) 307–312

Schulze-Wollgast (o. J.)

K. Schulze-Wollgast, *Die Antiken im Schloß zu Wörlitz* (o. J.) Nr. 77

Schulze-Wollgast 1923/1924

K. Schulze-Wollgast, *Die Antiken im Park zu Wörlitz*, *AA* 38/39, 1923/1924, 24–38

Schwabacher 1941

W. Schwabacher, *Hellenistische Reliefkeramik im Kerameikos*, *AJA* 45, 1941, 182–228

Schwarz 1988

LIMC IV (1988) 43–46 s. v. Eubouleus (G. Schwarz)

Scott 2011

M. Scott, *Delphi and Olympia. The Spatial Politics of Panhellenism in the Archaic and Classical Periods* (Cambridge 2011)

Scott 2014

M. Scott, *Delphi. A History of the Center of the Ancient World* (Princeton 2014)

Scott 2015

R. T. Schott, *Cosa excavations. The 2013 Report*, *Orrizonti* 16, 2015, 11–22

Seemann 2009

L. Seemann, *Zur Interpretation der Athen-Marsyas-Gruppe des Myron*, *Boreas* 32, 2009, 1–18

Segall 1939

B. Segall, *A Rock-Crystal Statuette of Heracles*, *JWaltersArtGal* 2, 1939, 113–117

Sengelin 1997

LIMC VIII (1997) 710–721 s. v. Kentauroi et Kentaurides (Th. Sengelin)

Seroux d'Agincourt 1814

Seroux d'Agincourt, *Recueil de fragments de sculpture antique en terre cuite* (Paris 1814)

- Servadei 2005
C. Servadei, La figura di Theseus nella ceramica Attica. Iconografia e iconologia del mito nell'Atene arcaica e classica (Bologna 2005)
- della Seta 1918
A. della Seta, Museo di Villa Giulia (Rom 1918) Index s. v. Campana, Rilievi
- Shapiro 1988
H. A. Shapiro, The Marathonian Bull on the Athenian Acropolis, *AJA* 92, 1988, 373–382
- Shapiro 1989
H. A. Shapiro, Art and Cult under the Tyrants in Athens (Mainz 1989)
- Shapiro u. a. 2013
H. A. Shapiro – M. Iozzo – A. Lezzi (Hrsg.), The François Vase. New Perspective. Papers of the International Symposium. Villa Spelman, Florence, 23-24 May, 2003 (Kilchberg 2013)
- Shefton 1956
B. B. Shefton, Medea at Marathon, *AJA* 60, 1956, 159–163
- Siebert 1999
A. V. Siebert, Instrumenta sacra. Untersuchungen zu römischen Opfer-, Kult- und Priestergeräten (Berlin 1999)
- Siebert 2011
A. V. Siebert, Geschichte(n) in Ton. Römische Architekturterrakotten (Regensburg 2011)
- Sieveking 1930
J. Sieveking (Hrsg.), Bronzen, Terrakotten, Vasen der Sammlung Loeb (München 1930)
- Simon 1953/1954
E. Simon, Zum Hochzeitssarkophag mit Peleus und Thetis in der Villa Albani, *RM* 60/61, 1953/54, 211–223
- Simon 1961
EAA IV (1961) 950–957 s. v. Medea (E. Simon)
- Simon 1963a
E. Simon in: Helbig I⁴ (Tübingen 1963) 610–611 Nr. 835
- Simon 1963b
E. Simon in: Helbig I⁴ (Tübingen 1963) 618 Nr. 846
- Simon 1969
E. Simon in: Helbig III⁴ (Tübingen 1969) 73–75 Nr. 2164 e
- Simon 1984
LIMC II (1984) 363–446 s. v. Apollon/Apollo (E. Simon)
- Simon 1986
E. Simon, Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitwende (München 1986)
- Simon 2009
E. Simon, Zu drei Typen der palatinischen Campanaplaten, *Potestas* 2, 2009, 73–81
- Sinn 1981
U. Sinn, Verzeichnis der Abguss-Sammlung des Akademischen Kunstmuseums der Universität Bonn (Bestand von 1820–1980) (Berlin 1981)
- Sinn 1987
F. Sinn, Stadtrömische Marmorurnen (Mainz 1987)
- Sinn 2000
U. Sinn, Die ‚Trauernde Penelope‘. Unsichtbar und doch kopiert? Fruchtbare Irritation dank eines eindeutigen Grabungsbefundes, in: U. Sinn, Einführung in die Klassische Archäologie (München 2000) 103–109
- Smith 1987
R. R. R. Smith, The Imperial Reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias, *JRS* 77, 1987, 88–138
- Smith 1991
R. R. R. Smith, Hellenistic Sculpture. A Handbook (London 1991)

