

Simone Vogt

Römische Idealplastik in Norditalien

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
im Fach Klassische Archäologie an der
Philosophischen Fakultät der
Universität zu Köln,
vorgelegt von Simone Vogt im Mai 2001

Die in dieser Arbeit erwähnten Abbildungen sind im Archäologischen Institut der Universität zu Köln, Kerpener Straße 30, 50923 Köln, einzusehen.

Inhaltsverzeichnis

I.	Einleitung	4
II.	Skulpturen aus öffentlichen Kontexten	12
II. 1.	Heiligtum	12
	Katalog	18
II. 2.	Theater	20
	Katalog	29
II. 3.	Thermen	31
	Katalog	34
II. 4.	Basilika und Forum	35
	Katalog	45
III.	Skulpturen aus privaten Kontexten	47
III. 1.	Villa	47
	Katalog	52
III. 2.	<i>domus</i>	57
	Katalog	58
IV.	Ausgewählte Skulpturen	61
IV. 1.	Venus	61
	Katalog	72
IV. 2.	Minerva	78
	Katalog	84
IV. 3.	Bacchus	85
	Katalog	92
IV. 4.	Skulpturen aus lokalem Kalkstein	95
	Katalog	116
V.	Schluß	125
	Abkürzungsverzeichnis	135

I. Einleitung

Fragestellung und Methode

Frühere Untersuchungen zu römischen Skulpturen als Gattung und im baulichen Kontext haben einen bedeutenden Beitrag geleistet zum Verständnis römischer Kultur.¹ Als nächster Schritt können die gewonnenen Ergebnisse differenziert betrachtet und bezüglich ihrer chronologischen Dimension sowie vor allem hinsichtlich der lokalen Ausprägung ausgewertet werden, um zu einem detaillierteren Verständnis der Kunst in der römischen Gesellschaft zu gelangen. Man kann nicht davon ausgehen, daß römische Kunst überall und zu allen Zeiten in gleicher Form rezipiert wurde. Die einheimischen Bevölkerungen in Griechenland oder Gallien, Nordafrika oder Germanien hatten wenig gemeinsam und öffneten sich dennoch alle der römischen Zivilisation und Kultur in unterschiedlichem Maße. Man kann zum Beispiel vermuten, daß sich bei der Rezeption der römischen Kunst ein „Dialekt“ der römischen Bildsprache entwickelte. Denn gerade weil die römische Bildsprache Möglichkeiten zur Vielfalt und zu unterschiedlichen Schattierungen anbot, war sie ja so weit verbreitet.² Bildsprache umfaßt dabei das, was über das real Dargestellte eines Bildes hinausgeht, also Ikonographie und Stilformen sowie deren Zusammenwirken und Aussage. Diese Kategorien sollen hier untersucht werden sowie davon getrennt auch der Zeitstil, um chronologische Verteilungen festzustellen.

Die Aussage einer Skulptur kann im Sinne der Fragestellung nur ausreichend bestimmt werden, wenn ihre Funktion zumindest ansatzweise bekannt ist. Das ist bei den Statuen der Fall, deren antiken Aufstellungskontext wir kennen. Daher stehen diese Statuen auch im Vordergrund der Untersuchung. Es ist zudem wünschenswert, ihre Auftraggeber festzustellen, denn es ist anzunehmen, daß aufgrund der unterschiedlichen Bevölkerungen in den einzelnen Gebieten des Reiches nicht nur die lokalen Gepflogenheiten bei der Gebäudeausstattung divergieren. Auch die Trägerschaft der lokalen römischen Kultur setzte sich vermutlich anders zusammen als im Zentrum Rom. Hierüber können die in Kapitel II. 4. angegebenen epigraphische Quellen teilweise Aufschlüsse geben. Betrachtet man all dies zusammen, gewinnt man Aufschlüsse über die römische Kultur in Norditalien.

Bereits mehrmals wurde ein Gefälle zwischen Zentrum und Peripherie festgestellt, was die Qualität und die Menge der römischen Kunstproduktion betrifft.³ Dadurch drängt sich als

¹Das Attribut römisch ist bei den Skulpturen in erster Linie zeitlich und bezüglich des kulturellen Zusammenhangs gemeint, niemals ethnisch. Denn natürlich können Skulpturen in römischer Zeit von Griechen hergestellt worden sein. U. a. Manderscheid, Thermenanlagen; Fuchs, Ausstattung; Neudecker, Villen.

²T. Hölscher, Römische Bildsprache als semantisches System, AbhHeidelberg (1987) 10.

³H. v. Hesberg (Hrsg.), Was ist eigentlich Provinz? Zur Beschreibung eines Bewußtseins. Schriften des

Erklärungsmodell leicht ein modernes Bild von Provinzialität auf. Wenn man aber bedenkt, daß man in den Quellen keine vergleichbaren Empfindungen gegenüber einem Leben in der Provinz antrifft, muß man fragen, worauf dieses Gefälle zurückzuführen ist, und wo Norditalien eigentlich steht. Im folgenden wird versucht, Antworten auf diese Fragen zu finden.

Die vorliegende Arbeit soll einen Beitrag zum besseren und differenzierten Verständnis der Romanisierung leisten.⁴ Straßenbau, Urbanisierung und die Einführung der römischen Ordnung und Verwaltung werden in dieser Untersuchung nicht behandelt, sondern vielmehr vorausgesetzt, denn zum Entstehungszeitpunkt der frühesten im folgenden zu betrachtenden Skulpturen im 1. Jh. v. Chr. war dieser Prozess schon weit fortgeschritten.⁵ Es geht also um die Verbreitung römischer Bildkunst, wie sie sich in Rom seit republikanischer Zeit entwickelt hat.

Mit Norditalien ist das Gebiet gemeint, das bis 42 v. Chr. die Provinz Gallia cisalpina war⁶ und dann bei der Neugliederung der italischen Halbinsel durch Augustus in die Regionen VIII bis XI aufgeteilt wurde. Seit dem 3. Jh. v. Chr. wurde das Land von den Römern durch Koloniegründungen, Straßenbau, Landverteilung und Veteranenansiedlung erschlossen.

Es bietet sich für die Untersuchung an, weil die dort einheimischen Gallier vor der Romanisierung nach heutigem Kenntnisstand über keine eigene Bildkunst verfügten.⁷

Die römische Kunst wurde also nicht auf der Grundlage bereits bestehender Muster rezipiert. Zur Erfassung des Rezeptionsmechanismus müssen also nicht erst einheimische aus den römischen Bildformen herausgefiltert werden. Die vermeintlich keltischen Traditionen in der Plastik Oberitaliens werden jedenfalls an gegebener Stelle untersucht.

Die geographische Nähe zu Mittelitalien gab den Einwohnern der nördlichen Halbinsel theoretisch die Möglichkeit, das gesamte Spektrum römischer Bildkunst zu übernehmen.

Ob und in welcher Form davon Gebrauch gemacht wurde, gibt Aufschluß über die kulturelle

Archäologischen Instituts der Universität zu Köln (1995).

⁴Der Begriff Akkulturation wird hier nicht verwendet, weil er die kulturelle Angleichung einer Gemeinschaft an die Kultur einer anderen Gemeinschaft meint. Da jedoch die keltische Kunst in Norditalien nicht greifbar ist (s.u.), kann auch der Prozeß der Angleichung nicht verfolgt werden.

⁵Polybios schreibt um 150 v. Chr., daß die norditalischen Gallier bereits assimiliert seien (2.35.4). Umfassend zur Romanisierung in Norditalien: R. Chevallier, *La Romanisation de la Celtique du Pô* (1983). Außerdem zahlreiche andere Publikationen, von denen hier nur wenige angeführt werden: N. Purcell, *The Creation of Provincial Landscape: the Roman Impact on Cisalpine Gaul*, in: Th. Blagg – M. Millett (Hrsg.), *The Early Roman Empire in the West* (1990) 7 ff.; H. Galsterer, *Aspetti della romanizzazione nella Cisalpina*, *AAAd XXXVII*, 1991, 165 ff. und viele andere in dieser Reihe erschienene Aufsätze; J. Ortalli in: P. Fasold – Th. Fischer – H. v. Hesberg – M. Witteyer (Hrsg.), *Bestattungssitte und kulturelle Identität*, *Xantener Berichte 7* (1998).

⁶Galsterer a. O. 166.

⁷Siehe dazu das Kap. IV. 4.; G. A. Mansuelli, *RM* 63, 1956, 66 und ders., *RM* 65, 1958, 73; U. Heimberg, *AW* 29, 1998, 31.

Prägung Oberitaliens. Dabei wird auch zu berücksichtigen sein, inwieweit in der nördlichen Adriaregion Importe und künstlerische Einflüsse aus dem östlichen Mittelmeergebiet wirksam waren, und zwar unmittelbar und nicht über die Vermittlung durch den römischen Kunstbetrieb. Von solchen Einflüssen ist in der Forschung häufig die Rede und man spricht gern in Analogie zur Gallia Narbonensis von einer „Hellenisierung“ Norditaliens.⁸ Ein entscheidender historischer Unterschied zwischen den beiden Regionen rät allerdings zur Vorsicht, denn an der gallischen Südküste lag die ionische Kolonie Massalia, die in künstlerischer Hinsicht in enger Verbindung zum östlichen Mittelmeerraum blieb und die ihrerseits zum Beispiel Architekturformen in die südgallische Umgebung weitergab.⁹ In Norditalien gab es jedoch keine griechischen Kolonien.

Die Grundlagen für die römische Kultur bildet jedenfalls die griechische Kunst, wobei die Eigenständigkeit des Römischen hier nicht ein weiteres Mal bewiesen werden muß.

Daß griechische Einflüsse auf die stadtrömische Kunst wie auch auf die Kunst in Norditalien in unterschiedlichem Maße wirksam werden, versteht sich daher von selbst und ist auf die Flexibilität der römischen Kunst zurückzuführen. Die Dominanz griechischer Elemente deutet deshalb nicht auf einen geringeren römischen Einfluß hin. Genauso wenig bedeutet die Verwendung des Begriffs der Romanisierung, daß Einflüsse aus dem östlichen Mittelmeerraum oder aus anderen Gebieten in Norditalien unwirksam waren. Die Kunst in Norditalien ist von der Kunst in Rom abhängig, wie mehrfach festgestellt wurde und wird auch in dieser Arbeit immer wieder bestätigt werden.¹⁰

Die Frage nach der „Hellenisierung“ Norditaliens, also nach einer Rezeption griechischer oder kleinasiatischer Kunst, die über andere Einflüsse dominiert, könnten nur die frühesten, noch in hellenistischer Zeit entstandenen Skulpturen beantworten. Diese müßten Formen und stilistische Eigenschaften aufweisen, die aus dem östlichen Mittelmeerraum stammen und die es in Rom zur gleichen Zeit nicht gab. In hellenistische Zeit zu datieren sind einige der Kultbilder in Norditalien, die in Kapitel II. 1. besprochen werden. In diesem Zusammenhang wird versucht werden, die genannte Frage zu beantworten.

Die Skulpturen, die in dem Gebiet der Regionen VIII bis XI gefunden wurden, sind gemäß der Fragestellung Thema dieser Arbeit, nicht die vielen Bildwerke aus norditalienischen Sammlungen, die hauptsächlich in Rom, aber auch in Griechenland erworben wurden.¹¹

⁸H. Gabelmann, RM 75, 1968.; F. Ghedini, La tradizione ellenistica nella scultura aquileiese, rapporti con l'Egeo orientale, AAAd XXVI, 255 ff.; Denti, Ellenismo.

⁹P. Gros in: P. Zanker (Hrsg.), Hellenismus in Mittelitalien, Kolloquium Göttingen 1974, AbhGöttingen 97 II (1976) 312 f.

¹⁰G. A. Mansuelli in: Arte e civiltà II 10 f.; Rebecchi, Scultura colta 546 f.; Pflug, Porträtstelen 13; Dexheimer, Grabaltäre 32.

¹¹Unter vielen anderen die Sammlung Marsili in Bologna (A. M. Brizzolara, Ocnus 1, 1993, 53 ff.) oder die

Es ist sinnvoll, eine Untersuchung der lokalen römischen Kultur anhand von rundplastischen Idealstatuen durchzuführen, da ihre Aufstellung seit der Republik bis weit in die Spätantike bezeugt ist. Chronologisch bedingte Veränderungen lassen sich deshalb über diesen ganzen Zeitraum feststellen, was bei Sarkophagen oder figürlichen Mosaiken, die nur zu bestimmten Zeiten beliebt waren, nicht möglich wäre.

Unter römischer Idealplastik sind jene Figuren zu verstehen, die Athleten, Götter und Gestalten der griechischen bzw. römischen Mythologie darstellen. Ihre Grundlagen sind inzwischen gut erforscht. Allgemeine Fragen zur Ikonographie, zum Stil und zu Aufstellungskontexten konnten weitgehend beantwortet werden.¹² Vor diesem Hintergrund können die Besonderheiten norditalischer Skulpturen herausgearbeitet werden.

Bildnisstatuen sollen in dieser Untersuchung eine untergeordnete Rolle spielen. Einige der genauer zu untersuchenden Skulpturen, die ohne Kopf erhalten sind, können jedoch nicht zweifelsfrei als Idealstatuen angesprochen werden, da es sich auch um idealisierte Porträts handeln könnte. Aber in dieser Funktion geben auch sie Aufschlüsse über die Rezeption römischer Kunst in Oberitalien und verzerren das Bild nicht.

Da nicht alle rundplastische Idealplastik Norditaliens aufgrund ihrer großen Menge besprochen werden kann, werden in erster Linie bestimmte, im Hinblick auf die Fragestellung signifikante Skulpturen ausgewählt. Wie oben schon erwähnt, sind das vor allem solche aus bekannten Kontexten, da ihre Funktion weitgehend bekannt ist. In diesen Zusammenhang wurden auch einige Porträtstatuen bewußt aufgenommen, da sie für die Fragestellung hilfreich sein können. Außerdem wurden Venus-, Minerva und Bacchusdarstellungen genauer untersucht, da sie allgemein zu den beliebtesten Götterbildern innerhalb der römischen Kunst gehören und semantisch unterschiedlich belegt sind. Zudem sind sie für andere Teile des römischen Reiches gut untersucht, so daß sich in der Gegenüberstellung Erkenntnisse gewinnen lassen.¹³ Dieser Zugriff auf die rundplastischen Skulpturen Oberitaliens dürfte alle

Sammlung Grimani in Venedig (G. Traversari, *La statuaria ellenistica del Museo Archeologico di Venezia* (1986)).

¹²Zur Ikonographie u.a.: T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967); G. Becatti, *StudMisc. Seminario di Archeologia e Storia dell'Arte greca e romana dell'Università di Roma* 17, 1970/71; Schröder, *Bacchusbilder*; E. Schraudolph, *JRA* 8, 1995, 435 ff.; *LIMC I-VII*, 1981 ff.; zum Stil u.a.: H. Lauter, *Zur Chronologie römischer Kopien nach Originalen des V. Jahrhunderts* (1966); P. Zanker, *Klassizistische Statuen* (1974); zu den Aufstellungskontexten u.a.: B. Kapossy, *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit* (1969); Manderscheid, *Thermenanlagen*; Fuchs, *Ausstattung*; H. G. Martin, *Römische Tempelkultbilder* (1987); Neudecker, *Villen*.

¹³Zu Bacchus: Schröder, *Bacchusbilder*; E. Pochmarski, *Dionysische Gruppen. Eine typologische Untersuchung zur Geschichte des Stützmotivs* (1990); zu Venus: Karanastassis; *Aphrodite*; zu Minerva: E. Mathiopoulos, *Zur Typologie der Göttin Athena im 5. Jahrhundert v. Chr.* (1968); W. Schürmann, *Typologie und Bedeutung der stadtrömischen Minerva-Kultbilder* (1985); Karanastassis, *Athena*. In Norditalien müssen insbesondere Venus und Bacchus beliebt gewesen sein und sind deshalb charakteristisch für die oberitalische Kultur in römischer Zeit, wie sich zeigen wird.

ihre Eigenheiten aufdecken, auch wenn einige Stücke keinen Eingang in diese Untersuchung finden. Bei diesen handelt es sich meist um Spolien oder Zufallsfunde, die bei landwirtschaftlichen Arbeiten zu Tage getreten sind. Einige stammen auch aus Grabungen der letzten Jahrhunderte, bei denen der Kontext nicht beachtet wurde.¹⁴ Von den mindestens 200 idealplastischen Skulpturen Norditaliens ist deshalb nur ein Teil einem sicheren Kontext zuzuweisen. Sie kamen bei jüngeren Grabungen in den vielen antiken Villen Norditaliens und bei Notgrabungen in den Städten ans Licht. Die römischen Siedlungen, die später aufgegeben wurden oder mit nur wenigen Bewohnern fortbestanden wie Veleia, Aquileia und Altino brachten darüber hinaus mehrere Statuen an ihrem antiken Aufstellungsort hervor.

Wünschenswert ist auch eine Bestimmung der Marmorsorten, weil die Herkunft des Marmors von Bedeutung für den Auftraggeber gewesen sein könnte. Jedoch wird man nach wie vor nicht über Vermutungen hinauskommen, da lediglich petrographische Untersuchungen Sicherheit darüber geben könnten.¹⁵ Makroskopische Bestimmungen sind zu unzuverlässig und können nicht als Basis für weiterführende Thesen dienen. Genauso wenig kann der Herstellungsort einer Skulptur bestimmt werden. Zumeist dürften sie in Rom hergestellt oder aber zumindest von dort ausgebildeten Bildhauern gestaltet worden sein.¹⁶ Aus diesem Grund wäre es auch sinnlos, nach einem norditalischen Landschaftsstil zu suchen.

Die Skulpturen aus Kalkstein jedoch sind mit Sicherheit in Norditalien hergestellt worden, denn das Material wurde in Istrien bei Triest gewonnen. Sie sind daher besonders aufschlußreich für die römische Kultur Norditaliens, weil sie nicht importiert wurden und somit unmittelbar lokale Vorstellungen ausdrücken. Aufgrund dessen bilden sie den zweiten Schwerpunkt dieser Arbeit.

Die Fragestellung nach den Eigenheiten der römischen Kunst in Norditalien erlaubt bei der Formanalyse die Vernachlässigung der Frage nach den griechischen Vorbildern der einzelnen Skulpturen. Trotzdem kann sie hilfreich sein für die Untersuchung, denn etwaige Veränderungen gegenüber der Vorlage führen die individuellen Wünsche von Künstlern und Auftraggebern vor Augen, die es hier herauszufinden gilt. Die kleinen oder größeren Abänderungen der griechischen Modelle machen ihren Geschmack sichtbar. Die Vorlage dient hier somit als Folie, vor dem das Römische des Kunstwerks für uns heute deutlich wird.¹⁷

¹⁴Die Siedlungskontinuität in fast allen römischen Orten Norditaliens sowie die intensive Landwirtschaft seit der Antike erschwert die archäologische Forschung seit jeher.

¹⁵A. Georgiades – W. K. Pritchett, BCH 89, 1965, 400 ff.

¹⁶In Aquileia ist eine Bildhauerwerkstatt durch den Fund mehrerer unfertiger Skulpturen an einer Stelle außerhalb der antiken Stadt in Monastero belegt.

¹⁷P. Zanker, Klassizistische Statuen (1974).

Aber nur wenige Skulpturen sind getreue Kopien bekannter griechischer Originale. Bei den meisten Skulpturen ist das Verhältnis zu den griechischen Vorlagen schwer zu fassen. Sie sind nur über Umwege auf ein vermutliches Original zurückzuführen, das seinerseits ein römischer Entwurf sein kann. Sie als Umschöpfungen eines Originals zu bezeichnen, von dem es selbst kaum getreue Kopien gibt, dürfte den Skulpturen nicht gerecht werden und hilft für unsere Fragestellung kaum weiter. In dieser Arbeit stellt sich das Problem hauptsächlich bei Venusfiguren, die hellenistische Vorgaben zitieren, aber nicht als Kopien anzusehen sind. Mit W. Trillmich und C. Landwehr werden solche Bildwerke einer Gruppe von römischen Statuen zugeordnet, die durch die große Ähnlichkeit ihres Motivs und ihrer Motivelemente zusammengehören, aber nicht in einem Replikenverhältnis im Sinne der Kopienkritik stehen.¹⁸ Das heißt, daß eine norditalische Statue hier nicht mit einem vermutlichen Original verglichen wird, sondern mit der Mehrheit der gemeinsamen Motivelemente innerhalb einer motivisch homogenen Gruppe. Die Figuren in Anlehnung an die halbbekleidete Pudica werden also nicht mit einem zu rekonstruierenden Original verglichen, sondern mit der größten Gruppe ihrer motivischen Verwandten, die jeweils die Armhaltung, die Ponderation und das Gewand gemeinsam haben. Der Begriff „Bildschema“ umschreibt trotz der Einwände C. Landwehrs am besten eine motivisch zusammengehörige Gruppe. Der Vorteil einer solchen Zusammenstellung ist eine bessere Greifbarkeit der Besonderheiten einer Skulptur, die dem Kunstbetrieb in Norditalien besser gerecht wird. Denn man kann nicht von einer allgemeinen Zugriffsmöglichkeit der örtlichen Bildhauer auf alle griechischen Originale oder deren Abgüsse ausgehen.¹⁹ Zu allgemeineren Vorlagen vielleicht zweidimensionaler oder verkleinerter Art hatten sie sicherlich besseren Zugang. Ein Vergleich mit einem nur vermuteten griechischen Original, das Bildhauer und Auftraggeber vielleicht nicht einmal kannten, würde deshalb in die Irre führen.

Zur Datierung wurde bei den Skulpturen aus Kalkstein eine stilistische Entwicklung erarbeitet, die sich an datierten Grabdenkmälern des gleichen Materials orientiert, also an Grabreliefs, -statuen, Altären und Sarkophagen (s. Kap. IV. 4.). Die Marmorplastiken dagegen werden anhand der in früheren Arbeiten zur römischen Idealplastik entwickelten

¹⁸W. Trillmich, *MM* 1979, 339 ff. und C. Landwehr, *JdI* 113, 1998, 139 ff. C. Landwehr nennt die motivisch zusammengehörigen Gruppen Konzeptfiguren. Auf S. 141 führt sie die methodischen Regeln für die Zusammenstellung von Konzeptfiguren auf, die auch hier gelten sollen. C. Landwehr nimmt als Beispiel die vielen nackten Jünglingsstatuen mit Mantel, die alle sehr ähnlich sind, aber selten in einem Replikenverhältnis zueinander stehen. Entfernt sind sie durch den Doryphoros inspiriert.

¹⁹Selbst wenn man davon ausgeht, daß die Handwerker die Originale tatsächlich kannten, entgehen die Besonderheiten durch die gewählte Methode nicht.

Kriterien datiert.²⁰ Fest datierte Vergleichsstücke oder Statuen mit Porträtköpfen werden außerdem zu Rate gezogen.

Die Ähnlichkeit in politischer Hinsicht von Norditalien und den Nordwestprovinzen ist bereits festgestellt worden und wird etwa durch den Vergleich der Urbanistik in den jeweiligen Kolonien augenfällig.²¹ Sie wird auf die Herkunft der in den Provinzen angesiedelten Veteranen zurückgeführt, die seit cäsarischer Zeit verstärkt in Norditalien rekrutiert wurden.²² Ob die hier gewonnenen Ergebnisse auch für die Provinzen gelten, wird am Ende der Untersuchung nochmals zu fragen sein.

Forschungsgeschichte der Idealplastik in Norditalien

In den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts schrieb H. Dütschke Kataloge der Skulpturen in mehreren norditalienischen Museen, wobei die vor Ort gefundenen Werke und jene anderen Fundortes aus privaten Sammlungen gleichermaßen Eingang fanden.²³ Erst danach kamen Fragen nach regions- oder schichtenspezifischen Formen der römischen Kunst auf, die den Blick auf lokale Bildwerke Oberitaliens lenkten. Dabei standen nicht die Marmorstatuen im Vordergrund, sondern zunächst die meist aus einheimischem Kalkstein hergestellten Grabmonumente. A. Furtwängler verband den Ursprung einer Kunst der römischen Provinzen mit den Grabstelen Oberitaliens.²⁴ Dieser Gedanke wurde seitdem immer wieder aufgegriffen, wobei die provinzielle Kunst auch als Soldatenkunst – denn diese wurden als ihre Träger in den Provinzen angesehen – oder als Volkskunst bezeichnet wurde („arte plebea“).²⁵ Daraus entstand der Dualismus „arte colta/arte provinciale“, der oft zur Erklärung des Kunstschaffens in Norditalien herangezogen wurde. Unter „arte colta“ verstand man die „Hofkunst“ stadtrömischer Qualität, womit sich erstmals G. A. Mansuelli eingehend beschäftigte.²⁶ Ihm sind viele Untersuchungen zur römischen Kunst der Cisalpina zu verdanken, in denen er bereits viele Thesen vorformulierte, die sich heute nach mehreren Jahrzehnten der Forschung bestätigen konnten. Er war auch maßgeblich an der bologneser Ausstellung „Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla repubblica alla tetrarchia“ beteiligt, die 1964 den

²⁰H. Lauter, Zur Chronologie römischer Kopien nach Originalen des V. Jahrhunderts (1966); P. Zanker, Klassizistische Statuen (1974); H.-J. Kruse, Römische weibliche Gewandstatuen des 2. Jahrhunderts. n. Chr. (1975); C. Maderna-Lauter, in: Polyklet, Ausstellung Frankfurt 1990 (1990) 328 ff.

²¹G. A. Mansuelli in: Arte e civiltà II 19 ff.; D. Scagliarini Corlàita, in: W. Eck – H. Galsterer (Hrsg.), Die Stadt in Oberitalien und in den nordwestlichen Provinzen des Römischen Reiches (1989) 159 ff.; F. Cassola, ebenda 17 ff.

²²R. Chevallier, La Romanisation de la Celtique du Pô (1983) 196; H. Gabelmann, BJb 172, 1972, 65 ff.

²³H. Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien I (1874); II (1875); III (1878); IV (1880); V (1882).

²⁴A. Furtwängler, Das Tropaion von Adamklissi und die provinzialrömische Kunst, AbhMünchen 3 (1903) 500 ff.

²⁵A. Schober, ÖJh 26, 1930; R. Bianchi-Bandinelli, DialA 1, 1967, 7 ff.

²⁶Mansuelli, Italia settentrionale. Später griff F. Rebecchi das Thema wieder auf: Rebecchi, Scultura colta.

damaligen Forschungsstand zur römischen Kunst in Norditalien bilanzierte.²⁷ Äußerst zahlreich wurden römische Werke aller Gattungen aus den Regionen VIII bis XI zusammengetragen und publiziert.

Darüber hinaus beschäftigten sich mehrere Arbeiten mit Traditionen des keltischen Substrates in der römischen Kunst Norditaliens. Auch in jüngeren Publikationen werden einige Kunstformen darauf zurückgeführt.²⁸

Die Arbeiten H. Gabelmanns und anderer konnten schließlich anhand systematischer Untersuchungen der Grabstelen in den Nordprovinzen überzeugend zeigen, daß die Form aus Norditalien in die Nordprovinzen tradiert wurde.²⁹ Dabei spielten auch stilistische Fragen eine Rolle, jedoch verstand Gabelmann die provinzialrömische Kunst geographisch und gattungsspezifisch zu Recht als Spielart römischer Kunst und nicht als Gegensatz zur „arte colta“.

Wohl in Zusammenhang mit dem Kongreß „Hellenismus in Mittelitalien“ 1974 in Göttingen³⁰ sucht man seit den 70er Jahren auch in Norditalien nach Einflüssen hellenistischer Kunst, die unabhängig von der kulturellen Romanisierung wirksam gewesen sein sollen.³¹ Das zog bis heute in der Forschung eine Orientierung an der römischen Kunst Mittelitaliens nach sich. Mit ihr wird das Kunstschaffen im Norden gerne gleichgesetzt, wobei die Rezeption und Verbreitung vor allem auf die lokalen Oberschichten zurückgehen sollen.³²

In den letzten Jahren konnten große Ausstellungen zur Kunst in Norditalien zu ihrer Erforschung beitragen.³³ Zudem wurden mehrere Gattungen von Grabmonumenten monographisch publiziert.³⁴ In diesen wie in der vorliegenden Arbeit wird von einer allgemein gefaßten römischen Kunst ausgegangen, die innerhalb ihrer vielen Gattungen zu unterschiedlichen Qualitäten sowie Kunst- und Ausdrucksformen finden kann.³⁵ Der Gegensatz von Provinzialität und gesamtitalischer Hochkultur wird dadurch aufgehoben.

²⁷Arte e civiltà romana I und II.

²⁸I. Favaretto, *Sculture non finite e bottege di scultura ad Aquileia*, in: *Venetia II* (1970) 218; R. Chevallier, *La romansation de la Celitique du Pô* (1983) 342 f.

²⁹A. Schober, *Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien*, *Sonderschriften d. Österreich. Arch. Inst. in Wien X*, 1923, 188ff. 192. 196; L. Hahl, *Zur Stilentwicklung der provinzialrömischen Plastik in Germanien und Gallien* (1937); H. Gabelmann, *BJb* 172, 1972, 65 ff.

³⁰P. Zanker (Hrsg.), *Hellenismus in Mittelitalien*, *Kolloquium Göttingen 1974*, *AbhGöttingen* 97 II (1976).

³¹Favaretto a. O. 225; Denti, *Ellenismo* 323 ff.

³²Denti, Romani; M. Verzàr-Bass, *La Cultura artistica dell X regio*, in: *Concordia e la X regio* (1995) 127 ff.; F. Ghedini in: *Tesori della Postumia. Ausstellung Cremona 1998* (1998) 342 ff.

³³*Tesori della Postumia. Archeologia e storia intorno a una grande strada romana alle radici dell'Europa*, *Ausstellung Cremona 1998* (1998); *Aemilia*.

³⁴Gabelmann, *Werkstattgruppen; Pflug, Porträtstelen; Dexheimer, Grabaltäre*.

³⁵T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System*, *AbhHeidelberg* (1987).

Auf all diese Fragen nach keltischen Traditionen, Provinzialität und Hellenisierung wird an den gegebenen Stellen eingegangen.³⁶

II. Skulpturen aus öffentlichen Kontexten

In der bisherigen Forschung wurde die oberitalische Plastik nur vereinzelt unter dem Aspekt ihrer Aufstellung und Funktion betrachtet.³⁷ Deshalb werden Skulpturen aus bekannten Fundkontexten an dieser Stelle erneut untersucht unter besonderer Berücksichtigung ihrer ursprünglichen Aufstellung. Teilweise können die Ergebnisse mit Hilfe der durch Inschriften auf Statuenbasen gewonnenen Erkenntnissen unterstützt werden. So ist das Zusammenwirken von Bildwerk, Standort, eventuell lokalem Auftraggeber und lokalem Betrachter besser zu verstehen.

Den Hintergrund bilden die Ergebnisse bisheriger Forschungen zur römischen Plastik in baulichen Kontexten, vor dem die Besonderheiten oberitalischer Plastik in eben diesen Zusammenhängen offenbar werden.³⁸ Dem Thema der Arbeit entsprechend wird der Idealplastik mehr Aufmerksamkeit gewidmet als den Porträts.

II. 1. Heiligtum

Die frühen römischen Skulpturen Norditaliens sind in spätrepublikanischer Zeit entstanden. Die meisten von ihnen stammen aus Heiligtümern. Zum Teil sind es Fragmente von Kultbildern.

Ein überlebensgroßer Kopf eines weiblichen Kultbildes wurde in Covignano bei Rimini gefunden (Kat. 1 Abb. 4-6). Es handelt sich um eine späthellenistische Schöpfung klassizistischen Geschmacks, die in der zweiten Hälfte des 2. oder im 1. Jh. v. Chr. entstand. Die Skulptur erscheint in der spätrepublikanischen Zeit vereinzelt und bleibt ohne vergleichbare Werke aus der Umgebung, wenn man von den beiden unten angeführten Statuetten absieht. Das ist erstaunlich, wenn man bedenkt, daß Ariminum/Rimini bereits 268 v. Chr. den Status einer latinischen Kolonie erhielt. Der Ort war seit dem Bau der Via Flaminia 220 v. Chr. mit Rom verbunden und wurde schließlich um 90 v. Chr. römische

³⁶Zu keltischen Traditionen und Provinzialität Kap. IV. 4. Zur Hellenisierung Kapitel II. 1.

³⁷Im Rahmen der Untersuchungen zu den Statuenausstattungen (Manderscheid, Thermenanlagen; Fuchs, Ausstattung; Neudecker, Villen) und in Zusammenhang mit Grabungspublikationen oder Abhandlungen zu bestimmten Gebäuden: M. Verzàr-Bass, *Il teatro romano di Trieste* (1991); *Studi sulla Villa romana di Desenzano I* (1994).

³⁸Manderscheid, Thermenanlagen; Fuchs, Ausstattung; Neudecker, Villen; G. Zimmer, *Locus datus decreto decurionum. Zur Statuenaufstellung zweier Forumsanlagen im römischen Afrika*, AbhMünchen (1989).

Bürgerschaft.

Die Statue, zu welcher der Kopf einst gehörte, wird aufgrund einer fehlenden ausgeprägten Bildhauertradition in der Region nicht von einem einheimischen Handwerker geschaffen worden sein. Doch der Herkunft des Stückes kann nachgespürt werden:

Die Besiedlung Covignanos ist seit der Eisenzeit durch archäologische Funde belegt.

Eine Nekropole der Villanova-Kultur und Votivdepots vom Ende des 6. bis zum 2. Jh. v. Chr. mit italisch-etruskischen Fundstücken geben Aufschluß über die örtliche vorrömische Bevölkerung.³⁹ Nach Gründung der Kolonie Ariminum bleibt Covignano ein Kultplatz mit einem großen Tempel. Von hier stammen Kapitelle, die später in einer Kirche verbaut wurden.⁴⁰ Sie sind der sikeliotischen Gruppe in Latium zuzurechnen und setzen somit die italische Tradition des Ortes fort.⁴¹ Ob sie zu dem gleichen Gebäude gehörten, das auch das Kultbild beherbergte kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Ihre Datierung spricht nicht dagegen, denn die Kapitelle müssen in der zweiten Hälfte des 2. Jh. v. Chr. entstanden sein. Weil die Fundstücke aus Covignano eine enge Verbindung mit Mittelitalien zum Ausdruck bringen, dürfte auch das Kultbild von dort nach Norditalien gekommen sein. Wenn es nicht importiert wurde, so dürfte zumindest der ausführende Bildhauer von dort gekommen sein. Die besten Vergleichsstücke für den Kopf in Rimini sind der Kopf der Iuno Regina aus Rom bzw. jener der Fortuna Primigenia aus Palestrina.⁴²

Eines der genannten Votivdepots in Covignano beinhaltet neben Bronzestatuetten und Vasen des 6. bis 5. Jh. v. Chr. eine Minerva- und eine weibliche Gewandstatuette, die sich heute in Kopenhagen befinden (Kat. 2. 3. Abb. 349-350. 348). Die Datierung der Vasen wurde auch auf die Datierung der Skulpturen übertragen, so daß man sie wenig überzeugend in das 5. Jh. v. Chr. einordnete. Da allerdings keine systematische Grabung stattgefunden hat, muß es sich nicht zwingend um einen zusammenhängenden Votivkomplex handeln. Zudem wurde bereits die lange Tradition des Kultplatzes erwähnt. Die Datierung der Figuren kann deshalb von den anderen Funden gelöst werden.⁴³ Die Minervastatuette scheint eine eklektische Schöpfung

³⁹M. Zuffa, *Abitati e santuari suburbani di Rimini dalla protostoria alla romanità*, in: *Studi sulla città antica*, Atti Convegno, *Studi sulla città etrusca e italica preromana*, Bologna 1966 (1970) 299 ff.

⁴⁰Die Kapitelle befinden sich jetzt im Museum von Rimini. *Aemilia* 165 f. Kat. 11; G. de Marinis – S. Rinaldi Tufi – G. Baldelli, *Bronzi e Marmi della Flaminia. Sculture Romane a confronto*, Ausstellung Pergola 2002 (2002) 72 ff.

⁴¹H. Lauter-Bufe, *Die Geschichte des sikeliotsch-korinthischen Kapitells* (1987) 56 Nr. 197. 81 ff. Taf. 42 c.

⁴²H. G. Martin, *Römische Tempelkultbilder* (1987) 200 f.

⁴³Durch zwei voneinander unabhängige Angaben ist der Fundort bei Rimini gesichert. Die Angaben von L. Pollak über die Fundgesellschaft sind dagegen weniger plausibel. Angaben zum Fundort und das Zitat von L. Pollak finden sich bei M. Moltesen, *AnalRom* 11, 1982, 27 ff. Des weiteren zu dem Votivdepot und zu den beiden Statuetten: Zuffa a. O. 299 ff. (M. Zuffa kannte die Statuetten in Kopenhagen noch nicht); J. Ortalli in: *La formazione della città in Emilia Romagna II* (1987) 306 ff Nr. 1. 2; M. Moltesen, *Greece in the Classical Period. Catalogue*. Ny Carlsberg Glyptothek (1995) 64 ff. Nr. 11. 12. mit Abb.; E. Lippolis in: *Aemilia* 250 ff. Abb. S. 251.

klassizistischen Geschmacks zu sein und sollte vielmehr um 100 oder in das 1. Jh. v. Chr. datiert werden. Die zweite Figur ist knapp 20 cm größer als die Minerva. Ihr fehlen signifikante Attribute für eine Deutung. Einem bekannten Vorbild folgt auch diese Figur nicht. Trotzdem erinnert sie an hochklassische Göttinnenstatuen und weist zusätzlich Elemente anderer Stilformen auf. Somit entstammt auch diese Figur wie die Minerva einem klassizistischem Geschmack. Die archaisierenden und klassizistischen Formen passen gut zur Funktion der Figuren als Weihegeschenke. Sie verleihen ihnen eine gleichsam göttliche Würde. Aufgrund der sehr ähnlichen Ausführung der Gewandfalten und einiger Einzelformen im Gesicht darf man die gleiche Werkstatt oder sogar die gleiche Hand für die beiden Skulpturen annehmen.

In ihren Besprechungen der Statuetten nimmt M. Moltesen wegen bestimmter Formen im Gesicht sowie wegen einer unbeholfenen Ausführung besonders in bezug auf die Proportionen eine westgriechische Herkunft an. Eine solche Herleitung ist problematisch, weil die Eigentümlichkeiten zu unspezifisch sind und das kleine Format eine zusätzliche Schwierigkeit für den Stilvergleich darstellt. Aufgrund der anderen Funde in Covignano, die zumeist mittellitalischer Herkunft sind, ist ein Import von dort naheliegender.

Ob die Statuetten aus dem gleichen Heiligtum stammen wie der große weibliche Kultbildkopf kann aufgrund fehlender Hinweise nicht gesagt werden.

Ein weit überlebensgroßer, weiblicher Kopf wurde 1956 bei dem Kapitilstempel von Brescia gefunden (Kat. 4 Abb. 10-12). Der wenig gute Erhaltungszustand erschwert die Deutung und die Beurteilung. Das Material ist eine in der Nähe von Brescia bei Vezza d'Oglio vorkommende Marmorsorte. Somit handelt es sich in diesem Fall um ein vor Ort ausgeführtes Werk. Einst dürfte der Kopf zu einem Kultbild in dem spätrepublikanischen Tempel gehört haben, der durch den flavischen Kapitilstempel überbaut wurde (siehe dazu Kat. 5 Abb. 8-9).⁴⁴ Die in den vier *cellae* verehrten Gottheiten sind unbekannt. Für die Architektur des Heiligtums findet man die besten Vergleiche unter spätrepublikanischen Heiligtümern Mittelitaliens, was auf von dort stammende Auftraggeber und Handwerker zurückgeführt werden kann.⁴⁵ Vor allem sprechen die Terrassenarchitektur am Hang, die an die Heiligtümer in Palestrina und Tivoli erinnert, und die Malereien des zweiten pompejanischen Stils dafür. Auch für den Kopf sind die besten Parallelen in Mittelitalien zu finden. Wahrscheinlich wurde

⁴⁴ C. Stella in: Brescia romana. Materiali per un museo. II (1979) 26 ff.