- Smith 2011
 A. C. Smith, *Polis and Personification in Classical Athenian Art* (Leiden 2011)
- Sourvinou-Inwood 1971
 C. Sourvinou-Inwood, *Theseus Lifting the Rock and a Cup near the Pithos Painter*, *JHS* 91, 1971, 94–109
- Sourvinou-Inwood 1979
 C. Sourvinou-Inwood, *Theseus as Son and Stepson. A Tentative Illustration of the Greek Mythological Mentality*, *BICS Suppl.* 40 (London 1979)
- Stähler 1990
 K. Stähler, *Die Freiheit in Persepolis? Zum Statuentypus der sog. Penelope*, *Boreas* 13, 1990, 5–12
- Stähli 1999
 A. Stähli, *Begehrten Körper. Die ersten Männer-Statuen der griechischen Antike*, in: J. Funk – C. Brück (Hrsg.), *Körper-Konzepte* (Tübingen 1999) 83–110
- Stark 1851
 B. Stark, *Herakles und die Winter-Hora*, *AZ* 9, 1851, 289–296
- Stark 1860
 K. B. Stark, *II. Allerlei. Theseuskämpfe. Amphion und Dirke*, *AZ* 18, 1860, 123–127
- Steingräber 1981
 St. Steingräber, *Etrurien. Städte Heiligtümer Nekropolen* (München 1981)
- Stephani 1842
 L. Stephani, *Der Kampf zwischen Theseus und Minotaurus. Eine kunstgeschichtliche Abhandlung* (Leipzig 1842)
- Stephani 1854
 L. Stephani, *Der ausruhende Herakles* (St. Petersburg 1854)
- Stepper 2002
 DNP XII, 1 (2002) 36–37 s. v. Tarraco (R. Stepper)
- Stilp 2005
 F. Stilp, *Odysseus und Penelope. Zwei wiederentdeckte Campana-Reliefs im Cabinet des Médailles*, in: Th. Ganschow (Hrsg.), *Otium. Festschrift Volker Michael Strocka* (Remshalden 2005) 367–374
- Stock 1928
 F. Stock, *Zur Vorgeschichte der Berliner Museen. Urkunden von 1786 bis 1807*, *JPrKS Beih.* 49, 2, 1928, 65–174
- Strazzulla 1982–1983
 M. J. Strazzulla, *Sistemi decorativi privati di età augusta. Una villa imperiale ad Aquileia?*, *AnnPerugia* 20, 1982–1983, 463–487
- Strazzulla 1987
 M. J. Strazzulla, *Le terrecotte architettoniche della Venetia Romana. Contributo allo studio della produzione fittile nella Cisalpina (II a.C. – II. d.C.)* (Rom 1987)
- Strazzulla 1990
 M. J. Strazzulla, *Il principato di Apollo. Mito e propaganda nelle lastre Campana dal tempio di Apollo Palatino* (Rom 1990)
- Strazzulla 1991
 M. J. Strazzulla, *Iconografia e propaganda imperiale in età augusta. Le lastre Campana*, in: E. Herring (Hrsg.), *Papers of the Fourth Conference of Italian Archaeology I. The Archaeology of Power I* (London 1991) 241–252
- Strazzulla 1995
 M. J. Strazzulla, *Alcune considerazioni sulle lastre Campana con bollo. Le sime con pantere e tirso*, in: G. Bandinelli – M. Verzár-Bass (Hrsg.), *Splendida civitas nostra. Studi archeologici in onore di Antonio Frova* (Rom 1995) 409–415

- Strazzulla 1999
M. J. Strazzulla, Il mito greco in età augusta. Le lastre Campana e il caso di Teseo, in: F.-H. Massa-Pairault (Hrsg.), *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image. Actes du colloque international*, Rom 14–16 novembre 1996 (Rom 1999) 555–591
- Strong 1908
E. Strong, *Antiques in the Collection of Sir Frederick Cook, Bart.*, JHS 28, 1908, 1–45
- Stuart Jones 1912
H. Stuart Jones, *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino* (Oxford 1912)
- 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)
- Stuchi 1984
S. Stuchi, La sede del rilievo „di Afrodite“ nell’Agorà di Cirene, in: N. Bonacasa – A. di Vita (Hrsg.), *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Festschrift Achille Adriani III* (Rom 1984) 851–857
- Stutzinger – Feucht 2000
D. Stutzinger – G. Feucht, *Der keramische Fingerabdruck*, AW 31, 2000, 369–377
- Suter 1975
P. Suter, *Das Harmodiosmotiv* (Diss. Universität Basel 1975)
- Sutherland u. a. 1970
C. H. V. Sutherland – N. Olcay – K. E. Merrington, *The Cistophori of Augustus* (London 1970)
- Sydenham 1952
E. A. Sydenham, *The Coinage of Roman Republic* (London 1952)
- Syme 2003
R. Syme, *Die römische Revolution. Machtkämpfe im antiken Rom* (Stuttgart 2003)
- Szilágyi 1973
J. G. Szilágyi, *Un miroir de bronze étrusque*, BMusHongr 40, 1973, 9–24
- Taglietti 1979
F. Taglietti in: A. Giuliano (Hrsg.), *Museo Nazionale Romano I, 1. Le Sculture* (Rom 1979) 244–248 Nr. 154
- Tancke 1989
K. Tancke, *Figuralkassetten griechischer und römischer Steindecken* (Frankfurt a. M. 1989)
- Taylor 2002
R. Taylor, *Temples and Terracottas at Cosa*, AJA 106, 2002, 59–83
- Thomas 1976
E. Thomas, *Mythos und Geschichte. Untersuchungen zum historischen Gehalt griechischer Mythendarstellungen* (Köln 1976)
- Tillyard 1913
E. M. W. Tillyard, *Theseus, Sinis, and the Isthmian Games*, JHS 33, 1913, 296–312
- Todisco 1990
LIMC V (1990) 59–67 Nr. 2306–2413 s. v. Herakles (L. Todisco)
- Tomassetti 1901
G. Tomassetti, *Roma VI. Nuove Scoperte nella città e nel suburbio*, NSc 1901, 200–202
- Torelli 1980
M. Torelli, *Etruria* (Rom 1980)
- Tortorella 1981a
St. Tortorella, *Le Lastre Campana. Problemi di produzione e di iconografia*, in: *École française de Rome* (Hrsg.), *L’art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du principat. Table ronde org. par l’École Française de Rome* (Rome, 10 - 11 mai 1979) (Rom 1981) 61–100

- Tortorella 1981b
 St. Tortorella, Le terrecotte architettoniche. Le lastre Campana, in: A. Giardina – A. Schiavone (Hrsg.), Società romana e produzione schiavistica II. Mercè mercati e scambi nel Mediterraneo (Bari 1981) 219–235
- Tortorella 2007
 St. Tortorella, Lastre Campana dalla villa di Punto Eolo a Ventotene, in: M. Angle (Hrsg.), Museo e territorio. Atti del V convegno, Velletri, 17 - 18 novembre 2006 (Velletri 2007) 31–42
- Tortorella 2013
 St. Tortorella in: E. La Rocca (Hrsg.), Augusto, Ausstellung Rom (Mailand 2013) 226 Nr. V. 2. 1
- Traversari 1960
 G. Traversari, Statue iconiche femminili cirenaiche. Contributi al problema delle copie e rielaborazioni tardo-ellenistiche e romano-imperiali (Rom 1960)
- Treggiari 1991
 S. M. Treggiari, Roman Marriage. Iusti Coniuges from the Time of Cicero to the Time of Ulpian (Oxford 1991)
- Trendall 1974
 A. D. Trendall, Early South Italian Vase Painting (Mainz 1974)
- Trendall 1989
 A. D. Trendall, Red Figure Vases of South Italy and Sicily. A Handbook (London 1989)
- Trendall – Webster 1971
 A. D. Trendall – T. B. L. Webster, Illustrations of Greek Drama (London 1971)
- Treu 1889
 G. Treu, Erwerbungen der Antikensammlungen in Deutschland III. Dresden (Fortsetzung), AA 1889, 156–175
- Trianti 2012
 I. Trianti, Der Skulpturenschmuck am Zeus-Tempel von Olympia, in: W.-D. Heilmeyer – N. Kaltsas – H.-J. Gehrke – G. E. Hatzis – S. Bocher (Hrsg.), Mythos Olympia. Kult und Spiele (München 2012) 127–136
- Trillmich 1988
 W. Trillmich, Münzpropaganda, in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Ausstellung Berlin 1988 (Berlin 1988) 474–528
- Tsangari 2011
 D. Tsangari in: D. Tsangari (Hrsg.), Myth and Coinage. Representations, Symbolism and Interpretations from the Greek Mythology (Athen 2011) 71 Nr. 140
- Turcan 1996
 R. Turcan, The Cults of the Roman Empire (Oxford 1996)
- Uboldi 1996
 M. Uboldi, Lastre Campana dagli scavi di Luni. Spunti per un'analisi iconografica e stilistica, QuadStLun N. S. 2, 1996, 5–38
- Ulysse Aldrovandi 1556
 M. Ulysse Aldrovandi, Le antichità della città di Roma. Et insieme anche di tutte le statue, che per tutta Roma in diversi luoghi, e case particolari si veggono, raccolte e descritte, per M. Ulisse Aldrovandi, opera non fatta più mai da scrittore alcuno. Con Privilegio (Venedig 1556)
- Urlichs 1865
 L. Urlichs, Verzeichniss der Antikensammlung der Universität Würzburg. Heft 1 (Würzburg 1865)
- Vaglieri 1907
 D. Vaglieri, II. Roma. Nuove scoperte nella città e nel suburbio, NSc 1907, 503–547
- Vaglieri 1908
 D. Vaglieri, XXII. Roma, NSc 1908, 323–328