⁴⁵ M. P. Rossignani, Gli edifici pubblici nell'Italia settentrionale fra l'89 a. C. e l'età augustea, in: La città in Italia settentrionale in età romana. Kongress Triest 1987 (1990) 312 ff.; M. Verzàr-Bass, La cultura artistica della X regio, in: Concordia e la X regio. Kongress Portogruaro 1994 (1995) 139; Santa Giulia. Museo della città. L'età romana (1998) 28.

das Heiligtum erbaut, als die Stadt das latinische Recht im Jahr 89 v. Chr. erhielt.⁴⁶ Der Stifter von Tempel und Kultbildern muß in der Bevölkerungsgruppe gesucht werden, zu der auch die Erbauer der Heiligtümer in Latium gehörten. Er kannte sicher die architektonischen Vorbilder dort und muß sehr vermögend gewesen sein, so daß man einen hohen römischen Beamten als Bauherren annehmen darf.

In Turin befindet sich ein weiblicher Kopf eines Kultbildes, der in Alba gefunden wurde (Kat. 7 Abb. 1-3). An Größe und Qualität übertrifft er alle anderen Köpfe von Kultbildern aus Norditalien.

Die Skulptur ist eine späthellenistische Schöpfung, die pergamenische Formensprache mit klassizistischer Beruhigung kombiniert. Seine Qualität und Raffinesse überraschen, wenn man bedenkt, daß wenig Vergleichbares in Nordwestitalien zu jener Zeit zu sehen war.

Die Herstellung durch einen einheimischen Bildhauer am Ort ist wegen der Einzigartigkeit der Skulptur ausgeschlossen, vielmehr muß das Stück importiert worden sein; oder es wurde von einem Bildhauer gearbeitet, der aus einem Kunstzentrum stammte.

Sehr wahrscheinlich gehörte die Statue einst zu einer Gruppe der kapitolinischen Trias und stand in spätrepublikanischer Zeit im Kapitilstempel von Alba Pompeia. Eine Kultbildgruppe dieser Qualität und mit einem Ausdruck von erhabenem Pathos muß großen Eindruck auf die einheimischen Betrachter in dem bis dahin wenig romanisierten Gebiet gemacht haben.

Dennoch sind keine Reaktionen auf ein solches Werk in Form von weiteren hellenistischen Skulpturen oder Kunstwerken anderer Gattungen in jener Zeit in Nordwestitalien zu finden. Durch diese öffentlich aufgestellten Skulpturen versuchte man, den Einheimischen die römische Kultur und Religion nahezubringen, sie also zu romanisieren. Ähnliche Versuche sind aus anderen früh romanisierten Provinzen wie etwa der Narbonensis nicht bekannt. Aber auch in Norditalien wirkt diese Romanisierung in republikanischer Zeit nur punktuell in öffentlichen Bereichen.

Die weiteren Skulpturen aus Heiligtümern Norditaliens entstanden in der Kaiserzeit.

In einem Heiligtum der Civitas Camunnorum im Valcamonica am Fuße der Alpen kam die überlebensgroße Statue einer Minerva ans Licht (Kat. 8 Abb. 13-14). Sie ist in flavische Zeit zu datieren und entstand etwa gleichzeitig mit dem Tempel. Eine Besonderheit bezeugt die Wahl des pentelischen Marmors für die Statue. Sie wurde in der kleinen abgelegenen *civitas* sicher nicht von einer lokalen Werkstatt ausgeführt. Vielleicht wurde sie vor Ort von zugewanderten, gut ausgebildeten Handwerkern hergestellt oder in fertigem Zustand importiert. Einen Hinweis auf die Herkunft des Standbildes bzw. der Handwerker gibt

⁴⁶Brescia romana. Materiali per un museo II, 1. Ausstellung Brescia (1979) 26 ff.

vielleicht die Wahl des Athena-Typus Hope, dessen Repliken zumeist in Rom gefunden wurden.⁴⁷

Die Civitas Camunorum mit ihrem Heiligtum kann als Exempel für einen Romanisierungsprozeß dienen. Ursprünglich war das Heiligtum einheimischen Quellgöttern geweiht. Erst in der flavischen Zeit wurde der Tempel mit der Minervastatue errichtet. Gleichzeitig legte man ein regelmäßiges Straßennetz an und errichtete weitere öffentliche Gebäude, woran sicher Handwerker beteiligt waren, die zur gleichen Zeit in Brescia die größeren Bauprojekte wie den Kapitolstempel umsetzten. Nicht nur wegen der Statue, sondern auch wegen Inschriften auf zwei Weihaltären weiß man, daß Minerva nach dem Neubau in dem Heiligtum verehrt wurde.⁴⁸ Aufgrund des überlebensgroßen Formates und wegen fehlender weiterer Skulpturenreste kann man davon ausgehen, daß die Statue das Kultbild in dem Heiligtum war. Minerva wurde hier offenbar mit einer der Quellgottheiten identifiziert. Das neue Heiligtum konnte also Einheimischen und Römern gleichermaßen als Kultstätte dienen und wirkte dadurch integrierend. Unterschiede zwischen beiden Bevölkerungsgruppen verschwanden im Rahmen des Kultes sicherlich bald.

Zur Pflege des Kultes waren Angehörige eines inschriftlich bezeugten Männerkollegiums von *seviri Flaviales* verpflichtet. Die *seviri*, unter denen es in der Regel sehr viele reiche Freigelassene gab, erscheinen immer wieder auf norditalischen Statuenbasen als Stifter für Götterstatuen. Den Freigelassenen war abgesehen von dem Sevirat die Übernahme eines öffentlichen Amtes nicht erlaubt. Lediglich als Mitglied dieses Kollegiums genossen sie öffentliches Ansehen und konnten sich durch die Stiftung von Götterstatuen profilieren. Sie selbst konnten nicht durch Porträtstatuen geehrt werden.⁴⁹ Sicherlich geht auch in diesem Fall die Stiftung der Minervastatue auf die *seviri* zurück. Vielleicht ließen sie sogar den ganzen Tempel erbauen. Zweck dieser Kollegien war eigentlich die Pflege des Kaiserkultes, der in der Civitas Camunorum offenbar gleichzeitig der Minerva galt. Dies verwundert nicht, wenn man bedenkt, daß der Tempel in flavischer Zeit erbaut wurde und Minerva die persönliche Schutzgöttin Domitians war.⁵⁰

Bei der Ausgrabung wurden erstaunlicherweise keine Reste von anderen Skulpturen gefunden; die Weihung des Kultbildes zog offenbar keine Stiftung weiterer ähnlicher Statuen nach sich.

⁴⁷In Rom gefunden wurden u. a. die Kopie Hope, die Kopie Farnese, die Athena Albani und zwei weitere Köpfe: E. Mathiopoulos, Zur Typologie der Göttin Athena im fünften Jahrhundert vor Christus (1968) 49. 60. 61. 69.

⁴⁸C. Saletti, RdA 12, 1988, 42 ff.

⁴⁹Alföldy, Venetia et Histria 46 f.

⁵⁰Die gleiche Verknüpfung zeigt ein Grabaltar in Brà, der einen *magister augustalis* beim Opfer für Minerva wiedergibt: H. Gabelmann, AquilNost 38, 1967, 20 f. Abb. 2. 3. Gabelmann datiert den Altar deshalb in domitianische Zeit.

Die in Heiligtümern gefundenen rundplastischen Skulpturen sind in verschiedenen Teilen Norditaliens gefunden worden. Die Verteilung der Beispiele republikanischer Zeit bestätigt, daß die grundsätzlichen Voraussetzungen zur Rezeption der römischen Kunst in Norditalien überall gleich waren und zur gleichen Zeit begannen, obwohl beispielsweise Rimini viel früher den Koloniestatus erhielt als Alba Pompeia. Skulpturen republikanischer Zeit sind in Norditalien eher selten und beschränken sich fast auf die in diesem Kapitel genannten.⁵¹ Wenn die an die Stadtgründungen von Alba und Brescia gebundenen Datierungen der Tempel stimmen und auch auf die Kultbilder übertragen werden können,⁵² dann sprechen sie gegen die des öfteren vorausgesetzte Retardierung außerhalb Mittelitaliens bei der Rezeption römischer Kunst. Im Gegenteil folgen die späthellenistischen Skulpturen in Norditalien der sowohl in Griechenland als auch in Mittelitalien aktuellen klassizistischen Kunstrichtung. Dabei liegen bei manchen aus verschiedenen Gründen Verbindungen zu Mittelitalien nahe. Hinweise auf unmittelbare Einflüsse aus dem griechischen Osten konnten dagegen bislang nicht gefunden werden.

Selbst wenn man in Betracht zieht, daß die Kultbilder im Tempel vielleicht nicht für jeden sichtbar waren, dürfte ihre Aufstellung großen Eindruck hinterlassen haben in einer Zeit, als noch kaum griechisch-römische Götterbilder aus Marmor in den Städten zu finden waren. Man erwartet, daß die Bevölkerung darauf reagierte, indem sie vielleicht Weihegeschenke ähnlichen Aussehens stiftete. Das ist aber in der republikanischen Zeit noch nicht der Fall. In den Orten sind in der Zeit nach Aufstellung der Kultbilder zunächst lange keine weiteren Skulpturen gestiftet worden.⁵³ In der Kaiserzeit hat sich diese Situation verändert. Es fehlen uns zwar außer den drei hier genannten weitere kaiserzeitliche Götterbilder aus Heiligtümern, dennoch wissen wir aufgrund der zahlreichen, beschrifteten Statuenbasen aus Heiligtümern, daß es sie gab.⁵⁴

Die Statuen aus den Heiligtümern lassen nur wenige Rückschlüsse auf die Stifter zu, bei denen man eine Kenntnis des aktuellen römischen Kunstgeschmacks voraussetzen muß. Das spätrepublikanische Heiligtum in Brescia dürfte von einem hohen und vor allem vermögenden Beamten gestiftet worden sein, der auch die vergleichbaren Heiligtümer in Latium kannte. Hingegen waren es wohl reiche Freigelassene, welche den Tempel mit dem Minervastandbild in Cividate Camuno erbauen ließen.

⁵¹Hinzu kommen der bekannte, von einem Kleomenes signierte Torso in Piacenza (Abb. 15) sowie eine Aphrodite-Statuette in Aquileia: Kap. IV. 1. Kat. 1 Abb. 263-264.

⁵²Vgl. auch den Kopf aus Covignano, wenn er zu den genannten Kapitellen des 2. Jh. v. Chr. gehört.

⁵³Das gilt auch noch für das kaiserzeitliche Heiligtum von Cividate Camuno.

⁵⁴Hinzu kommen einige Basen für Porträtstatuen aus Heiligtümern: Alföldy, Venetia et Histria 42. 44.

Bei manchen Beispielen überraschen recht spezielle Wünsche der Auftraggeber: Die Minerva in Cividate Camuno wurde aus pentelischem Marmor hergestellt, die kleine Statuette der gleichen Göttin aus Covignano trägt einen ungewöhnlichen Helm, und für den Kopf einer trajanischen Minervastatue in Brescia wurde der hochklassische Sapphotypus umgebildet (Kat. 6 Abb. 343-346).

Die Kultbilder und die Heiligtümer hatten dort, wo sich die römische Kultur noch nicht durchgesetzt hatte, zunächst die Funktion, Einheimischen eine Möglichkeit zu geben, ihren Kult an zentraler Stelle auszuüben und zwar in romanisierter Form in einem monumentalen, würdigen Ambiente und vor einem Kultbild, das sie als solches verstehen konnten. Diesem integrativen Zweck dienten die Größe und göttliche Erhabenheit der matronal wirkenden Götterbilder.⁵⁵

Katalog

Covignano

1. Weiblicher Kopf (Abb. 4-6). Rimini, Museo Comunale (o. Inv.). H 44, 7 cm. Marmor. Aus Covignano bei Rimini.⁵⁶

Datierung: zweite Hälfte des 2. bis 1. Jh. v. Chr.

Literatur: Rebecchi, *Scultura colta* 557 Rimini a) Taf. 40, 1; H. G. Martin, *Römische Tempelkultbilder* (1987) 174. 230 f. Kat. 12. Taf. 27. 28; Aemilia 334 f. Kat. 105; G. de Marinis – S. Rinaldi Tufi – G. Baldelli, *Bronzi e Marmi della Flaminia. Sculture Romane a confronto*, Ausstellung Pergola 2002 (2002) 72 ff. Nr. 1.

2. Statuette einer Minerva (Abb. 349-350). Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek (Inv. 1570). H 58 cm mit Plinthe. Marmor. Aus Covignano bei Rimini.

Datierung: um 100 v. Chr. bis 1. Jh. v. Chr.

Literatur.: M. Moltesen, *AnalRom* 11, 1982, 27 ff.; J. Ortalli in: *La formazione della città in Emilia Romagna II* (1987) 307 f. Nr. 2 Abb. 210; M. Moltesen, *Greece in the Classical Period. Catalogue*. Ny Carlsberg Glyptothek (1995) 64 Nr. 11 mit Abb; Aemilia 250 ff. Abb. S. 251.

3. Weibliche Gewandstatuette (Abb. 348). Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek (Inv. 1571). H 74 cm mit Plinthe. Marmor. Aus Covignano bei Rimini.

Datierung: um 100 v. Chr. bis 1. Jh. v. Chr.

⁵⁵Vgl. H. v. Hesberg in: H. v. Hesberg (Hrsg.), *Was ist eigentlich Provinz? Zur Beschreibung eines Bewußtseins*. Schriften des Archäologischen Instituts der Universität zu Köln (1995) 68 f.

⁵⁶H. G. Martin hält die Fundortangabe Covignano für falsch: H. G. Martin, *Römische Tempelkultbilder* (1987) 174. Jedoch haben sich auch jüngere Arbeiten mit dem Problem des Fundortes auseinandergesetzt und sind zu dem Schluß gekommen, daß die ursprüngliche Angabe „Covignano“ stimmen muß. Innerhalb von Covignano kann der Fundort leider nicht präzisiert werden. Zuletzt in Aemilia 334 f. Kat. 105.

Literatur.: M. Moltesen, *AnalRom* 11, 1982, 27 ff.; J. Ortalli in: *La formazione della città in Emilia Romagna II* (1987) 307 Nr. 1; M. Moltesen, *Greece in the Classical Period. Catalogue. Ny Carlsberg Glyptothek* (1995) 66 Nr.12 mit Abb; *Aemilia* 250 ff. Abb. S. 251.

Brescia

4. Weiblicher Kopf (Abb. 10-12). Brescia, Museo della Città (Inv. ST 120808). H 62 cm. Marmor aus Veza d'Oglia. Der Kopf wurde in Brescia zwischen Kapitilstempel und Theater gefunden.

Datierung: viertes Viertel des 2. bis 1. Jh. v. Chr., möglicherweise um 89 v. Chr.

Literatur: A. Frova, *Tre sculture nel teatro romano di Brescia*, in: B. M. Scarfi (Hrsg.), *Studi di Archeologia della X regio in ricordo di Michele Tombolani* (1994) 345 ff.; *Santa Giulia. Museo della città. L'età romana* (1998) 30.

5. Fragmente einer sitzenden Jupiterstatue (Abb. 8-9). Brescia, Museo della Città (MR 3055). H des größten Fragmentes 100 cm; H des Arms 22,5 cm; Länge des Arms 113 cm. Daraus wird eine Höhe des Sitzbildes von 4,7 m rekonstruiert. Marmor. Die Fragmente wurden in der Cella des Kapitilstempels von Brescia gefunden.

Datierung: um 73 n. Chr.

Literatur: H. Gabelmann, *RM* 76, 1969, 224 Taf. 72, 2-4; D. Locatelli in: *Nuove ricerche sul Capitolium die Brescia, scavi, studi e restauri* (2002) 175 ff.

6. Kopf einer Minervastatue (Abb. 343-346). Brescia, Museo della Città (Inv. MR 2). H 33 cm. Marmor. Der Kopf wurde an den Hängen des Hügels Cidneo gefunden, auf dem in römischer Zeit ein Tempel stand.

Datierung: trajanisch.

Literatur: V. M. Strocka, *JdI* 82, 1967, 110 ff.; G. Fanazza, *La Pinacoteca e i Musei di Brescia* (1968) 30; G. Becatti, *StudMisc* 1969/70, 41; C. Stella (Hrsg.), *Guida del Museo romano di Brescia* (1987) 53; *Santa Giulia. Museo della Città. Brescia. L'Età Romana. La Città. Le Iscrizioni* (1998) 34.

Alba

7. Weiblicher Kopf (Abb. 1-3). Turin, Museo di Antichità (Inv. 209). H 83 cm. Marmor. Der Kopf wurde im Zentrum von Alba Pompeia an der Stelle gefunden, wo man den Kapitilstempel vermutet.

Datierung: zweite Hälfte des 2. bis 1. Jh. v. Chr., möglicherweise um 89 v. Chr.

Literatur.: C. Carducci, *Il Museo di Antichità* (1959) 35; ders., *Arte romana in Piemonte* (1968) Taf. 10; H. G. Martin, *Römische Tempelkultbilder* (1987) 191 ff. 238 ff. Kat. 16 Taf. 36, 37; F. Filippi, *Studi per una storia d'Alba. Alba Pompeia. Archeologia della città dalla fondazione alla tarda antichità* (1997) 12 ff. Abb. 1.

Cividate Camuno

8. Statue einer Minerva (Abb. 13-14). Cividate Camuno, Museo Archeologico della Valcamonica (Inv. ST 53219). H 209 cm mit Basis. Pentelischer Marmor; die Arme und vermutlich auch der Kopf aus lokalem Marmor aus Veza d'Oglio. Die Statue wurde im Minerva-Heiligtum von Cividate Camuno gefunden.

Datierung: flavisch, ca. letztes Drittel des 1. Jh. n. Chr.

Literatur: C. Saletti, RdA 12, 1988, 42 ff. Abb. 1-14; M. Denti, DialA 3 s. 7, 1989, 1, 9 ff.; Denti, *Ellenismo* 295 ff. Nr. 1 Taf. 88 ff.

II. 2. Theater

Die Skulpturen aus norditalischen Theatern sind bereits im Rahmen der von M. Fuchs untersuchten Theatersausstattungen bearbeitet worden.⁵⁷ Dennoch sollen sie in bezug auf die hier gestellten Fragen nochmals in Augenschein genommen werden.

Theater gehörten zu den Bauten, die laut Vitruv als erstes in einer neu gegründeten Stadt gebaut werden sollten.⁵⁸ Die Aufgabe übernahmen in den meisten Fällen lokale Beamte wie *duoviri*, Patrone einer Stadt sowie manchmal wohlhabende Frauen und verschiedene lokale *collegia*. Kaiser oder Mitglieder des Kaiserhauses stifteten außerhalb Roms sehr selten Theaterbauten.⁵⁹ Letztlich sind die Auftraggeber also immer eng mit dem begünstigten Ort verbunden, auch wenn sie selbst vielleicht schon seit längerem nicht mehr dort lebten, wie im Falle der *patroni* anzunehmen ist.

Die meisten der bekannten römischen Theater in Norditalien wurden im 1. Jh. n. Chr. erbaut mit einem deutlichen Schwerpunkt in augusteischer bis julisch-claudischer Zeit. Das Theater von Mailand wurde bereits im 1. Jh. v. Chr. errichtet, während die Theater von Brescia, Libarna und Ventimiglia erst im 2. oder 3. Jh. n. Chr. errichtet wurden.

An Skulpturenschmuck haben sich aus den meisten Theatern lediglich Fragmente erhalten.⁶⁰ Aussagekräftige Reste von Statuen kamen in den Theatern von Verona, Triest, Vicenza und Parma ans Licht.

⁵⁷Fuchs, Ausstattung.

⁵⁸Vitruv V 3, 1.

⁵⁹Fuchs, Ausstattung 157 f.

⁶⁰Bei M. Fuchs kann man sich über die einzelnen Theater informieren: Fuchs, Ausstattung 102 (Rimini). 105 (Parma). 107 f. (Padua) 109 (Pula). 118 (Verona). 124 f. (Vicenza) für die augusteischen bis julisch-claudischen Theater. Ebenda 106 (Ventimiglia und Libarna). 107 (Brescia). 126 (Mailand).

Im Theater von Alba Pompeia wurden Fragmente einer überlebensgroßen Statue sowie eine männliche Herme, beide aus Marmor, gefunden. Diese Skulpturen sind noch nicht hinreichend publiziert. F. Filippi (Hrsg.), *Alba Pompeia. Archeologia della città dalla fondazione alla tarda antichità* (1997) 69.

Im Kapitel II. 1. wurde die Ähnlichkeit des republikanischen Tempels in Brescia mit mittelitalischen Heiligtümern erwähnt. Ähnliche architektonische Einflüsse waren beim Entwurf des Theaters von Verona mit seinem ägyptischen Heiligtum wirksam: Der Grundriß kann gut dem Fortuna Primigenia-Heiligtum in Praeneste gegenübergestellt werden. Zudem wurde das Veroneser Theater teilweise aus *opus reticulatum* errichtet, was in Norditalien eine eher seltene, in Mittelitalien dagegen die geläufige Technik war.

Von seiner üppigen Ausstattung zeugen vor allem zahlreiche Fragmente von Schmuckreliefs, Oscilla, Masken und Bauornamentik. Durch sie läßt sich die Errichtung des Theaters um die Zeitenwende datieren.⁶¹ Auch die Skulpturen wurden im Zusammenhang mit der Erbauung des Theaters geschaffen. Dazu gehört ein an der Oberfläche stark beschädigtes Fragment eines kauernenden Satyrn (Kat. 1 Abb. 34). Vermutlich schmückte er einst das *pulpitum*. Eine Brüstung mögen vier große Schulterhermen bekrönt haben. Die Einlaßlöcher in den unbearbeiteten Seiten zeigen, daß sie in einen baulichen Zusammenhang gehörten. Sie wurden in den Theaterzugängen gefunden, wo sie womöglich die alte Funktion von Hermen als Türwächter übernahmen. Sie geben einen jungen Bacchus, einen bärtigen Bacchus, einen Satyrn und einen Silenen oder Pan wieder (Kat. 2 Abb. 30-33). Alle vier Skulpturen sind schon von ihrem Entwurf her römische Schöpfungen.⁶² Bei ihnen wurden einzelne Motivelemente vergangener Stilepochen gekonnt zu einem neuen Werk zusammengefügt. Zwei hockenden Sphingen archaischen Stils schlossen die Sitzreihen der *ima cavea* ab (Kat. 3 Abb. 35). Im letzten Drittel des 1. Jh. v. Chr. wurden Sphingen allgemein zu einem überaus beliebten Schmuckmotiv an Marmorkandelabern, als Trapezophoren oder in vergleichbarer Funktion.⁶³ Das kann darauf zurückgeführt werden, daß das Motiv in der Staatskunst augusteischer Zeit politischen Symbolgehalt erhielt, daher weit verbreitet und gewissermaßen zu einer Modeerscheinung wurde.⁶⁴

Der in augusteischer Zeit beliebten archaischen Stilrichtung gehören auch die Fragmente von mehreren Stützfiguren aus dem Veroneser Theater an. Wegen ihrer Nebris ist eine von ihnen als Mänade charakterisiert (Kat. 5 Abb. 38). M. Fuchs glaubt, daß ihre Funktion in Zusammenhang mit dem *tribunalium* steht, wo sie in reizvollem Kontrast zu den kindlichen Satyrstatuen gestanden haben dürften. Diese klettern auf ein volutenartiges Bauelement, das möglicherweise einst die Brüstung des *tribunalium* abschloß (Kat. 4 Abb. 36-37). Eines der

⁶¹Fuchs, Ausstattung 119.

⁶²Ebenda 116 A III 1-4. Seit der frühen Kaiserzeit sind Hermen verstärkt im dionysischen Themenzusammenhang aufgestellt worden, H. Wrede, Die antike Herme (1985) 18.

⁶³H.-U. Cain, Römische Marmorkandelaber (1985) 51 f. Dazu auch ausführlich: E. Berger in: Antike Kunstwerke in der Sammlung Ludwig III. Skulpturen (1990) 98 ff. Nr. 226 b.

⁶⁴P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (1987) 270.

Elemente ist recht gut erhalten; es fehlen nur Kopf, Schultern und Arme des Satyrn. Bei dem zweiten Teil sind nur noch die Beine des Satyrn zu sehen. Andere Bruchstücke lassen zwei weitere solcher Bauelemente vermuten. Daß auch Porträt- und weitere Statuen in dem Theater von Verona standen, ist durch Reste von Hüftmantelstatuen und andere Fragmenten belegt.⁶⁵

Die Hermen, Sphingen, Satyrn und Mänaden sind sehr gewählte Bildentwürfe, die raffiniert und qualitativvoll ausgeführt wurden. Ihre Zusammenstellung demonstriert einen souveränen Umgang mit den aktuellen Kunstrichtungen durch Auftraggeber und ausführende Bildhauer. Der Auftraggeber bringt dadurch seine Bildung und sein Kunstverständnis zum Ausdruck. Daß es sich dabei um jemanden handelte, der Mittelitalien zumindest sehr gut kannte und sicher überregional tätig war, deutete sich bereits aufgrund der Architektur an. Man kann einen *patronus* der Stadt als Bauherrn annehmen, der vielleicht sogar zu benennen ist.

M. Verzàr-Bass geht von einer Weihinschrift für Serapis in Verona aus, die wohl aus dem zum Theater gehörigen ägyptischen Heiligtum stammen dürfte. Die Inschrift nennt einen Q. Marius Maro, der auch in Praeneste Statuen stiftete und aus der Familie des C. Marius stammte.⁶⁶

Viele Informationen über die Praxis der Theaterausstattungen liefert auch das Theater von Triest, dessen Skulpturenschmuck recht gut erhalten ist. Aufgrund von Inschriften weiß man von Baumaßnahmen im Zusammenhang mit dem Theater in den Jahren 97 bis 102 n. Chr. und kennt den Stifter: Q. Petronius Modestus, ein aus dem Ritterstand stammender Mitstreiter des Titus im jüdischen Krieg.⁶⁷ Uneinigkeit herrscht über die Frage, ob das Theater in dieser Zeit erbaut oder restauriert wurde. M. Fuchs meint, daß das Theater in dieser Zeit erbaut wurde, während M. Verzàr-Bass eine julisch-claudische Erbauung des Theaters und seine Restaurierung um 100 n. Chr. für wahrscheinlicher hält.⁶⁸ Wurde es nur restauriert, muß die Maßnahme so tiefgreifend gewesen sein, daß mehrere Inschriften darauf hinweisen. Daher dürfte ein Neubau um 100 n. Chr. letztlich glaubhafter sein.

Außer einigen Fragmenten von Schmuckreliefs fanden sich im Bereich des *proskenion* mehrere Reste von Porträtstatuen und acht Idealstatuen. Dazu zählen mindestens fünf Repliken häufig wiederholter, griechischer *opera nobilia*, was für Theaterausstattungen eher selten ist.⁶⁹

⁶⁵Fuchs, Ausstattung 118 Dm III 1 ff.; E IV 1 ff.

⁶⁶M. Verzàr-Bass (Hrsg.), *Il teatro romano di Trieste. Monumento, Storia, Funzione* (1991) 159.

⁶⁷A. Testa in: M. Verzàr-Bass (Hrsg.), *Il teatro romano di Trieste. Monumento, Storia, Funzione* (1991) 88.

⁶⁸Fuchs, Ausstattung 113; M. Verzàr-Bass in: M. Verzàr-Bass (Hrsg.), *Il teatro romano di Trieste. Monumento, Storia, Funzione* (1991) 159 und passim.

⁶⁹Nur in Lupiae in Süditalien fanden sich noch mehr Kopien von griechischen Originalen. Fuchs, Ausstattung 191.

Ein weiblicher Kopf sowie das Fragment einer Hand, welche ein Gewand hält, müssen von einer Wiederholung der knidischen Aphrodite stammen (Kat. 6 Abb. 21-22). Der Stifter wählte jedoch die veränderte hellenistische Fassung des spätklassischen Meisterwerks, bei welcher der Betrachter in das Geschehen einbezogen wird und der erotische Reiz dadurch zugespitzt wird. In dieser Hinsicht entspricht das Triester Standbild nicht nur den auf Brioni gefundenen Fragmenten des gleichen „ängstlichen Typs“ (Kap. III. 1. Kat. 18 Abb. 123-124), sondern auch den vielen andern Venusfiguren Norditaliens, die fast alle im Hinblick auf eine Steigerung des erotischen Ausdrucks gestaltet wurden (Kap. IV. 1. z. B. Kat. 3. 7 ff. Abb. 281-282. 299 ff.).

Eine Statue der Minerva gehört ebenfalls zur Ausstattung des Theaters von Triest (Kat. 7 Abb. 23). Sie wiederholt recht getreu die so genannte Athena Vescovali. Aufgrund der Schematisierungen einiger Gewanddetails und wegen der Machart der Licht-/Schatteneffekte datiert die Minerva in flavische Zeit. Nicht nur bezüglich der Datierung, sondern auch der Typentreue wegen ist die Statue der Minerva aus dem Heiligtum in Cividate Camuno vergleichbar (Kap. II. 1. Kat. 8 Abb. 13-14).

Mit der unterlebensgroßen Statue einer Hygieia wird wiederum ein in römischer Zeit sehr beliebtes Bildschema wiederholt, nämlich der ‚Korentypus‘ (Kat. 8 Abb. 27).⁷⁰ Für das Triester Exemplar wurde eine hellenistisch anmutende Umsetzung gewählt.

Eine Statue des Aesculap hat das gleiche unterlebensgroße Format wie die anderen Standbilder (Kat. 9 Abb. 28). Der Kopf der Figur ist typologisch unsignifikant, aber der Körper wiederholt die Statue den Typus Giustini. Es muß ein Original dieses Typus gegeben haben, das oftmals und weitgehend variiert wurde.⁷¹ Der Triester Aesculap entspricht dem Original und ist ein weiteres Zeugnis für die große Beliebtheit dieses Typus in römischer Zeit. An den Statuen der Minerva, der Hygieia und des Aesculap ist gut zu erkennen, daß sie in der gleichen Werkstatt gearbeitet wurden. Die Falten im Mantel vor dem Körper sind in allen drei Fällen sehr ähnlich gearbeitet, indem sie sich von einer Seite in sanfter Steigung vom Stoff abheben und von der anderen Seite herausgekerbt sind. Besonders die Seitenansichten lassen dies gut erkennen.

Weniger geläufig als die bisher genannten Statuentypen ist die Figur eines unbekleideten jungen Mannes (Kat. 10 Abb. 24). Sie hebt sich als römische Neuschöpfung von den anderen Statuen aus dem Triester Theater ab, welche spätklassische Werke wiederholen. Diesen wurde

⁷⁰ Fuchs, Ausstattung 111 E I 3; R. Kabus-Jahn, Studien zu Frauenfiguren des vierten Jahrhunderts v. Chr. (1962) 8 ff. Zum Typus weiterhin E. E. Schmidt, Römische Frauenstatuen (1967) 81. 121; R. Bol, Das Statuenprogramm des Herodes-Atticus-Nymphäums, OF 15 (1984) 178.

⁷¹ M. Meyer, AM 103, 1988, 119 ff.; E. Berger in: Antike Kunstwerke in der Sammlung Ludwig III. Skulpturen (1990) 186 ff. Nr. 234.

sie aber wiederum angeglichen, indem sie spätklassischer Formensprache nachempfunden ist. Vielleicht stellte der junge Mann einst einen Narziß dar, wenn man sich in seiner linken Hand einen Spiegel vorstellen möchte.⁷²

Wiederum sehr beliebt war bei den Römern der Typus einer Knabenstatue (Kat. 11 Abb. 25). Nicht weniger als zwanzig Repliken sind bekannt, daneben auch Köpfe, Umbildungen und verschollene Stücke.⁷³ Zu letzteren ist eine weitere norditalische Replik aus den römischen Thermen von Montegrotto zu zählen (Kap. II. 3. Kat. 5 Abb. 46). Welche Gottheit der Torso in Triest darstellte, kann aufgrund fehlender Attribute nicht gesagt werden.

Der Unterkörper einer männlichen, nackten Idealstatue ist zu schlecht erhalten, um eine Benennung oder Typenzuweisung vorzunehmen (Kat. 12 Abb. 26). Es könnte einst eine Bacchus-, Mercur- oder Apollostatue gewesen sein.

Ein gelagerter Silen stand als Brunnenfigur sicher in einer Nische des Pulpitums, für welche die Plinthe zugeschnitten wurde.⁷⁴ Die Mündung des Weinsacks diente als Wasserauslaß (Kat. 13 Abb. 29).

Über die Idealskulpturen hinaus fanden sich auch Reste von Porträts im Triester Theater. Die Kombination von Porträt- und Idealplastik innerhalb der Theaterausstattung ist nicht ungewöhnlich. Im Gegenteil ist die Ehrung des Kaiserhauses durch eine Statue sogar üblich. Daran hielt man sich offenbar auch in Triest, denn ein überlebensgroßer Einsatzkopf des Titus stammt aus dem dortigen Theater.⁷⁵ Darüber hinaus wurde eine Büste gefunden, die vielleicht den Stifter Q. Petronius Modestus darstellt.⁷⁶ Zwei Reste von Statuenstützen gehörten wohl einst zu Panzerstatuen. Weitere Fragmente können nicht mehr zugeordnet werden.⁷⁷

Die idealplastischen Statuen müssen als Gruppe gestiftet worden sein, wie durch ihre einheitlichen unterlebensgroßen Maße und durch die Datierung in flavische Zeit von allen Stücken deutlich wird. Höchstwahrscheinlich standen sie in der *scenae frons*.⁷⁸

Alle Skulpturen aus dem Triester Theater sind von recht guter Qualität, wenn auch keine herausragenden Werke. Die ausführenden Bildhauer waren alle etwa gleichermaßen fähig und routiniert in ihrer Kopistentätigkeit.⁷⁹ Vereinfachungen etwa in der Faltengebung sind bei

⁷²Fuchs, Ausstattung 112 f.

⁷³Zum Typus mit Replikenliste: K. Fittschen, Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach (1977) 12 f.

⁷⁴Fuchs, Ausstattung 109 f. A V 1. Ein Fragment bezeugt ein symmetrisches Pendant in einer anderen Nische des Pulpitums: D. Degrassi – A. Testa in: M. Verzâr-Bass (Hrsg.), Il teatro romano di Trieste. Monumento, Storia, Funzione (1991) 105.

⁷⁵Fuchs, Ausstattung 111 Taf. 48; D. Degrassi – A. Testa a. O. 80 ff. S 2 Taf. 76 Abb. 176. 77 Abb. 177-179.

⁷⁶Ebenda 110; D. Degrassi – A. Testa a. O. 84 ff. Taf. 78 Abb. 180. 79 Abb. 181-183.

⁷⁷D. Degrassi – A. Testa a. O. 104 ff.

⁷⁸M. Verzâr-Bass (Hrsg.), Il teatro romano di Trieste. Monumento, Storia, Funzione (1991) Taf. 106.

⁷⁹Daß es mehrere ausführende Hände waren, zeigt sich etwa bei dem Vergleich der Fäuste von Aesculap und Minerva. Hier ist zumindest ein kleiner Qualitätssprung bemerkbar, denn bei der Minerva ist das Motiv besser gelungen.

einigen der Figuren festzustellen, wenn sie mit anderen Repliken derselben Statuentypen verglichen werden. Diese sind jedoch auch als stilistische Eigenschaft der flavischen Zeit zu beurteilen. Bei der Venus und bei der Hygieia sind Orientierungen an hellenistischen Vorbildern feststellbar.

Ein gewisses Grundrepertoire an Darstellungen der römischen Hauptgötter ist im Rahmen der Theaterausstattungen durchaus üblich.⁸⁰ Es stellt sich dennoch die Frage, warum Q. Petronius Modestus Kopien so vieler geläufiger griechischer Originale aufstellen ließ.

Modestus stammte aus dem Ritterstand und wurde mindestens *procurator* der Hispania citerior, also ein Beamter von überregionaler Bedeutung.⁸¹ Seiner Heimatstadt Tergeste gegenüber trat er durch die Stiftung des Theaters und seiner Ausstattung hervor. Er verfügte sicher über weitreichende Bildung und kannte die Kunstströmungen seiner Zeit. Daß er genügend finanzielle Mittel besaß, ist selbstverständlich. Dennoch ließ er im Theater keine Kunstwerke aufstellen, welche seine hohe Bildung vor Augen führten. Hierin liegt ein bedeutender Unterschied zur Ausstattung des Veroneser Theaters, die einen sehr gewählten, aktuellen Geschmack des Stifters erkennen läßt. Die Statuen in Triest sind vielmehr Repliken häufiger Typen und anders als die Skulpturen des Veroneser Theaters keine anspruchsvollen, ausgefallenen Kunstwerke. Viele Bildhauer hatten diese Statuen im Repertoire, zumal sie die wichtigsten Götter mit ihren Eigenschaften und Wirkungskräften deutlich vorführen. In dieser Hinsicht ist die Statue der Venus aufschlußreich: Sie ist dahingehend umgestaltet worden, daß sie den Betrachter direkt anspricht. Der Jüngling muß zur Veranschaulichung seiner Schönheit nicht für sich allein stehen, sondern betrachtet sich aller Wahrscheinlichkeit nach in einem Spiegel und wird so verständlicher. Auf diese Weise wurden die Erwartungen der Theaterbesucher in Triest erfüllt, denn sie erkannten die Götter und die Aussage der Figuren leicht. Dies war die hauptsächliche Zielsetzung der Statuenstiftung. Die Demonstration des Bildungsstandes des Modestus spielt dagegen eine geringe Rolle.⁸²

Die wenigen und fragmentarischen Teile der Ausstattung des Theaters von Parma scheinen in eine ähnliche Richtung zu deuten. Die Statuette einer Leda mit dem Schwan ist am besten erhalten (Kat. 14 Abb. 39-40). Ihre geringe Größe macht eine Aufstellung in einer Nische des Pulpitums wahrscheinlich. Das Werk nimmt nur ganz allgemein Bezug auf die berühmte Statue des Timotheos und steht in keinem Replikenverhältnis zu ihr. Bei dieser Figur ging es

⁸⁰Fuchs, Ausstattung 188. Daß darunter auch die Statuen von Hygieia und Aesculap zu finden waren, wird von D. Degrassi auf die Wichtigkeit des Kultes in Norditalien und auf dem Balkan zurückgeführt: D. Degrassi in: M. Verzàr-Bass (Hrsg.), *Il teatro romano di Trieste. Monumento, Storia, Funzione* (1991) 118 ff.

⁸¹RE XIX (1938) 1220 s. v. Petronius Nr. 48 (Stein). C. Zaccaria in: M. Verzàr-Bass (Hrsg.), *Il teatro romano di Trieste. Monumento, Storia, Funzione* (1991) 141 ff.

⁸²So auch Fuchs, Ausstattung 192.

nicht darum, ein künstlerisch anspruchsvolles Original zu wiederholen, sondern um die Zurschaustellung der schönen Frau. Die roten Farbspuren auf dem Mantel lassen erahnen, wie sich die Haut reizvoll gegenüber dem Stoff abhob. Im Hinblick auf die Betonung der erotischen Aussage sind die Venus aus dem Triester Theater und die vielen Venusfiguren unterschiedlicher Größe in Norditalien vergleichbar (Kap. IV. 1.). Einen meisterhaften Kopisten verlangte der Auftrag der Leda nicht. Auch ein hauptsächlich im lokalen Ambiente arbeitender Bildhauer konnte sie ausführen.