- Visconti 1877
C. L. Visconti, Di una tavola di patronato concernente il legato imperiale Avidio Quieto, BCom 1877, 66–75
- Visconti 1883
P. E. Visconti, Catalogo del Museo Torlonia di Sculture Antiche³(Rom 1883)
- Visconti 1886
C. L. Visconti, Elenco degli oggetti di arte antica scoperti per cura della Commissione archeologica comunale dal 1 gennaio a tutto il dicembre 1886, BCom 1886, 415–441
- Vogt 1924
J. Vogt, Die alexandrinischen Münzen (Stuttgart 1924)
- Vollenweider 1966
M.-L. Vollenweider, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit (Baden-Baden 1966)
- Vollkommer 1987
R. Vollkommer, Herakles – Die Geburt eines Vorbildes und sein Fortbestehen bis in die Neuzeit, Idea 6, 1987, 7–29
- Vollkommer 1988
R. Vollkommer, Herakles in the Art of Classical Greece (Oxford 1988)
- Vollkommer 1992
LIMC VI (1992) 583–626 s. v. Mithras (R. Vollkommer)
- Vorster 2007
Ch. Vorster, Die Plastik des späten Hellenismus. Porträts und rundplastische Gruppen (Mainz 2007)
- Waelkens 1982
M. Waelkens, Dokimeion. Die Werkstatt der repräsentativen kleinasiatischen Sarkophage (Berlin 1982)
- Walde 2005
E. Walde, Eine Campanaplatte in Aguntum, in: F. Beutler (Hrsg.), „Eine ganz normale Inschrift“ und Ähnliches zum Geburtstag von Ekkehard Weber. Festschrift zum 30. April 2005 (Wien 2005) 589–593
- Walker 1995
H. J. Walker, Theseus and Athens (New York 1995)
- Walters 1893
H. B. Walters, Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum II. Black-figured Vases (London 1893)
- Walters 1899
H. B. Walters, Catalogue of the Bronzes in the British Museum. Greek, Roman & Etruscan (London 1899)
- Walters 1903
H. B. Walters, Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum (London 1903)
- Walters 1905
H. B. Walters, History of Ancient Pottery II (London 1905)
- Walters 1908
H. B. Walters, Catalogue of the Roman Pottery in the Department of Antiquities, British Museum (London 1908)
- Walters 1926
H. B. Walters, Catalogue of the Engraved Gems and Cameos Greek Etruscan and Roman in the British Museum (London 1926)
- Waser 1909–1915
Roscher, ML IV (1909–1915) 1004–1014 s. v. Skiron (u. Theseus: Mythus) (O. Waser)

Weinberg 1972

G. D. Weinberg, Mold-Blown Beakers with Mythological Scenes, JGS 14, 1972, 26–47

Weitzmann 1943

K. Weitzman, Three „Bactrian“ Silver Vessels with Illustrations from Euripides, ArtB 25, 1943, 289–324

Weitzmann 1949

K. Weitzmann, Euripides Scenes in Byzantine Art, Hesperia 18, 1949, 159–210

Welcker 1841

F. G. Welcker, Das akademische Kunstmuseum zu Bonn ²(Bonn 1841) 119 Nr. 375

Welcker 1850

F. G. Welcker, Alte Denkmäler II. Basreliefs und geschnittene Steine (Göttingen 1850)

Wide 1901

S. Wide, Eine lokale Gattung boiotischer Gefäße, AM 26, 1901, 143–156

Wiegartz 1965

H. Wiegartz, Kleinasiatische Säulensarkophage. Untersuchungen zum Sarkophagtypus und zu den figürlichen Darstellungen (Berlin 1965)

Wieseler 1877

F. Wiesler, Antiken in der südwestlichen Schweiz und Turin, Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften und der Georg-Augusts-Universität zu Göttingen, 24, 1877, 605–688

Wieseler 1886

F. Wieseler, Archäologische Exkurse zu Pausanias I 24.3 und I 27.8, Nachrichten von der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften und der Georg-Augusts-Universität zu Göttingen, 1886, 29–72

Wilamowitz-Moellendorff 1932

U. von Wilamowitz-Moellendorff, Der Glaube der Hellenen II (Berlin 1932)

Will 2010

W. Will, Die Perserkriege (München 2010)

Willers 1975

D. Willers, Zu den Anfängen der archaischen Plastik in Griechenland, AM Beih. 4 (Berlin 1975)

Winckelmann 1767

J. J. Winckelmann, Monumenti antichi inediti I–II (Rom 1767)

Winckelmann 1825

J. J. Winckelmann, Johann Winckelmanns Sämtliche Werke V (Donaueschingen 1825)

Winter 1908

F. Winter, Die Skulpturen mit Ausnahme der Altarreliefs, AvP VII, 2 (Berlin 1908)

Witschel 2013

Ch. Witschel, Die Ursprünge des Mithras-Kults. Orientalischer Gott oder westliche Neuschöpfung?, in: Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hrsg.), Imperium der Götter. Isis, Mithras, Christus, Kulte und Religionen im Römischen Reich (Darmstadt 2013) 201–210

Wolf 1998

S. Wolf, Unter dem Einfluss des Dionysos, Jdl 113, 1998, 49–90

Wolf 2011

U. M. Wolf, Zu den Darstellungsmodi tanzender Nymphen auf griechischen Reliefs (unpubl. Magisterarbeit Mainz 2011)

Woodford 1989

S. Woodford, Herakles' Attributes and Their Appropriation by Eros, JHS 109, 1989, 200–204

Woodford 1990

LIMC V (1990) 134–141 Nr. 2947–3071 s. v. Herakles (S. Woodford)

Woodford 1992

LIMC VI (1992) 574–581 s. v. Minotaurus (S. Woodford)