Kleine Marmorfragmente mit Resten eines Diptychons und eines Tintenfassers bezeugen, daß im Theater von Parma darüber hinaus Musenstatuen aufgestellt waren.⁸³

Der Gebäudefunktion entsprechend fanden sich solche Statuen recht häufig in Theatern und gehören zu ihrer konventionellen Skulpturenausstattung; das gleiche gilt für die Maskenfragmente, Oscilla und Schmuckreliefs in Parma.⁸⁴ Mehrere weibliche und mindestens eine männliche Porträtstatue im Panzer standen darüber hinaus in demselben Theater.

Die weiblichen Köpfe sind der Errichtungszeit des Theaters entsprechend Privatporträts julisch-claudischer Zeit, ansonsten erlauben die Fragmente keine genauere Einordnung.

Porträtstatuen gehörten jedenfalls zur geläufigen Ausstattung norditalischer und anderer Theater wie auch am folgenden Beispiel zu sehen ist.⁸⁵ Zumeist übertrafen sie zahlenmäßig sogar die Idealplastik.

Viele Statuen und Fragmente kamen im römischen Theater von Vicenza ans Licht. Es wurde in der ersten Hälfte des 1. Jh. n. Chr. errichtet und ausgestattet.⁸⁶ Reste einer kaiserlichen Statuengalerie der julisch-claudischen Zeit wurden dort gefunden. Den Fragmenten nach zu urteilen, waren die männlichen Mitglieder in den üblichen Bildschemata mit Panzer oder Hüftmantel wiedergegeben.⁸⁷ Etwas besser erhalten sind zwei weibliche, überlebensgroße Statuen mit zugehörigen Köpfen, die laut M. Fuchs und V. Galliazzo Antonia minor und Agrippina minor darstellen (Abb. 16-17).⁸⁸ Aufgrund dieser beiden Porträts wird die

⁸³Fuchs, Ausstattung 105 E II 2 ff. und 185 f. Taf. 44, 4.

⁸⁴Ebenda 103 A IV a 1 ff. und 147 f. Taf. 43, 2-5. Taf. 44, 1-3. 5-7. Zu den Musen ebenda 185.

⁸⁵Ebenda 104 f. C II 1. D m I 1. D w I 1. D w I 2. D w III 1. Taf. 45, 1. 2. und 181. Fraglich ist, ob eine archaische Herme (Fuchs, Ausstattung 103 A III 1 Taf. 43, 2) tatsächlich im Theater von Parma gefunden wurde. Ihre geringe Größe spricht eher für die Aufstellung in einem Haus.

⁸⁶G. Miglioranza, Relazione intorno gli scavi intrapresi per l'illustrazione dell'antico teatro di Berga in Vicenza. Scavo primo e secondo (1839); Fuchs, Ausstattung 119 ff.

⁸⁷Porträtkopf des Augustus: V. Galliazzo, Sculture greche e romane del Museo Civico di Vicenza (1976) 100 ff. Nr. 25; Fuchs, Ausstattung 121 C I 1; D. Boschung, Die Bildnisse des Augustus (1993) 191. Panzerstatue: Galliazzo a. O. 93 ff. Nr. 24; Fuchs, Ausstattung 122 Dm I 1. Fußfragment: Galliazzo a. O. 189 Nr. 56a; Fuchs, Ausstattung 122 Dm I 2. Fußfragment: Galliazzo a. O. 189 Nr. 56b; Fuchs, Ausstattung 122 Dm I 3. Fragment einer Togastatue: Galliazzo a. O. 170 Nr. 48; Fuchs, Ausstattung 123 Dm II 1. Hüftmantelstatue: Galliazzo a. O. 103 ff. Nr. 26; Fuchs, Ausstattung 123 Dm III 1. Handfragment mit Globus: Galliazzo a. O. 188 Nr. 55c; Fuchs, Ausstattung 123 Dm V 1.

⁸⁸Statue der Agrippina minor: Galliazzo a. O. 109 ff. Nr. 29, Fuchs, Ausstattung, 122 C I 3. Statue der Antonia minor: Galliazzo a. O. 113 ff. Nr. 30; Fuchs, Ausstattung 121 C I 2.

Statuengalerie in claudische Zeit datiert. Für die beiden weiblichen Figuren – sie sind gleich konzipiert – wurde als Darstellungsform eine weitgehende Umschöpfung des Typus der Aphrodite Louvre-Neapel gewählt. An das Vorbild erinnern die Haltung und das den Körper herauspräparierende Gewand mit dem im Rücken herabfallenden Mantel.⁸⁹ Die auffälligsten Veränderungen sind der nur wenig angehobene rechte Arm, der den ganzen Oberkörper bedeckende Chiton und die Parallelisierung der Falten mit dem Verlust der Bogenfalten auf den Oberschenkeln.

Die Wahl der griechischen Vorlage ist für Mitglieder der julisch-claudischen Dynastie einzigartig. Eine Parallele gibt es erst aus späterer Zeit: In Ostia wurde eine Statue der Sabina nach Art der sogenannten Genetrix gefunden. Man muß deshalb annehmen, daß der Statuentypus sehr bewußt ausgewählt wurde. Obwohl das wie naß am Körper haftende Gewand die weiblichen Formen hervorhebt, reduziert die Umschöpfung den erotischen Ausdruck, der für eine Kaiserin jener Zeit sicher als unpassend empfunden worden wäre. Trotzdem bleibt die Anspielung auf das bekannte Bild der Venus für den gebildeten, antiken Betrachter augenfällig. Wie bereits M. Fuchs schrieb, sollte auf die göttliche Abstammung der Dynastie verwiesen werden, die bekanntlich auf Venus selbst zurückgeführt wurde.⁹⁰ Hier liegt also der Grund für die Auswahl des Typus: Die julisch-claudische Dynastie und ihre göttliche Herkunft sollten geehrt werden. Die Wahl des Statuentypus ist aber aus einem anderen Grund auffällig: Es handelt sich bei diesen beiden Figuren um die einzigen erhaltenen Wiedergaben des Aphroditetypus in Norditalien, der ansonsten im Römischen Reich sehr beliebt war. Offenbar traf diese Vorlage über die Statuen in Vicenza hinaus nur auf wenig Zuspruch.

In Zusammenhang mit den vielen anderen Venusfiguren in Norditalien wird diese Tatsache noch angesprochen werden (Kap. IV. 1.). Es ist fraglich, ob die Zuschauer im Theater die Anspielung verstanden, zumal die berühmte Vorlage weitgehend verändert wurde. Loyalität zum Kaiserhaus zu demonstrieren, stand als Ziel dieser Theaterausstattung somit über dem Wunsch, die allgemeine Öffentlichkeit anzusprechen, wie es später bei dem Theater von Triest angestrebt wurde.

Eine männliche Herme aus einheimischem Kalkstein stammt ebenfalls aus dem Theater von Vicenza (Kat. 15 Abb. 18-19). Als Kopie eines hochklassischen griechischen Originals,⁹¹ die aus lokalem Kalkstein gefertigt wurde, steht das Stück in Norditalien allein und wird in Kapitel IV. 4. nochmals erwähnt werden. Da es im 5. Jh. v. Chr. nur Hermeshermen gab und

⁸⁹M. Brinke, Die Aphrodite Louvre-Neapel, AntPl 25 (1996) 7 ff.

⁹⁰So ist auch die Aussage der beiden Venusstatuen im Theater von Arles zu verstehen: Musée de l'Arles antique (1996) 68 Nr. 50. 52.

keine weiteren Attribute dagegen sprechen, dürfte dieser Gott mit der Kopie in Vicenza gemeint sein. Vermutlich war die Herme, zu der es ein weibliches Gegenstück ohne erhaltenen Kopf gibt, in die Theaterarchitektur eingebunden, etwa als Teil einer Brüstung. Zu bezweifeln ist bei diesem Stück wiederum, inwieweit die Theaterbesucher die Skulptur als klassische Hermesherme mit ihrer wachenden Funktion verstanden. Schließlich wurde das römische Pendant Mercurius in der Regel jugendlich und unbärtig dargestellt.⁹²

Möglicherweise gab es im Theater von Vicenza eine weitere Galerie von Porträtstatuen, die sich aber aufgrund des fragmentarischen Zustandes kaum mehr beurteilen läßt. Auch Fragmente von Bronzestatuen gehören dazu. Ansonsten wurden eine Reihe von Schmuckreliefs sowie ein bärtiger Götterkopf gefunden. Dieser ist vielleicht der Rest der einzigen Götterstatue in dem Theater (Kat. 16 Abb. 20). Eine Benennung und die chronologische Einordnung sind aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes nicht möglich. Die Ausstattung der norditalischen Theater weicht zunächst nicht sehr von den Ausstattungen anderer römischer Theater ab. Sie lassen jedoch Tendenzen erkennen, die aufschlußreich sind für eine differenzierte Beurteilung der Romanisierung in Norditalien. Eines der ältesten Theater der Region ist dasjenige von Verona. Der aus einer berühmten stadtrömischen Familie stammende Q. Marius Maro ließ um die Zeitenwende den Bau errichten und mit exklusiven bezugsreichen Kunstwerken ausstatten, welche Vertrautheit mit den aktuellen Vorlieben der Oberschicht in Mittelitalien deutlich machen. Es waren wohl vorwiegend Angehörige dieser Bevölkerungsschicht, welche die Raffinesse der Skulpturen im Veroneser Theater überhaupt goutieren konnten. Inwieweit sie von der einheimischen Bevölkerung verstanden und beurteilt werden konnten, ist fraglich.

In claudischer Zeit entstand das Theater von Vicenza. In ihm standen viele Porträtstatuen von Mitgliedern der Kaiserfamilie. Dadurch und aufgrund der Anspielung auf die vorgeblich göttliche Abkunft der Kaiser wird besonders deutlich die Verbundenheit mit dem Kaiserhaus demonstriert. Die Akzeptanz der römischen Ordnung wird somit unter Beweis gestellt und zwar nicht nur bei den Stiftern, sondern auch indirekt bei den Theaterbesuchern.

Schließlich zeigt die Ausstattung des in flavischer Zeit erbauten Theaters von Triest ein standardisiertes Programm, bestehend aus Statuen der wichtigsten römischen Götter.

Für diese wurden die geläufigsten Typen gewählt, welche den Theaterbesuchern vielleicht bereits bekannt waren. Sie konnten die Götterbilder somit verstehen. Daher ist der Skulpturenschmuck des Triester Theaters eher integrativ zu verstehen. Die Betrachter wurden so an die römische Götterwelt und ihre Bilder gebunden.

⁹¹ L. Curtius, Zeus und Hermes. 1. Ergh. RM (1931) 68 Nr. 6.

Katalog

Verona

1. Fragmente eines hockenden Satyrn (Abb. 34). Verona, Museo Archeologico al Teatro Romano (Inv. 22).
H 27 cm. Marmor. Aus dem römischen Theater von Verona.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: L. Franzoni in: *Arte e civiltà romana* II 494 f. Nr. 713; Fuchs, *Ausstattung* 115 A I 4. A I 5 Taf. 54, 1-5. 55,1.

2. Vier Schulterhermen (Abb. 30-33). Verona, Museo Archeologico al Teatro Romano (Inv. 29540-29543).
H 41 bzw. 43 cm. Marmor. Aus dem römischen Theater von Verona.

Datierung: augusteisch.

Literatur.: *Verona e il suo territorio* I (1960) 425 f. Abb. 15; L. Franzoni in: *Arte e civiltà* II 489 Nr. 707 Taf. 95, 194 (zur Herme des bärtigen Dionysos); Fuchs, *Ausstattung* 116 A III 1-4.

3. Zwei hockende Sphingen (Abb. 35). Verona, Museo Archeologico al Teatro Romano (Inv. 24). H 68 cm.
Marmor. Aus dem römischen Theater von Verona.

Datierung: augusteisch.

Literatur: L. Franzoni in: *Arte e civiltà* II 488 f. Nr. 706; Fuchs, *Ausstattung* 116 A II a 6. 7; LIMC Suppl. (1997) 1170 Nr. 270 s. v. Sphinx. (Katakis).

4. Fragmente von den Abschlüssen einer Brüstung mit hockenden Satyrn (Abb. 36-37). Verona, Museo Archeologico al Teatro Romano (Inv. 22). H der Satyrfigur bei dem vollständigeren Fragment 27 cm. Marmor.
Aus dem römischen Theater von Verona.

Datierung: augusteisch.

Literatur: L. Franzoni in: *Arte e civiltà romana* II 494 f. Nr. 713; Fuchs, *Ausstattung* 115 A I 4. A I 5 Taf. 54, 1-5. 55,1.

5. Zwei weibliche Stützfiguren (Abb. 38). Verona, Museo Archeologico al Teatro Romano (Inv. 23). H der gut erhaltenen Figur 72 cm. Marmor. Aus dem römischen Theater von Verona.

Datierung: augusteisch.

Literatur: L. Franzoni in: *Arte e civiltà romana* II 492 f. Nr. 711 Taf. 98, 198; Fuchs, *Ausstattung* 114 A I 2. 3. Taf. 53.

Triest

6. Fragmente einer Venusstatue (Abb. 21-22). Triest, Museo Civico (Inv. 3142). H des Fragmentes mit Gewand und Plinthe 82 cm. H des Kopfes 19,5 cm. Marmor. Aus dem römischen Theater von Triest.

Datierung: flavisch.

⁹² LIMC VI 1 (1992) 500 ff. s. v. Mercurius (Simon).

Literatur: Fuchs, Ausstattung 111 E I 2 Taf. 46, 4-7. D. Degrassi – A. Testa in: M. Verzàr-Bass (Hrsg.), *Il teatro romano di Trieste. Monumento, Storia, Funzione* (1991) 93 f. S 7, S 8, 128 f. Taf. 84 Abb. 192. Taf. 85, 193-195; Denti, *Romani* 64; G. Bravar in: *AAAd* 44 (1998) 59 f. Nr. 1.1.

7. Torso einer Minervastatue (Abb. 23). Triest, Museo Civico (Inv. 3136). H 124 cm ohne Plinthe. Marmor.

Aus dem römischen Theater von Triest.

Datierung: flavisch.

Literatur: Fuchs, Ausstattung 111 E I 1 Taf. 51, 1.2; D. Degrassi – A. Testa in: M. Verzàr-Bass (Hrsg.), *Il teatro romano di Trieste. Monumento, Storia, Funzione* (1991) 89 ff. S 4 Taf. 80 Abb. 184. 185; W. Schürmann, *Der Typus der Athena Vescovali und seine Umbildungen*, *AntPl* 27 (2000) 50 f. S 10 Taf. 28. 29a.

8. Torso einer Hygieiastatue (Abb. 27). Triest, Museo Civico (Inv. 3134). H ohne Plinthe 102 cm. Marmor.

Aus dem römischen Theater von Triest.

Datierung: flavisch.

Literatur: Fuchs, Ausstattung 111 E I 3 Taf. 49, 3-5; H. Sobel, *Hygieia. Die Göttin der Gesundheit* (1990) 88 Nr. 11; D. Degrassi – A. Testa in: M. Verzàr-Bass (Hrsg.), *Il teatro romano di Trieste. Monumento, Storia, Funzione* (1991) 98 ff. S 10 Taf. 87 Abb. 198. 199.

9. Statue eines Aesculap (Abb. 28). Triest, Museo Civico (Inv. 3133). H ohne Plinthe 118 cm. Marmor. Aus dem römischen Theater von Triest.

Datierung: flavisch.

Literatur: Fuchs, Ausstattung 112 E I 4 Taf. 50, 1. 3. 4.; M. Meyer, *AM* 103, 1988, 124; D. Degrassi – A. Testa in: M. Verzàr-Bass (Hrsg.), *Il teatro romano di Trieste. Monumento, Storia, Funzione* (1991) 95 ff. S 9 Taf. 86 Abb. 196. 197.

10. Statue eines unbedeckten, jungen Mannes (Abb. 24). Triest, Museo Civico (Inv. 3135). H ohne Plinthe 107 cm. Marmor. Aus dem römischen Theater von Triest.

Datierung: flavisch.

Literatur: Mansuelli, *Italia settentrionale* 66 Abb. 9; Fuchs, Ausstattung 112 f. E IV 1 Taf. 52, 1-4; D. Degrassi – A. Testa in: M. Verzàr-Bass (Hrsg.), *Il teatro romano di Trieste. Monumento, Storia, Funzione* (1991) 91 ff. S 5 Taf. 81 Abb. 186. 187.

11. Torso einer Knabenstatue (Abb. 25). Triest, Museo Civico (Inv. 3133). H 48,5 cm. Marmor. Aus dem römischen Theater von Triest.

Datierung: flavisch.

Literatur: K. Fittschen, *Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach* (1977) 12 Nr. 14a ; Fuchs, Ausstattung 112 E I 6 Taf. 50, 2; D. Degrassi – A. Testa in: M. Verzàr-Bass (Hrsg.), *Il teatro romano di Trieste. Monumento, Storia, Funzione* (1991) 100 ff. S 11 Taf. 82 Abb. 200. 89 Abb. 202. 203.

12. Unterkörper einer nackten, männlichen Statue (Abb. 26). Triest, Museo Civico (Inv. 3131). H 48 cm. Marmor. Aus dem römischen Theater von Triest.

Datierung: wohl flavisch wegen des Fundzusammenhangs mit den anderen Statuen.

Literatur: Fuchs, Ausstattung 112 E I 5 Taf. 51, 3-5; D. Degrassi – A. Testa in: M. Verzàr-Bass (Hrsg.), *Il teatro romano di Trieste. Monumento, Storia, Funzione* (1991) 93 S 6 Taf. 82 Abb. 188. 189.

13. Statue eines gelagerten Silenen (Abb. 29). Triest, Museo Civico (Inv. 3138). H ohne Plinthe 39 cm. Marmor. Aus dem römischen Theater von Triest.

Datierung: flavisch.

Literatur: Fuchs, Ausstattung 109 f. A V 1 Taf. 46, 1. 3.; D. Degrassi – A. Testa in: M. Verzàr-Bass (Hrsg.), *Il teatro romano di Trieste. Monumento, Storia, Funzione* (1991) 102 ff. S 12 Taf. 90 Abb. 204. 205.

Parma

14. Weibliche Statue mit einem Schwan (Abb. 39-40). Parma, Museo Archeologico Nazionale (Inv. S 41). H 70 cm. Marmor. Aus dem römischen Theater von Parma.

Datierung: julisch-claudisch.

Literatur: Dütschke V 368 Nr. 887; Fuchs, Ausstattung 105 E II 1 Taf. 45, 3. 4; Aemilia 310 Nr. 82.

Vicenza

15. Kopf einer Herme (Abb. 18-19). Vicenza, Museo Civico (Inv. EI 41). H 35 cm. Einheimischer Kalkstein. Aus dem römischen Theater von Vicenza.

Datierung: hadrianisch.

Literatur: L. Curtius, *Zeus und Hermes*, 1. Beih. RM (1931) 68 Nr. 6, zur Datierung des Typus E: 74;

V. Galliazzo, *Sculture greche e romane del Museo civico di Vicenza* (1976) 24 Nr. 3; Fuchs, Ausstattung 120 A III 1.

16. Bärtiger Kopf (Abb. 20). Vicenza, Museo Civico (Inv. EI-257). H 32 cm. Marmor.

Die Oberfläche des Kopfes ist sehr stark beschädigt. Aus dem römischen Theater von Vicenza.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: V. Galliazzo, *Sculture greche e romane del Museo Civico di Vicenza* (1976) 53 f. Nr. 12; Fuchs, Ausstattung 124 E IV 1.

II. 3. Thermen

Wenn nicht von der Kaiserfamilie selbst oder in wenigen Fällen von einer Gemeinde wurden Thermenanlagen wie die Theater meist von vermögenden Privatleuten gestiftet, die einer Stadt dadurch ihre Gunst erwiesen.⁹³ Die Gebäude wurden überwiegend mit Nischen für

⁹³Manderscheid, *Thermenanlagen* 16; H. Meusel, *Die Verwaltung und Finanzierung öffentlicher Bäder zur römischen Kaiserzeit*, 1960.

Statuen geplant, so daß auch die entsprechenden Standbilder der Baustiftung inbegriffen waren. Hinzu konnten im Laufe der Zeit sekundär aufgestellte Skulpturen kommen, die dann ebenfalls von einem Privatmann bezahlt wurden, wie aus Inschriften hervorgeht.⁹⁴ Durch die Ausstattung kommen somit in Norditalien und in den anderen Teilen des Reiches die Wünsche und Vorstellungen dieser Stifter zum Ausdruck.

In den Regionen VIII bis XI konnten bisher nur wenige Thermengebäude bei Grabungen gefunden werden, obwohl sicherlich in jeder Stadt mindestens eine Thermenanlage vorhanden war. Kaum etwas weiß man folglich über deren Skulpturenausstattung.

Der Torso einer weit überlebensgroßen Herculesstatue des Typus Caserta kam in Mailand in den Resten eines Thermengebäudes ans Licht, vermutlich im *frigidarium* (Kat. 1 Abb. 47-48). Der Name „Terme Erculee“ rührt nicht von dem Statuenfragment her, sondern von dem Beinamen des Kaisers Maximian, der den Bau der Thermen höchstwahrscheinlich gestiftet hat, als Mailand Residenz war.⁹⁵ Das Standbild sollte sicher auf eine Identifikation des Kaisers mit Hercules anspielen. Darüber hinaus war der sich auf die Keule stützende Hercules als Thermenausstattung beliebt. Nicht nur der Herakles Farnese aus den Caracallathermen in Rom, sondern weitere Statuen des gleichen Typus wurden zum Beispiel in Argos und Annaba in antiken Bädern gefunden.⁹⁶ Alle vier genannten standen jeweils im *frigidarium*.

Ein Statuenfragment fand sich bei der Ausgrabung einer Thermenanlage in Modena (Kat. 2 Abb. 44-45).⁹⁷ Es ist ein unterlebensgroßer, linker Arm mit Hand von einer weiblichen Figur. Die Hand hält eine Schlange, folglich stammt das Fragment von einer Hygieiastatue. Statuen der Heilgöttin wurden häufig in Thermen aufgestellt und gehörten gewissermaßen zur statuarischen Grundausrüstung, wie sie offenbar auch in Norditalien umgesetzt wurde.⁹⁸

Gleiches läßt sich für Darstellungen des Aesculap sagen. Eine Statue dieses Gottes wurde in den römischen Thermen von Montegrotto gefunden, welche im 18. Jh. von dem damaligen Grundbesitzer ausgegraben wurden (Kat. 3 ohne Abb.).⁹⁹ Die Figur ist undokumentiert und heute verloren. Ein marmorner Fuß mit Senatorenstiefel (Kat. 4 ohne Abb.) von einer Porträtstatue und die Statue eines Knaben (Kat. 5 Abb. 46) aus den gleichen Thermen sind nur noch durch Zeichnungen überliefert. Die Knabenstatue wiederholte offenbar einen bei den

⁹⁴Manderscheid, Thermenanlagen 10 ff.

⁹⁵M. Mirabelli Roberti, *Milano romana* (1984) 69 ff.

⁹⁶Allerdings haben sie ganz unterschiedliche Formate. Manderscheid, Thermenanlagen 74 Nr. 51 Taf. 51; 84 Nr. 141 Taf. 24; 121 Nr. 465 Taf. 47.

⁹⁷Wahrscheinlich handelt es sich bei dem ausgegrabenen Gebäude um Thermen oder um ein privates Bad als Teil einer großen *domus*. Die Grabung des Gebäudes ist publiziert in: *Modena dalle origini all'anno mille. Studi di Archeologia e Storia II. Ausstellung Modena 1989* (1989) 429 ff. Nr. 251. Das unpublizierte Marmorfragment wird dort zwar nicht erwähnt, stammt aber auf jeden Fall aus dieser Grabung, wie man im Museum mitteilte.

⁹⁸Manderscheid, Thermenanlagen 31.

Römern äußerst beliebten und bereits im Triester Theater durch eine Replik vertretenen Typus (Kap. II. 2. Kat. 11 Abb. 25). Dargestellt ist Harpokrates, der an den zum Mund geführten rechten Zeigefinger zu erkennen ist. Das Abbild eines Harpokrates ist bisher zwar nicht aus Thermen bekannt, die typologische Vorlage wurde aber beispielsweise für zwei Jahreszeitenstatuen in den Thermen von Leptis Magna verwendet.¹⁰⁰ Datiert werden können die Skulpturen aus den Thermen in Montegrotto nicht.

Als einziges Ausstattungstück eines Thermengebäudes in Brescia hat sich der Torso einer lebensgroßen Venusstatue erhalten (Kat. 6 Abb. 41-43). Er läßt noch die souveräne Hand des Bildhauers erkennen, der eine qualitätvolle Skulptur aus griechischem Marmor schuf.

Die Statue der Venus wurde offenbar importiert. Der singuläre Entwurf auf der Grundlage der „Aphrodite Anadyomene“ steigert das Spiel von Entblößung und Verhüllung, indem der Unterkörper zwar verhüllt ist, aber das linke Bein trotzdem weitgehend nackt zu sehen ist. Zudem droht sich der Knoten durch den zurückgenommenen Mantel zu lösen. Dem Motiv der Anadyomene wird dadurch zusätzlich ein spannungsvoller, erotischer Reiz verliehen.

Auf gleiche Weise tendierten bereits die Venusstatue aus dem Triester Theater und die Leda aus dem Theater von Parma zu einer Zuspitzung der erotischen Aussage: Bekannte und beliebte Statuentypen der Venus bzw. eines verwandten Motivs wurden in den drei Fällen aufgegriffen und in genannter Hinsicht umgestaltet. Die Tendenz zur plakativeren erotischen Darstellung wird auch noch bei anderen Venusfiguren zu beobachten sein (Kap. IV. 1.).

Unter Berücksichtigung der geringen Anzahl erhaltener Statuen läßt sich feststellen, daß der Skulpturenschmuck norditalischer Thermen in der Motivwahl konventionell ist. Fast alle hier genannten Skulpturen sind für die Ausstattung römischer Bäder typisch: Die Heilgötter, also Hygieia und Aesculap, sind unter den in Thermengebäuden am zahlreichsten vertretenen Götter.¹⁰¹ Die Häufigkeit des Heraklestyps Farnese oder Caserta in Thermen wurde ebenfalls bereits angesprochen. Darstellungen des ägyptischen Gottes Harpokrates sind aus Thermen zwar nicht bekannt, jedoch gehört die statuarische Vorlage zu den am häufigsten von den Römern kopierten Werken. Venus ist sicher nicht nur wegen ihrer Bedeutung in der römischen Staatsreligion und des Zusammenhangs mit dem Kaiserkult innerhalb der Thermenausstattung so beliebt. Der erotische Ausdruck, welcher bei der Statue in Brescia sogar bewußt in den Vordergrund gestellt wurde, trägt sicher darüber hinaus zu ihrer

⁹⁹L. Lazzaro, Fons Aponi. Abano e Montegrotto nell'antichità (1981) 125 ff. Abb. S. 127.

¹⁰⁰K. Fittschen, Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach (1977) 12 f. Nr. 19. 20; Manderscheid, Thermenanlagen 105 Nr. 302.

¹⁰¹Manderscheid, Thermenanlagen 32 ff. Vielleicht stammt auch der Torso einer Aesculapstatue aus Feltre aus einem Thermengebäude. Er wurde 1974 an der Piazza Duomo gefunden. Romanità in provincia di Belluno. Kongress Belluno 1988 (1995) Abb. 9; D. Degrassi in: M. Verzàr-Bass (Hrsg.), Il teatro romano di Trieste. Monumento, Storia, Funzione (1991) 121 f. Anm. 56.

Beliebtheit bei. Somit stellen die in den römischen Bädern Norditaliens gefundenen Idealskulpturen die für Thermenausstattungen geläufigen Götter dar, welche darüber hinaus in weit verbreiteten, standardisierten Darstellungsmustern wiedergegeben werden, wenn man von dem Venustorso absieht. Teilweise, etwa im Falle der Venus oder des Hercules, erreichen die Werke eine gute Bildhauerqualität.

Katalog

Mailand

1. Torso einer Statue des Hercules (Abb. 47-48). Mailand, Museo Civico Archeologico (Inv. 1143). H 124 cm. Marmor. Der Torso kam bei Bauarbeiten im Bereich des *frigidarium* der Terme Erculee ans Licht.

Datierung: trajanisch.

Literatur: Camporini, *Mediolanum* 19 f. Nr. 3. Taf. 3 Abb. 3; M. Mirabelli Roberti, *Milano romana* (1984) 72 Abb. 69. 189 Abb. 187; D. Krull, *Der Herakles vom Typ Farnese* (1985) 201 ff. Nr. 94 Taf. 13; *Milano capitale dell'Impero romano*, Ausstellung Mailand 1990 (1990) 102 Nr. 2a.9d.

Modena

2. Fragment einer Statue der Hygieia (Abb. 44-45). Modena, Museo Civico (alte Inv.-Nr. 31). H 13 cm. Marmor. Das Fragment wurde bei Grabungen im Palazzo della Provincia ausgegraben. Dabei wurde eine Thermenanlage entdeckt.

Datierung: Erste Hälfte des 1. Jh. n. Chr. (?)

Literatur: unpubliziert.

Montegrotto

3. Statue eines Aesculap (o. Abb.). Verschollen.

Lediglich der Hinweis bei L. Lazzaro belegt den Fund einer Statue des Aesculap in den Thermen von Montegrotto.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: L. Lazzaro, *Fons Aponi. Abano e Montegrotto nell'antichità* (1981) 125.

4. Fußfragment mit Senatorenstiefel (ohne Abb.). Verschollen. Angeblich aus den Thermen von Montegrotto.

Das Fragment ist nur aufgrund einer Zeichnung bekannt.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: L. Lazzaro, *Fons Aponi. Abano e Montegrotto nell'antichità* (1981) 125.

5. Statue eines Harpokrates (Abb. 46). Verschollen. Marmor. Die Statue kam bei Grabungen in den Thermen von Montegrotto ans Licht.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: L. Lazzaro, Fons Aponi. Abano e Montegrotto nell'antichità (1981) 126 f.

Brescia

6. Unterkörper einer Venusstatue (Abb. 41-43). Brescia, Museo della Città (Inv. St 17764). H ca. 100 cm.

Marmor. Der Statuenrest wurde bei Grabungen im Palazzo Poncarali Oldofredi gefunden, als man ein Thermengebäude ausgrub.

Datierung: Erste Hälfte des 2. Jh. n. Chr.

Literatur: G. Fanazza, La Pinacoteca e i Musei di Brescia (1968) 35; C. Stella (Hrsg.), Guida del Museo romano di Brescia (1987) 62; Santa Giulia. Museo della città. L'età romana (1998).

II. 4. Basilika und Forum

Basiliken und Fora als Aufstellungsorte für Skulpturen voneinander zu trennen, fällt aus den folgenden Gründen schwer: Die meisten der norditalischen Fora sind im 1. oder 2. Jh. n. Chr. zusammen mit einer Basilika als ein Komplex geplant und gebaut worden.¹⁰² In den überwiegenden Fällen der in einem Forumsbereich gefundenen Skulpturen kann nicht bestimmt werden, ob sie einst auf dem Forum selbst oder in der Basilika standen.

Eine Basilika war ein Bau mit vielen Funktionen, in dem Händler ihren Geschäften nachgehen konnten, lokale Beamte ihren Amtssitz hatten und außerdem Recht gesprochen wurde. Bisweilen beherbergte eine Basilika auch eine Kaiserkultstätte.¹⁰³ Zu einem großen Teil diente eine Basilika somit den gleichen Zwecken wie das Forum, das bekanntlich ebenfalls dem Handel, der Verwaltung und der Rechtsprechung diente.¹⁰⁴ Weil somit die Skulpturen von den Fora und aus den Basiliken weder von ihrem Fundort noch von ihrer Funktion her getrennt werden können, dürfen sie in diesem Kapitel zusammen betrachtet werden.

Die Skulpturenausstattung von Heiligtümern, Theatern und Thermen ist zumindest teilweise zusammen mit dem Gebäude geplant und von dem Baustifter in Auftrag gegeben worden. In diesen Fällen erforderten die Statuen keine beschriftete Basis, weil eine Genehmigung für

¹⁰² M. Cavalieri Manasse, *Archeologia dell'Emilia-Romagna III*, 1999, 85 ff.; E. Lippolis in: *Aemilia* 107 ff. In beiden Aufsätzen ist die zahlreiche, neuere Literatur zu den Fora in Norditalien angegeben.

¹⁰³ DNP 2 (1997) 475 s. v. Basilika (Nielsen).

¹⁰⁴ DNP 4 (1998) 602 ff. s. v. Forum (Höcker).

ihre Aufstellung in dem Gebäude durch den Dekurionenrat nicht erforderlich war und nicht inschriftlich vermerkt werden mußte. Zudem war den Besuchern sicher bekannt, wer das Gebäude mit seinen Statuen gestiftet hatte. Die Fora dagegen wurden überwiegend nach und nach mit Skulpturen geschmückt, auch wenn bisweilen ein Programm mit mehreren Statuen im Rahmen einer einzigen Stiftung verwirklicht wurde.¹⁰⁵ Die verschiedensten Standbilder standen hier zusammen auf einer begrenzten Fläche. Sie brauchten Beschriftungen, um die Aufstellung an dem öffentlichen Ort zu legitimieren und den Stifter bekannt zu machen. Die zentralen Plätze waren die exponiertesten Bereiche für die Aufstellung einer Statue.¹⁰⁶ Weil sie vermutlich täglich von sehr vielen Bewohnern eines Ortes aufgesucht wurden, waren sie sicher die bevorzugten Aufstellungsorte für Statuen im öffentlichen Raum. Die von den Stiftern gewünschte Aussage erreichte auf dem Forum einen großen Betrachterkreis. Weil man davon ausgehen kann, daß die meisten der beschrifteten Basen in den Basiliken und auf den Fora standen, liefert uns die Untersuchung der Statuenbasen in Venetia und Histria von G. Alföldy Informationen über die an diesen Plätzen aufgestellten Statuen.¹⁰⁷ Die meisten Statuenbasen lassen anhand ihrer Form und der Spuren auf der Oberseite vermuten, daß sie einst ein einzelnes, zumeist lebensgroßes Standbild trugen. In Venetia und Histria sind die Formen der Statuenbasen in den ersten drei nachchristlichen Jahrhunderten erstaunlich heterogen, was gegen ihre serienweise Herstellung spricht.¹⁰⁸ Die Stiftung einer Statue bedeutete einen größeren finanziellen Aufwand und wurde wohl nur von vermögenden Personen oder von Körperschaften verwirklicht.¹⁰⁹ Aus der Untersuchung von G. Alföldy geht weiterhin hervor, daß die wenigsten Statuenbasen in Venetia und Histria einst Kaiserstatuen trugen. Die wenigen Beispiele wurden in der Regel von der ganzen Gemeinde oder ihrem Dekurionenrat gestiftet, welcher die Bürger in der Gemeinde vertrat. Die Statuen sind Ausdruck von Loyalität dem Kaiser gegenüber, die von jedem dieser Bürger verlangt wurde. In der Regel reichte dafür jedoch pro Gemeinde eine Statue für einen jeweils neuen Kaiser bzw. Mitglied seiner Familie.¹¹⁰ Etwa ein Drittel der Statuenpostamente diente laut Inschrift Götterstatuen als Basis. In erster Linie waren es Standbilder der wichtigsten römischen Götter wie Jupiter, Juno, Minerva, Venus und Apollo. Häufig kamen auch Personifikationsgottheiten vor. Wenige Inschriften

¹⁰⁵ G. Zimmer, *Locus datus decreto decurionum. Zur Statuenaufstellung zweier Forumsanlagen im römischen Afrika*, *AbhMünchen* 102, 1989, 49; P. Zanker, *Pompeji. Stadtbild und Wohngeschmack* (1995) 110 ff.

¹⁰⁶ Zimmer a. O. 52; Zanker a. O.; *DNP* 4 (1998) 604 s. v. Forum (Höcker).

¹⁰⁷ Alföldy, *Venetia et Histria passim*, 45. 52. 58. Darüber hinaus spricht die Zurichtung sehr vieler Basen für ihre Aufstellung auf einem öffentlichen Platz, weil sie auch auf der Rückseite gut bearbeitet sind und sie daher frei und nicht vor einer Wand standen.

¹⁰⁸ Alföldy, *Venetia et Histria* 74.

¹⁰⁹ Ebenda 38 f.

dagegen erwähnen orientalische oder lokale Gottheiten; letztere wurden zumeist durch Beinamen mit römischen Göttern identifiziert. Auffällig ist, daß sehr viele der Götterstatuen durch den Beinamen „Augustus“ oder „Augusta“ engen Bezug zum Kaiserkult haben. Offenbar war man in Zusammenhang mit den öffentlich aufgestellten Götterstatuen besonders darauf bedacht, Verbundenheit mit dem Kaiserhaus auszudrücken. Dies wird verständlich, wenn man den Dedikantenkreis solcher Standbilder betrachtet. Es sind in der weit überwiegenden Anzahl einzelne *seviri Augustales*, unter denen viele wiederum Freigelassene waren. Den Angehörigen des Kollegiums oblag der Kaiserkult. Auch Freigelassene, die nicht das Sevirat innehatten, sind unter den Dedikanten zu finden. Für diese Bevölkerungsgruppen war es besonders wichtig, den erreichten finanziellen Status und ihre durch das Amt erworbene Ehre mit Hilfe einer Statuenstiftung zu demonstrieren, und sogar noch wichtiger war die Bekundung ihrer Loyalität zum Kaiserhaus. Dadurch ergab sich offenbar die Konvention in der römischen Gesellschaft Norditaliens, daß Götterstatuen von Freigelassenen und *seviri Augustales* zu stiften seien. Die Dedikation von Götterstatuen wird durchgehend im 1. und 2. Jh. n. Chr. praktiziert, während aus dem 3. Jh. n. Chr. nur noch wenige Statuen stammen.¹¹¹

Die weitaus meisten Statuen auf den öffentlichen Plätzen in Norditalien waren angesehenen Bürgerinnen, Bürgern und *patroni* gewidmet. Die Geehrten gehörten den verschiedenen *ordines* an und waren Mitglieder der Reichsaristokratie oder der lokalen Magistratur.¹¹² Als Dedikanten können die Gemeinde oder der Dekurionenrat auftreten. Auch andere Personen, Angehörige oder Klienten, können die Ehrenstatue gestiftet haben, wobei der Dekurionenrat zumindest die Aufstellung genehmigen mußte. In Venetia und Histria konnte nicht jeder durch eine Ehrenstatue geehrt werden; so stand Sklaven, aber auch Freigelassenen keine Ehrenstatue zu. Aus diesem Grund ist auch verständlich, daß die Freigelassenen in Norditalien auf andere Mittel zurückgriffen, um auf die eigenen Leistungen und finanziellen Erfolge aufmerksam zu machen: Wie oben erwähnt, stiftete man eben selbst eine Götterstatue mit Inschrift. Hier liegt ein großer Unterschied zu anderen Teilen des römischen Reiches vor, wo die zum größten Teil dem Freigelassenenstatus angehörenden *seviri Augustales* sehr häufig durch Statuen geehrt wurden. G. Alföldy führt dies auf die Mitglieder der Reichsaristokratie zurück, welche sehr zahlreich in Norditalien lebten und vielleicht nicht duldeten, daß Freigelassene auf die gleiche Weise wie sie selbst geehrt wurden. In anderen

¹¹⁰ Ebenda 51 ff.

¹¹¹ Ebenda 41 ff.; G. Alföldy sparte die Basen aus Brescia aus seiner Untersuchung aus. Jedoch bestätigt sich auch dort das von ihm gezeichnete Bild: G. L. Gregori, *Brescia romana. Ricerche di prosopografia e storia sociale*. II. *Analisi dei documenti* (1999) 282 f.

¹¹² Alföldy, *Venetia et Histria* 58 ff.

Teilen des Reiches wie in der Tarraconensis lebten weniger Reichsaristokraten und hatten daher auch weniger Einfluß auf das öffentliche Leben dort.¹¹³ Offenbar war man in Norditalien mehr als anderswo darauf bedacht, die gesellschaftlichen Ordnungen und Abgrenzungen einzuhalten. Diese mit Hilfe der Statuenbasen gewonnenen Ergebnisse sind auch in weiteren Zusammenhängen hilfreich und werden im Kapitel IV. 2. nochmals herangezogen.

Die Statuenreste, die von den Fora oder aus den Basiliken Norditaliens stammen, bestätigen die Ergebnisse der Inschriftenuntersuchung. Die meisten Torsi und Fragmente dürften auf Porträtstatuen zurückgehen. Zum Teil handelt es sich dabei um Bildnisse von Mitgliedern des Kaiserhauses.¹¹⁴ Alle sind in das 1. oder 2. Jh. n. Chr. zu datieren.

Die Funde sind jedoch nicht sehr zahlreich in Anbetracht der vielen bekannten Fora in den Regionen VIII bis XI. Sie lassen nur die Beobachtung von Einzelphänomenen zu, die in der Gesamtbetrachtung der norditalischen Idealplastik größere Bedeutung gewinnen.

Auf dem Forum von Aquileia standen mehrere Statuen verschiedener Art. Davon zeugen Marmorfragmente, die 1988 in einer Grabungsfläche östlich des Forums gefunden wurden. Das Fußfragment einer weit überlebensgroßen Statue, das Fragment eines kindlichen Köpfchens sowie Faltenfragmente eines Gewandes gehören dazu.¹¹⁵ Die Reste sind zu klein, um sie bestimmen zu können.

Ein bronzener Porträtkopf des 3. Jh. n. Chr. fand sich in einem Brunnen im südwestlichen Bereich des Forums.¹¹⁶

Besser zu beurteilen sind die folgenden Reste von idealplastischen Skulpturen. Ein Torso kam bei Grabungen von 1977 bis 1979 ans Licht (Kat. 5 Abb. 52-53). Er war im Fundament einer spätantiken Mauer verbaut, welche wiederum an die Südwand der Basilika stößt.¹¹⁷ Da Spolien in der Regel nicht über allzu weite Strecken transportiert wurden, ist anzunehmen, daß die Statue einst auf dem Forum oder in der Basilika stand. Es handelt sich um eine Statue, die den sogenannten Pylades wiederholt. Von den anderen Repliken dieses klassizistischen Statuentypus hebt er sich vor allem durch sein Format ab. Seine vollständige Größe entsprach der eines erwachsenen Mannes, während die anderen Repliken unterlebensgroß bleiben. Wie jene ist aber auch der norditalische Torso in julisch-claudische Zeit zu datieren.¹¹⁸

¹¹³ Ebenda 67.

¹¹⁴ J. Ortalli, *Progetto e realtà urbana, Atti e memorie n. s. 47*, 1996, 139 ff.; G. Sena Chiesa (Hrsg.), *Augusto in Cisalpina. Ritratti augustei e giulio-claudi in Italia settentrionale. Quaderni di Acme 22* (1995) passim.

¹¹⁵ Fußfragment: Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 280883); Kopffragment: ebendort (Inv. 286325); M. Verzár-Bass (Hrsg.), *Scavi ad Aquileia I* (1991) 68 f. SP 1, SP 2 Taf. 3.

¹¹⁶ Aquileia romana. Vita pubblica e privata. Ausstellung Aquileia 1991 (1991) 88 f. Nr. 2.

¹¹⁷ L. Bertacchi – P. Lopreato – V. Novak – I. Giacca, *La Basilica Forense di Aquileia* (1981) 50 f.

¹¹⁸ Z. B. die Torsi in Adolphseck und in Paris: P. Zanker, *Klassizistische Statuen* (1974) 54 Nr. 2. 1 Taf. 42, 5

Nicht weit von diesem entfernt wurde im Laufe der gleichen Grabungen ein weiterer unbekleideter Torso gefunden, nämlich unter Abraum in einem großen Raum neben der Basilika, also im Südwesten des Forums (Kat. 6 Abb. 54). Er kann vom Haltungsmotiv her recht gut mit dem Angelehnten aus der Stateungruppe von San Ildefonso verglichen werden.¹¹⁹

Beide Torsi in Aquileia entsprechen sich etwa in Größe, Marmorsorte, Datierung und gehören demselben klassizistischen Kunstgeschmack an. Sie wurden an verschiedenen Stellen, aber in großer Nähe zur Forumsbasilika gefunden. Aus diesen Gründen darf zumindest vermutet werden, daß sie zu ein und derselben Statuengruppe gehörten, zumal gerade eklektische Figuren dieser Art gerne zu Gruppen zusammengestellt wurden.¹²⁰ Der den ‚Pylades‘ wiederholende Torso hätte in dem Fall seinen rechten Arm um die Schultern des Partners gelegt und den Kopf zu ihm gewendet. Die andere Figur könnte den linken Arm auf die linke Hüfte des sogenannten Pylades gelegt haben. Auch der Blick und der rechte Arm hätten zu diesem geführt. Eine Parallele für eine solche Zusammenstellung, die den ‚Pylades‘ mit einer an spätklassischen Typen orientierten Figur verbindet, gibt es jedoch nicht.

Weitere Hinweise für eine Zusammengehörigkeit der Torsi könnte der Bildhauerstil liefern, jedoch ist die Oberfläche des zuerst genannten Torsos zu schlecht erhalten für eine genauere Untersuchung.¹²¹ In der Regel erhalten Statuen nackter junger Männer nach klassizistischem Geschmack ihren Reiz durch die Zusammenstellung von Stilelementen verschiedener Kunstepochen, ganz gleich ob es sich um eine Gruppenkomposition oder um eine einzelne Statue handelt. Bewußt unentschlossen blieben die Bildhauer darüber hinaus oft bei der Wiedergabe des Alters der Dargestellten.¹²² Bei den Torsi aus Aquileia wurde eine erwachsene Oberkörpermuskulatur mit einem knabenhaften Unterkörper verbunden. Die Größe der Figuren muß dem Erhaltenen nach zu urteilen aber die eines erwachsenen Mannes erreicht haben. In dieser Hinsicht folgen sie nicht den anderen Statuen ihrer Art, die alle unterlebensgroß bleiben,¹²³ sondern lassen eine gewisse Eigenwilligkeit erkennen.

bzw. Nr. 2. 3 Taf. 43, 6.

¹¹⁹Zanker, a. O. 28 ff. Nr. 26 Taf. 30. 31, 1, 3.

¹²⁰Zanker a. O. 55.

¹²¹ In der Hüft- und Schampartie, wo die Oberfläche besser erhalten ist, liegen immerhin große Ähnlichkeiten zwischen beiden Stücken vor: Die sanft gemuldete Leistenlinie wird bei beiden Stücken unterbrochen, um versetzt in eine leichte Wölbung der *pubes* überzugehen. Eine der wenigen scharf geschnittenen Linien trennt diese von den Oberschenkeln. Ob es sich hierbei um ein Charakteristikum der gleichen Werkstatt handelt, ist schwer zu entscheiden.

¹²² Zanker a. O. 41. 67 f.

¹²³ Siehe die vielen genannten Statuen bei Zanker a. O. 49 ff.

Die zuletzt besprochene der beiden Statuen wurde in der Nähe der Forumsbasilika zusammen mit Bauschutt von der severischen Ausstattung des Forums ausgegraben.¹²⁴ Im Rahmen des severischen Neubaus des Forums wurde auch die Basilika errichtet. Einen Vorgängerbau gibt es an dieser Stelle nicht.¹²⁵ Ursprünglich muß die Statue des 1. Jh. n. Chr. also in einem anderen Zusammenhang gestanden haben, vielleicht im nahe gelegenen Theater und dort zusammen mit der Statue des ‚Pylades‘. In jeden Fall standen beide Figuren immer im öffentlichen Raum, was bei nackten Statuen junger Athleten eher ungewöhnlich ist. Zumeist waren Statuen dieser Art im privaten Bereich zu finden.

Aquileia blühte noch längere Zeit nach dem severischen Neubau des Forums bis in die Spätantike. Im Museum des Ortes sind mehrere spätrömische Idealplastiken zu finden. In spätantoninischer oder severischer Zeit bzw. am Ende des 2. Jh. n. Chr. entstanden zwei Skulpturen, von denen Reste in einer spätantiken Mauer gefunden wurden, die parallel zur Forumsbasilika von Aquileia verlief. Es ist der Kopf einer weiblichen Göttin, die an hochklassischen, weiblichen Götterbildern orientiert ist (Kat. 7 Abb. 55-56), sowie ein unterlebensgroßer, bärtiger Götterkopf (Kat. 8 Abb. 57-58).

In Brescia wurden viele, mehr oder weniger gut erhaltene Bronzewecke in Forumsnähe gefunden. Sie müssen in der Antike zusammengetragen und an ihrem Fundort abgelegt worden sein, und zwar in einem Gang hinter dem Kapitilstempel. Zu den wichtigsten Skulpturen zählen sechs bronzene, einst vergoldete Porträtköpfe und die berühmte Victoriastatue (Kat. 9 Abb. 66-67). Der ursprüngliche Aufstellungsort war für diese Stücke höchstwahrscheinlich ein öffentlicher Bereich; das Forum kommt am ehesten in Frage.¹²⁶ Die sechs lebensgroßen Porträtköpfe waren sicher in Standbilder eingelassen. Der einzige weibliche Kopf gehört der flavischen Zeit an und könnte Domitia Longina dargestellt haben, die Frau des Domitian.¹²⁷ Mit den fünf männlichen Porträts hat sich eingehend M. Bergmann beschäftigt. Darunter sind drei verschiedene, spätantike Kaiser auszumachen, nämlich Septimius Severus, Aurelian und Probus. Die beiden anderen Köpfe dürften Privatporträts gewesen sein, welche Kaiserbildnissen im Sinne eines Zeitgesichts ähneln.¹²⁸ Das Spektrum entspricht dem von G. Alföldy gezeichneten Bild eines norditalischen Forums, auf dem Götter-, Kaiser- und Privatbildnisse vorkommen, wenn auch in einem anderen Mengenverhältnis.¹²⁹

¹²⁴L. Bertacchi – P. Lopreato – V. Novak – I. Giacca, *La Basilica Forense di Aquileia* (1981) 31 f.

¹²⁵Ebenda 39 ff.

¹²⁶T. Hölscher, *Die Victoria von Brescia*, *AntPl X* (1970) 67; M. Bergmann, *Studien zum römischen Porträt des 3. Jhs. n. Chr.* (1977) 108.

¹²⁷G. Daltrop – U. Hausmann – M. Wegener, *Die Flavier* (1966) 122.

¹²⁸Bergmann a. O. 107 ff. 113; C. Stella in: *Brescia romana. Materiali per un museo II*, 1 (1979) 70 ff. III 33 ff.

¹²⁹Sicherlich befanden sich noch einige andere Statuen auf dem Forum, diese vielleicht aus einem anderen

Die Statue der Victoria wurde in vielen Publikationen bereits ausgiebig besprochen. Auf sie soll an dieser Stelle dennoch kurz eingegangen werden. Die überlebensgroße Göttin kann zu den qualitativsten und berühmtesten norditalischen Statuen gezählt werden. Etwa im zweiten Viertel des 1. Jh. n. Chr. ist die Statue entstanden.¹³⁰ Als Victoria ist sie aufgrund der Flügel zu deuten, welche erst sekundär hinzugefügt wurden. Das statuarische Motiv ist jedoch die Umschöpfung eines Aphroditetypus spätklassischer Zeit, der in der Venus von Capua wiedererkannt wird. Die Veränderungen bestehen in erster Linie in der Hinzufügung des Chitons und in der Manteldrapierung. Das Motiv der sich Spiegelnden wurde zu einer auf einen Schild Schreibenden umgewandelt: Die Göttin verzeichnete dort wohl die Siege eines Kaisers jener Zeit. Darüber hinaus sollte der Bezug auf Venus gewahrt bleiben, was ausdrücklich durch die nackte, rechte Brust geschieht. Dadurch wurde auf die göttliche Abstammung der julisch-claudischen Dynastie verwiesen.

Die Victoria vereint somit mehrere Assoziationen, was durch die äußerst geschickte Umdeutung und mit Hilfe leichter Veränderungen einer griechischen Vorlage geschah. Dafür ist wohl der Künstler der Brescianer Statue selbst verantwortlich und nicht der Schöpfer eines etwaigen direkten Vorbildes.¹³¹ Überblickt man die norditalische Idealplastik, so ist das Stück als besonders gekonnter und assoziationsreicher Entwurf singulär. Auch die handwerkliche Ausführung ist von hoher Qualität, wenn man bedenkt, daß der Körper aus einem Guß hergestellt wurde.¹³² Aus diesen Gründen kann die Victoriastatue kaum in einer einheimischen Werkstatt geschaffen worden sein. Wahrscheinlich wurde sie in Rom erdacht und sicher auch ausgeführt. Über den Auftraggeber wissen wir nicht mehr, als daß er dem julisch-claudischen Kaiserhaus nahe stand.

Aufschlußreich sind die wohl im 2. Jh. n. Chr. angebrachten Flügel.¹³³ Die Rückführung auf Venus verlor dadurch ihre Deutlichkeit; vielmehr sollte der Aspekt des Sieges betont werden. Das Ende der julisch-claudischen Dynastie reicht als Begründung für die Anbringung der Flügel nicht aus, weil andere auf diese Kaiser und ihre göttliche Abstammung verweisenden Werke später auch nicht verändert wurden. Dagegen ist anzunehmen, daß man die Göttin Victoria leichter erkennbar und ausdrucksstärker machen wollte.

Ein recht ungewöhnliches Stück kam 1763 im Viertel nordöstlich des Forums von Veleia am Rande eines gepflasterten Bereiches ans Licht (Kat. 11 Abb. 49-51). Es ist der obere Teil einer bärtigen, weit überlebensgroßen Figur aus einem einheimischen, grobkörnigen Stein.

Material.

¹³⁰ T. Hölscher, Die Victoria von Brescia, *AntPl X* (1970) 67 ff. zu all diesen Punkten.

¹³¹ Ebenda 76.

¹³² K. Kluge – K. Lehmann-Hartleben, *Die antiken Großbronzen* (1927) II 108.

¹³³ Hölscher a. O. 79.

Leider ist zu wenig erhalten, um eine Deutung zu wagen oder gar eine Vorbild bestimmen zu können. Trotz des grobkörnigen Materials ist der Kopf nicht schlecht gearbeitet: Das Barthaar ist differenziert und stofflich wiedergegeben. Oberkörper, Arme und Hände sind dagegen nur sehr summarisch gelungen; die Schultern sind unnatürlich schmal und stark abfallend. Auch die Proportionen der Hände sind unausgewogen. Schon wegen des Materials handelt es sich bei dieser Skulptur sicher um ein einheimisches Werk. Weil es nicht datiert werden kann, ist eine weitere Beurteilung schwierig. Zumindest kann man dem Schöpfer Erfahrung bescheinigen; sicher kannte er andere römische Bilder eines bärtigen Gottes.

Lokale Produktionen – wenngleich sehr viel sicherer in der Ausführung – sind auch die Porträtstatuen der berühmten Gruppe aus der Basilika von Velleia. Sie befindet sich heute im Museo Nazionale von Parma und stand einst auf einem Podium entlang der südlichen Langwand der Basilika.¹³⁴ Wiedergegeben sind mehrere Mitglieder der julisch-claudischen Kaiserfamilie sowie L. Calpurnius Piso. Zusammen mit den Statuen kamen die zugehörigen Inschriftenplatten ans Licht. Sie erleichterten die Identifizierung der Dargestellten und die Datierung ihrer Aufstellung jedoch nicht. In längeren Diskussionen kamen die Forscher zu unterschiedlichen Ergebnissen. Zuletzt gliederte D. Boschung die Gruppe nach den jeweiligen Aufstellungszeitpunkten und benannte plausibel die Bildnisse.¹³⁵ Demnach wurden unmittelbar nach dem Tod des Augustus fünf *Togati capite velato* aufgestellt, und zwar Augustus, Tiberius, Germanicus, Drusus minor sowie Piso darstellend. In caliguläischer Zeit ergänzte man die Gruppe durch die Statuen der Livia, der Agrippina maior, einer weiteren weiblichen Figur, wohl Drusilla, sowie durch eine Togastatue des Caligula, deren Kopf später durch den des Claudius ausgetauscht wurde. In den Jahren 50 bis 54 n. Chr. kamen die beiden Statuen des jungen Nero und der Agrippina minor hinzu. Zuletzt entstand die Panzerstatue, die zuerst Nero darstellte, dann zu einem Domitian und schließlich zu einem Nerva umgearbeitet wurde.

Als Stifter kommt Piso nicht in Frage, da er selbst auf der zugehörigen Inschrift im Dativ genannt wird. Weil der Dedikant nicht erwähnt wird, die Statuen aber an prominentem Ort im öffentlichen Raum stehen, können sie eigentlich nur von der Gemeinde oder dem

¹³⁴C. Saletti, *Il ciclo statuaria di Velleia* (1968); K.-P. Goethert, *RM* 79, 1972, 235 ff.; H. Jucker, *JdI* 92, 1977, 204 ff.; Rebecchi, *Scultura colta* 564 Velleia a) Taf. 44, 1. 2; Ch. B. Rose, *Julio-Claudian Dynastic Group Monuments* (1987) 331 ff.; U. Hausmann, *NumAntCl* 18, 1989, 233 ff.; C. Ambrosini – A. Tacchini, *Il ciclo statuaria della Basilica di Velleia*, in: G. Sena Chiesa (Hrsg.), *Augusto in Cisalpina. Ritratti augustei e giulio-claudi in Italia settentrionale. Quaderni di Acme* 22 (1995) 205 ff.; D. Boschung, *Gens Augusta. Untersuchungen zur Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*. *MAR* 32 (2002) 25 ff.

¹³⁵Boschung a. O.

Dekurionenrat gestiftet worden sein.¹³⁶ Die Stadt Veleia und ihre Bürger ehren somit durch die Statuenstiftung ihren Patron Piso und die Kaiserfamilie und bringen ihre Verbundenheit mit ihnen zum Ausdruck. In späterer Zeit wurde der Zyklus in der Basilika nicht erweitert, aber durch Reiterstatuen von Claudius und Vespasian auf dem Forum ergänzt.¹³⁷ Zwei Statuen für Kaiser des 3. Jh. n. Chr. wurden im Ostflügel der Forumporticus errichtet.¹³⁸ Weitere Standbilder von Kaiserinnen und Kaisern sind durch Inschriften belegt.¹³⁹ Im allgemeinen scheint ein gewisser Qualitätsstandard und die Übereinstimmung mit den offiziellen Bildnissen bei Kaiserporträts verbindlich gewesen zu sein. Es gab zwar keine Vorschriften diesbezüglich, doch die relative Einheitlichkeit der Repliken eines Porträttypus läßt vermuten, daß die offiziellen Bildnisse normative Wirkung hatten und allgemein akzeptiert wurden.¹⁴⁰ Dennoch konnten die Herrscherporträts weitgehende Unterschiede in den einzelnen Provinzen aufweisen, je nachdem ob sie direkt in Rom bestellt wurden, oder eine lokale Werkstatt damit beauftragt wurde.¹⁴¹ Für die Porträts in Veleia wurde mehrmals das Unkanonische betont, das auf ihre Provinzialität zurückzuführen sei,¹⁴² so daß sie von einer einheimischen Werkstatt geschaffen worden sein müssen. Der Kopf der Livia gehört dem Ceres-Typus an.¹⁴³ Vergleicht man ihn mit anderen Repliken des gleichen Typus wie dem Kopf in Kopenhagen oder einem Einsatzkopf in Bochum, fallen Vereinfachungen und Vergrößerungen auf.¹⁴⁴ Die durch Untergliederungen hervorgerufene Belebung der einzelnen gewellten Haarsträhnen fehlt bei dem Kopf in Veleia. Ihm fehlt zudem das weiche, stoffliche Untergesicht. Wangen- und Mundpartie scheinen straffer und verhärtet. Vielleicht sollte der auf ungewöhnliche Weise leicht geöffnete, aber schmallippige Mund dem Gesicht einen etwas lebhafteren Ausdruck verleihen. Ganz ähnliche Vereinfachungen sind bei dem Kopf des Piso festzustellen, wenn man ihn der Bronzestatuette aus Herculaneum gegenüberstellt: Die feinen Hebungen und Senkungen der Wangen- und Stirnpartie sind bei dem Marmorkopf

¹³⁶Alföldy, *Venetia et Histria* 53.

¹³⁷Ambrosini – Tacchini a. O. 207; CIL XI 1169 und CIL XI 1171; G. Zimmer, *Locus datus decretus decurionum. Zur Statuenaufstellung zweier Forumsanlagen im römischen Afrika*, *AbhMünchen* 102, 1989, 9.

¹³⁸Boschung a. O. 29.

¹³⁹S. De Maria, *MEFRA* 100, 1988, 48 ff.

¹⁴⁰D. Boschung, *Die Bildnisse des Augustus. Das römische Herrscherbild I*, 2 (1990) 93.

¹⁴¹J. Inan – E. Rosenbaum, *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor* (1966) 12 ff.; J. Inan – E. Alföldi-Rosenbaum, *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde* (1979) 1 ff. P. Zanker, *Provinzielle Kaiserporträts. Zur Rezeption der Selbstdarstellung des Princeps*, *AbhMünchen* 90 (1983) 9. D. Boschung, *Die Bildnisse des Caligula. Das römische Herrscherbild I*, 4 (1989) 57.

¹⁴²W. H. Gross, *Julia Augusta. Untersuchungen zur Grundlegung einer Livia-Ikonographie* (1962) 114; K. Fittschen, *Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach* (1977) 53; Jucker a. O. 213. Hausmann a. O. 234. 237. 240.

¹⁴³Boschung, *Gens Augusta* a. O. 25 Nr. 2.6. Taf. 16, 1; 18, 1.3. Nach Winkes der Typus mit Mittelscheitelfrisur: R. Winkes, *Livia, Octavia, Julia. Porträts und Darstellungen*. *Archaeologica Transatlantica* 13 (1995) 46 f. 153 f. Nr. 76; E. Bartman, *Portraits of Livia. Imaging the Imperial Woman in Augustan Rome* (1999) 159 f. Nr. 33 Abb. 96. 97.

geglättet; auch das Kinngrübchen ist verschwunden. Geblieben sind dagegen nur die besonders charakteristischen Eigenschaften, wie die Kopfform, die tief liegenden Augen und die starken Nasolabialfalten.¹⁴⁵ Ähnliches läßt sich für das Bildnis des Germanicus sagen: Es handelt sich um eine Replik des ersten Typus dieses Prinzen, zu dem auch eine Büste im Louvre zu zählen ist.¹⁴⁶ Erkennbar ist er an dem Gabelmotiv über dem linken Augeninnenwinkel sowie an der – wenn auch verschliffenen – Zange über dem rechten Auge. Darüber hinaus ist die Frisur bei dem norditalischen Kopf summarisch wiedergegeben, denn auf die Wiedergabe weiterer, dem Typus zugehöriger Eigenschaften wurde verzichtet, so etwa das Zangenmotiv über dem linken Augenaußenwinkel und die nach innen gestrichene Locke in der zweiten Haarlage an der rechten Schläfe. Genauso wenig sind die bei der Büste in Paris angedeuteten vertikalen Falten über der Nasenwurzel an dem Kopf aus Veleia zu finden. Dem Kopf der Livia ähnlich sind das ungegliederte, harte Untergesicht und die schmalen Lippen. Trotz all dieser Vereinfachungen und Vergrößerungen genügten die Porträts den Ansprüchen der Betrachter; die Dargestellten waren allein schon wegen der Inschriften erkennbar.

Für provinzielle Kaiserporträts wurde bereits von P. Zanker herausgearbeitet, daß sie häufig vereinfacht umgesetzt wurden, besonders in den Teilen des Reiches, in denen keine lange Kunsttradition beheimatet ist, und das gilt auch für Norditalien.¹⁴⁷ Insofern ist die summarische Ausarbeitung der Statuen aus Veleia erklärbar. Jedoch liegt Veleia noch südlich von Piacenza in den Nordabhängen des Appenin. Rom ist somit nicht sehr weit; es dürfte keine allzu große Schwierigkeit gewesen sein, dort Statuen besserer Qualität zu bestellen oder genauere Vorlagen zu bekommen. Aber darauf verzichtete man und gab sich überraschenderweise mit der lokalen, weniger anspruchsvollen Herstellung zufrieden. Die Statuen auf den Fora und in den Basiliken konnten somit lokale Werke sein wie jene in Veleia. Für die Victoria von Brescia hingegen ist ein Import wahrscheinlicher. Was die Typenwahl betrifft, ist die Brescianer Victoria-Venus sehr bewußt gewählt worden, um bestimmte Assoziationen hervorzurufen. Die später hinzugefügten Flügel erleichterten die Lesbarkeit des Werks.

¹⁴⁴Winkes a. O. 92 f. Nr. 16 bzw. 120 f. Nr. 44.

¹⁴⁵Hausmann a. O. 239 f. Taf. 4, 11 und 12; Boschung, Gens Augusta a. O. 25 Nr. 2. 3 Taf. 13,2; 15,1. Der Kopf des Piso in Neapel: Ebenda Taf. 15, 2-4.

¹⁴⁶K. de Kerauson, Musée du Louvre. Catalogue des Portraits Romains I (1986) 138 Nr. 63.

¹⁴⁷Nun können selbst die Vereinfachungen und Schematisierungen zum Bedeutungsträger werden, indem etwa ein herrscherlicher Ausdruck durch eine strengere Wiedergabe erreicht wird. Das ist etwa in Nordafrika der Fall. Für Norditalien gilt das wiederum nicht. P. Zanker, Provinzielle Kaiserporträts. Zur Rezeption der Selbstdarstellung des Princeps, AbhMünchen 90 (1983) 30 ff.

Für die Porträtstatuen sind geläufige Darstellungsschemata verwendet worden. Ungewöhnlich wirken unter der Idealplastik nur die bärtige Gottheit in Veleia und die beiden Torsi von Jünglingen in Aquileia aufgrund ihrer Größe und ihrer Aufstellung im öffentlichen Raum.

Katalog

Verona

1. Männlicher Torso (Abb. 62-63). Verona, Museo Archeologico al Teatro romano (o. Inv.). H 36 cm. Marmor. Der Torso wurde im Bereich des antiken Forums von Verona gefunden.
Datierung: zweites Viertel des 2. Jh. n. Chr.
Literatur: P. Marconi, Verona romana (1937) 147 f. Abb. 107.

2. Männlicher Torso (Abb. 64). Verona, Museo Archeologico e del Teatro romano (o. Inv.). H 57 cm. Marmor. Der Torso wurde im Bereich des antiken Forums von Verona gefunden.
Datierung: antoninisch.
Literatur: P. Marconi, Verona romana (1937) 147 f. Abb. 107.

Portogruaro

3. Weibliche Gewandstatue (Abb. 59-60). Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese (Inv. 231). H 178 cm. Marmor. Bei Grabungen im Bereich des Forums von Iulia Concordia kam die Stau ans Licht.
Datierung: julisch-claudisch.
Literatur: G. Brusin – P. Lino Zovatto, Monumenti romani e cristiani di Iulia Concordia (1960) 45 Nr. 54; P. Lino Zovatto, Portogruaro (1971) 5 Nr. 4/6; Il Veneto in età romana II (1987) Abb. S. 399; Denti, Ellenismo 134 ff. Nr. 2 Taf. 45; 46, 1-4.

4. Weibliche Gewandstatuette (Abb. 61). Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese (Inv. 8808). H 70 cm. Marmor. Vom Forum der Stadt Iulia Concordia.
Datierung: nicht möglich.
Literatur: G. Brusin – P. Lino Zovatto, Monumenti romani e cristiani di Iulia Concordia (1960) 62 Nr. 83; P. Lino Zovatto, Portogruaro (1971) 6 Nr. 8.

Aquileia

5. Männlicher Torso (Abb. 52-53). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 161350). H 110 cm. Marmor. Aus dem Fundament einer spätantiken Mauer in unmittelbarer Nähe des Forums von Aquileia.

Datierung: julisch-claudisch.

Literatur: Aquileia romana. Vita pubblica e privata. Ausstellung Aquileia 1991 (1991) Abb. S. 30.

6. Männlicher Torso (Abb. 54). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 161349). H 100 cm. Marmor.

Der Torso kam in der Nähe der Basilika von Aquileia ans Licht.

Datierung: 1. Jh. n. Chr.

Literatur: L. Bertacchi – P. Lopreato – V. Novak – I. Giacca, La Basilika Forense di Aquileia (1981) 34 Abb. 12; Aquileia romana. Vita pubblica e privata. Ausstellungskatalog Aquileia (1991) 90 Nr. 3.

7. Weiblicher Kopf (Abb. 55-56). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (o. Inv.). H 25 cm. Marmor.

Aus einer spätantiken Mauer in der Nähe des Forums.

Datierung: spätantoninisch/severisch.

Literatur: unpubliziert. Der Kopf ist wohl gemeint mit der Erwähnung bei L. Bertacchi – P. Lopreato – V. Novak – I. Giacca, La Basilika Forense di Aquileia (1981) 52.

8. Bärtiger Kopf (Abb. 57-58). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (o. Inv.). H ca. 15 cm. Marmor.

Aus einer spätantiken Mauer in der Nähe des Forums.

Datierung: Ende des 2. Jh. n. Chr.

Literatur: L. Bertacchi – P. Lopreato – V. Novak – I. Giacca, La Basilika Forense di Aquileia (1981) 51 Abb. 33.

Brescia

9. Statue der Victoria (Abb. 66-67). Brescia, Museo della Città (o. Inv.). H 195 cm. Bronze. Die Statue kam in der Nähe des Kapitilstempels zusammen mit anderen Bronzen ans Licht.

Datierung: zweites Viertel. des 1. Jh. n. Chr.

Literatur: T. Hölscher, Victoria Romana (1967) 98 ff.; ders., Die Victoria von Brescia, AntPl X (1970) 67 ff.; C. Stella in: Brescia romana. Materiali per un museo II, 1 (1979); H v. Hesberg, Denkmäler zu den römischen Göttergestalten, in: ANRW II 17. 2 (1981) 1093. Denti, Ellenismo 279 ff. Nr. 1 Taf. 85, 1-2; 86, 1-4.

10. Weiblicher Kopf (Abb. 68-70). Brescia, Museo della Città (Inv. MR 71). H 38 cm. Marmor. Der Kopf wurde in der Nähe der Kirche San Marco al Foro entdeckt.

Datierung: trajanisch.

Literatur: Mansuelli, Italia settentrionale 61 Abb. 1; G. Fanazza, La Pinacoteca e i Musei di Brescia (1968) 31; Brescia Romana. Materiali per un museo (1979) 95 IV 7 Abb. IV 7.; F. Rossi (Hrsg.), Carta archeologica della Lombardia V. Brescia. La città I. La carta archeologica di Brescia (1996) 172 Nr. 507 c) Abb. 70; Archeologia e città. Brescia ritrovata, Ausstellung Brescia 1996 (1996) 98.

Veleia

11. Oberkörper einer bärtigen Figur (Abb. 49-51). Veleia, Antiquarium der Grabung (o. Inv.). H ca. 70 cm. Lokaler, grobkörniger Stein. Der Statuenrest kam in einem Viertel in der Nähe des Forums von Veleia ans Licht. Datierung: nicht möglich.

Literatur: G. Monaco, *Veleia romana*² (1957) Abb. S. 4; S. Aurigemma, *Veleia* (1961) 28. Abb. S. 76; M. Marini Calvani, *Veleia* (1975) 33 Taf. XIII; dies. Lugnano Val d'Arda. *Veleia* (1984) 26; *Aemilia* 255.

III. Skulpturen aus privaten Kontexten

III. 1. Villa

Norditalien war in der Antike wie heute agrarisch geprägt. Das ganze Gebiet durchzog ein dichtes Netz von *villae rusticae*. Auf dem Land wohnte der größte Teil der norditalischen Bevölkerung.¹⁴⁸ Zu einigen der landwirtschaftlichen Betriebe gehörten auch Gebäude mit repräsentativen Räumlichkeiten, die mit Skulpturen ausgestattet gewesen sein konnten.

An den subalpinen Seen und an der Adriaküste wurden einige Villen ausgegraben, die den *villae maritimae* Mittelitaliens architektonisch ähnlich sind und für das *otium* ihrer vermögenden Besitzer bestimmt waren. Dazu sind etwa die Villen von Desenzano und Sirmione am Gardasee sowie die Villa von Barcola an der Adria bei Triest zu zählen. Sie waren luxuriös ausgestattet, wobei eher wenige Reste von Statuenschmuck gefunden wurden.

Aus diesen Zusammenhängen stammen die im folgenden angeführten Skulpturen. Die Villen sind nicht immer eindeutig als rein landwirtschaftliche Gehöfte oder eher dem *otium* dienende Gebäude zu bestimmen, was allgemein für die Villenarchitektur gelten mag. Zu einer Luxusvilla gehörte fast immer auch ein landwirtschaftlicher Betrieb und die Gehöfte ihrerseits konnten bisweilen sehr aufwendig ausgestattete Raumgruppen aufweisen.¹⁴⁹

Die einzige Villa Norditaliens, aus der sich eine größere Gruppe von Ausstattungsskulpturen erhalten hat, ist das Anwesen von Desenzano am Gardasee. Die Villa wurde vom 1. bis 5. Jh. n. Chr. bewohnt und verfügte trotz der mindestens vier Umbauphasen immer über einen landwirtschaftlichen und über einen Wohnbereich, wobei dieser unter Verlust des Produktionsbereichs immer größer und prachtvoller wurde.¹⁵⁰ Der Umbau des 3. bis 4. Jh.

¹⁴⁸D. Scagliarini Corlàita, *La villa romana e le ville della regio VIII*, in: *La villa romana di Cassana* (1978) 16; *Aemilia* 51 ff.

¹⁴⁹H. Mielsch, *Die römische Villa* (1987) 161.

¹⁵⁰Zu Villa und Fundgruppe: H. Blanck, *AA* 1968, 564; Neudecker, *Villen* 128 Anm. 1330; Milano. *Capitale dell'Impero romano* (286-402 d. C.), Ausstellung Mailand 1990 (1990) 260 ff.; E. Roffia (Hrsg.), *Ville*

n. Chr. setzt schließlich die typische spätantike Palastarchitektur um, bei der die langen Raumabfolgen große Peristyle und Absidalräume einbeziehen. In einem Korridor unter dem größten Peristyl und in dessen Nähe wurden Fragmente von mindestens acht Statuen gefunden. Der Fundort ist sicher nicht der ursprüngliche Aufstellungsort, sondern die Skulpturen wurden dort zusammen mit einer Münze des 5. Jh. und mit einer Glasschale mit Christusdarstellung als Schutt abgeladen. Also erst gegen Ende der Villennutzung wurden die Skulpturen, die alle in das 2. Jh. n. Chr. datiert werden können, dorthin gebracht. Unklar ist der Grund dafür, denn in dem „Kellerraum“ kann kein Kalkofen geplant gewesen sein. Zuvor werden die Statuen das Peristyl und das westlich angrenzende *viridarium* geschmückt haben. Dort dürften sie im Rahmen der Umbauphase des 2. Jh. n. Chr. aufgestellt worden sein.

Die Statuen gehören thematisch in erster Linie dem dionysischen Bereich an; hinzu kommen zwei Herculesfiguren. Die meisten von ihnen waren unterlebensgroß.

Ein jugendlicher Bacchus ist in Form eines einfachen Standbildes wiedergegeben, von dem in römischer Zeit - auch in Norditalien - sehr viele geschaffen wurden (Kat. 1 Abb. 83-85).

Typologisch ist der Torso unsignifikant. Die Bildhauerqualität läßt sich als durchschnittlich beurteilen, was für alle bekannten Skulpturen aus der Villa von Desenzano gilt. Die Statue eines Knaben könnte ein junger Bacchus gewesen sein (Kat. 3 Abb. 86-87). Die linke Hand hält eine Traube und am rechten Oberschenkel sind Reste von Weinblättern zu sehen.¹⁵¹

Etwas abgelegen von dem Fundkomplex aus dem Korridor unter dem Peristyl wurde das Köpfchen eines cistophoren Silenen gefunden (Kat. 10 Abb. 103). Solche Silenen mit einer Kiste oder einem Korb auf dem Kopf wurden oft in der hellenistischen und römischen Kunst dargestellt, z. B. auf dionysischen Sarkophagen. Gerne wurden sie auch als Stützfiguren eingesetzt,¹⁵² was in diesem Fall ausgeschlossen werden muß. Wahrscheinlicher ist die Zugehörigkeit zu einer kleinformatischen, rundplastischen Darstellung eines bacchischen Themas.

Der Silenskopf ist die einzige Skulptur aus der Villa von Desenzano, die aus griechischem Marmor hergestellt wurde. Alle anderen Skulpturen sind aus italischem Marmor und daher sicher auf der italischen Halbinsel entstanden.

Eine der beiden Statuen des Hercules (Kat. 2. Abb. 88-91) zeigt den Helden mit Füllhorn und dem um den Hals geknoteten Löwenfell. Auch bei dieser Darstellung handelt es sich um ein Bild des Halbgottes, wie es sehr häufig gewählt wurde. Die zweite Herculesfigur ist eines der

romane sul Lago di Garda (1998) 191 ff.

¹⁵¹Die Traube wirkt unrealistisch, weshalb auch ein Pinienzapfen angenommen wurde. In dem Fall würde es sich nicht um eine Bacchusdarstellung handeln.

¹⁵²Sarkophag in München, Glyptothek II 365; F. Matz, Die dionysischen Sarkophage II (1968) 202 f Nr. 85 Taf. 98, 1; und die Silenen vom Kanopus der Villa Hadriana: Helbig⁴ IV Nr. 3195 (Zanker).

wenigen aus Villen stammenden Standbilder, das einem bestimmten Typus zugeordnet werden kann: Es ist abhängig vom Hercules des Typus Kopenhagen (Kat. 4 Abb. 92-95).¹⁵³ Das Fragment der Statue eines schlafenden Eros läßt noch einen Teil des rechten Flügels und des kindlichen Rumpfes erkennen (Kat. 5 Abb. 96). Das Motiv war bei Römern beliebt, weil es gut in das Konzept des unbeschwerten Wohllebens in freier Natur paßte, wie es gern in Peristylen römischer Villen umgesetzt wurde.¹⁵⁴ Ein solcher Zusammenhang ist auch für den Erosen in Desenzano wegen des Felsenuntergrundes anzunehmen.

In einem weiter nördlich gelegenen Teil der Villa fand sich als einziger Skulpturenrest das Köpfchen einer Gottheit, das einst Teil einer Statuette war (Kat. 11 Abb. 104-105). Nicht nur aufgrund des Fundortes, auch wegen der Datierung hebt sich das Köpfchen von den anderen Skulpturen ab. Der Komplex B, in dem es zutage trat, war bis zum Umbau in nachkonstantinischer Zeit der produktive Teil der Villa. Durch den Umbau, der in dem Zeitraum vom zweiten Viertel des 4. Jh. bis zum Beginn des 5. Jh. stattgefunden haben muß, wurde auch dieser Komplex zu einem repräsentativen Wohnbereich umgewandelt.¹⁵⁵ In dem Zusammenhang wurde sicher auch die Statuette aufgestellt. Eine sehr ähnliche spätantike Skulptur fand sich in einer Villa bei Ravenna (Kat. 12 Abb. 106-111). Möglicherweise stammen beide aus der gleichen Hand.

Viele weitere Statuen und Statuetten müssen darüber hinaus die Villa von Desenzano dekoriert haben, worauf die zahlreichen weiteren kleineren und größeren Fragmente schließen lassen. Identifizierbar ist darunter nur noch die Hand mit dem Rest eines Ruders, das zur Statue einer Fortuna gehört haben kann (Kat. 6 Abb. 97).