- Wörner 1909–1915
Roscher ML IV (1909–1915) 921–934 s. v. Sinis (E. Wörner)
- Wrede 2015
H. Wrede, Zum Westgiebel des Zeustempels in Olympia, *Jdl* 130, 2015, 117–131
- Wulff 1892
O. Wulff, Zur Theseussage. Archäologische Untersuchungen und mythologische Beiträge (Dorpat 1892)
- Wünsche 1979
R. Wünsche, Der Gott aus dem Meer, *Jdl* 94, 1979, 71–111
- Wünsche 1993
R. Wünsche, Der Torso vom Belvedere. Denkmal des sinnlichen Aias (München 1993)
- Wünsche 1998
R. Wünsche (Hrsg.), Der Torso. Ruhm und Rätsel. Eine Ausstellung der Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek München in Zusammenarbeit mit den Vatikanischen Museen, Rom (München 1998)
- Wünsche 2003
R. Wünsche, Herakles – Patron der Sportler, in: R. Wünsche (Hrsg.), Herakles. Herkules (München 2003) 328–354
- Yuen 1996
T. Yuen, Campana (Campana di Cavalli), Giovanni Pietro, Marchese (1808–80), in: N. Thomson de Grummond (Hrsg.), *An Encyclopedia of the History of Classical Archaeology. A–K* (London 1996) 22–23
- Zanker 1983
P. Zanker, Der Apollontempel auf dem Palatin. Ausstattung und politische Sinnbezüge nach der Schlacht von Actium, in: K. de Fine Licht (Hrsg.), *Si, AnalRom Suppl.* 10, 1983, 21–40
- Zanker 2005
P. Zanker, Der Boxer, in: L. Giuliani (Hrsg.), *Meisterwerke antiker Kunst* (München 2005)
- Zanker 2009
P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder⁵ (München 2009)
- Zanker – Ewald 2004
P. Zanker – B. Ch. Ewald, Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der mythischen Sarkophage (München 2004)
- Zazoff 1968
P. Zazoff, Etruskische Skarabäen (Mainz 1968)
- Zazoff 1975
P. Zazoff (Hrsg.), Antike Gemmen in deutschen Sammlungen IV. Hannover, Kestner Museum. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe (Wiesbaden 1975)
- Zazoff 1983
P. Zazoff, Die antiken Gemmen, *HdArch* 6 (München 1983)
- Zink 2012
St. Zink, Old and New Archaeological Evidence for the Plan of the Palatine Temple of Apollo, *JRA* 25, 2012, 388–402
- Zwierlein-Diehl 1973
E. Zwierlein-Diehl, Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien I. Die Gemmen von der minoischen Zeit bis zur frühen römischen Kaiserzeit (München 1973)
- Zwierlein-Diehl 1979
E. Zwierlein-Diehl, Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien II. Die Glasgemmen. Die Glaskameen. Nachträge zu Band I. Die Gemmen der späteren römischen Kaiserzeit Teil 1. Götter (München 1973)
- Zwierlein-Diehl 2007
E. Zwierlein-Diehl, Antike Gemmen und ihr Nachleben (Berlin 2007)

Abbildungen



Abb. 1: Kat. 1 Herakles und Apollon: Streit um den Delphischen Dreifuß (Rom, Antiquarium del Palatino Inv.-Nr. 3799883)



Abb. 2: Kat. 36 Herakles tötet den Nemeischen Löwen (Paris, LV Inv.-Nr. S 1517)



Abb. 3: Kat. 59 Herakles tötet die Lernäische Hydra
(Tübingen, Universitätssammlung Inv.-Nr. 617)



Abb. 4: Kat. 74 Herakles fängt den Kretischen Stier
(Tübingen, Universitätssammlung Inv.-Nr. 618)



Abb. 5: Kat. 79 Herakles in Eleusis
(Rom, TM, Inv.-Nr. 4357)



Abb. 6: Kat. 82 Winterhore und Stierträger
(Paris, LV Inv.-Nr. S 750)



Abb. 7: Kat. 113 Gelagerter Herakles
(München, Antikensammlung Inv.-Nr. SL 376)



Abb. 8: Kat. 116 Omphale und Erosen
(Tübingen, Universitätsammlung Inv.-Nr. 5362)



Abb. 9: Kat. 117 Omphale und Erosen
(Tübingen, Universitätsammlung Inv.-Nr. 5233)

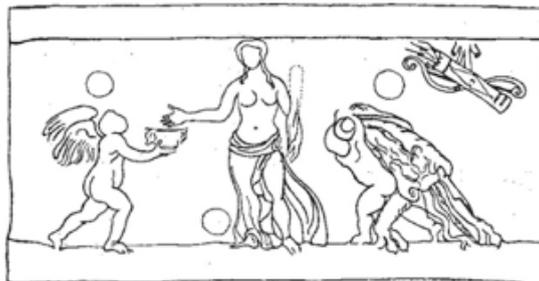


Abb. 10: Rekonstruktion der Omphale-und-Erosen-Szene,
Zeichnung nach Karl Kübler



Abb. 11: Kat. 121 Theseus findet die Gnorismata
(Paris, LV Inv.-Nr. S 1491)



Abb. 12: Kat. 127 Theseus tötet Sinis
(Paris, LV Inv.-Nr. Cp 4185)



Abb. 13: Kat. 134 Begegnung zwischen Herakles und Theseus
(Paris, LV Inv.-Nr. S 892)



Abb. 14: Kat. 141 Theseus bezwingt den Marathonischen Stier,
Typus 1 Paris, LV Inv.-Nr. S 1513)