Besonders erwähnenswert ist das Oberkörperfragment einer männlichen Statue, das aus einem oktogonalen Raum der Villa stammt. Hier waren einige Fragmente getrennt von den anderen deponiert (Kat. 9 Abb. 101-102). Nicht nur aus diesem Grund ist die Skulptur von jenen abzusetzen: Es ist keine Idealplastik, sondern das Porträt eines Knaben vom Beginn des 2. Jh. n. Chr. Der feinen Gesichtsmodellierung ist abzulesen, daß die Bildhauerqualität die anderen Skulpturen übertrifft. Durch den Lorbeerkranz ist der Junge, der vielleicht einer der Villenbewohner war, vermutlich als Sieger in einem Wettkampf dargestellt. Zu seinen Ehren mag die Statue aufgestellt worden sein.

Allein in diesem Porträt äußert sich ein signifikant individueller Auftrag der Villenbewohner, der aus dem Wunsch entstand, einen im Wettkampf erfolgreichen Knaben zu ehren.

Alle anderen Statuen gehören einem standardisierten Dekorationsprogramm an, das vor allem

¹⁵³R. Ghetti in: Studi sulla Villa Romana di Desenzano I (1994) 85 f. Nr. 17. Zum Heraklestypus Kopenhagen: Poulsen, Cat. Sculpt. 188 Nr. 250.

¹⁵⁴Neudecker, Villen 48 ff.

dem bacchischen Wohlleben und einer der beliebtesten mythologischen Figur der Römer, Hercules, gewidmet ist. Assoziationsreiche Kunstwerke mit vielschichtigen Aussagen oder handwerklich besonders qualitätvolle Werke fehlen.

Nach dem Umbau der Villa im 2. Jh. n. Chr., als sie ihren luxuriösen Charakter erhielt, wurde sie mit den genannten Statuen dekoriert. Zwar bilden die Figuren durch ihr unterlebensgroßes Format und durch die durchschnittliche Bildhauerarbeit eine einheitliche Gruppe, jedoch weisen sie keine stilistischen Parallelen auf, die auf dieselbe Werkstatt hindeuten würden. Somit gibt es keinen Hinweis auf einen geschlossenen Auftrag für mehrere Standbilder. Vielmehr dürfte die Ausstattung nach allgemeinen thematischen Vorgaben nach und nach ausgewählt worden sein.

Nach einem weiteren Umbau ließ man die Statuen in dem spätantiken Palast stehen; sie wurden erst nach dessen Aufgabe deponiert. Die Glasschale mit einer Christusdarstellung bezeugt den Glauben der spätantiken Villenbewohner. Dem widerspricht die Dekoration mit paganen Götterstatuen nicht, die eben vor allem als Dekorationsstücke fungierten. Vielleicht sah man die Götter aber auch als *exempla* für verschiedene, durchaus christliche Tugenden. Insbesondere Hercules war wegen seiner Tapferkeit eine bei Christen beliebte mythologische Figur.¹⁵⁶ Es wundert deshalb nicht, daß gerade von dieser Gottheit zwei Statuen in der spätantiken Villa stehen blieben.¹⁵⁷ Die Beliebtheit bacchischer Themen als Ausdruck von Unbeschwertheit und Ausgelassenheit blieb auch unter Christen ungebrochen.

Die Dionysosgestalt erhielt sogar christliche Ausdeutung.¹⁵⁸ Aus diesem Grund ließen die Bewohner auch jene Statuen stehen.

In den anderen, durchaus zahlreichen Villen Norditaliens fanden sich nur vereinzelt Skulpturenreste und keine mit den Funden aus der Villa von Desenzano vergleichbare Mengen.

In der spätantiken Villa von Mensa Metalica stand die unterlebensgroße Statue eines Apoll, wobei der genaue Aufstellungsort innerhalb der Villa unbekannt ist (Kat. 12. Abb. 106-111). Sie ist stilistisch sehr gut mit dem kleinen Köpfchen aus der Villa von Desenzano zu vergleichen. Beide sind somit seltene Repräsentanten der spätantiken Plastik in Norditalien. Aufgrund seiner gewählten Formensprache und wegen seiner sehr guten Bildhauerqualität ist der Torso einer nackten männlichen Statue aus der Villa von Barcola bei Triest ungewöhnlich für die Villenausstattungen Norditaliens (Kat. 13 Abb. 114-116). Das Thema der Statue ist

¹⁵⁵D. Scagliarini Corlàita in: E. Roffia (Hrsg.), *Ville romane sul Lago di Garda* (1998) 200.

¹⁵⁶M. Bergmann, *Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike* (1999) 69.

¹⁵⁷In Mittelitalien konnte die gleiche Beobachtung gemacht werden: Heidnische Statuen ließ man noch bis zum Beginn des Mittelalters in den Villen stehen: Neudecker, *Villen* 126.

¹⁵⁸N. A. Daszewski, *Dionysos der Erlöser. Griechische Mythen im spätantiken Cypern* (1985) 38 ff.

zwar unklar, aber Vorbild für den Entwurf war der polykletische Diadumenos.

Die Umsetzung bedient sich jedoch deutlich hellenistischer Formen. Möglicherweise war das in severischer Zeit entstandene Standbild ein Porträt.

Hellenistische Züge dürfte auch eine Venusstatue aufgewiesen haben, die auf der Insel Brioni maggiore vor Pula gefunden wurde. Dort befand sich eine große Villa des 1. Jh. n. Chr.¹⁵⁹

Zu den vielen Architekturkomplexen, aus denen die Villa bestand, gehörte auch ein der Venus geweihtes *sacellum*,¹⁶⁰ in dem sich wenige Teile einer Statue des Venustypus Knidia fanden (Kat. 18 Abb. 123-124). Die Reste dürften zu einer Statue des „ängstlichen“ Knidia-Typus gehört haben, der eine Umformulierung des spätclassische Motivs in hellenistischer Zeit ist. Venus gibt in dieser Form ihre Furcht vor einem Betrachter zu erkennen und zieht daher schnell das Gewand an ihren Körper. Die „Dramatik“ des Augenblicks steigert den erotischen Reiz des Bildwerks. Die gleiche Ausdeutung des Motivs fand sich bereits bei der Venusfigur im Theater von Triest (Kap. II. 2. Kat. 6 Abb. 21-22). In dieser Hinsicht vergleichbar ist darüber hinaus die Venus aus den Thermen von Brescia (Kap. II. 3. Kat. 6 Abb. 41-43). Die Tendenz wird im Kapitel zu den Venusstatuen (Kap. IV. 1.) an weiteren Beispielen beobachtet und thematisiert.

In der Nähe von Imola, im Gebiet einer römischen Villa wurde die kleinformatige Gruppe einer Venus mit Pan und Priapos gefunden (Kat. 19 Abb. 127-128). Sie geht auf keine bestimmte Gruppendarstellung der drei Gottheiten zurück, sondern ist in seiner Zusammenstellung ein einzigartiges Bild der Göttergruppe, die wohl auf den besonderen Wunsch des Auftraggebers zurückgeht. Neben Venus und Bacchus waren auch Pan und Priapos in Norditalien sehr beliebte Gottheiten wie die zahlreichen Bilder auf Grabdenkmälern belegen (siehe dazu Kap. IV. 4.). Der Schöpfer der kleinen Gruppe schuf ein Werk, das einfache und in Norditalien sehr geläufige Bildschemata der Gottheiten aufgreift. Das für Venus gewählte Pudicaschema gehört zu den häufigsten Bildmotiven in Norditalien zu jener Zeit. Die drei Einzelfiguren stellte er nebeneinander, ohne eine Gruppendarstellung zu schaffen, bei der die Figuren miteinander agieren.

Eine im wesentlichen getreue Kopie eines klassischen Werkes ist der Torso eines Jünglings aus der Nähe von Bologna, der den sogenannten Narkissos aufgreift. Er wurde in einem Bereich gefunden, der als Villenkomplex antoninischer Zeit interpretiert werden kann

¹⁵⁹M. Donderer, Die Chronologie der römischen Mosaiken in Venetien und Istrien bis zur Zeit der Antonine (1986) 207 ff.

¹⁶⁰Da es sich um ein privates Heiligtum handelt, das kaum religiösen Zwecken gedient haben dürfte, wird die Statue hier zur Villenausstattung gezählt und nicht zu den Heiligtumskontexten. Neudecker, Villen 34, vgl. auch das Venussacellum in der Hadriansvilla bei Tivoli.

(Kat. 14 Abb. 112-113). Die Statue dürfte zur ersten Ausstattung eben dieses Zeitraumes gehört haben.

Von den guten finanziellen Möglichkeiten ihrer Bewohner zeugen auch die Villen von Torre di Pordenone und von Sirmione: Die Architektur ist in beiden Fällen besonders aufwendig, die Wandmalerei qualitativ anspruchsvoll und die verwendeten Marmorsorten teuer.¹⁶¹

Dennoch ist aus beiden Villen nur jeweils ein Statuenfragment erhalten: der Torso eines Knaben und der Kopf eines Dioskuren (Kat. 16 Abb. 121 bzw. Kat. 17 Abb. 122). Nur jeweils eine als Wandschmuck dienende Herme ist aus zwei weiteren Villen erhalten: ein Kopf aus gelblichem Marmor aus der Nähe von Modena sowie der Kopf eines Bacchus aus rötlichem Stein (Kat. 21 Abb. 125-126 bzw. Kat. 22 o. Abb.). Der Rest eines Tischfußes, der Bacchus dargestellt haben mag, kam in der Villa von Cassana ans Licht (Kat. 23 Abb. 133-134).

Selbst wenn man von einem gewissen Verlust aufgrund von Steinraub oder durch Verbrennung zur Gewinnung von Kalk ausgehen kann, fällt trotzdem bei der großen Fülle an Villen mit teilweise höchst aufwendiger Architektur die Armut an Ausstattungsplastik auf. Offenbar hielt man sie in Norditalien für wesentlich weniger wichtig als es das bislang bekannte Bild von Villenausstattungen vermittelt. Einige wenige Stücke hielt man offenbar für ausreichend, wenn man von der Villa von Desenzano absieht. Thematisch herrscht deutlich das dionysische Spektrum vor. Nur selten treten einige Statuen aufgrund ihrer Qualität – der Torso aus Barcola – oder besonderen Motivik – die kleine Gruppe in Imola – hervor. Viele der Statuen aus den norditalischen Villen sind im 2. Jh. n. Chr. entstanden.

Katalog

Desenzano del Garda

1. Statue des Bacchus (Abb. 83-85). Desenzano del Garda, Antiquarium della Villa (Inv. St. 13.861). H 91, 5 cm. Marmor. Aus der Villa von Desenzano del Garda.

Datierung: 2. Jh. n. Chr.

Literatur: Milano. Capitale dell'Impero romano (286-402 d. C.), Ausstellung Mailand 1990 (1990) 265f.

Nr. 4d2d.; R. Ghetti in: Studi sulla Villa romana di Desenzano I (1994) 74 ff. Nr. 12.

2. Torso einer Statue des Hercules (Abb. 88-91). Desenzano del Garda, Antiquarium della Villa (Inv. St. 13851; 13863; 13822). H ca.115 cm. Marmor. Aus der Villa von Desenzano del Garda.

Datierung: etwa 138-193 n. Chr.

¹⁶¹E. Roffia in: Ville Romane sul Lago di Garda (1997) 141 ff.; A. Conte – M. Salvadori – C. Tirone, La villa romana di Torre di Pordenone. Tracce della residenza di un ricco dominus nella Cisalpina Orientale. Studi e

Literatur: R. Ghetti in: Studi sulla Villa romana di Desenzano I (1994) 76 ff. Nr. 13.

3. Statue eines Knaben (Abb. 86-87). Desenzano del Garda, Antiquarium della Villa (ST. 13860). H 64,5 cm. Marmor. Aus der Villa von Desenzano del Garda.

Datierung: 2. Jh. n. Chr.

Literatur: R. Ghetti in: Studi sulla Villa romana di Desenzano I (1994) 81 ff. Nr. 15.

4. Torso einer Herculesstatue (Abb. 92-95). Desenzano del Garda, Antiquarium della Villa (St 13862). H 45 cm. Marmor. Aus der Villa von Desenzano del Garda.

Datierung: 2. Jh. n. Chr.

Literatur: R. Ghetti in: Studi sulla Villa romana di Desenzano I (1994) 85 f. Nr. 17.

5. Fragment der Statue eines liegenden Eroten (Abb. 96). Desenzano del Garda, Antiquarium della Villa (St 13821). L 28 cm. Marmor. Aus der Villa von Desenzano del Garda.

Datierung: 2. Jh. n. Chr.

Literatur: A. Coralini in: Studi sulla Villa romana di Desenzano I (1994) 80 f. Nr. 14.

6. Drei Fragmente einer Hand mit den Resten eines Ruders (Abb. 97). Desenzano del Garda, Antiquarium della Villa (St 26337). L 21,5 cm. Marmor. Aus der Villa von Desenzano del Garda.

Datierung: vermutlich 2. Jh. n. Chr.

Literatur: A. Coralini in: Studi sulla Villa romana di Desenzano I (1994) 71 Nr. 8.

7. Oberkörper einer männlichen Statue (Abb. 98-99). Desenzano del Garda, Antiquarium della Villa (St 13864). H 32 cm. Marmor. Aus der Villa von Desenzano del Garda.

Datierung: vermutlich 2. Jh. n. Chr.

Literatur: R. Ghetti in: Studi sulla Villa romana di Desenzano I (1994) 83 f. Nr. 16.

8. Fragmente eines männlichen Beines mit Baumstammstütze (Abb. 100). Desenzano del Garda, Antiquarium della Villa (St 90438). H 32,5 cm. Marmor. Aus der Villa von Desenzano del Garda.

Datierung: vermutlich 2. Jh. n. Chr.

Literatur: R. Ghetti in: Studi sulla Villa romana di Desenzano I (1994) 88 f. Nr. 18.

9. Fragmente von Kopf und Oberkörper einer männlichen Statue (Abb. 101-102). Desenzano del Garda, Antiquarium della Villa (St 13859). H 38 cm. Marmor. Aus der Villa von Desenzano del Garda.

Datierung: trajanisch bis frühhadrianisch.

Literatur: C. Compostella in: Studi sulla Villa romana di Desenzano I (1994) 89 ff. Nr. 19.

10. Kopf eines Silenen (Abb. 103). Desenzano del Garda, Antiquarium della Villa (St 13850). H 19 cm. Marmor. Aus der Villa von Desenzano del Garda.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: A. Coralini in: Studi sulla Villa romana di Desenzano I (1994) 97 f. Nr. 27.

11. Kopf mit gelocktem Haar (Abb. 104-105). Desenzano del Garda, Antiquarium della Villa (St 13849).

H 16 cm. Marmor. Aus der Villa von Desenzano del Garda.

Datierung: 3.-4. Jh. n. Chr.

Literatur: A. Coralini in: Studi sulla Villa romana di Desenzano I (1994) 95 f. Nr. 25.

Mensa Metalica

12. Fragmente einer Statue des Apollo (Abb. 106-111). Ravenna, Museo Nazionale (Inv. 2628). H des Kopfes 16,5 cm; H des Unterkörperfragmentes 40 cm. Marmor. Wohl aus der römischen Villa von Mensa Metalica.

Datierung: 4. Jh. n. Chr.

Literatur: G. Bernond Montanari in: Arte e civiltà I 140 Nr. 213; Rebecchi, Scultura colta 560 Ravenna h) Taf. 58, 2-3; G. A. Mansuelli, Felix Ravenna 127-130, 1984-85, 291 ff.; Aemilia 284 f.

Barcola

13. Männlicher Torso (Abb. 114-116). Triest, Museo Civico (Inv. 2238). H 152 cm. Marmor. Aus Raum G der Villa von Barcola.

Datierung: severisch.

Literatur: A. Puschi, Edificio romano scoperto nella villa di Barcola. Relazione degli scavi eseguiti per cura del Civico Museo di Antichità negli anni 1888 e 1889, Archeografo Triestino XXI, 1896-97, 279-283. 267-305 Taf. 10; EA 589-591; Mansuelli, Italia settentrionale 65 f. Abb. 7; Arte e civiltà II 488 Nr. 705 Taf. 154, 324; EAA VII (1966) 982 f. s. v. Trieste (Mirabella Roberti); Neudecker, Villen 244 Nr. 74; Denti, Ellenismo 39 f. Nr. 4 Taf. 5, 2.

Bologna

14. Torso eines Jünglings (Abb. 112-113). Bologna, Museo Civico (o. Inv.). H 49,5 cm. Marmor. Der Torso kam bei Grabungen in der Via della libertà 2 in Bologna ans Licht (1925).

Datierung: antoninisch.

Literatur: Mansuelli, Italia settentrionale 64 f. Abb. 5; M. Zuffà in: Scritti di Archeologia, Studia archeologica 33 (1982) 3 ff. Taf. 1, 1-2; Rebecchi, Scultura colta 562 Bologna b) Taf. 55, 1.

Martorano

15. Männlicher Torso (Abb. 117-118). Cesena, Biblioteca Malatestiana (o. Inv.). H 46 cm. Marmor. Der Torso kam bei landwirtschaftlichen Arbeiten im Bereich einer antiken Villa in der Nähe von Cesena ans Licht.

Datierung: antoninisch.

Literatur: Arte e civiltà I 179 Nr. 435; Cesena. Il Museo Storico dell' Antichità. La Collezione Archeologica della Cassa di Risparmio (1969) 54 Taf. XVI-XVII; D. Scagliarini Corlàita, La villa romana e le ville della regione VIII, in: La villa romana di Cassana (1978) 60 Nr. 48 a); Rebecchi, Scultura colta 558 Cesena a) Taf. 56, 1.

Torre di Pordenone

16. Torsofragment einer männlichen Statue (Abb. 121). Pordenone, Antiquarium (Inv. 107520). H 15 cm. Marmor. Bei Ausgrabungen in der Villa von Torre di Pordenone gefunden.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: A. Conte – M. Salvadori – C. Tirone, La villa romana di Torre di Pordenone. Tracce della residenza di un ricco dominus nella Cisalpina Orientale. Studi e Ricerche sulla Gallia Cisalpina 12 (1999) 146 f. Taf. 8, 3.

Sirmione

17. Männlicher Kopf mit Pilos. Sirmione, Antiquarium della Villa (o. Inv.). H 28 cm. Marmor. Aus den „Grotte di Catullo“.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: N. Siracusano, La villa romana di Sirmione (1969) 20. 62 Abb. 28; Neudecker, Villen (1988) 219.

Brioni

18. Fragmente einer Venusstatue (Abb. 123-124). Brioni, Zbirke i muzeji otocja (o. Inv.). H der Hydria ~ 22 cm. Marmor.

Datierung: hellenistisch oder später.

Literatur: A. Gnirs, ÖJh 26, 1930, Beiblatt 178 ff.; Neudecker, Villen 177 f. Nr. 31; zum Tempelbezirk: A. Gnirs; ÖJh 11, 1908, Beiblatt 178 ff.

Imola

19. Statuettengruppe mit Aphrodite, Pan und Priapos (Abb. 127-128). Imola, Museo Comunale (Inv. 3977). H 20 cm. Marmor. Die Gruppe wurde im Gebiet einer römischen Villa gefunden.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: Rebecchi, Scultura colta 562 Imola c); Archeologia del territorio nell'Imolese (1994) Abb. 44; F. Mancini – G. A. Mansuelli – G. Susini (Hrsg.), Imola nell'antichità (1957) Taf. 19, 3; Aemilia 281.

Ponticelli

20. Kopf eines Bacchus (Abb. 129-132). Imola, Museo Comunale (Inv. 71130). H 17 cm. Marmor. Aus einer römischen Villa in der Nähe von Imola.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: F. Mancini – G. A. Mansuelli – G. Susini (Hrsg.), Imola nell'antichità (1957) Taf. 19, 2; Rebecchi, Scultura colta 562 Imola d); Archeologia del territorio nell'Imolese (1994) 145 Abb. 44. 147.

Modena

21. Weiblicher (?) Kopf von einer Herme (Abb. 125-126). Modena, Museo Civico Archeologico (o. Inv.). H 15,5 cm. Gelblicher Marmor. Der Kopf wurde in einer römischen Villa in der Nähe von Modena ausgegraben.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: Modena dalle origini all'anno Mille, Studi di Archeologia e Storia (1989) II 289 Nr. 702 Abb. 267; Modena dalle origini all'anno Mille. Ausstellung Modena 1989 (1989) Abb. S. 77.

San Basilio

22. Kopf eines Bacchus von einer Herme (o. Abb.). Adria, Museo Archeologico Nazionale (IG 38722). H 16 cm. Rötlicher Stein. Aus der römischen Villa von San Basilio.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: U. Dallemulle, S. Basilio, Seconda Campagna di Scavo, Padusa 13, 1977, 113 ff.; U. Dallemulle, La villa rustica di San Basilio, in: Antico Polesine, 1986, 185 ff.; F. Rebecchi, La scultura romana dei territori intorno a Ferrara. Pertinenze, tipologie, problemi. Storia di Ferrara III, 1989, 312 Abb. 4.

Cassana

23. Fragment eines Tischfußes (Abb. 133-134). Ferrara, Musei Civici di Arte Antica (o. Inv.). H 30 cm. Marmor. Das Fragment kam in der römischen Villa von Cassana ans Licht.

Datierung: 2. Jh. n. Chr. oder später.

Literatur: A. M. Travagli Visser, Catalogo dei materiali dello scavo, in: La villa romana di Cassana. Documenti archeologici per la storia del popolamento rustico (1978) 78 Nr. 18 Abb. 19-21; F. Rebecchi, La romanizzazione del basso ferrarese: Aspetti artistici, in: La civiltà comacchiese e pomposiana dalle origini preistoriche al tardo medioevo. Kongreß Comacchio 1984 (1986) Abb. 1; F. Rebecchi, La scultura romana dei territori intorno a Ferrara. Pertinenze, tipologie, problemi. Storia di Ferrara III, 1989, 312 Abb. 3.

III. 2. *domus*

Viele der modernen Städte Norditaliens liegen an gleicher Stelle wie die römischen Siedlungen. Bei Baumaßnahmen trifft man daher oftmals auf Reste römischer Bauten. Zumindest Teile von *domus* und von deren Ausstattung kamen dadurch in den letzten dreißig Jahren ans Licht.

In Brescia wurde ein sehr großes römisches Stadthaus aufgedeckt. Zwei verschiedene *domus* wurden in Rimini bekannt. Weiterhin sind Skulpturen aus römischen Häusern in Vado Ligure und in Reggio Emilia publiziert. Ohne den genauen Fundhintergrund zu kennen, können Skulpturenreste aus Altino und Aquileia einem Wohnbereich innerhalb der römischen Stadt zugewiesen werden.

Lediglich ein Fragment aus einem Wohnhaus in Aquileia stammt von der Kopie eines griechischen *opus nobile*: Es ist der Hinterkopf des praxitelischen einschenkenden Satyrn (Kat. 1 Abb. 149).

Eine recht eigenwillige, für das römische Norditalien aber typische Umschöpfung eines griechischen Vorbildes stammt aus dem Wohngebiet des antiken Altino (Kat. 2 Abb. 141-144). Der fein gearbeiteten Venusstatuette liegt der Knidia-Typus zugrunde. Die Vorlage wurde durch die Hinzufügung eines Gewandes variiert, das aber dazu dient, die Nacktheit als besonderen Anblick hervorzuheben. Diese Tendenz läßt sich an sehr vielen Venusdarstellungen in der Cisalpina beobachten, wie in einem weiteren Kapitel (Kap. IV. 1.) zu sehen sein wird.

Für alle weiteren Beispiele läßt sich kein bekanntes griechisches Original als Vorbild bestimmen.

Den Themen Venus, Bacchus und dessen Umkreis gehören viele der Skulpturen aus *domus* an, so etwa der Torso eines Silenen in Faenza (Kat. 14 Abb. 153) und Fragmente aus dem Haus in Brescia: Der Torso einer Venus muß zu einer Figur im Schema der Pudica gehört haben (Kat. 3 Abb. 135-137), vermutlich mit bekleidetem Unterkörper. Ein Beinfragment mit dem Rest eines Ziegenfells aus dem gleichen Fundzusammenhang weist auf eine Figur aus dem Umkreis des Weingottes (Kat. 4 Abb. 138-140). Beide Skulpturen standen in dem peristylartigen Hof des Hauses. Weitere bislang unpublizierte Statuenfragmente wurden in derselben *domus* gefunden. Trotzdem wurde betont, daß im Verhältnis zur Größe des Hauses insgesamt nur wenige Skulpturenreste zu Tage traten.¹⁶²

Kleine Hermen des Bacchus, die als Wandschmuck oder als Dekoration eines Tischfußes gedient haben konnten, sind in dem antiken Industria, heute Monteu da Po und in Vado

¹⁶² C. Stella in: F. Rossi (Hrsg.), *Carta archeologica della Lombardia V. Brescia. La città. Saggi* (1996) 245 f.

Ligure belegt

(Kat. 10. 11 Abb. 145. 146). Ähnliche Hermen standen auch in den Villen Norditaliens. Aus den beiden Wohnhäusern von Rimini stammen zum Teil recht ungewöhnliche Skulpturen. Neben dem Beckenfragment einer männlichen Statue, die klassische Vorbilder in polykletischer Formensprache imitiert haben mag (Kat. 5 Abb. 151-152), fand sich im gleichen Haus eine reliefierte Basis mit einer Schulszene (Kat. 6 o. Abb.). In typisch provinzieller Weise sind Lehrer und Schüler wiedergegeben: Der einheimische Stein wurde kerbschnittartig bearbeitet und zeigt den Lehrer in einer eigenwillig in die Relieffläche ausgebreiteten Form.

In einem anderen Haus in Rimini wurde eine Knabenstatue gefunden (Kat. 8 o. Abb.), aber auch der Kopf einer weiteren männlichen Statue (Kat. 7 o. Abb.). Diese dürfte einen Genius wiedergegeben haben, bei dem Motivelemente auf ungewöhnliche Weise miteinander kombiniert wurden: eine Frisur, wie sie von Göttinnen des 5. Jh. v. Chr. getragen wird, mit männlichen idealisierten Gesichtszügen. Dadurch ist jedoch wirkungsvoll ein göttlich-hieratischer Ausdruck erreicht worden.

Die aus den Wohnhäusern stammenden Skulpturen sind vorwiegend im 1. Jh. n. Chr. entstanden, soweit sie datierbar sind. Wie in den Villen wurden auch in den Stadthäusern nur wenige rundplastische Bildwerke gefunden, was im Gegensatz zu den großen, aufwendigen Architekturen steht, die durchaus Platz für reichhaltigen Skulpturenschmuck geboten haben. Zumeist waren die Häuser auch mit Wandmalereien und Mosaiken ausgestattet. Skulpturen spielten offenbar eine sekundäre Rolle und entstammen einem eingeschränkten Themenkreis.

Katalog

Aquileia

1. Fragment eines männlichen Kopfes (Abb. 149). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 9870).

H 25 cm. Marmor. Aus einem vermutlichen Wohnhaus in Aquileia.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: Scrinari, Catalogo 42 Nr. 112 Abb. 112.

Altino

2. Weibliche Statuette (Abb. 141-144). Altino, Museo Archeologico Nazionale (Inv. AL 11513). H 23 cm.

Marmor. Die Statuette wurde im Wohngebiet von Altinum gefunden.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: B. M. Scarfi – M. Tombolani, *Altino preromana e romana* (1985) 87 ff. Abb. 69.

Brescia

3. Torso einer weiblichen Figur (Abb. 135-137). Brescia, Museo della Città (Inv. ST 60363). H 36 cm. Marmor. Aus der *domus* unter dem Kloster Santa Giulia.

Datierung: 1. Jh. n. Chr.

Literatur: *Archeologia e città. Brescia ritrovata. Ausstellung Brescia 1996* (1996) 100; C. Stella in: F. Rossi (Hrsg.), *Carta archeologica della Lombardia V. Brescia. La città. Saggi.* (1996) 245 f. Abb. 147.

4. Fragment einer Statue (Abb. 138-140). Brescia, Museo della Città (ST 111369). H 28 cm. Marmor. Aus der *domus* unter dem Kloster Santa Giulia.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: unpubliziert.

Rimini

5. Fragment einer männlichen Statue (Abb. 151-152). Rimini, Museo Civico (o. Inv.). H 44, 7 cm. Marmor.

Das Fragment kam in der *domus* unter dem Palazzo Diotallevi an Licht.

Datierung: julisch-claudisch.

Literatur: Rebecchi, *Scultura colta 558 Rimini i*; J. Ortalli in: *Cultura figurativa e Materiali tra Emilia e Marche. Studi in memoria di M. Zuffa* (1984) 229 ff. Taf. 1-2; M. Biordi, *Archeologia viva* 12, n.s. 41, September/Okttober 1993, 17.

6. Reliefierte Basis (o. Abb.). Rimini. Museo civico (o. Inv.). H 47, 6 cm. Lokaler Stein. Die Basis wurde in der *domus* unter dem Palazzo Diotallevi ausgegraben.

Datierung: ca. Mitte des 1. Jh. n. Chr.

Literatur: J. Ortalli in: *Cultura figurativa e Materiali tra Emilia e Marche. Studi in memoria di M. Zuffa* (1984) 231 f. Taf. 3.

Rimini

7. Männlicher Kopf (o. Abb.). Rimini, Museo civico (o. Inv.). H 35,4 cm. Marmor. Der Kopf kam bei Grabungen in der *domus* unter dem ehemaligen Kloster S. Francesco ans Licht.

Datierung: tiberisch-claudisch.

Literatur: J. Ortalli in: *Cultura figurativa e Materiali tra Emilia e Marche. Studi in memoria di M. Zuffa* (1984) 232 ff. Taf. 4; M. Galli, *Studi Romagnoli XLI* (1990) 297 ff.; G.de Marinis – S. Rinaldi Tufi – G. Baldelli, *Bronzi e Marmi della Flaminia. Sculture Romane a confronto, Ausstellung Pergola 2002* (2002) 114 ff. Nr. 17.

8. Statue eines Knaben (o. Abb.). Rimini, Museo civico (o. Inv.). H 62,2 cm. Marmor. Die Statue wurde bei der Ausgrabung der *domus* unter dem ehemaligen Kloster S. Francesco gefunden.

Datierung: flavisch-trajanisch.

Literatur: J. Ortalli in: *Cultura figurativa e Materiali tra Emilia e Marche. Studi in memoria di M. Zuffa* (1984) 234 ff. Taf. 6 f.; J. Ortalli in: *Del Bianco* (Hrsg.), *Festschrift M. Zuffa* (1984) 234-236 Taf. 6-7.

Vado Ligure

9. Fragment der Statue eines Knaben (Abb. 147). Vado Ligure, Museo Archeologico „Queirolo“ (o. Inv.). H 26, 5 cm. Marmor. Aus der Ausgrabung einer *domus* in der Nähe des Rathauses von Vado Ligure.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: A. Bettini, *I Marmi di Vada Sabatia* (o. J.) 41 f. Nr. 10.

10. Herme (Abb. 145). Vado Ligure, Museo Archeologico „Queirolo“ (Inv. 504). H 17 cm. Marmor. Aus der Ausgrabung einer *domus* in der Nähe des Rathauses von Vado Ligure.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: A. Bettini, *I Marmi di Vada Sabatia* (o. J.) 24 f. Nr. 3.

Monteu da Po

11. Herme des Bacchus (Abb. 146). Turin, Museo di Antichità, (Inv. 3691). H 19,8 cm. Weißer Marmor. Aus einem Wohngebiet des antiken Industria.

Aufgrund der kleinen Größe ist eine Datierung schwierig.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: E. Zanda, *QuadSoprAPiemont* 2, 1983, 65 ff. Nr. 2 Taf. XVIII, 2 a-b.

Reggio Emilia

12. Porträtkopf eines Knaben (o. Abb.). Reggio Emilia, Museo Civico (Inv. CXXXII). H 15 cm. Marmor. Aus dem *viridarium* einer *domus* in Reggio Emilia.

Datierung. Erste Hälfte des 1. Jh. n. Chr.

Literatur: *Aemilia* 422 Nr. 144.

13. Männliche Maske (Abb. 150). Reggio Emilia, Museo Civico (Inv. CI). H 36 cm. Marmor. Aus dem *viridarium* einer *domus* in Reggio Emilia.

Datierung: erste Hälfte des 1. Jh. n. Chr.

Lit.: Aemilia 421 f. Nr. 143.

Faenza

14. Torso einer männlichen Statuette (Abb. 153). Faenza, Palazzo Mazzolani (Inv. 154856). H 12 cm. Marmor. Aus der Ausgrabung einer *domus* am Corso Mazzini Nr. 69.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: Aemilia 476 Nr. 168.

IV. Ausgewählte Skulpturen

IV. 1. Venus

Schon mehrmals wurde die Darstellungsweise der Liebesgöttin in griechischer und römischer Zeit untersucht.¹⁶³ Die Besonderheiten der zahlreichen Venusstatuen und –statuetten in Norditalien dürften vor diesem Hintergrund gut zu erkennen sein.

Eine Statuette in Aquileia geht allen anderen norditalischen Venusfiguren zeitlich voraus (Kat. 1 Abb. 263-264). Als Liebesgöttin gibt sich die Figur wegen des von der Schulter gerutschten Gewandes und wegen des Torsos eines Erotens an der linken Seite zu erkennen. Die differenzierte Komposition sowie die gekonnte Wiedergabe der Stofflichkeit geben die hohe Bildhauerqualität zu erkennen. Die Figur ist in die Mitte des 1. Jh. v. Chr. zu datieren und daher eine der ältesten römischen Skulpturen in Norditalien.

Mehrere der Statuen in der Region sind auf bekannte griechische Originale zurückzuführen, welche Aphrodite wiedergaben. Dazu ist auch die Bronzestatue der Victoria von Brescia zu zählen. Sie entstand etwa im zweiten Viertel des 1. Jh. n. Chr. (Kap. II. 4. Kat. 9 Abb. 66-67). Es handelt sich um die Umschöpfung eines Aphrodite-Typus der spätklassischen Zeit, der am besten durch die Venus von Capua repräsentiert wird. Durch die geschickte Veränderung der Vorlage wurde ein Werk geschaffen, das mit dem Ziel der Kaiserverherrlichung mehrere Assoziationen miteinander vereint. Einst schrieb die Göttin die militärischen Erfolge eines

¹⁶³W. Neumer-Pfau, Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen (1982); LIMC II (1984) 2 ff. s. v. Aphrodite (Delivorrias); Karanastassis, Aphrodite; H.-H. v. Prittwitz und Gaffron, Der Wandel der Aphrodite. Archäologische Studien zu weiblichen halbbedeckten Statuetten des späten Hellenismus (1988); C. Mitchell Havelock, The Aphrodite of Knidos and her successors. A historical Review of the Female in Greek Art (1995); LIMC Suppl. (1997) 192 ff. s. v. Venus (Schmidt).

Kaisers auf einen Schild. Im 2. Jh. n. Chr. sollte offenbar der Aspekt des Sieges hervorgehoben werden. Daher versah man die Statue längere Zeit nach ihrer Aufstellung mit Flügeln, um sie als Victoria leichter erkennbar zu machen.

Eine weibliche, sitzende Statue in Verona wiederholt einen hochklassischen Aphroditetypus, den man des öfteren Alkamenes zugeschrieben hat (Kat. 23 Abb. 265-266). Die Figur war höchstwahrscheinlich eine Porträtstatue und entstand im 2. Jh. n. Chr.¹⁶⁴ Der Vergleich mit dem Fragment des vermutlichen Originals von der Athener Akropolis offenbart die große Genauigkeit der Veroneser Kopie.¹⁶⁵ Jedoch fehlen der Wiedergabe des Gewandes Lebhaftigkeit und Stofflichkeit.

Ein Kopffragment aus Malles im Venosta-Tal der Alpen ist eine bisher noch wenig bekannte Replik eines hochklassischen Aphrodite-Typus, der auch Sappho oder Olympias benannt wird (Kat. 31 Abb. 315). Es ist der gleiche Typus, der in umgebildeter Form auch dem Kopf einer Minerva in Brescia zugrundeliegt (Kap. II. 1 Kat. 6 Abb. 343-346). Abgesehen von diesem ist er die einzige Wiedergabe eines hochklassischen Aphroditetypus in Norditalien. Diesen wiederholt er soweit erhalten recht getreu.

Als Zeugnisse großformatiger Wiederholungen der knidischen Aphrodite sind in Norditalien bzw. in Istrien nur Fragmente erhalten. Aus dem Triester Theater stammen der Kopf und ein Bruchstück, das von der Plinthe mit Vase bis zur linken Hand mit dem herabhängenden Gewand reicht (Kap. II. 2. Kat. 6 Abb. 21-22). Diese Statue flavischer Zeit gab die sogenannte ängstliche Fassung der Knidia wieder, eine hellenistische Version des spätklassischen Vorbildes. Die Eigenart dieser Version besteht in der Einbeziehung des Betrachters in das Motiv. Anders als bei dem klassischen Original wird die Göttin gleichsam von einem Beobachter überrascht und zieht hastig das Gewand an sich, um sich zu bedecken. Statuenfragmente aus einem Tempelbezirk in der römischen Villa Val Catena auf Brioni maggiore dürfen mit einiger Sicherheit ebenfalls die hellenistische Fassung der knidischen Aphrodite wiedergegeben haben, die den Betrachter einbezieht (Kap. III. 1. Kat. 18 Abb. 123-124).

Ein kleiner Torso in Reggio Emilia zeichnet sich als Wiederholung der Knidia im Hinblick auf die nur selten erhaltene rechte Hand aus (Kat. 24 Abb. 275-276).

Als Abwandlung des Knidia-Typus ist eine Statuette der Venus in Altino zu sehen, die dort im Bereich der antiken Wohngebäude gefunden wurde (Kap. III. 2. Kat. 2 Abb. 141-144).

Die Abwandlung besteht in der Hinzufügung eines Gewandes. Dieses betont die Nacktheit in

¹⁶⁴ Am gleichen Fundort kamen viele andere Porträtstatuen ans Licht: Emilia Venezia 166. Der Typus wurde häufig für Porträtstatuen aufgegriffen.

¹⁶⁵ A. Delivorrias, AM 93, 1978, 1 ff.; B. Vierneisel-Schlörb, Glyptothek München. Katalog der Skulpturen II

besonderer Weise, indem es raffiniert drapiert den Körper der Göttin gleichsam rahmt. Auch das Gesäß bleibt entblößt. Die schützend vor der Scham liegende Hand bedeckt zwar das Geschlecht der Göttin, markiert es aber andererseits deutlich.¹⁶⁶

Besonders dieser Aspekt der schamhaften, aber nur unvollständigen Verhüllung des Körpers scheint für die Auftraggeber in Norditalien reizvoll gewesen zu sein. Das legen die äußerst zahlreichen Statuen und Statuetten nahe, welche in Abhängigkeit vom Typus der kapitolinischen Venus bzw. vom Typus der Venus Medici zu sehen sind. Das Urbild zeigt die Göttin beim Bade überrascht von einem Betrachter. Sie blickt zu diesem hin und versucht zaghaft, ihren nackten Körper mit den Händen zu bedecken.¹⁶⁷

Aus Aquileia stammt die etwa lebensgroße Statue einer Venus, die als recht getreue und sorgfältige Kopie des Typus der capitolinischen Venus angesprochen werden kann (Kat. 2 Abb. 267-268). Sie ist in augusteisch bis julisch-claudischer Zeit entstanden. Ebenfalls qualitativ und recht nah am griechischen Original ist der überlebensgroße Torso des gleichen Typus, der 1905 zufällig in Mailand gefunden wurde (Kat. 18 Abb. 271-274). Wahrscheinlich bildete die Statue eine Gruppe mit einem Eros (Abb. 271).¹⁶⁸ Der Torso des kindlichen Liebesgottes kam an gleicher Stelle ans Licht und besteht aus dem gleichen Marmor. An ihm sind noch Reste eines pflanzlichen Attributs auf dem Bauch und eines Delphinschwanzes im Rücken zu sehen. Es handelte sich somit um eine recht aufwendige Gruppenkomposition, welche ebenfalls in augusteische bis julisch-claudische Zeit zu datieren ist.

Die vielen anderen norditalischen Figuren der sich schamhaft mit den Händen bedeckenden Liebesgöttin können allerdings kaum gewinnbringend mit der kapitolinischen Venus oder der Venus Medici verglichen werden. Man kann nicht sicher davon ausgehen, daß die ausführenden Bildhauer das Original kannten oder einen Gipsabguß davon besaßen. Die Nähe oder Abweichung von dem Urbild dürften bei den Skulpturen nur selten eine Rolle gespielt haben. Daher ist es in den meisten Fällen sinnvoller, von einem Bildschema zu sprechen, das

(1979) 108. Letztere datiert die Veroneser Kopie in antoninische Zeit.

¹⁶⁶N. Salomon in: A. O. Koloski-Ostrow – C. L. Lyons (Hrsg.), *Naked Truths* (1997) 204.

¹⁶⁷Wegen der vielen gleichen Repliken und der Münzbilder kann zu Recht ein griechisches Original angenommen werden. Über dessen Entstehungszeit herrscht Uneinigkeit, wobei verschiedene Zeitpunkte vom späten 4. Jh. v. Chr. bis zur ersten Hälfte des 2. Jh. v. Chr. genannt wurden. Dementsprechend wurden auch mehrere Namen von Künstlern angeführt, die das Original hergestellt haben könnten. Unklar ist das Verhältnis der sog. Venus Medici in Florenz zur capitolinischen Statue. Einigkeit herrscht nur über den Aufstellungsort des Originals, der wohl in Kleinasien zu suchen ist, wie die Münzbilder aus diesem Raum vermuten lassen. Dazu B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 61; Lippold, *Plastik* 291; B. Vierneisel-Schlörb, *Glyptothek München. Katalog der Skulpturen II* (1979) 334 f. zu Nr. 31; LIMC II (1984) 52 s. v. Aphrodite (Delivorrias).

¹⁶⁸ Camporini, *Mediolanum* 21 f. Nr. 5. Taf. IV; M. Mirabelli Roberti, *Milano Romana* (1984) 188 Abb. 186.

die Auftraggeber und Bildhauer wählten und in einer bestimmten Form umsetzten.¹⁶⁹ Das hier sogenannte Pudicaschema ist demnach zwar abhängig von dem Urbild der kapitolinischen Venus entstanden, wurde aber selten im Hinblick auf dieses Original umgesetzt. Das Schema meint eine nackte Frau, die auf einem Bein steht, das andere Bein an den Oberschenkel des Standbeines preßt und nur geringfügig zur Seite setzt. Der Oberkörper ist ein wenig nach vorn gekrümmt. Beide Arme befinden sich vor dem Körper. Während der Arm der Standbeinseite zur Scham geführt wird, die mit der Hand bedeckt wird, verläuft der andere Unterarm waagrecht vor der Brust. Das Haar ist hochgesteckt, wobei wenige Strähnen auf die Schultern herabfallen. Der Kopf ist zur Seite gerichtet. Oftmals wird diesem Bildschema ein Gewand hinzugefügt, das jedoch nur die Beine umschlingt und das die Göttin mit der Hand vor dem Körper festhält. Die Umsetzung dieses Schemas geschah in unterschiedlichen Größen und Qualitäten.

Sowohl in Aquileia als auch in Mailand gibt es mehrere rundplastische Umsetzungen des Pudicaschemas. In Mailand sind es ein etwa lebensgroßer, wohl kaiserzeitlicher Torso (Kat. 19 Abb. 269) sowie ein Fragment von Beinen einer unterlebensgroßen Figur (Kat. 22 Abb. 270). In Aquileia wurden ein Tischfuß sowie eine Statuette – beide unfertig – im unbedeckten Pudicaschema gearbeitet (Kat. 7. 8 Abb. 299-300. 301). Die Annahme liegt nahe, daß diese Figuren in Aquileia bzw. Mailand als Reaktion auf die genannten großformatigen und qualitätvollen Repliken der kapitolinischen Venus in eben diesen Orten entstanden.¹⁷⁰ Offensichtlich sprachen diese Standbilder die Betrachter an und regten zu Nachahmungen an.

Außerhalb Aquileias und Mailands sind noch drei andere Reste von Statuen und Statuetten auszumachen, für die auf das Pudicaschema zurückgegriffen wurde. Sie befinden sich in Reggio Emilia, Cremona und in Portogruaro (Kat. 24. 27. 28 Abb. 275-276. 277-278. 279-280). Der Erhaltungszustand der drei Figuren erlaubt jedoch keine weitere Beurteilung. Wie bereits erwähnt, konnte dem Bildschema der Venus Pudica ein Gewand hinzugefügt werden. Die Drapierung kann dabei sehr unterschiedlich sein, bedeckt aber nur den

¹⁶⁹ C. Landwehr bietet einen neuen Zugang zur römischen Idealplastik an (JdI 113, 1998, 139 ff.). Ihre Vorgehensweise ist auch für manche Skulpturen in Norditalien sinnvoll. C. Landwehr geht von Statuen aus, die nur sehr entfernt an den Doryphoros erinnern, deren Bildschema viele motivische Varianten aufweist und die thematisch unterschiedlich sind. Die hier dem Pudicaschema zuzurechnenden Beispiele stehen demgegenüber in engerer Verbindung mit dem Typus der Venus Capitolina, weisen weniger Varianten auf und stellen immer Venus dar. Dennoch ist die Beurteilung im Hinblick auf ein Bildschema und nicht im Hinblick auf das Urbild sinnvoller, weil die Kenntnis des Urbildes in Norditalien nicht zu belegen ist. Die Bildhauer und Auftraggeber dort hatten hingegen sicherlich Anschauungsmodelle einer nackten, schamhaften Venus zur Verfügung. Diese waren vielleicht Terrakotten, Bronzen oder auch nur Zeichnungen. C. Landwehr nimmt solche Modelle auch für die Konzeptfiguren an. Der Begriff Schema scheint im Gegensatz zum Konzeptbegriff überzeugender, weil er die freie, aber routinierte Auswahl einer Darstellungsweise besser bezeichnet.

Unterkörper. Die Beine sind mal mehr, mal weniger verhüllt.¹⁷⁰ Diese motivische Hinzufügung findet man auch bei einigen Stücken in Norditalien. Ein etwa lebensgroßer Torso in Aquileia aus antoninischer oder severischer Zeit ist ein aufschlußreiches Beispiel (Kat. 3 Abb. 281-282). Das Gewand wurde sicher nicht hinzugefügt, um die Nacktheit zu verhüllen. Der Körper wird durch den Stoff kaum mehr bedeckt als bei der unbekleideten Ausführung der Pudica. Es entsteht vielmehr ein Hintergrund, der die nackten Beine dekorativ hervorhebt. Das dialogische Moment der Darstellung wird gegenüber der nackten Version bewußt überspitzt: Die halbbekleidete Venus ist zwar vor indiskreten Blicken sicherer – sie hält das Gewand vor die Scham – trotzdem kann ein Windhauch den Stoff verwehen, so daß die Göttin dennoch so gut wie nackt vor dem Betrachter steht. Das Zurückwehen des Gewandes verleiht der Figur einen besonderen Reiz, denn die kurze Dauer und das Ungewollte des Entblößens werden betont. Der Betrachter glaubt sich in einem glücklichen Moment, die Göttin so sehen zu können.

Ein besonders maniert geführtes Gewand wurde bei einer Venusstatue in Mailand hinzugefügt (Kat. 4 Abb. 283-284). Ein Teil eines Mantels liegt auf einer Stütze links neben der Figur. Von dort verläuft er hinter dem Körper zur rechten Seite, wobei die Beine, nicht aber das Gesäß verhüllt werden. Mit der linken Hand greift die Göttin einen Stoffzipfel und hält ihn vor die Scham. Vorn sind die Beine unbedeckt.

Solche Darstellungen von Göttinnen, die hastig einen Gewandzipfel vor den Körper führen, kann man als Bild einer durch einen Beobachter überraschten Venus interpretieren, die sich ein Gewand schützend vor den Schoß zieht. Im Falle der Statue in Mailand ist die Geste wohl kaum als eilig ausgeführte Bewegung vorstellbar. Sie erscheint eher gekünstelt und umständlich. Würde sich die Göttin wirklich vor Blicken schützen wollen, zöge sie das Gewand von links vor den Körper. Indem der Mantel aber hinter dem Körper verläuft, entsteht ein Hintergrund, der die Nacktheit besonders inszeniert und zur Schau stellt. Nicht nur die Einbeziehung des Betrachters in das Bild, sondern auch das Spiel mit der Nacktheit machte offenbar die Beliebtheit des Pudicaschemas in Norditalien aus.

Statuen und Statuetten der Venus im Pudicaschema mit Hinzufügung eines Gewandes sind über die genannten Beispiele hinaus ebenfalls sehr zahlreich in den Regionen VIII bis XI gefunden worden.

¹⁷⁰ Die Datierungen dieser Stücke sprechen nicht dagegen, sofern sie datierbar sind.

¹⁷¹ Die berühmteste Ausführung einer Pudica mit einem den Unterkörper umhüllenden Mantel ist die sogenannte Venus Landolina in Syrakus. W. Neumer-Pfau, Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen (1982) 216 f.; M. Denti, ArchCl 37, 1985, 138 ff.; LIMC II (1984) 83 s. v. Aphrodite (Delivorrias) bzw. LIMC Suppl. (1997) 203 s. v. Venus (Schmidt).

Über die Gewanddrapierung einer unterlebensgroßen Venusstatue, die in einer großen *domus* in Brescia gefunden, läßt sich nichts mehr sagen. Nur die Zurichtung der Unterseite des nackten Torsos deutet auf einen bekleideten Unterkörper. (Kap. III. 2. Kat. 3 Abb. 135-137). Drei kleinformatige Statuetten in Aquileia setzen das Schema der halbbekleideten, schamhaften Venus um (Kat. 10. 11. 12 Abb. 305-306. 307-308. 309-310). Obwohl bei allen drei Statuetten nur noch der Unterkörper etwa von der Taille an bis zu den Knien erhalten ist, bleibt das Motiv deutlich erkennbar. Die Statuetten sind wenig qualitätvolle Bildhauerarbeiten. Die Gewandverläufe bleiben undeutlich und eine Stofflichkeit des Gewandes wurde kaum realisiert. Dennoch ist den kleinen Figuren anzusehen, auf was es bei der Ausführung ankam: Bei Kat. 10 und Kat. 12 ist das Gewand weiter herabgerutscht, als bei den anderen Ausführungen des Bildschemas, so daß mehr nackte Haut sichtbar wird. Die Scham ist bei Kat. 11 und Kat. 12 deutlich durch eine V-förmige Einkerbung markiert. Der erotische Aspekt wird somit betont.

Obwohl das Schema der schamhaften Venus motivisch nur schwer mit anderen Figuren zu kombinieren ist, wurde es in Imola auch innerhalb einer Gruppenkomposition verwendet: In einer römische Villa wurde die kleinformatige Gruppe einer Venus mit Pan und Priapos gefunden (Kap. III. 1. Kat. 19 Abb. 127-128). Die Göttin hat einen Mantel um den Unterkörper geschlungen und hält ihn mit der linken Hand vor der Scham fest.

Ein Bildschema, das in hellenistischer Zeit entstand und in der römischen Kunst fast ebenso beliebt war wie das der Venus Pudica mit Gewand, wurde für weitere Statuen gewählt. Es ist die sogenannte Anadyomene mit verhülltem Unterkörper:¹⁷² Die Göttin steht auf dem linken Bein bei eng geschlossenem Stand. Sie preßt nach dem Bad mit beiden Händen ihr nasses Haar aus. Daher sind die Hände zum Haar geführt, wobei der rechte Arm weit angehoben wird und der linke vor dem Körper angewinkelt ist. Das Gewand ist um die Hüften geschlungen und vor dem Körper verknotet, so daß es nicht herunterrutschen kann. Die Nacktheit wird dadurch unwesentlich mehr verhüllt, und die Göttin wirkt kaum schamhafter als die Pudicae, denn der Knoten markiert immerhin deutlich die Scham. Die Wiedergaben des Bildschemas weichen untereinander so sehr ab, daß es unmöglich erscheint, ein typologisches Stemma zu erstellen und ein einziges Original zu fordern.

Aus Aquileia stammt der untere Teil einer etwa lebensgroßen Venusstatue dieses Bildschemas. Sie wird im 2. Jh. n. Chr. entstanden sein (Kat. 4 Abb. 285-286). Während der Oberkörper nackt war, ist der Unterkörper mit einem Mantel bedeckt, der vor der Scham verknotet ist und von dort kaskadenartige Falten bis zu den Füßen wirft. Ein Delphin links

neben der Figur fungierte als Stütze. Als Rest einer Aphrodite Anadyomene ist ein Oberkörper torso ebenfalls aus Aquileia anzusprechen, der einst vielleicht zur zuvor genannten Statue gehörte (Kat. 5 Abb. 287-288). Von anderen Statuen des gleichen Bildschams unterscheidet er sich durch den Armreif.

In einem Thermengebäude in Brescia wurde der untere Teil einer etwa lebensgroßen, bildhauerisch sehr qualitätvollen Venusstatue gefunden (Kap. II.3. Kat. 6 Abb. 41-43). Die Wiedergabe der nur mit einem Mantel bekleidete Göttin erinnert ebenfalls an die Statuen der sogenannten halbbekleideten Anadyomene. Kein anderes Beispiel dieses Schemas zeigt jedoch die Entblößung eines der Beine wie bei der Statue in Brescia. Auch die Ponderation mit dem Gewicht auf dem rechten Bein weicht ab. Es handelt sich also um eine eigenständige Schöpfung des römischen Bildhauers, der das Spiel von Entblößung und Verhüllung steigerte, indem er den Unterkörper zwar verhüllt, aber das linke Bein trotzdem weitgehend nackt zeigen wollte. Zudem droht sich der Knoten durch den zurückgenommenen Mantel zu lösen. Dem Motiv der Anadyomene wurde dadurch ein spannungsvoller Reiz verliehen.

Wenig aussagekräftig sind die Statuen einer Nymphe mit einer Muschel (Kat. 29 Abb. 292-294) sowie eine Venusfigur aus Aquileia, die sich heute in Wien befindet (Kat. 6 Abb. 291). Beide gehen auf Schemata einer halbbekleideten Venus zurück.

Ein weiteres, in der römischen Kaiserzeit häufiges Bildschema ist die kauernde Aphrodite, das wohl auf eine Erfindung des 3. Jh. v. Chr. zurückgeht. Nach Ausweis der vielen, teilweise recht verschiedenen römischen Skulpturen war das Motiv sehr beliebt. Die nackte Göttin hockt beim Bade und wendet den Kopf über die rechte Schulter. Der linke Fuß ist aufgestellt, der rechte steht nur auf den Zehenspitzen. Vielleicht um sich das Haar zu richten, führt die Göttin die rechte Hand zum Kopf, während sie die Linke locker vor den Körper hält, wohl um mit der Hand die Scham zu bedecken.¹⁷³ In diesen Zügen stimmt die einzige norditalische Ausführung dieses Bildschemas in Parma überein (Kat. 30 Abb. 311). Auch die beiden tiefen Hautfalten, die sich aus der Stauchung des Oberkörpers an der Taille bilden, werden bei der sehr kleinen, undatierbaren Figur angegeben.¹⁷⁴

Darüber hinaus haben sich in Norditalien viele Köpfe erhalten, die Venus dargestellt haben könnten. Sie tragen eine Haarschleife, Duttfrisuren mit Haarbändern oder Diademe (Kat. 13-17. 26. 32-38 Abb. 317-318. 319-320. 391. 325. 326. 331-334. 316. 321-322. 323-324. 327-

¹⁷²W. Neumer-Pfau, Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen (1982) 157 f.; LIMC II (1984) 76 ff. s. v. Aphrodite (Delivorrias); M. Denti, ArchCl 37, 1985, 138 ff.

¹⁷³R. Lullies, Die kauernde Aphrodite (1954); Helbig⁴ III Nr. 2292 (von Steuben). Einen Bildhauer Doidalsas für das Original einer kauernden Aphrodite anzunehmen, ist sehr unsicher. Die Textstelle bei Plinius (Nat. Hist. XXXVI 35), die dafür herangezogen wird, nennt keinen Bildhauer.

¹⁷⁴Nur wenige andere Kauernde wie eine Bronzestatue im Louvre zeigen dieses Motivelement: M. Bieber, The Sculpture of the Hellenistic Age (1961) Abb. 292. 294. 295.

328. 329-330. 335-337.338). Diese Details sind zwar typisch für Venusdarstellungen, wurden aber seit hellenistischer Zeit auch anderen Göttinnen verliehen, die auf diese Weise der Venus angeglichen wurden. Solange also ein weiblicher Kopf nicht aufgrund mehrerer Hinweise Venus dargestellt haben muß, ist nie auszuschließen, daß eine Muse, Victoria oder gar Diana gemeint war.¹⁷⁵

Die Betrachtung der Statuen und Torsi hat die große Freiheit im Umgang mit den griechischen Modellen sowie eine ausgeprägte Individualität bei der Umsetzung bestimmter Bildschemata gezeigt. Genauso frei wurden sicher auch die Köpfe gestaltet. Die vielen Beispiele mit Haarschleife würden gut zu den zahlreichen Venusstatuen hellenistischer Art passen. Da aber keine Gewißheit über die Deutung der Köpfe zu erlangen ist, muß ihre Erwähnung an dieser Stelle ausreichen. Sie belegen zumindest die große Popularität der Venus angeglichenen Figuren.¹⁷⁶

Bis auf eine sind alle der hier besprochenen, datierbaren Venusfiguren aus Marmor in der Kaiserzeit entstanden und decken annähernd gleichmäßig das 1. und 2. Jh. n. Chr. ab. Sie gehören nur wenigen ausgewählten Bildschemata an. Insofern kann man von einem reduzierten Bildrepertoire sprechen. Die Mehrzahl der norditalischen Venusstatuen ist in Anlehnung an die knidische Aphrodite, an die Pudica¹⁷⁷ und an die halbbekleidete Anadyomene geschaffen, gehen also auf spätklassische und hellenistische Entwürfe zurück. Auch etwa in Mittelitalien sind dies die beliebtesten Darstellungsformen der Göttin, jedoch tendieren sie in Norditalien zur Ausschließlichkeit. Aphroditebilder des 5. Jh. v. Chr. wie die ansonsten sehr beliebte Aphrodite Louvre-Neapel oder die sogenannte Angelehnte Aphrodite werden nie für Bilder der Göttin verwendet, wohl aber für Porträtstatuen (Kap. II. 2. Abb. 16-17).

Die in hellenistischer Zeit entstandene Venusstatuette in Aquileia steht motivisch und chronologisch allein. Fragt man sich, warum diese und die klassischen Aphroditebilder in

¹⁷⁵Das Aussehen der Köpfe von griechischen Originalen ist ebenfalls umstritten: B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 49 ff.; B. Vierneisel-Schlörb, *Glyptothek München. Katalog der Skulpturen II* (1979) 335. Göttinnen mit Venusfrisur sind z. B. die sog. Artemis Rospigliosi in Rom, Palazzo Rospigliosi: *LIMC II* (1984) 646 Nr. 274 s. v. Artemis (Kahil) oder die den Trajan bekränzende Victoria auf einem Relief vom Konstantinsbogen, mittlerer Durchgang: T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967) Taf. 7,1.

¹⁷⁶Aus dieser Betrachtung wurden zwei Statuetten ausgenommen, die das Kultbild der Aphrodite von Aphrodisias abbilden. Sie leiten sich aus einer Tradition ab, die von der griechischen Göttin Aphrodite abweicht und nicht in das Bild der römischen Venus mündet: Parma, Museo Nazionale di Antichità (Inv. 31963) (Abb. 313-314). H 14,4 cm. Marmor. M. Marini Calvani, *Archeologia dell'Emilia Romagna* 1, 1997, 73 ff.; *Aemilia* 310 Nr. 81. Adria, Museo Archeologico Nazionale (o. Inv.) (Abb. 312). H 5,5 cm. S. Bonomi, *Frammento di una replica dell'Afrodite di Afrodisia da Adria*, in: *Gedenkschrift Tombolani* (1994) 457 ff.

¹⁷⁷Nicht nur die Statuen und Statuetten zeugen von der großen Beliebtheit des Pudicaschemas in Norditalien. Auch in anderen Gattungen wie etwa auf einem Grabrelief wird es wiedergegeben: I. Favaretto, in: *Venetia II* (1970) 177. Ein Fragment im Magazin des Museums von Aquileia ist unpubliziert (Inv. 4542). Das Fragment ist dort nicht zu finden.

Norditalien nicht wiederholt wurden, so können ihre Unterschiede zu den letztlich gewählten hellenistischen Bildschemata die Frage beantworten. Der wichtigste Unterschied ist sicher die Nacktheit der Göttin, die bei den Venusfiguren des Knidiatypus und des Pudica- sowie des Anadyomeneschemas plakativ vor Augen geführt wird. Die klassischen Bilder der Liebesgöttin weisen dagegen nur zurückhaltend auf den schönen Körper der Göttin hin, indem nur die Schulter nackt gezeigt wird oder der Körper durch das Gewand hindurchscheinend wiedergegeben wird. Diese Andeutungen reichten als Hinweis auf den Reiz der Göttin für den Betrachter klassischer Zeit oder auch für den kaiserzeitlichen Betrachter im Osten des Reiches aus. Dort war der Aphrodite-Typus Louvre-Neapel sehr beliebt.¹⁷⁸ Der norditalische Betrachter wünschte offensichtlich deutlichere Angaben. Die Nacktheit des ganzen Körpers wird vorgeführt. Dabei bilden auch die halbbekleideten Venusstatuen keine Ausnahme, denn diese zeigen die Göttin nicht wirklich verhüllt. Durch das Spiel mit dem Gewand hingegen wird die Blöße besonders hervorgehoben. Das Geschlecht der Göttin wird mit ihrer Hand oder mit einem Knoten markiert und das Gesäß bleibt bei fast allen Halbbekleideten sichtbar.¹⁷⁹ Wirkungskraft und Reiz der Liebesgöttin werden unmißverständlich vor Augen geführt; die Skulptur soll anregend sein.¹⁸⁰ Zu diesem Zweck werden die Bildmodelle oftmals eigenständig vom Kopisten umgewandelt wie bei Kat. 10-12. 20 sowie bei Kap. III. 1. Kat. 18 und Kap. II. 2. Kat. 6. Dabei scheinen sie bei den Kleinformaten weiter als bei den großen Figuren gegangen zu sein.¹⁸¹

Ein anderer Aspekt, der die Beliebtheit dieser hellenistischen Entwürfe bei den Römern ausmacht kommt hinzu. Die Statuen des Pudicaschemas und die Varianten der Knidia beziehen den Betrachter in das Geschehen ein. Die Göttin versucht hastig, ihre Nacktheit zu verdecken, als sie bemerkt, daß sie beobachtet wird. Dem römischen Geschmack entsprach dieses Eingebundensein in die Welt der Göttin bzw. der Eintritt der Göttin in die menschliche Welt.¹⁸² Zudem steigert es den erotischen Reiz. Die klassischen Bilder der Aphrodite führen zwar auch die körperliche Schönheit vor, jedoch ist die Figur fest in die göttliche Sphäre

¹⁷⁸Karanastassis, Aphrodite.

¹⁷⁹Die pseudolukianische Quelle über Kultbild und Tempel der Knidia bezeugt, daß man auch das Gesäß als besonders reizvoll empfand. *Erotes* 13-14.

¹⁸⁰N. Salomon in: A. O. Koloski-Ostrow – C. L. Lyons (Hrsg.), *Naked Truths* (1997) 211.

¹⁸¹Zu diesem Vorgang auch: J. Dörig in: *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani, Studi e materiali Palermo* 3, 1984, 680 ff.

¹⁸²H. v. Hesberg in: *ANRW II* 17, 2, 1123 Nr. 34. Vgl. dazu auch die Beziehung zum Betrachter in hellenistischer Zeit: H.-H. v. Prittwitz und Gaffron, *Der Wandel der Aphrodite. Archäologische Studien zu weiblichen halbbekleideten Statuetten des späten Hellenismus* (1988) 112. Wie bei der römischen Gesellschaftsordnung zu erwarten, handelt es sich um eine männliche Sicht auf die weibliche Sexualität. Nach zu jener Zeit vorherrschender Konvention muß die Frau von dem Mann dominiert werden. Die Pudica gehorcht diesem Anspruch gegenüber dem Betrachter, indem sie sich selbst durch den Schamgestus beherrscht. Vgl. N. Salomon in: A. O. Koloski-Ostrow – C. L. Lyons (Hrsg.), *Naked Truths* (1997) 209 f.

eingebunden, von der aus sie sich den Anbetenden präsentiert. Diese göttliche Entrückung der Venus sprach den norditalischen Betrachter nicht an.

Die hochklassischen Aphroditetypen hingegen wurden in Norditalien in seltenen Fällen für Porträtstatuen umgesetzt (Kat. 23 Abb. 265-266. Kap. II. 2. Abb. 16-17).

Mehrere unfertige Skulpturen belegen eine Marmorwerkstatt in Aquileia, die leider nicht mehr lokalisiert werden kann (Kat. 7. 8. 9. Abb. 299-300. 301. 302-304). Über Herkunft und Ausbildung der dort arbeitenden Bildhauer läßt sich keine Aussage mehr treffen, um so mehr aber über ihre Aufträge, die offenbar aus zahlreichen Bestellungen von Venusstatuetten bestanden. Die Köpfe der Skulpturen sind im Unterschied zu den meisten Beispielen des Bildschemas frontal ausgerichtet. Das ist nicht nur darauf zurückzuführen, daß dadurch der Betrachter angesprochen wird. Ein weiterer Aspekt wird eine Rolle gespielt haben:

Die Figuren wurden frei geschaffen, also nicht maßstabsgetreu mit dem Punktiergerät hergestellt. Dazu bietet sich die Venus Pudica an, denn die Darstellung ist leicht in eine Ebene zu bringen, indem man die Arme am Körper anliegen läßt – also nicht frei herausarbeitet – und den Kopf frontal ausrichtet. Als zweidimensional, gleichsam reliefartig angelegtes Bildwerk ohne Hinterschneidungen konnte es schnell und für den Ausführenden wesentlich leichter aus dem Stein geschlagen werden. Nur auf diese Weise konnte man die Figuren schnell in großer Menge herstellen und der Nachfrage beikommen. Die Statuetten waren derart hergestellt zudem sicher billiger.

Die Funktion der serienweise hergestellten kleinen Figuren kann nicht mehr mit Sicherheit bestimmt werden. In Aquileia ist ein Venusheiligtum inschriftlich belegt, und es wurde vermutet, daß die lebensgroße Venusstatue (Kat. 2 Abb. 267-268) das Kultbild war.

Unter dem Eindruck dieser Statue seien dann die vielen kleinen Figuren entstanden.¹⁸³

Beweisen läßt sich diese Annahme jedoch nicht und sie beantwortet auch nicht die Frage nach der geplanten Funktion der unfertigen Skulpturen. Sehr wahrscheinlich können sie als Ausstattung öffentlicher und privater Gebäude gedient haben, worauf der Trapezofor (Kat. 7 Abb. 299-300) und die beiden Venusfiguren aus Wohnbereichen weisen (Kap. III. 2. Kat. 2. 3. Abb. 141-144. 135-137). Wie die vielen Statuetten in Häusern auf Delos und Priene dürften auch diejenigen in Norditalien kultische und dekorative Funktion in sich vereinen.¹⁸⁴ Auch in vielen anderen Gattungen und in anderen Materialien sind die gleichen Bildschemata vertreten, wie beispielsweise bei den Terrakotten oder Kleinbronzen. In Aquileia wurde sogar

¹⁸³ I. Favaretto, in: Venetia II (1970). Somit böte die Statue einen *terminus post quem* für die Entstehung der anderen Figuren.

¹⁸⁴ Th. Stefanidou-Tiveriou, *Gnomon* 69, 1997, 441 ff.; M. Kreeb, Untersuchungen zur figürlichen Ausstattung delischer Privathäuser (1988) 68; H.-H. v. Prittwitz und Gaffron, *Der Wandel der Aphrodite. Archäologische Studien zu weiblichen halbbedeckten Statuetten des späten Hellenismus* (1988) 114.

eine Haarnadel gefunden, die eine halbbekleidete Anadyomene zeigt.¹⁸⁵ In welcher Funktion auch immer, das Bild der Venus Pudica war besonders beliebt und regte immer wieder zu Reproduktionen an.

Das Ergebnis zu den Venusfiguren kann mit Beobachtungen verglichen werden, die in anderen romanisierten Regionen gemacht werden können. In Kyrene wurden ähnlich wie in Norditalien sehr viele rundplastische Venusstatuen und -statuetten gefunden, die in erster Linie auf das Schema der Pudica oder der Anadyomene zurückgehen, jeweils auch in der halbbekleideten Variante.¹⁸⁶ Sie wurden häufig in ganz ähnlicher Form bezüglich Haltung und Drapierung eigenständig abgewandelt. Es sind wenige qualitätvolle Werke neben vielen – oft kleinformatischen – plumpen Ausführungen.

Auf Delos wurden vor allem in den Häusern sehr viele Aphroditestatuetten gefunden, die gegenüber Statuetten anderer Götter weit überwiegen. Teilweise sind sie dekorative Ausstattung, aber teilweise sollen sie anders als in Norditalien auch Kennerschaft bezeugen.¹⁸⁷ Das Spektrum an Statuentypen ist dadurch breiter.

Für die beschränkte Zahl der Vorlagen, die in den Regionen VIII bis XI immer wieder von neuem aufgegriffen wurden, dürften folgende Gründe anzuführen sein: Das Repertoire wurde nicht erweitert, weil keine anderen Darstellungen der Göttin verlangt wurden. Motivische Vielfalt wurde offensichtlich nicht angestrebt. Daraus und wohl auch aus der manchmal minderen Qualität der Stücke resultiert, daß die Auftraggeber untereinander zumindest hinsichtlich der idealplastischen Ausstattung von öffentlichen und privaten Räumen nicht konkurrierten. Es deutet nichts daraufhin, daß sie die schönste, ausgefallenste oder berühmteste Statue aufstellen wollten. Die Skulpturen vermitteln über die Erotik hinaus keine weiteren Aussagen. Selbst die qualitativ hochwertigen Skulpturen, die vielleicht außerhalb Norditaliens bestellt wurden, geben die gleichen Motive wieder, die höchstens raffinierter gestaltet wurden, wie etwa im Falle der Venus aus den Thermen in Brescia (Kap. II. 3. Kat. 6 Abb. 41-43) oder die Statuette in Altino (Kap. III. 2. Kat. 2 Abb. 141-144). Konkurrenz fand unter den einheimischen, finanzstarken Privatleuten oder Magistraten vielmehr hinsichtlich ihrer eigenen Leistungen und ihrer Loyalitätsbekundungen gegenüber dem Kaiserhaus statt. Sie stifteten deshalb aufwendige Porträtstatuen (Kap. II. 4.).

¹⁸⁵Aquileia romana. Vita pubblica e privata, Ausstellung Aquileia (1991) Abb. S. 55.

¹⁸⁶E. Paribeni, *Catalogo delle Sculture di Cirene* (1959) Taf. 125; vgl. auch C. Landwehr, *Caesarea Mauretaniae* I (1993) 19 ff. Nr. 3 ff.

¹⁸⁷M. Kreeb, *Untersuchungen zur figürlichen Ausstattung delischer Privathäuser* (1988) 68.

Katalog

Aquileia

1. Aphroditestatuetten (Abb. 263-264). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 340). H 71 cm. Marmor.
Der Fundort in Aquileia ist unbekannt.
Datierung: Mitte 1. Jh. v. Chr.
Literatur: Scrinari, Catalogo 11 Nr. 30 Abb. 30; Aquileia romana. Vita pubblica e privata. Ausstellung Aquileia 1991 (1991) 127 Nr. 61; LIMC Suppl. (1997) 201 Nr. 62 s. v. Venus (Schmidt).

2. Statue einer Venus (Abb. 267-268). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 406). H 123 cm. Marmor.
Die Statue wurde in Aquileia an unbekanntem Ort gefunden.
Datierung: augusteisch bis julisch-claudisch.
Literatur: B. M. Felletti Maj, ArchCl 3, 1951, 61; Scrinari, Catalogo 12 Nr. 31 Abb. 31.

3. Torso einer Venusstatue (Abb. 281-282). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 389). H 110 cm.
Marmor. Aus Aquileia von unbekanntem Fundort.
Datierung: ca. Mitte 2. Jh. n. Chr. - 3. Jh. n. Chr.
Literatur: Scrinari, Catalogo 13 Nr. 35 Abb. 35; Neumer-Pfau a. O. 216 Anm. 656.

4. Unterkörper einer Venusstatue (Abb. 285-286). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 114). H 84 cm.
Marmor. Der Statuenrest wurde in Aquileia an unbekanntem Fundort gefunden.
Datierung: 2. Jh. n. Chr.
Literatur: Scrinari, Catalogo 13 Nr. 36 Abb. 36; W. Neumer-Pfau, Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen (1982) 157 ff. Anm. 313.

5. Oberkörper torso einer Venusstatue (Abb. 287-288). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 1490).
H 40 cm. Marmor. Der Torso kam an einem unbekanntem Fundort in Aquileia ans Licht.
Datierung: 2. Jh. n. Chr.
Literatur: Scrinari, Catalogo 14 Nr. 40 Abb. 40; W. Neumer-Pfau, Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen (1982) 157 Anm. 313.

6. Statue einer Venus (Abb. 291). Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. 197). H 147 cm. Marmor. Aus Aquileia von unbekanntem Fundort.
Datierung: Erste Hälfte des 2. Jh. n. Chr.
Literatur: G. Becatti, Ninfe e divinità marine. Ricerche mitologiche, iconografiche e stilistiche. StudMisc, Seminario di Archeologia e Storia dell'Arte greca e romana dell'Università di Roma 17 (1970/71) 21 Nr. 19; Scrinari, Catalogo 207 Nr. 1 Abb. 1.

7. Unfertiger Trapezofor (Abb. 299-300). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 341). H 78 cm.

Prokonnesischer Marmor. Der Fundort innerhalb Aquileias ist nicht bekannt.

Datierung: 2. Jh. n. Chr. oder später.

Literatur: I. Favaretto, in: *Venetia II* (1970) 171 ff. Nr. 7; Scrinari, *Catalogo* 12 Nr. 32 Abb. 32; *Aquileia romana. Vita pubblica e privata. Ausstellung Aquileia 1991* (1991) 123 Nr. 54;

Θ. Στεφανιδου–Τιβεριου, *Τραπεζοφορα με πλαστικη διακοσμηση. Η αττικη ομαδα* (1993) 49 Anm. 153.

8. Unfertiger Torso einer Venusstatuette (Abb. 301). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 499).

H 40 cm. Marmor. Der Torso stammt aus Aquileia und wurde an unbekannter Stelle gefunden.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: I. Favaretto, in: *Venetia II* (1970) 175 f. Abb. 13ab; Scrinari, *Catalogo* 12 Nr. 33 Abb. 33.

9. Unfertiger Torso einer Venusstatuette (Abb. 302-304). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 486).

H 33 cm. Marmor. Der Fundort innerhalb Aquileias ist unbekannt.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: I. Favaretto, in: *Venetia II* (1970) 177 Abb. 14; Scrinari, *Catalogo* 13 Nr. 34 Abb. 3.

10. Torso einer halbbekleideten Venusstatuette (Abb. 305-306). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 669). H 14 cm. Marmor. Der kleine Torso kam in Aquileia an unbekanntem Ort ans Licht.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: Scrinari, *Catalogo* 13 Nr. 37 Abb. 37.

11. Torso einer halbbekleideten Venusstatuette (Abb. 307-308). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 385). H 21 cm. Marmor. Der Fundort innerhalb Aquileias ist unbekannt.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: Scrinari, *Catalogo* 14 Nr. 38 Abb. 38 (Die Texte zu Nr. 38 und 39 sind im Katalog von V. S. M. Scrinari offenbar verwechselt).

12. Torso einer halbbekleideten Venusstatuette (Abb. 309-310). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 423). H 16 cm. Marmor. Der kleine Torso kam innerhalb von Aquileia an unbekanntem Ort ans Licht.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: Scrinari, *Catalogo* 14 Nr. 39 Abb. 39 (Die Texte zu Nr. 38 und 39 sind im Katalog von V. S. M. Scrinari offenbar verwechselt).

13. Weiblicher Kopf (Abb. 317-318). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 468). H 32 cm. Marmor. Der Kopf wurde bei Grabungen im Bereich des Cassis-Eigentums gefunden.

Datierung: 2. Jh. n. Chr.

Literatur: Scrinari, *Catalogo* 48 Nr. 136

14. Weiblicher Kopf (Abb. 319-320). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 469). H 32 cm. Marmor. Der Kopf wurde wie Kat. 13. bei Grabungen im Bereich des Cassis-Eigentums ausgegraben.

Datierung: 1. Jh. v. oder n. Chr.

Literatur: Scrinari, Catalogo 49 Nr. 137.

15. Weiblicher Kopf (Abb. 391). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 33). H 18 cm. Marmor. Der Kopf stammt von unbekanntem Fundort in Aquileia.

Datierung: Zweite Hälfte des 1. Jh. n. Chr.

Literatur: Scrinari, Catalogo 48 Nr. 135.

16. Fragment eines weiblichen Kopfes (Abb. 325). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. PG 15). H 30 cm. Marmor. Das Fragment wurde an der Provinzialstraße von Aquileia nach Cervignano gefunden.

Datierung: 2. Jh. n. Chr.

Literatur: Scrinari, Catalogo 50 Nr. 141 Abb. 141.

17. Weiblicher Kopf (Abb. 326). Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. I 337a). H 14 cm. Marmor.

Aus Aquileia von unbekanntem Fundort.

Datierung: 2. Jh. n. Chr.

Literatur: Scrinari, Catalogo 208 Nr. 4 Appendix Abb. 4.

Mailand

18. Torso einer Venusstatue (Abb. 271-274). Mailand, Museo Civico Archeologico (Inv. A 1181). H 96,5 cm. Marmor. Der Torso ist ein Zufallsfund und kam während Ausschachtungsarbeiten in Mailand zwischen der Via S. Dalmazio und der Via S. Margherita ans Licht.

Datierung: augusteisch bis julisch-claudisch.

Literatur: B. M. Felletti Maj, ArchCl 3, 1951, 63 Nr. 37; Camporini, Mediolanum 21 f. Nr. 5 Taf. IV; M.

Mirabelli Roberti, Milano Romana (1984) 188 Abb. 186.

19. Torso einer Venusstatue (Abb. 269). Mailand, Museo Civico Archeologico (Inv. A 1174). H 98 cm. Marmor. Es handelt sich um einen Zufallsfund, der zwischen der Via Bocchetti, der Via Moneta, der Via Ambrosiana und der Via Armorari entdeckt wurde.

Datierung: vermutlich kaiserzeitlich.

Literatur: Camporini, Mediolanum 22 f. Nr. 6 Taf. V Abb. 6.

20. Venusstatue (Abb. 283-284). Mailand, Museo Civico Archeologico (Inv. A 1173). H mit Plinthe 110,5 cm. Marmor. Die Statue wurde zufällig in der Via S. Primo gefunden.

Datierung: 2. Jh. n. Chr.

Literatur: Camporini, Mediolanum 23 f. Nr. 8. Taf. VI.