Abb. 15: Kat. 144 Theseus bezwingt den Marathonischen Stier, Typus 2
(Paris, LV Inv.-Nr. 4452)



Abb. 16: Kat. 156 Theseus tötet Skiron
(Berlin, SM, Inv.-Nr. TC 5889)

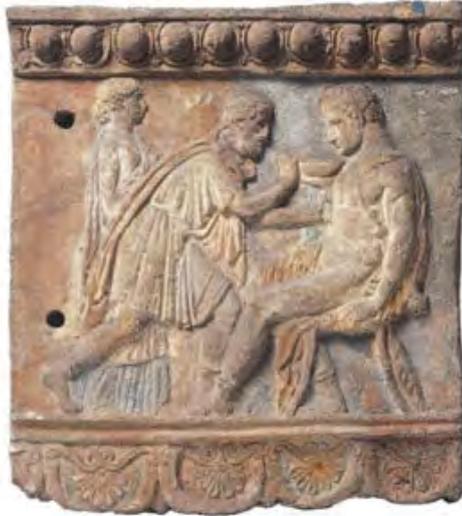


Abb. 17: Kat. 176 Wiedererkennung des Theseus durch seinen Vater Aigeus
(Paris, LV Inv.-Nr. S 801)



Abb. 18: Kat. 205 Theseus' Abschied von Ariadne
(New York, MMA Inv.-Nr. 26.60.33)



Abb. 19: Kat. 220 Theseus kämpft gegen einen Kentauren
(Paris, LV Inv.-Nr. Cp 4181)

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: © bpk / Scala - courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali
Abb. 2: © bpk / RMN - Grand Palais / Hervé Lewandowski
Abb. 3: © Museum der Universität Tübingen, Antikensammlung. Foto: Thomas Zachmann
Abb. 4: © Museum der Universität Tübingen, Antikensammlung. Foto: Thomas Zachmann
Abb. 5: © Von Rohden – Winnefeld 1911, Taf. 46, su concessione del Ministero per I beni e le attività culturali – Museo Nazionale Romano
Abb. 6: © bpk / RMN - Grand Palais / Anne Chauvet
Abb. 7: © Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München. Foto: Nathalie Möller-Titel
Abb. 8: © Museum der Universität Tübingen, Antikensammlung. Foto: Nathalie Möller-Titel
Abb. 9: © Museum der Universität Tübingen, Antikensammlung. Foto: Nathalie Möller-Titel
Abb. 10: © Kübler 1927, Abb. 11
Abb. 11: © bpk / RMN - Grand Palais / Tony Querrec
Abb. 12: © bpk / RMN - Grand Palais / Anne Chauvet
Abb. 13: © bpk / RMN - Grand Palais / Anne Chauvet
Abb. 14: © bpk / RMN - Grand Palais / Anne Chauvet
Abb. 15: © bpk / RMN - Grand Palais / Anne Chauvet
Abb. 16: © ANTIKENSAMMLUNG, STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN -PREUSSISCHER KULTURBESITZ-
Foto: Fotowerkstatt Staatliche Museen zu Berlin, TC 5889
Abb. 17: © bpk / RMN - Grand Palais / Hervé Lewandowski
Abb. 18: Fletcher Fund, 1926, Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication
Abb. 19: © bpk / RMN - Grand Palais / Hervé Lewandowski

Über die Autorin

Nathalie Möller-Titel hat das Studium der Klassischen Archäologie, Vor- und Frühgeschichtlichen Archäologie und Ägyptologie 2007 mit dem Magister Artium abgeschlossen. Während des Promotionsstudiums von 2010 bis 2017 unternahm sie zahlreiche Forschungsreisen und nahm an archäologischen Fort- und Weiterbildungen teil. Im Jahr 2015 war sie Stipendiatin des Gleichstellungsfonds der Universität Hamburg. Des Weiteren ist Nathalie Möller-Titel seit 2009 in der Verlagsbranche tätig. Sie absolvierte 2011/2012 ein Volontariat in der Redaktion der ANTIKEN WELT und arbeitet seitdem als freiberufliche Redakteurin und Lektorin. Ihre Schwerpunkte sind archäologische Projekte und Hamburg-Themen. Zudem ist Nathalie Möller-Titel seit 2018 als wissenschaftliche Mitarbeiterin bei einem Denkmalgutachter tätig.