21. Torso einer Venusfigur (Abb. 289-290). Mailand, Museo Civico Archeologico (Inv. A 4042). H 38,7 cm.

Marmor. Der Torso wurde bei Bauarbeiten auf der Piazza Borromeo gefunden.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: Camporini, Mediolanum 25 Nr. 9 Taf. VII.

22. Fragment einer Venusstatuette (Abb. 270). Mailand, Museo Civico Archeologico (Inv. A 4055). H 7 cm. Marmor. Das Fragment kam zufällig zwischen der Via S. Vincenzo und der Via S. Calogero ans Licht.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: Camporini, Mediolanum 24 Nr. 7 Taf. V Abb. 7.

Verona

23. Statue einer Sitzenden (Abb. 265-266). Verona, Museo Civico Archeologico (Inv. 29523). H 95,5 cm.

Marmor.

Die Statue wurde bei Grabungen auf der Piazza Duomo gefunden.

Datierung: 2. Jh. n. Chr.

Literatur: P. Marconi, Verona romana (1937) 145 f. Abb. 105; L. Franzoni, Verona. Testimonianze archeologiche (1965) 149; LIMC II (1984) 90 Nr. 821 s. v. Aphrodite (Delivorrias).

Reggio Emilia

24. Torso einer Venusstatuette (Abb. 275-276). Reggio Emilia, Museo Civico (o. Inv.). H 28 cm. Marmor. Der kleine Torso wurde in Goletto di Boretto bei Reggio Emilia gefunden.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: unpubliziert.

25. Torso einer Venusstatuette (Abb. 295-298). Reggio Emilia, Museo Civico (o. Inv.). H 22 cm. Marmor.

Das Stück stammt aus der Sammlung Chierici, die lokale Fundstücke beinhaltet.

Datierung: 2. Jh. n. Chr.

Literatur: unpubliziert.

26. Weiblicher Kopf (Abb. 331-334). Reggio Emilia, Museo Civico (o. Inv.). H 13 cm. Marmor. Der Kopf stammt aus der Sammlung Chierici, die lokale Fundstücke beinhaltet.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: unpubliziert.

Cremona

27. Torso einer Venusstatuette (Abb. 277-278). Cremona, Museo Civico (Inv. St 3425). H 30 cm. Marmor.

Der Torso wurde verbaut in einem Fundament an dem Viale Trento e Trieste in Cremona gefunden.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: unpubliziert.

Portogruaro

28. Torso einer nackten weiblichen Statuette, vermutlich einer Venus (Abb. 279-280). Portogruaro, Museo Archeologico Nazionale (o. Inv.). H 18,5 cm. Marmor. Das Fragment wurde in Iulia Concordia an unbekanntem Ort gefunden.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: unpubliziert.

Imola

29. Unterkörper einer Venus oder Nymphe (Abb. 292-294). Imola, Museo Comunale (Inv. 3998). H 53 cm. Marmor. Der Statuenrest wurde in Imola an unbekanntem Fundort gefunden.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: F. Mancini – G. A. Mansuelli – Giancarlo Susini (Hrsg.), *Imola nell'antichità* (1957) Taf. 19, 4; Rebecchi, *Scultura colta 562 Imola b*).

Parma

30. Torso einer kauernenden Venus (Abb. 311). Parma, Museo Nazionale di Antichità (Inv. 31963). H 14,4 cm. Marmor. Die Statuette wurde in Fornovo bei Parma in unbekanntem Kontext gefunden.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: M. Marini Calvani, *Archeologia dell'Emilia Romagna* 1, 1997, 73 ff.; *Aemilia* 310 Nr. 81.

Malles

31. Kopffragment (Abb. 315). Malles (Bz), Museo (o. Inv.). Marmor. Der Fundort ist unbekannt. Das Stück muß jedoch aus der Umgebung stammen.

Datierung: julisch-claudisch.

Literatur: F. Ghedini in: *Tesori della Postumia*. Ausstellung Cremona (1998) 342 ff. mit Abb.

Altino

32. Weiblicher Kopf (Abb. 316) Altino, Museo Archeologico Nazionale (o. Inv.). Marmor. Der Kopf wurde in der Umgebung von Altino gefunden und ist heute verschollen.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: B. M. Scarfi – M. Tombolani, Altino preromana e romana (1985) 87 ff. Abb. 68.

Brescia

33. Weiblicher Kopf (Abb. 321-322). Brescia, Museo della Città (Inv. MR 136). H 21 cm. Marmor. Der Kopf kommt aus der Umgebung von Brescia und gehört zur Schenkung Joli.

Datierung: 1. Jh. n. Chr.

Literatur: C. Stella, Guida del Museo Romano di Brescia (1987) 53.

Bazzano

34. Weiblicher Kopf, Bazzano (Abb. 323-324). Museo Civico Archeologico e Paleoambientale (Inv. RT 1). H 23 cm. Marmor. Der Kopf wurde vom Fluß Samoggia angespült.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: A. M. Brizzolara, I musei archeologici della provincia di Bologna (1989); La rocca e il museo civico di Bazzano (1986).

Padua

35. Weiblicher Kopf mit Diadem (Abb. 327-328). Padua, Museo Civico (Inv. 141). H 20,5 cm. Marmor. Die Skulptur wurde von einem Fluß bei Padua angeschwemmt.

Datierung: 1. Jh. n. Chr. (?).

Literatur: F. Ghedini, Sculture greche e romane del Museo Civico di Padova (1980) 38 f. Nr. 12.

36. Weiblicher Kopf (Abb. 329-330). Padua, Museo Civico (Inv. 142). H. 19,3 cm. Marmor. Der Kopf stammt aus der Umgebung von Padua.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: F. Ghedini, Sculture greche e romane del Museo Civico di Padova (1980) 39 f. Nr. 13.

Forlimpopoli

37. Weiblicher Kopf (Abb. 335-337). Forlimpopoli, Museo Civico Archeologico (Inv. SAER 9007; Inv. Benini 56). H 7,5 cm. Marmor. Der Kopf wurde in Melatello, also in der Nähe von Forlimpopoli gefunden.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: T. Aldini, Il museo archeologico civico di Forlimpopoli (1990) Abb. 10; A. Coralini, Disiecta membra. Sculture romane del Museo di Forlimpopoli I. Forlimpopoli. Studi e Documenti VII, 1996, 37 ff. Abb. 20.

Turin

38. Weiblicher Kopf (Abb. 338). Turin, Museo di Antichità (Inv. 5461). H 10 cm. Silber. Das Köpfchen gehört zu dem Schatz von Marengo, ein aus Silberobjekten bestehender Horfund.

Datierung: 2. Jh. n. Chr.

Literatur: *Arte e civiltà* II 419 Nr. 608 Taf. CXXV, 253; D. Ronchetta in: *Il tesoro di Marengo* (1984) 6 f. Abb. 7; A. Kaufmann-Heinimann, *Götter und Lararien aus Augusta Raurica. Forschungen in Augst* 26 (1998).

IV. 2. Minerva

Als eine der wichtigsten Staatsgottheiten der Römer spielte Minerva bei der Romanisierung eine große Rolle. Mehrere wissenschaftliche Arbeiten der letzten Jahre behandeln die Ikonographie der Göttin, so daß eine ähnlich gute Ausgangslage wie bei Venusfiguren gegeben ist.¹⁸⁸ Die Besonderheiten der norditalischen Minervabilder können dadurch deutlich werden.¹⁸⁹

Der Vergleich von Statuen beider Göttinnen ist zudem sinnvoll, weil sich Charakter und Bedeutungsfelder der beiden Gottheiten weitgehend unterscheiden, so daß die Untersuchung von Minerva- und Venusbildern aus einem breiten Spektrum an Aussagemöglichkeiten schöpft. Minervastandbilder sind darüber hinaus sowohl in Marmor als auch in Kalkstein umgesetzt worden. Die sich daraus ergebenden Gegensätze dürften somit aufschlußreich sein. In der kleinen antiken Ortschaft Civitas Camunorum am Fuße der Alpen wurde eine überlebensgroße Minervastatue gefunden, die schon in Kapitel II. 1. behandelt wurde (Kap. II. 1. Kat. 8 Abb. 13-14). Die Statue ist eine flavische Kopie des Athena-Typus Hope-Farnese, von dem einige Repliken aus römischer Zeit überliefert sind.¹⁹⁰ Bis auf die Arme und vermutlich auch den Kopf wurde die Figur aus pentelischem Marmor hergestellt; sicher auf besonderem Wunsch der Stifter. Das weist unter anderem auf einen Import der Statue hin, wenn sie nicht in der Civitas von zugereisten Handwerkern hergestellt wurde. Eine einheimische Herstellung durch ansässige Steinmetze ist dagegen unwahrscheinlich.

¹⁸⁸E. Mathiopoulos, *Zur Typologie der Göttin Athena im fünften Jahrhundert vor Christus* (1968); LIMC II (1984) 1074 ff. s. v. Athena/Minerva (Canciani); W. Schürmann, *Typologie und Bedeutung der stadtrömischen Minerva-Kultbilder*, *RdA Suppl.* 2 (1985); Karanastassis, *Athena*; W. Schürmann, *AntPl XXVII* (2000) 37 ff.

¹⁸⁹Es werden hier alle bekannten rundplastischen Minervastandbilder aus Norditalien aufgenommen. Die Herkunftsangabe einer Minervastatue aus Rimini in Kopenhagen ist zweifelhaft. Sie wurde 1901 aus dem Kunsthandel erworben, der nicht immer die tatsächlichen Fundorte angab. Poulsen, *Cat. Sculpt.* 98 Nr. 106.

¹⁹⁰C. Saletti, *RdA* 12, 1988, 42 ff. Abb. 1-14.

Der Ort erfuhr in flavischer Zeit einen Romanisierungsschub, im Zuge dessen auch der Tempel einheimischer Quellgötter neugebaut wurde. Als neues Kultbild weihte man die Minervastatue, die nun von Einheimischen und Römern gleichermaßen angebetet werden konnte. Dieser Vorgang und die integrative Wirkung der Statue wurden bereits in Kapitel II. 1. angesprochen. Für die Kultpflege waren die *seviri Flaviales* zuständig. Häufig waren die Mitglieder des Männerkollegiums Freigelassene.

Eine etwas unterlebensgroße Marmorstatue der Minerva wurde im Triester Theater gefunden und kam im Kapitel zur Ausstattung der Theater zur Sprache (Kap. II. 2. Kat. 7 Abb. 23). Es handelt sich um eine flavische Kopie der sogenannten Athena Vescovali, also wiederum ein in vielen Kopien überlieferter klassischer Statuentypus. Die Statuenausstattung des Theaters von Triest zeichnet sich durch ein Standardprogramm aus, das die wichtigsten römischen Götter in den geläufigsten Formen vorstellt. Ähnlich wie die Statue in der Civitas Camunorum werden die Götterbilder im Triester Theater integrativ gewirkt haben, indem die einheimischen Theaterbesucher sie leicht verstehen konnten und so an sie gebunden wurden. Im Gegensatz zu den beiden zuvor genannten Minervadarstellungen ist die frühaugusteische Statue einer Minerva aus Kalkstein keine Kopie eines *opus nobile* (Kat. 1 Abb. 200. 203-204). Sie kam in Aquileia an einem unbekanntem Fundplatz ans Licht. Der Steinmetz schuf die etwa lebensgroße Statue nach einem dreidimensionalen Modell wie an den Meßpunkten auf der Brust zu erkennen ist, die er von der Vorlage übertrug. Wegen der bei vielen anderen Kalksteinskulpturen Aquileias und Norditaliens gleichfalls zu findenden stilistischen Machart wird der Handwerker einheimisch gewesen sein.¹⁹¹ Die Minerva ist ein Entwurf, der klassische und hellenistische Motivelemente gekonnt miteinander vereint. Durch die Zusammenstellung gelang letztlich ein Götterbild, das in seinem hieratischen Ausdruck den klassischen Athenabildern entspricht, ohne ein solches zu kopieren. Dagegen wurden individuelle Akzente gesetzt wie die langen Haarsträhnen auf der Brust und der für Minerva ungewöhnliche Armreif am rechten Oberarm. Die Besonderheiten der Kalksteinskulpturen kommen darüber hinaus ausführlich in Kapitel IV. 4. zur Sprache.

Eine Statue in Bergamo ist zwar ein Marmorwerk, jedoch in seiner Ausführung den Standbildern aus Kalkstein sehr viel ähnlicher (Kat. 6 Abb. 339-341). Trotz der Verwendung von Marmor muß der Bildhauer ein einheimischer, auf Kalkstein spezialisierter Steinmetz gewesen sein.¹⁹² Wegen eines Gorgoneions auf der Brust der Statue möchte man sie als

¹⁹¹ Siehe dazu Kap. IV. 4.

¹⁹² Hierzu bereits: Verf. in: Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum. Akten des VII. internationalen Colloquiums über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens 2001 (2003) 676 f. Abb. 9.

Minerva ansprechen. Die genaue Betrachtung erweckt jedoch Vorbehalte, denn zu dem Figurentypus gibt es eine Wiederholung in Izmir, die wohl einen bärtigen Dionysos darstellt. Das archaische Vorbild überzeugte offenbar wegen seines hieratischen Ausdrucks, der bei der Umsetzung in Bergamo besonders betont wurde. Möglicherweise diente die Figur als Kultbild.

Im Falle eines etwa lebensgroßen Marmorkopfes in Aquileia fehlen eindeutige Hinweise auf ein bekanntes griechisches Modell (Kat. 4 Abb. 347). Der Kopf der Minerva trägt eine Lockenfrisur und einen attischen Helm. Der Bildhauer griff auf die klassische Formensprache zurück und hinterließ dabei Eigenschaften des flavisch bis trajanischen Zeitstils in ausgeprägter Form, wie etwa in der Haargestaltung und Augenbildung.

Ein unterlebensgroßer, behelmter Kopf wiederum in Aquileia besteht aus Kalkstein und wird ebenfalls von einer Minervastatue stammen (Kat. 5 Abb. 212). Für die Rückführung auf ein bestimmtes Vorbild fehlen eindeutige Hinweise. Der schlecht erhaltene Kopf mag in der zweiten Hälfte des 1. Jh. n. Chr. oder später entstanden sein.

Der Kopf einer weiblichen Statue wurde in Brescia bei der Kirche San Marco al foro gefunden, was eine öffentliche Aufstellung der Statue im Forum- und Kapitolsbereich sehr wahrscheinlich macht (Kap. II. 4. Kat. 11 Abb. 68-70). Der marmorne Kopf ist überlebensgroß und trug einen Helm aus einem anderen Material; er rechtfertigt die Deutung als Minerva.¹⁹³ Ein typologisches Vorbild läßt sich auch für diesen Kopf nicht bestimmen. Es wurden jedoch wiederum klassische Bildformeln aufgegriffen wie das wellige, locker zurückgenommene Haar und der ruhige, erhabene Gesichtsausdruck. Der Kopf kann in trajanische Zeit datiert werden.

Präziser läßt sich ein weiterer überlebensgroßer Kopf aus Brescia herleiten, der ebenfalls in trajanischer Zeit entstand (Kap. II. 1. Kat. 6 Abb. 343-346).¹⁹⁴ Abermals wurde der Helm separat gearbeitet und ist heute verloren. Es handelt sich um eine Umbildung, welcher der hochklassische Sapphotypus zugrundeliegt, der ein weiteres Mal in Norditalien vertreten ist (Kap. IV. 1. Kat. 31 Abb. 315). Weil der Kopf am Hang des Cidneo-Hügels ans Licht kam, auf dem in römischer Zeit ein Tempel stand, ist eine Aufstellung im Kontext dieses Heiligtums denkbar.

¹⁹³Die Deutung als Virtus oder Roma kann nicht ganz ausgeschlossen werden. Aber auch in diesem Fall handelte es sich um eine römische Staatsgottheit, deren Bilder erst im Zuge der Romanisierung nach Norditalien gekommen sein können. Ikonographie und Aussage sind der Minerva ähnlich und begründen die Einbeziehung in dieses Kapitel.

¹⁹⁴Offenbar zog der Neubau von Kapitol und Forum in Brescia in flavischer Zeit auch die vermehrte Aufstellung großplastischer Statuen nach sich. Brescia romana. Materiali per un museo II, 1. Ausstellung Brescia 1979 (1979) 48 ff.

In Kopenhagen wird die Statuette einer Minerva aufbewahrt, die zusammen mit einer weiblichen Gewandstatuette in Covignano bei Rimini gefunden wurde (Kap. II. 1. Kat. 2 Abb. 349-350).

Die Zusammenstellung einzelner Motivelemente unterschiedlicher griechischer Kunstepochen können einem klassizistischen Geschmack zugewiesen werden und legen eine Datierung etwa in das 1. Jh. v. Chr. nahe.

Mit 26 cm sehr klein ist die Statuette einer Minerva, die bei Grabungen an der Beligna bei Aquileia zusammen mit einer großen Gruppe, teilweise unfertiger antiker Skulpturen gefunden wurde (Kat. 2 Abb. 351). Auf eklektische Weise wurden Stilformen und Motivelemente unterschiedlicher Epochen zusammengestellt. Das Ergebnis unterscheidet sich jedoch von den anderen klassizistischen, hoheitsvollen Minervafiguren. Die hellenistisch anmutenden Körperproportionen mit ausschwingender Hüfte und schalartig um die Arme gelegten Mantel dominieren die Figur und verleihen ihr einen profanen Charakter. Die kleine Figur ist vermutlich in das 2. Jh. n. Chr. zu datieren.¹⁹⁵ Sie stellt als einzigartiger Entwurf einmal mehr die große Unabhängigkeit von großplastischen Vorbildern bei der Kleinplastik unter Beweis. In dieser Hinsicht kann sie auch gut als Kontrast zu den hier behandelten großen Minervastatuen aus Marmor dienen, die getreu griechischen Vorbildern oder klassischen Darstellungsmustern folgen. Nur diese Statuette gibt recht individuelle Anschauungen der Göttin wieder. Die anderen Beispiele folgen konventionell den allgemeinen Vorstellungen von der Göttin, indem sehr geläufige Bildtypen gewählt wurden oder aber erhabene Göttlichkeit betonende Darstellungsmuster gewählt wurden.¹⁹⁶ Eigenwillige Abwandlungen sind nicht zu finden, wenn man von der Hinzufügung des Armreifs bei der Statue aus Kalkstein absieht. Die Venusstatuen sind demgegenüber weit variantenreicher und individueller, indem ungewöhnliche Gewanddrapierungen wiedergegeben wurden. Der Kopf der Minerva in Brescia, dem der Sapphotypus zugrundeliegt, fällt als raffinierte Umschöpfung ein wenig heraus. Im Gegensatz zu den

¹⁹⁵ Die Stücke aus dem zusammenhängenden Fund der unfertigen Skulpturen von der Beligna datieren in das 1. Jh. v. Chr. bis in das 3. Jh. n. Chr.: I. Favaretto, *Sculture non finite e botteghe di sculture ad Aquileia*, in: *Venetia II* (1970) 134 f. I. Favaretto glaubt, daß sich dort eine Bildhauerwerkstatt befand. Da die Skulpturen aber aus vier Jahrhunderten stammen und auch sonst sehr verschieden sind, ist es unwahrscheinlich, daß sie alle aus einer Werkstatt kommen. Die Skulpturen müssen aus anderen Gründen in dieser angehäuften Form dort zusammengekommen sein. So auch P. Pensabene, *AAAd XXIX 2*, 1987, 378.

¹⁹⁶ Die zahlreichen Gemmen aus Aquileia zeigen in vielen Fällen Minerva: G. Sena Chiesa, *Gemme del Museo Archeologico Nazionale di Aquileia* (1966) 123 ff. Meist wird die Göttin in klassischem oder klassizistischem Modus wiedergegeben, was dem Stil der Statuen entspricht und was man offenbar als die angemessenste Form der Wiedergabe dieser Göttin empfand.

standardisierten norditalischen Minervastatuen stehen die gewählten Entwürfe der stadtrömischen Kultbilder.¹⁹⁷

Die Qualität von Ausführung und Material der Minervastatuen in Norditalien ist in den meisten Fällen recht hoch einzuschätzen. Einen besonderen Ehrgeiz verrät die Statue in der unbedeutenden Civitas Camunorum, für die eigens pentelischer Marmor verwendet wurde. Sie wird in fertigem Zustand importiert oder von zugereisten Bildhauern gefertigt worden sein. Einen einheimischen Bildhauerstil läßt bis auf die Statue in Bergamo keine der großplastischen Minervastandbilder aus Marmor erkennen. Die Kalkstein-Minerva in Aquileia ist dagegen von Hand ansässiger Handwerker einer auf den lokalen Stein spezialisierten Werkstatt. Die Besonderheiten der Kalksteinplastik werden in Kapitel IV. 4. noch zur Sprache kommen.

Soweit bekannt stammt keine der besprochenen großformatigen Minervaskulpturen aus einem privaten Kontext. Eine öffentliche Aufstellung ist jeweils entweder sicher oder sehr wahrscheinlich. Die Statuen dienten wohl immer der öffentlichen Ausstattung oder als öffentliche Weihung.

Soweit sie datierbar sind, stammen die meisten Minervastatuen aus flavisch bis trajanischer Zeit.

Für ihre Aufstellung ab etwa flavischer Zeit bietet sich eine Erklärung an: Kaiser Domitian erhob Minerva zu seiner persönlichen Schutzgöttin, was der Göttin einen Popularitätsschub in Rom seit seiner Regierungszeit verschaffte.¹⁹⁸ Diese Tatsache zog auch ihre Beliebtheit in Norditalien und anderen Teilen des Reiches, so auch Griechenland, nach sich. Mehrere Standbilder der Göttin wurden sicher aus diesem Grund aufgestellt.

In den meisten Inschriften wird sie „Augusta“ genannt. Insofern sind die Minervastatuen als Ausdruck des Kaiserkultes zu verstehen.¹⁹⁹ Der Kult wurde eher von Ortsansässigen und Einheimischen ausgeübt als von Mitgliedern der Reichsverwaltung, außerdem zu einem großen Teil von Freigelassenen, Sklaven und von Frauen.²⁰⁰

Ähnliches geben auch die Inschriften von Statuenbasen zu erkennen: G. Alföldy stellte fest, daß die Stifter von Götterstatuen unter den reichen Freigelassenen zu suchen sind.²⁰¹

Unter diesen treten wiederum viele *seviri Augustales* als Statuenstifter auf. Sie hatten wegen

¹⁹⁷ W. Schürmann, Typologie und Bedeutung der stadtrömischen Minerva-Kultbilder, RdA Suppl. 2 (1985).

¹⁹⁸ F. Magi, I Rilievi flavii del Palazzo della Cancelleria (1945) 98 f. Die Popularität der Minerva schlägt sich auch in den Münzbildern nieder.

¹⁹⁹ Alföldy, Venetia et Histria 43: Sehr viele Basen von Götterstatuen nennen den Beinamen Augustus oder Augusta für die Gottheit; dadurch ist die Verbindung mit dem Kaiserkult evident. Zum vermehrten Aufkommen großformatiger Athenabilder seit flavischer Zeit in Griechenland: Karanastassis, Athena 391.

²⁰⁰ C. B. Pascal, The Cults of Cisalpine Gaul (1964) 150 ff.

²⁰¹ Alföldy, Venetia et Histria 46 f. und G. Zimmer. Locus datus decreto decurionum, AbhMünchen 102, 1989,

ihrer unfreien Herkunft ein besonderes Bestreben, ihre Ehre, die sie durch das Amt erwarben, unter Beweis zu stellen. Andererseits, wie Alföldy weiter ausführt, erwartete das städtische Umfeld von den *seviri Augustales* und von anderen Freigelassenen Integration und Verbundenheit mit der gesellschaftlichen und politischen Ordnung Roms. Aus diesen Gründen ist es fast zwingend, daß sie auch die üblichen Bildformen für ihre Statuenstiftungen wählten. Genauso mußten die Skulpturen jenen in Rom in qualitativer Hinsicht entsprechen. Die Integration der Stifter in die römische Ordnung durch die Unterstützung der Staatsreligion konnte so dem Betrachter bildlich vor Augen geführt werden.²⁰²

Die Weihungen sind ähnlich wie die Stiftungen von Kaiserporträts zu sehen, die ebenfalls die Loyalität der Ehrenden unter Beweis stellen und deshalb verbindliche Umsetzungen forderten. So ist die Wahl der konventionellen Darstellungsform in Verbindung mit der hohen Qualität zu verstehen, die auf gleiche Weise für die Porträts maßgeblich ist. Sicherlich war es dem Stifter außerdem wichtig, neben der erworbenen Ehre auf den eigenen Reichtum hinzuweisen, der durch das teure Standbild zum Ausdruck kam.

Die Minervastatuen in den Regionen VIII bis XI heben sich somit auch von den Statuen der gleichen Göttin in den Rheinprovinzen ab, wo oftmals recht ungewöhnliche Entwürfe entstanden. Diese geben kein Bemühen zu erkennen, die immer gleichen geläufigen Bildtypen und klassizistischen Darstellungsmuster zu wählen.²⁰³

Im Gegensatz zu Venus wird Minerva nicht als dekorative Skulptur für das private Umfeld umgesetzt. Hierher paßten die erotisch anmutenden kleinen Darstellungen der Liebesgöttin, die erhabene Athena offenbar weniger. Daher wurden Minervastatuen und-statuetten aus Marmor sehr viel weniger in Norditalien gefunden als solche der Venus.

Neben der religiösen Verehrung der Minerva im Rahmen von öffentlichen Heiligtümern²⁰⁴ war aber dennoch der private Kult der Göttin sehr verbreitet, wie die vielen Bronzestatuetten in Oberitalien belegen, die vermutlich in den Lararien standen.²⁰⁵ In diesem Rahmen hatte Minerva in erster Linie noch vor den öffentlichen Kulturen und Weihungen ihren Platz. Aber anders als in den Nordwestprovinzen regten die vielen Kleinbronzen der behelzten Göttin nicht zu zahlreichen großformatigen Skulpturen an.²⁰⁶

50.

²⁰²P. Karanastassis stellte bereits fest, daß gegenüber der individuelleren Rezeption und Umbildung der Werke in Griechenland im italischen Raum die ideologische Behaftung größer war, wenn Vorbilder kopiert wurden, so daß nicht so frei umgestaltet wurde bei den Minervabildern in Griechenland: Karanastassis, *Athena* 390 f.

²⁰³H. v. Hesberg in: *Orbis antiquus. Studia in honorem Ioannis Pisonis* (2004) 250.

²⁰⁴In Aquileia, wo auch mehrere Statuen der Göttin standen, ist der Minervakult mehrmals inschriftlich belegt. C. B. Pascal, *The Cults of Cisalpine Gaul*, 1964, 150.

²⁰⁵R. Chevallier, *La Romanisation de la Celtique du Pô* (1983) 478. A. Kaufmann-Heinimann, *Götter und Lararien aus Augusta Raurica. Forschungen in August 26* (1998).

²⁰⁶H. v. Hesberg in: *Orbis antiquus. Studia in honorem Ioannis Pisonis* (2004) 252.

Katalog

Aquileia

1. Statue der Minerva (Abb. 200. 203-204). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 1332). H 155 cm.

Istrischer Stein. Der Fundort innerhalb von Aquileia ist unbekannt.

Datierung: frühaugusteisch.

Literatur: Scrinari, Catalogo 16 Nr. 47 Abb. 47.

2. Statuette einer Minerva (Abb. 351). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 811). H 26 cm. Marmor.

Die Figur wurde am Fluß Beligna innerhalb einer Gruppe unfertiger Skulpturen gefunden.

Datierung: hellenistisch oder später.

Literatur: Scrinari, Catalogo 16 Nr. 46 Abb. 46; I. Favaretto, *Sculture non finite e botteghe di sculture ad Aquileia*, in: *Venetia II* (1970) 167 f. Abb. 10; M. Borda, *AquilNost* 44, 1973, 38; H. v. Heintze, *Gnomon* 49, 1977, 711.

3. Büste einer Minerva (Abb. 352). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. RC 201). H 18 cm. Marmor.

Der Fundort innerhalb Aquileias ist nicht bekannt.

Datierung: 2. Jh. n. Chr.

Literatur: *Aquileia romana. Vita pubblica e privata*, Ausstellung Aquileia (1991) 119 Nr. 48.

4. Kopf einer Minerva (Abb. 347). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 471). H 23 cm. Marmor.

Der genaue Fundplatz innerhalb Aquileias ist unbekannt.

Datierung: flavisch bis trajanisch.

Literatur: Scrinari, Catalogo 48 Nr. 134 Abb. 134.

5. Kopf einer Minerva (Abb. 212). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 467). H 19 cm. Kalkstein.

Der Kopf wurde in Aquileia an unbekanntem Ort gefunden.

Datierung: zweite Hälfte des 1. Jh. n. Chr. oder später.

Literatur: Scrinari, Catalogo 48 Nr. 133 Abb. 133.

Bergamo

6. Bekleidete Statue mit Gorgoneion (Abb. 339-341). Bergamo, Museo Civico Archeologico (Inv. 2368).

H 158 cm. H der Basis 15 cm. Marmor. Die Statue stammt aus dem antiken Bergomum von unbekanntem Fundort.

Datierung: augusteisch/frühe Kaiserzeit.

Literatur: A. Levi, Il museo romano nella rocca di Bergamo, in: Atti del IV. Congr. naz. di studi romani (1938) Anm. 44; Mansuelli, Italia settentrionale 109 Abb. 68; R. Poggiani Keller, Il Civico Museo Archeologico di Bergamo. Guida breve. (o. J.) 43 f. Abb. 33; A. Frova, La produzione artistica in età romana, Archeologia in Lombardia, 1982, 144 Abb. 184; M. Mirabelli Roberti, Lombardia romana, in: La Lombardia e le sue grande stagioni dalla preistoria al medioevo (1985) 115 ff. Abb. 15; G. Sena Chiesa, Rezeptionen di modelli ed elaborazioni locali nella formazione del linguaggio artistico medio-padano, in: Atti II convegno archeologico regionale, Como 1984 (1986) 257 ff. Abb. 23; M. Denti, Le schede-guida del Museo Archeologico di Bergamo (1993) Le statue greche-romane 7; Verf. in: Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum. Akten des VII. internationalen Colloquiums über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens 2001 (2003) 676 f. Abb. 9.

Torcello

11. Herme einer Minerva (Abb. 221). Torcello, Museo Provinciale (Inv. 2086). H 25 cm. Istrischer Stein.

Der genaue Fundort auf Torcello ist unbekannt.

Datierung: julisch-claudisch.

Literatur: F. Ghedini – G. Rosada, Sculture greche e romane del Museo Provinciale di Torcello (1982) 147 f. Nr. 58.

IV. 3. Bacchus

Bacchus ist neben anderen Göttern wie Venus eine der beliebtesten Gottheiten bei den Römern, was der Grund für die Aufnahme in diese Untersuchung ist. Ihm und seiner Ikonographie galten bisher mehrere Forschungsarbeiten.²⁰⁷ Die dabei gewonnenen Kenntnisse sollen in diesem Kapitel für Norditalien spezifiziert werden.

Der ursprüngliche italische Vegetationsgott Liber Pater wurde mit dem griechischen Gott des Weines Dionysos identifiziert. Aus einer Epiklese des Dionysos leitet sich wiederum der Name Bacchus ab, der im Lateinischen ebenfalls geläufig ist.²⁰⁸ Hier wird die Gottheit Bacchus bezeichnet.

Der Gott des Weines wird in der römischen Kunst zumeist als junger, nackter Mann mit längerem Haar dargestellt. Die Körperformen sind in der Regel eher weichlich als athletisch wiedergegeben. Meistens wurde er durch typisches Beiwerk wie Trauben und Efeublätter gekennzeichnet. Auch die Nebris verweist auf das Umfeld des Gottes. In Norditalien fanden

²⁰⁷F. Matz, ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΗ ΤΕΛΕΤΗ. Archäologische Untersuchungen zum Dionysos-Kult in hellenistischer und römischer Zeit, AbhMainz 1963 Nr. 15, 1428 ff. 1437 ff.; E. Pochmarski, Das Bild des Dionysos in der Rundplastik der klassischen Zeit, Diss. Wien 1974; LIMC III (1986) 540 ff. s. v. Dionysos/Bacchus (Gasparri). Schröder, Bacchusbilder; E. Pochmarski, Dionysische Gruppen. Eine typologische Untersuchung zur Geschichte des Stützmotivs (1990).

²⁰⁸LIMC III (1986) 540 s. v. Dionysos/Bacchus (Gasparri).

sich viele männliche, nackte Torsi, die auf eine Bacchusstatue zurückgehen könnten. Fehlen wie in vielen Fällen die Attribute des Bacchus, so ist die Identifizierung unsicher. Auch auf andere jugendliche Götter wie Apoll könnten einige Statuenreste zurückgehen. Daher werden hier nur solche Bildwerke berücksichtigt, welche durch die Attribute sicher Bacchus dargestellt haben.

Eine Unsicherheit ergibt sich zudem durch die Beliebtheit des Silvanus in Oberitalien.²⁰⁹ Auf einem Weiherelief mit Inschrift in Ferrara ist er als jugendlicher Gott mit Fell, Sichelmesser in der rechten und einem Zweig in der linken Hand dargestellt (Abb. 119-120).²¹⁰ Als Torso würde eine Statue dieser Ikonographie für Bacchus gehalten werden. Bacchus trägt die Nebris, also ein Rehkitzfell, Silvanus dagegen ein Ziegenfell. Beides ist bei manchen mit einem Fell bekleideten Torsi nicht unterscheidbar. Die Identifikation als Bacchus erfordert also weitere Hinweise, wie etwa die Pantherfellstiefel oder lange Haarsträhnen auf den Schultern, die Silvanus nicht trägt und die eindeutig auf Bacchus weisen.²¹¹ Zwei Torsi, die bisher als „dionysisch“ bezeichnet wurden, werden deshalb aus diesem Kapitel ausgeschlossen: In Aquileia trägt ein männlicher, stark beschädigter Torso ein Fell, das als einziger ikonographischer Hinweis auf Bacchus nicht ausreicht.²¹² Ein weiterer Torso in Cesena trägt ebenfalls das nicht näher bestimmbare Fell eines Huftieres. Im Nacken dieser Figur sind die Reste der Haare zu sehen, die von einer nackenlangen Frisur, wie sie Silvanus vorwiegend trägt, herrühren müssen. Weil die Skulptur in einem Villenbereich gefunden wurde, wird sie in Kapitel III. 1. (Kat. 15 Abb. 117-118) besprochen. Eine Statue aus der Villa von Desenzano del Garda stellt dagegen zweifellos einen jugendlichen Bacchus dar. Die Figur wurde ebenfalls bereits im Kapitel zu den Villenausstattungen erwähnt. (Kap. III. 1. Kat. 1 Abb. 83-85). Kennlich wird der Gott durch das auf der linken Schulter geknotete Fell, die Pantherfellstiefel und den Panther neben dem linken Fuß. Die Statue ist zu unspezifisch, um sie auf ein bestimmtes Vorbild zurückzuführen. Es liegen sicher Modelle des 4. Jh. v. Chr. zugrunde, auf die sich die meisten römischen Statuen des Gottes mehr oder weniger direkt beziehen. In der Nachfolge praxitelischer Werke

²⁰⁹Alföldy, *Venetia et Histria* 41 Anm. 98. Beispiele sind neben dem Relief eines Silvanus in Ferrara die Statuen in Portogruaro (Kap. IV. 4. Kat. 42 Abb. 219-220) und Parma: L. Grezzi, *Parma romana* (1971) 117 ff. Abb. 89.

²¹⁰Ferrara, *Lapidario Civico* (Inv. RA 777). H 61 cm. Marmor. A. M. Visser Travagli, *Il Lapidario del Museo Civico di Ferrara. Quaderni dei Musei Ferraresi* (1983) 22; F. Rebecchi, *La scultura romana dei territori intorno a Ferrara. Pertinenze, tipologie, problemi*, in: *Storia di Ferrara III* (1989) 344 Abb. 5; E. Schraudolph, *Römische Götterweihungen mit Reliefschmuck aus Italien. Altäre, Basen und Reliefs* (1993) 170 f. S 3 Taf. 14. Das Relief kann aufgrund seiner Form in das 2. Jh. n. Chr. datiert werden.

²¹¹LIMC VII (1994) 763 ff. s. v. Silvanus (Nagy). Beide Kriterien schließen auch eine Identifizierung als Satyr aus, der bisweilen ebenfalls ein Fell trägt, z. B. der Satyr aus einer Gruppe mit Bacchus in Venedig: Schröder, *Bacchusbilder* Taf. XV N 1.

²¹²Aquileia, *Museo Archeologico Nazionale* (Inv. 466). H 67 cm. Marmor. *Scrinari, Catalogo* 3 Nr. 3 Abb. 3.

wurden sehr viele solcher Bilder des Gottes geschaffen, die wohl zum großen Teil römische Neuschöpfungen sind. Sie waren sehr beliebt und wurden vermutlich des öfteren bezüglich Haltung und Attribute verändert, wie die vielen verschiedenen Statuen der römischen Kaiserzeit vermuten lassen. Bisherige Versuche, sie kopienkritisch zu gruppieren und mehreren Typen zuzuweisen, blieben daher meistens unbefriedigend.²¹³ Nur wenige von ihnen dürften tatsächlich Kopien bestimmter Originale sein, wie etwa die Statuen des Typus Jacobsen.²¹⁴

Die Statue in Desenzano del Garda zeichnet sich nicht durch besonders gute Bildhauerqualität aus wie anhand der undifferenzierten Stofflichkeit und der unsorgfältigen Umsetzung von Kopf und Hufen am Fell zu sehen ist. Sie wird im 2. Jh. n. Chr. entstanden sein.

Ein weiterer Torso einer männlichen Statue mit Nebris und längeren Haarsträhnen befindet sich im Museum von Altino (Kat. 10 Abb. 353-354) und kann genauso beurteilt werden wie die Statue in Desenzano, was Herleitung des Bildmotivs, Datierung und Bildhauerqualität betrifft.

Die Nebris und die langen Haarsträhnen auf den Schultern eines Torsos in Aquileia ermöglichen die Identifizierung des Bildwerks als Bacchus (Kat. 1 Abb. 355-356).

Erkennbar ist die im Vergleich zu den zuvor genannten Figuren bessere Bildhauerqualität. Eine Datierung in das 2. Jh. n. Chr. wird auch in diesem Fall zutreffen.

Lediglich das Fragment einer Bacchusstatue wurde in Forlimpopoli gefunden, nämlich der Teil eines Beines mit dem Rest des Pantherfellstiefels und der Baumstammstütze (Kat. 8 Abb. 35-358). Die Statue dürfte in hadrianischer Zeit entstanden sein.

Auch mehrere Köpfe von Bacchusstatuen sind in Norditalien gefunden worden. Davon ist einer typologisch signifikant: Ein Kopf in Imola wurde auf der Fläche einer römischen Villa gefunden und wird deshalb in Kapitel III. 1. angeführt (Kat. 20 Abb. 129-132). Der Gott wird kenntlich wegen eines Kranzes aus Efeulaub. Das längere Haar ist im Nacken aufgebunden. Die auf dem Kopf ruhende Hand stellt das Werk in eine Bildtradition, die auf den Apollon Lykeios zurückzuführen ist. Von dem vermuteten Original zweigen viele Varianten ab, die ihrerseits Untergruppen bilden. In der römischen Kunst bediente man sich häufig diese Schemata für Bacchusbilder.²¹⁵ S. F. Schröder deutete das Motiv der auf dem Kopf ruhenden Hand als Lichtepiphany des Gottes und stellt es in keinen spezifischen mythologischen Zusammenhang.²¹⁶ Aufgrund der schlecht erhaltenen Oberfläche kann der Kopf in Imola nicht datiert werden.

²¹³LIMC III (1986) 435 ff. Nr. 119 ff. s. v. Dionysos (Gasparri); E. Pochmarski, Das Bild des Dionysos in der Rundplastik der klassischen Zeit Griechenlands (1974) mit Rez.: D. Willers, *Gymnasium* 5, 82, 1975, 449 ff.

²¹⁴LIMC III (1986) 436 Nr. 126 s. v. Dionysos (Gasparri).

²¹⁵Schröder, Bacchusbilder, passim.

²¹⁶Ebenda 110.

Für einen etwa lebensgroßen Kopf flavischer Zeit in Aquileia gilt das Gleiche wie für die genannten Torsi des Weingottes: Er ist keinem bestimmten Typus zuzuweisen, sondern ein recht allgemein gehaltenes Bild. Der Kopf zeigt den Weingott in üblicher Weise mit längerem Haar, jung und unbärtig (Kat. 3 Abb. 359-360).

Auf diese Stücke beschränken sich die großplastischen Skulpturen des Bacchus. Die datierbaren Werke gehören in das 2. Jh. n. Chr. bis auf den Kopf in Aquileia, der vielleicht schon am Ende des 1. Jh. n. Chr. entstand. Unter Berücksichtigung ihrer geringen Anzahl entsprechen die Skulpturen in ihrer zeitlichen Verteilung somit den Bacchusstatuen im gesamten Römischen Reich, die am häufigsten im 2. Jh. n. Chr. entstanden sind.²¹⁷

Die bildhauerische Qualität der norditalischen Stücke ist durchschnittlich. Motivisch sind sie einfach gestaltet: Es sind Standbilder des jungen Gottes mit mehreren Attributen. Sie sind nicht in ein mythologisches Geschehen eingebunden, welches Vorwissen bei den Betrachtern erfordern würde.²¹⁸ Genausowenig demonstrieren sie ein besonderes Kennertum der griechischen Kunst bei den Auftraggebern.

Nur in einem Fall ist der Aufstellungsort bekannt: die Villa von Desenzano. Inschriften von Weihungen einer Statue des Liber Pater oder des Bacchus, die auf eine öffentliche Aufstellung solcher Statuen weisen würden, sind nicht bekannt.²¹⁹ Daher waren die Statuen vermutlich dekorative Werke, die der Ausstattung von privaten Gebäuden dienten.

Besonders zahlreich wurden Hermen des Weingottes in den Regionen VIII bis XI gefunden. Sie zeigen – wenn es sich nicht um Porträthermen handelt – fast ausschließlich Bacchus sowie Figuren aus seinem Gefolge oder unbenennbare, männliche Gottheiten, die der Ikonographie von Hermes oder Dionysos angenähert sind.²²⁰ Einige von ihnen sind recht groß, die meisten aber mit 16 bis 24 cm Höhe kleinformatig. Hier wurden nur die Hermen ausgewählt, die den Weingott selbst und nicht die Wesen seines Gefolges zeigen. Silene und Satyrn sind durch ihren ungezähmten Ausdruck erkennbar, der mit Hilfe von breit lachenden Mündern, faltigen, verkniffenen Gesichtern oder ungeordnetem Bart und Haar sowie von spitzen Ohren erreicht wurde. Dagegen verlieren die Darstellungen des Bacchus selbst – auch als Kind – nie ihren ruhigen und göttlich erhabenen Charakter.²²¹

²¹⁷Ebenda 44.

²¹⁸In Norditalien sind mythologische Bilder sehr selten: L. Mercado, *Riflessioni sul linguaggio figurativo*, in: *L'Archeologia in Piemonte* (1981) 332.

²¹⁹Alföldy, *Venetia et Histria* 41. Weihinschriften gibt es allerdings recht häufig für Liber Pater. Sie sind überall in den Regionen VIII bis XI zu finden. Über die Dedikanten erlauben sie keine spezifischen Aussagen. C. B. Pascal, *The Cults of Cisalpine Gaul* (1964) 105 ff.

²²⁰Z. B. die Herme aus Kalkstein in Aquileia, Kap IV. 4. Kat. 17 Abb. 177 – 178.

²²¹Daß im Einzelfall auch ein Satyr mit beruhigtem Gesichtsausdruck gemeint sein kann, läßt sich nicht ganz ausschließen. Dadurch wird die Untersuchung jedoch kaum verfälscht.

Die Funktion der kleinen Hermen ist durch Funde aus Pompeji zu belegen. Sie dienten sicher häufig als Dekoration eines Tischfußes, vorwiegend im privaten Rahmen (Abb. 364).²²² Auch als Schmuck von Gärten und Wohnräumen, wo sie meist vor der Wand standen, sind sie in Pompeji angetroffen worden.²²³ Zwei der Bacchushermen wurden entsprechend in Wohnhäusern gefunden. Sie wurden bereits in Kapitel III. 2. (Kat. 10.11 Abb. 145. 146) erwähnt. Eine weitere Herme stand in einer Villa (Kap. III. 1. Kat. 22 o. Abb.)²²⁴ Zu ihrem dekorativen Zweck passen die farbigen Marmorsorten, aus denen die kleinen Hermen in Norditalien wie in anderen Teilen des Reiches oftmals hergestellt wurden (Kat. 6. 19 Abb. 371-372. 390 sowie Kap. III. 2. Kat. 22 o. Abb.). Oft trugen sie aus andersfarbigem Material eingelegte Augäpfel, die heute zumeist verloren sind. Durch den bunten Marmor wurde reicher Ausstattungsluxus imitiert.²²⁵

Nur selten können die kleinen, oftmals schlecht erhaltenen Hermen Norditaliens datiert werden. Wenn man jedoch von einer Funktion als Wandschmuck für viele der Hermen ausgeht, so dürften sie vorwiegend im 1. Jh. n. Chr. entstanden sein. Im 2. Jh. n. Chr. herrschten andere Formen der Wanddekoration vor, wie Marmorinkrustationen und Mosaiken, zu denen die Hermen nicht mehr paßten. Auch die Hermen als Schmuck von Monopodia sind vorwiegend in dieser Zeit entstanden.²²⁶

Hermen gehen meistens auf Entwürfe in Hermenform zurück, deren Bildtradition sich auch in der Nachfolge auf diese Skulpturengattung beschränkte. Häufig konnte auch der von einem Statuentypus bekannte Kopf auf eine Herme gesetzt werden.²²⁷ Der umgekehrte Fall, also die Verbindung eines als Herme bekannten Kopftypus mit einer Statue ist nicht bekannt.²²⁸

Bis zum späten Hellenismus stellten die Hermentwürfe immer den Gott Hermes selbst dar, wobei Wiederholungen dieser Entwürfe auch mit Attributen anderer Götter versehen wurden, z. B. die bärtige Herme des Typus Piräus in Aquileia.²²⁹ Erst die Schöpfungen seit hellenistischer Zeit stellten auch andere Götter in Hermenform dar.

Abgesehen von einer Herme in Aquileia sind alle norditalischen Hermen späthellenistische oder kaiserzeitliche Entwürfe, die wohl als Bacchushermen erdacht wurden. Oft weisen sie archaische oder klassizistische Stilelemente auf. Zumeist sind es sehr allgemein gehaltene

²²²Θ. Στεφανιδου–Τιβεριου, Τραπεζοφορα με πλαστικη διακοσμηση. Η αττικη ομαδα (1993) Taf. 94. 95. 100.

²²³E. J. Dwyer, Pompeian Domestic Sculpture. Archaeologica 28 (1982) 26 Taf. 47, 183.

²²⁴Eine Herme in Mailand ist in einen Altar eingebaut: E. A. Arslan (Hrsg.), Le civiche raccolte archeologiche di Milano (1979) 162 ff. Abb. 183, 184.

²²⁵H. Wrede, Die antike Herme (1985) 67.

²²⁶Ebenda 69.

²²⁷Z. B. die Herme des Sappho-Typus in Neapel: Lippold, Plastik Taf. 67, 4.

²²⁸D. Willers, JdI 82, 1967, 37 ff.

²²⁹Wrede a. O. 21.

Darstellungen des jugendlichen Gottes mit unbewegten Gesichtszügen und dem typischen Haarschmuck bestehend aus Binden, Trauben, Korymben und Efeu (Kat. 4. 5. 9. 13. 14. 15. 17 Abb. 367-370. 365-366. 381-382. 377. 378. 379-380. 387). Bisweilen ist Bacchus auch kindlich mit Pausbacken wiedergegeben (Kat. 7 Abb. 373-374 sowie Kap. III.2. Kat. 10. 11 Abb. 145. 146).

Archaistisch gestaltet sind zwei Hermen aus Veleia in Parma. In ihrer Machart ähnelt eine von ihnen (Kat. 12 Abb. 383) den norditalischen Kalksteinskulpturen der frühen Kaiserzeit. Neben der Statue einer Gottheit in Bergamo (Kap. IV. 2. Kat. 6 Abb. 339-341) belegt sie zum einen die teilweise Verwendung von Marmor in den Kalksteinwerkstätten und zum anderen, daß solche Hermen auch in diesen einheimischen Kalksteinwerkstätten hergestellt wurden.

Die zweite Herme aus Veleia dekoriert den Schaft eines Tischfußes (Kat. 11 Abb. 384).

Die Übereinstimmungen in der Ausführung der Korkenzieherlocken mit der anderen Herme aus Veleia läßt denselben Handwerker für beide vermuten.

Einen bärtigen Bacchus zeigt die sehr kleine Herme in Portogruaro (Kat. 16 Abb. 385-386). Sie ist neben dem Stück aus Adria (Kap. III. 1. Kat. 22 o. Abb.) die kleinste der Hermen und eine der wenigen des bärtigen Gottes.

Offenbar handelt es sich bei den zahlreichen kleinen Hermenköpfen des Bacchus um weit verbreitete Standardentwürfe. Darauf läßt eine enge motivische Parallele einer der Hermen in Vado Ligure schließen, die in Spanien gefunden wurde (Abb. 376).²³⁰ Bei beiden Stücken ist der Kopf ein wenig nach links geneigt; beide tragen Halsschmuck mit zwei Korymben und einen ähnlichen Kopfschmuck, der aufgrund der Korrosion des italischen Stückes nicht in allen Details mit der Parallele in Córdoba verglichen werden kann. Dennoch ist deutlich, daß die beiden Hermen nicht in einem echten Replikenverhältnis zueinander stehen. Das Stirnhaar der Herme in Córdoba weicht zum Beispiel ab. Vielleicht haben sich die Bilder des Gottes mit Hilfe von sehr kleinen Modellen, Zeichnungen oder anderen zweidimensionalen Vorlagen so weit verbreitet.

Anders als die Bildwerke der Venus und der Minerva, die sich auf Nordostitalien konzentrierten, stammen die kleinen Hermen aus ganz Norditalien. Aus dem Nordwesten kommen die Hermen in Vado Ligure und Turin (Kat. 13. 14. 18 Abb. 377. 378. 388 sowie Kap. III. 2. Kat. 10. 11 Abb. 145. 146). Lediglich aus dem Gebiet unmittelbar südlich der Alpen sind keine Hermen bekannt.²³¹ Die kleinformigen Hermen kamen also auch in wenig romanisierten Gebieten zur Aufstellung, dort wo über sie hinaus nur wenige römische

²³⁰A. Garcia y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal* (1949) 436 Nr. 450 Taf. 317.

²³¹Eine eigene Untersuchung, die auch die dekorativen Hermen anderen Motivs einbezieht, wäre sicher lohnenswert.

Skulpturen errichtet wurden. Sie dekorierten als günstige Minimalausstattung die Wohnungen von Familien aller Bevölkerungsschichten.²³² Hinweise auf eine kultische Verwendung gibt es nicht. Man könnte sie als kleinsten Nenner einer Romanisierung im privaten Umfeld ansehen. Zu diesem Zwecke wurden offenbar serienweise viele Hermen von mittelmäßiger Bildhauerarbeit hergestellt. Großplastische, qualitätvolle Statuen konnten sich dagegen nur wenige leisten.

Es stellt sich die Frage, warum man gerade Bacchus und sein Gefolge so häufig zu Dekorationszwecken darstellte. Sie verbildlichen dionysisches Wohlergehen, dem man sich gerade im privaten Bereich, wo man weitgehend losgelöst von öffentlichen Verpflichtungen auftrat, hingeben konnte. Das nahmen sicher nicht nur die Mitglieder der finanziellen und sozialen Oberschicht für sich in Anspruch, sondern auch weniger finanzkräftige Bürger. Sieht man Bacchus als Symbol für dionysische Feste und für ein angenehmes Leben, so ist seine breite Popularität evident.

Die Erkennbarkeit des Gottes war durch das Beiwerk Trauben, Efeu, Korymben und Haarbinden auch bei einheimischen Betrachtern gewährleistet. Mehrere der Hermen zeigen die Attribute überproportional groß.

Der etwas überlebensgroße Kopf eines bärtigen Bacchus wurde bei Aquileia im Fundament eines spätrömisch-christlichen Hauses gefunden (Kat. 2 Abb. 363). Er ist die Kopie eines Hermentypus aus frühklassischer Zeit und somit die einzige Herme des Bacchus, die von einem bestimmten griechischen Vorbild abgeleitet ist. Die Herme entstand in flavisch bis antoninischer Zeit.

In Kapitel II. 2. wurden bereits die vier großen Schulterhermen aus dem Theater von Verona vorgestellt (Kap. II. 2. Kat. 2 Abb. 30-33). Sie stellen einen jungen Bacchus, einen bärtigen Bacchus, einen Satyrn und einen Silenen dar. Die beiden Hermen des jugendlichen und des älteren Bacchus verknüpfen Elemente verschiedener Stilstufen aus Archaisk, Klassik und Hellenismus auf raffinierte Weise. Sie genügen in dieser Hinsicht, und was die Bildhauerqualität betrifft, einem anspruchsvollen Kunstgeschmack, der auf den Auftraggeber zurückgeführt werden muß. Er war sicher mit der stadtrömischen Hochkultur vertraut, wie bereits in Kapitel II. 2. formuliert wurde. Man kann davon ausgehen, daß beide Bacchushermen zusammen mit den beiden anderen Hermen in römischer Zeit entworfen

²³²Die traditionelle Funktion der Hermen ist wohl nur bei den beiden frühesten norditalischen Stücken gegeben. Es sind die als Grabwächter aufzufassenden Hermen in Altino (Kap. IV. 4. Kat. 6 Abb. 154-156), die noch in die zweite Hälfte des 1. Jh. v. Chr. datiert werden. Die Hermen ersetzen auch Statuetten, denn Statuetten des Bacchus sind in Norditalien unbekannt.

wurden. Vermutlich wurden sie eigens für die Theaterausstattung hergestellt, denn sie entstanden alle in augusteischer Zeit, also zur Zeit der Errichtung des Gebäudes.²³³

Katalog

Aquileia

1. Männlicher Torso mit Nebris (Abb. 355-356). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (o. Inv.). H 67 cm. Marmor. Der Fundort innerhalb Aquileias ist unbekannt.

Datierung: 2. Jh. n. Chr.

Literatur.: Scrinari, Catalogo 3 Nr. 2 Abb. 2.

2. Kopf des Bacchus (Abb. 363). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 330). H 30 cm. Marmor. Der Kopf wurde bei Aquileia im Fundament eines spätantiken Hauses gefunden.

Datierung: flavisch bis antoninisch.

Literatur: Scrinari, Catalogo 44 Nr. 117 Abb. 117.

3. Kopf des Bacchus (Abb. 359-360). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 808). H 21 cm. Marmor. Der Fundort innerhalb Aquileias ist unbekannt.

Datierung: flavisch.

Lit.: Scrinari, Catalogo 43 Nr. 113 Abb. 113.

4. Herme des Bacchus (Abb. 367-370). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 540). H 24 cm. Marmor. Der Kopf wurde bei Casa Bianca auf dem Grundstück Pontin gefunden.

Datierung: 1. Jh. n. Chr.

Literatur: Scrinari, Catalogo 93 Nr. 270 Abb. 270.

5. Herme des Bacchus (Abb. 365-366). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 815). H 20 cm. Marmor. Die Herme wurde in Aquileia an unbekanntem Fundplatz gefunden.

Datierung: kaiserzeitlich.

Literatur: Scrinari, Catalogo 93 Nr. 271 Abb. 271.

6. Herme des Bacchus (Abb. 371-372). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (o. Inv.). H 19,5 cm. Gelblich bis rosa Marmor. Die Fundstelle innerhalb Aquileias ist unbekannt.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: unpubliziert.

7. Herme des Bacchus (Abb. 373-374). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 813). H 13 cm. Marmor. Der Fundort innerhalb Aquileias ist unbekannt.

²³³Seit der frühen Kaiserzeit sind Hermen verstärkt im dionysischen Themenkontext aufgestellt worden,

Datierung: nicht möglich.

Literatur: unpubliziert.

Forlimpopoli

8. Fragment einer männlichen Statue (Abb. 357-358). Forlimpopoli, Museo Civico Archeologico (Inv. SAER 19292; Inv. Benini 317). H 39 cm. Marmor. Das Fragment wurde in der Via Curva beim Theater Silvio Pellico gefunden.

Datierung: hadrianisch.

Literatur: Rebecchi, *Scultura colta 559 Forlimpopoli c)* Taf. 55, 4; A. Coralini, *Disiecta membra. Sculture romane del Museo di Forlimpopoli I. Forlimpopoli. Studi e Documenti VII* (1996) 17 ff. Abb. 1. 2.

9. Kopf einer Bacchuserme (Abb. 381-382). Forlimpopoli, Museo Civico Archeologico (Inv. SAER 9153; Inv. Benini 228). H 16 cm. Weißer Marmor. Der Kopf kam bei Bauarbeiten in Forlimpopoli ans Licht.

Datierung: 1. Jh. n. Chr.

Literatur: Rebecchi, *Scultura colta 559 Forlimpopoli c)*; T. Aldini, *Il Museo Archeologico Civico di Forlimpopoli* (1990) Abb. 75 ; A. Coralini, *Disiecta membra. Sculture romane del Museo di Forlimpopoli I, Forlimpopoli. Documenti e Studi VII* (1996) 65 ff. Abb. 48. 49; *Aemilia* 493 Nr. 176.

Altino

10. Männliche Torso mit Nebris (Abb. 353-354). Altino, Museo Archeologico Nazionale (Inv. AL 330). H 45 cm. Marmor. Der genaue Fundort in Altino ist unbekannt.

Datierung: 2. Jh. n. Chr.

Literatur: B. M. Scarfi – M. Tombolani, *Altino preromana e romana* (1985) 87 ff. Abb. 67.

Parma

11. Herme einer Gottheit (Abb. 384). Parma, Museo Archeologico Nazionale (o. Inv.). H 67 cm. Weißer Marmor. Die Herme stammt von unbekanntem Fundort in Parma.

Datierung: augusteisch bis julisch-claudisch.

Literatur: M. Marini Calvani in: *Storia di Piacenza I*, Abb. 219.

12. Kopf einer Bacchuserme (Abb. 383). Parma, Museo Archeologico Nazionale (o. Inv.). H 16 cm. Weißer Marmor. Der Hermenrest wurde in Parma an unbekanntem Fundort gefunden.

Datierung: augusteisch bis julisch-claudisch.

Literatur: M. Marini Calvani in: *Storia di Piacenza I*, Abb. 220.

H. Wrede, *Die antike Herme* (1985) 18.

Vado Ligure

13. Herme des Bacchus (Abb. 377). Vado Ligure, Museo Archeologico „Queirolo“ (Inv. 10). H 21 cm. Weißer Marmor. Der genaue Fundort in Vado Ligure ist unbekannt.

Datierung: 1. Jh. n. Chr.

Literatur: A. Bettini, I Marmi di Vada Sabatia (o. J.) 22 f. Nr. 2.

14. Herme des Bacchus (Abb. 378). Vado Ligure, Museo Archeologico „Queirolo“ (Inv. 11). H 14 cm. Weißer Marmor. Der genaue Fundort der Herme innerhalb von Vado Ligure ist unbekannt.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: A. Bettini, I Marmi di Vada Sabatia (o. J.) 26 f. Nr. 4.

Bologna

15. Kopf einer Bacchusherme (Abb 379-380). Bologna, Museo Civico Archeologico (o. Inv.). H 14 cm. Weißer bis grauer Marmor. Aus Bologna, Via Orefici.

Datierung: 1. Jh. n. Chr.

Literatur: M. Zuffa, Sculture greco-romane di Bononia, Emilia Romana I (1941) 200 Nr. II Taf. II Abb. 5; F. Bergonzoni – G. Bonora, Bologna romana I (1976) 118 Nr. 108.1. A. 5; C. Morigi Govi – D. Vitali (Hrsg.), Guida al Museo Civico Archeologico di Bologna (1982) 336; Rebecchi, Scultura colta 563 Bologna i).

Portogruaro

16. Herme des Bacchus (Abb. 385-386). Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese (o. Inv.). H 13,5 cm.

Weißer Marmor. Die Herme kam in Iulia Concordia ans Licht.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: unpubliziert.

Este

17. Kopf des Bacchus (Abb. 387). Este, Museo Nazionale Atestino (o. Inv.). H 15 cm. Heller Marmor.

Die Skulptur wurde an unbekanntem Platz in Este gefunden.

Datierung: Ende des 1. Jh. - 2. Jh. n. Chr.

Literatur: A. M. Chieco Binachi (Hrsg.), Il Museo Nazionale Atestino. Tesori del Veneto (1988) 45 Abb. 71.

Turin

18. Herme des Bacchus (Abb. 388). Turin, Museo di Antichità (Inv. 49731). H 12, 5 cm. Weißer Marmor.

Die Herme stammt aus dem antiken Libarna.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: E. Zanda, *QuadSoprA Piemont* 2, 1983, 67 f. Nr. 4 Taf. XIX, 4.

Reggio Emilia

19. Herme des Bacchus (Abb. 390). Reggio Emilia, Museo Civico (o. Inv.). H 6 cm. Rötlicher Stein.

Aus Montericco bei Reggio Emilia.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: A. Corradini, *Quaderni d'Archeologia Reggiana* 5, 1990, 226 Nr. 10.

IV. 4. Skulpturen aus lokalem Kalkstein

Viele in Norditalien ausgegrabene rundplastische Skulpturen wurden aus einem lokalen Stein hergestellt. Es ist fast immer der aurisinische Kalkstein, der unmittelbar an der Adriaküste bei Triest gewonnen wurde.²³⁴ Die aus dem lokalen Stein gefertigten Skulpturen sind sicher als Produkte einheimischer Steinmetzarbeit auszumachen. Da die Skulpturen nicht importiert sind, zeigen sie unmittelbar die Wünsche und Rezeptionsvorgänge bei den lokalen Herstellern bzw. Auftraggebern und sind deshalb für diese Untersuchung sehr aufschlußreich.

Unter den Fundorten dieser Skulpturen sind zwei Schwerpunkte festzustellen: Aquileia und Altino. Von dort stammt auch die Mehrzahl der oberitalischen Grabreliefs, welche vorzugsweise aus dem gleichen Kalkstein hergestellt wurden. Aufgrund dieser zahlreichen Werke kann man von Kalkstein bearbeitenden Steinmetzwerkstätten in diesen Orten ausgehen.²³⁵

Soweit bekannt, sind die Fundplätze der rundplastischen Skulpturen aus Kalkstein in vielen Fällen die römischen Nekropolen der beiden Zentren. Andere Fundkontexte sind nicht belegt. Darüber hinaus legen die Motive weiterer Werke einen sepulkralen Zusammenhang nahe. Für die norditalischen Kalksteinskulpturen kann somit fast ausschließlich eine Verwendung in einem Grabzusammenhang angenommen werden. Das Material scheint an diese Funktion gebunden zu sein. Aber auch Werke aus Marmor kamen in Grabbezirken zur Aufstellung.

²³⁴ Eine Ausnahme ist zum Beispiel der marmorartige, lokale Stein, aus dem die Statue des Kerberos in Genua gefertigt wurde (Kat. 33 Abb. 190).

²³⁵ H. Gabelmann, *BJb* 172, 1972, 85. Zwei unfertige Löwenstatuen aus Kalkstein in Aquileia bestätigen darüber hinaus die Ansässigkeit einer Werkstatt an dem Ort (Kat. 29,2. 29,3 Abb. 251. 252).

Ob ein Bildhauer Kalkstein oder Marmor als Material wählte, hing wohl vor allem vom finanziellen Hintergrund des Auftraggebers ab. Kalkstein aus der Umgebung war billiger als Marmor, der meistens importiert werden mußte.

Skulpturen aus Kalkstein entstehen unter anderen technischen Voraussetzungen als Marmorskulpturen. Der Stein ist weicher, grobkörniger und deshalb leichter zu bearbeiten. Aus den gleichen Gründen ist er empfindlicher. Er verwittert sehr viel schneller als Marmor. Die Oberfläche kann nicht auf die gleiche Weise geglättet werden wie die Oberfläche von Marmor, auch sind kleinteilige Bearbeitungen, Bohrungen und Hinterschneidungen nicht in der gleichen Form wie bei Marmor möglich. Deshalb stellen die Kalksteinskulpturen immer besondere Anforderungen an den Verarbeiter und können stilistisch nicht mit Marmorskulpturen verglichen werden. Vergleiche und Datierungen können nur mit anderen Monumenten aus dem gleichen Material vorgenommen werden.

Es ist weiterhin von einer farblichen Fassung der Bildwerke auszugehen. Dafür dürften sie mit einer Stuckschicht überzogen worden sein. Allerdings weist die feine Ausarbeitung mancher Details wie die Flügel des schlangenbeinigen Wesens (Kat. 1 Abb. 157. 159-160) oder die Verzierung eines Polos (Kat. 23 Abb. 213-214) auf einen recht dünnen Überzug hin. Die Verwendung des lokalen Materials, das seit vorrömischer Zeit in Norditalien zur Verfügung stand,²³⁶ könnte man besonders für die Darstellung einheimischer, also keltischer Gottheiten erwarten. Die Ikonographie der einheimischen Götter ist jedoch unbekannt, weil es Darstellungen dieser Gottheiten aus vorrömischer Zeit bislang nicht gibt.²³⁷ G. Alföldy machte deutlich, daß die lokalen Götter den römischen namentlich angeglichen wurden.²³⁸ Eine ikonographische Angleichung auch wegen einer fehlenden eigenen Bildtradition ist deshalb sehr wahrscheinlich und rechtfertigt an dieser Stelle die Interpretationen der Darstellungen vor dem Hintergrund des griechisch-römischen Bildschatzes.

Datierung

In den Arbeiten von H. Gabelmann, H. Pflug und D. Dexheimer sind Sarkophage, Porträtstelen und Grabaltäre aus Oberitalien untersucht und datiert worden.²³⁹

Diese Monumente sind vorwiegend aus aurisinischem Kalkstein hergestellt worden, also aus

²³⁶Aurisinischer Kalkstein war im 2. Jh. v. Chr. bereits verbreitet in Norditalien: F. Maselli Scotti – A. Giovannini – P. Ventura, Aquileia. A crossroad of men and ideas, in: Noelke, Romanisation und Resistenz 657.

²³⁷Zur fehlenden keltischen Bildtradition in Oberitalien: G. A. Mansuelli, RM 63, 1956, 66; ders., RM 65, 1958, 73; U. Heimberg, AW 29, 1998, 31; F. Maselli Scotti – A. Giovannini – P. Ventura, Aquileia. A crossroad of men and ideas, in: Noelke, Romanisation und Resistenz 661.

²³⁸Alföldy, Venetia et Histria 43. Die von Tacitus, Germania 43 erwähnte Interpretatio Romana gilt also auch für Oberitalien.

dem gleichen Material wie die hier zu behandelnden Skulpturen. Sie zeigen fast immer figürliche Reliefs und decken insgesamt einen großen zeitlichen Rahmen ab. Zum Teil sind sie aufgrund von Inschriften fest datiert. Dadurch bieten sie eine Reihe von guten Vergleichsmöglichkeiten.

In der Mitte des 1. Jh. v. Chr. beginnt man, Porträtstelen mit dem Bildnis der Verstorbenen als Grabmonumente herzustellen. Zunächst sind sie noch sehr schlicht, aber etwa seit der frühagusteischen Zeit zeigen sie Motive wie Haare und Gewänder, die mit Motiven der Idealplastik vergleichbar sind. Abgesehen von den Inschriften können sie durch die Frisuren der Dargestellten, die stadtrömischen Haartrachten nachempfunden sind, datiert werden. H. Pflug stellte bei den Porträtstelen eine Retardierung im Aufgreifen stadtrömischer Motive fest.²⁴⁰ Das heißt, daß beispielsweise julisch-claudische Frisuren in Oberitalien bis in flavische Zeit dargestellt wurden. Im zweiten Drittel des 1. Jh. n. Chr. entstehen die meisten Porträtstelen. Spätestens im letzten Drittel des 1. Jh. n. Chr. sinkt die Zahl der Herstellung von Porträtstelen wieder ab, so daß für den Anfang des 2. Jh. n. Chr. nur noch eine Porträtstelen nachgewiesen werden kann.²⁴¹ Die Porträtreliefs unterliegen einem stilistischem Wandel von einer eher graphischen Gestaltung des Haars und der Gewänder zu einer plastischen Angabe. Bei den früheren, bis in tiberischer Zeit entstandenen Reliefs begegnet der graphische, als Kerbschnitt zu bezeichnende Stil. In der Mitte des 1. Jh. n. Chr. setzen sich die plastischen, gerundeten Formen durch. Da aber der Kerbschnitt teilweise sehr lange angewandt wird und die plastisch-rundliche Gestaltung auch früher als beim Gros der Stelen vorkommen kann,²⁴² darf die Anwendung des Kerbschnitts nicht als einziges Datierungskriterium dienen. Parallel zu den Stelen sind die Porträtstatuen von Grabbauten zu sehen. Die Stelen können als verkürzte Darstellung der Grabstatuen verstanden werden. In dem Gebiet einer antiken Nekropole Aquileias wurde die Statue eines älteren Mannes gefunden (Abb. 198).²⁴³ Er trägt in einer stadtrömischen Vorgaben nachempfundenen Weise die Toga exigua im "Pallium-Typus",²⁴⁴ die in statuarischer Form nur in spätrepublikanischer bis augusteischer Zeit vorkommt. Das schon recht füllige Stoffvolumen weist bereits auf die augusteische Zeit hin. Unter dem Gewand tritt der Körper kaum hervor, was ebenfalls eine stilistische Eigenschaft

²³⁹Gabelmann, Werkstattgruppen; Pflug, Porträtstelen; Dexheimer, Grabaltäre.

²⁴⁰Pflug, Porträtstelen 27 ff.

²⁴¹Ebenda 28.

²⁴²Ebenda 27.

²⁴³Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 52003). *Arte e civiltà* II 196 Nr. 285 Taf. 62, 119; Scrinari, *Catalogo* 33 Nr. 91; M. Borda, *RM* 80, 1973, 46 ff.; H. R. Goette, *Studien zu römischen Togadarstellungen* (1990) 109 Ab 48.

²⁴⁴Goette a. O. 24 ff.

der sehr frühen Kaiserzeit ist,²⁴⁵ so daß schließlich die Datierung in frühaugusteische Zeit gesichert ist.

Die Falten sind eigentümlich wiedergegeben, indem sie als spitze, im Querschnitt dreieckige Grate erscheinen. Es ist der bereits als Kerbschnitt erwähnte Stil. Die Gewandfalten sind durch Einkerbungen in den Stein entstanden.²⁴⁶ Der Meißel wurde in spitzem Winkel angesetzt und so in den Stein gehauen, daß die Falten als scharfe Grate parallel nebeneinander liegen. Am Unterkörper werden die Flächen zwischen den Falten immer größer und bleiben ungeglättet. Unter dem rechten Arm müßte die Schlinge eigentlich um diesen herumführen; statt dessen enden die Falten abrupt auf dem darunterliegenden Stoff. Der Kopf ist sehr klein und die Schultern fallen so sehr ab, daß der Oberkörper insgesamt als zu klein erscheint. Neben dem linken Fuß wurde die Bearbeitung nicht abgeschlossen. Unter dem Togasaum ist eine amorphe Steinmasse stehengeblieben, die vielleicht als Stütze notwendig war, aber wahrscheinlich ein *scrinium* werden sollte.

Zu dem gleichen Grab gehörte höchstwahrscheinlich eine weibliche Statue (Abb. 199).²⁴⁷ Die Frau trägt eine Tunika und eine Palla, die wie ein Schleier über den Kopf gezogen wurde. Die Art der Armhaltung und der Manteldrapierung entstammt Typen weiblicher Gewandstatuen des 4. Jh. v. Chr., die häufig für römische Porträtstatuen aufgegriffen wurden.²⁴⁸ In Taillenhöhe verläuft horizontal ein Saum, der keinem Kleidungsstück zugewiesen werden kann. Der Pallasaum, der neben dem linken Ohr hinab zur Brust verläuft, müßte von der rechten Hand gegriffen werden. Diese ist aber zu einer Faust geballt, ohne etwas zu halten.

Die einfache Frisur mit dem entlang einem Mittelscheitel zurückgenommenem Haar findet man in ganz ähnlicher Form auf einigen stadtrömischen Porträtreliefs, die etwa in die Jahre 60 bis 40 v. Chr. datiert werden.²⁴⁹ Geht man von der oben angesprochenen Retardierung aus, ist die Frauenstatue etwa in der gleichen Zeit wie die Männerstatue des gleichen Grabes entstanden, also in frühaugusteischer Zeit. Sie weist entsprechend ganz ähnliche Stilmerkmale auf. Dies ist in erster Linie die Blockhaftigkeit, welche den Körper nur wenig unter dem Gewand erahnen läßt. Auf ähnliche Weise – hier noch zum Ornamentalen gesteigert – wurden die Falten parallelisiert. Dabei sind die Falten jedoch weniger durch Einkerbungen in den Stein entstanden, sondern wurden eher schnurartig herausgearbeitet, wie gut an der Partie

²⁴⁵Ebenda 30.

²⁴⁶Pflug, Porträtstelen 27.

²⁴⁷Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 51980). H 180 cm. Aus der Nekropole di Ponente in Bacchina. V. S. M. Scrinari, *AquilNost* 27, 1956, 73 ff.; *Arte e civiltà* II 198 Nr. 297. I Taf. 63, 120; Scrinari, *Catalogo*, 37 Nr. 101 Abb. 101.

²⁴⁸Vgl. E. Schmidt, *Römische Frauenstatuen* (1967) 163 f. Nr. 56; 182 ff. Nr. 76.77.

²⁴⁹V. Kockel, *Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten* (1993) 87 A 6; 101 f. C 1; 110 D 4.

zwischen rechter Schulter und dem rechten Unterarm zu sehen ist. Auffällig ist die Art, wie die Stofflichkeit der Tunika gezeigt wird, die man zwischen den Füßen und dem Pallasaum sehen kann. Die vertikalen, parallel liegenden Falten sind in regelmäßig abwechselnder Weise unterschiedlich tief angegeben. Dabei sind die tieferen Falten gebohrt worden. Außerdem ist der Saum plastisch angegeben. Das Haar ist wiederum kerbschnittartig gestaltet. Auch das Gesicht mit den kantigen Zügen, den hervorquellenden Augäpfeln und den wulstigen Lidern kann darüber hinaus gut mit der zugehörigen Männerstatue verglichen werden.

Die frühesten erhaltenen Exemplare der oberitalischen Grabaltäre stammen aus spättiberischer Zeit.²⁵⁰ Die letzten, vereinzelt Stücke wurden in der ersten Hälfte des 2. Jh. n. Chr. geschaffen. Alle sind aus aurisinischem Kalkstein hergestellt. Einige sind durch ihre Inschriften fest datiert.²⁵¹ Die meisten Grabaltäre entstanden offenbar in der zweiten Hälfte des 1. Jh. n. Chr. In dieser Zeit wurden sie häufig auf den Nebenseiten mit ganzfigurigen Reliefs geschmückt. Es sind Bildnisse der Verstorbenen, Reliefs von Orientalen oder trauernden Eroten, also Motive, die mit der rundplastischen Idealplastik vergleichbar sind (z. B. Kat. 22. 24 Abb. 211. 245-247). Die stilistische Entwicklung geht in Richtung einer Hervorhebung des Körpers unter dem Gewand, wobei die Falten eher rundlich gestaltet wurden und wie aufgelegte Schnüre wirken. Ein Orientale ist auf den Nebenseiten des in flavische Zeit fest datierten Altars des Capreolus wiedergegeben.²⁵² Die Falten des enganliegenden Stoffes an Beinen und Armen werden als dünne, abgerundete Wülste gezeigt, die gleichsam auf den Stoff gelegt wurden. Bei den Orientalen trajanscher Zeit wurde auf eine solche Wiedergabe des dünn anliegenden Stoffes verzichtet. Vielmehr wurde hier bei den enganliegenden Ärmeln und bei dem weiten Gewand darüber gleichermaßen erneut mit Kerbschnitt gearbeitet.²⁵³

Ein bevorzugtes Motiv auf den Altarnebenseiten sind trauernde Eroten. An ihren Flügeln ist ein stilistischer Wandel von einer differenzierten zu einer summarischen Wiedergabe festzustellen. In der Mitte des 1. Jh. n. Chr. werden sie noch aus einzelnen, plastisch eigenständigen Federn bestehend modelliert, die sich unterschiedlich stark vom Reliefgrund abheben. Die Flügel von Altären trajanischer Zeit liegen hingegen gleichmäßig flach auf dem Reliefgrund. Die Federn werden nur noch mit Hilfe von Ritzungen in die Grundform des Flügels gezeichnet.²⁵⁴

²⁵⁰Dexheimer, Grabaltäre 31 ff.

²⁵¹Ebenda 87 f. Nr. 36; 89 f. Nr. 39; 91 f. Nr. 42; 117 Nr. 107.

²⁵²Scrinari, Catalogo 135 Nr. 387 Abb. 387; Dexheimer, Grabaltäre 89 f. Nr. 39.

²⁵³Altar trajanischer Zeit: Scrinari, Catalogo 134 f. Nr. 386 Abb. 386; Dexheimer, Grabaltäre 90 f. Nr. 40.

²⁵⁴Dexheimer, Grabaltäre 41 ff.

Die zeitliche Verteilung der Monumente zeigt, daß die Altäre von den Sarkophagen verdrängt wurden. Zwar kommen auch vereinzelt Sarkophage im 1. Jh. n. Chr. in Oberitalien vor, doch erst im 2. und 3. Jh. n. Chr. wurden sie in größeren Mengen fabriziert.²⁵⁵ Neben Sarkophagen mit ausschließlich vegetabilen Ornamenten gibt es auch solche mit figürlichen Reliefs. Diese sind allerdings wegen des begrenzten Figurenrepertoires und ihrer geringen Größe weniger gut mit den Rundskulpturen zu vergleichen. Die Figuren auf Sarkophagen sind im 2. Jh. n. Chr. von einem ausgewogenen Verhältnis zwischen Körper und Gewand sowie gleichzeitig von einer plastischen und graphischen Faltenwiedergabe gekennzeichnet. Gegen Ende des Jahrhunderts wird größerer Wert auf die Faltenmotive gelegt, die vorwiegend linear auf der flächig angelegten Figur angegeben werden. Diese Entwicklung läßt sich anhand von drei Sarkophagen der antoninisch bis severischen Zeit verfolgen.²⁵⁶

Als einziges fest datiertes Denkmal, das nicht aus einem Grabzusammenhang stammt, soll noch der Bogen von Susa mit seinen figürlichen Reliefs angesprochen werden. Er wurde in Nordostitalien am Fuße der Alpen errichtet und im Jahr 9/8 v. Chr. geweiht.²⁵⁷

Die kerbschnittartige Wiedergabe der Gewänder der kleinen Figuren ähnelt den genannten Werken aus Kalkstein in Aquileia aus der gleichen Zeit. Die räumliche Entfernung erstaunt nicht, wenn man feststellt, daß die kerbschnittartige lineare Wiedergabe der Gewänder sowie die Zurückdrängung des Körpers unter dem Gewand bei den frühen Porträtstelen und -statuen sogar an den frühen Kalksteinbildwerken in den Nordwestprovinzen wiederkehrt. Frühkaiserzeitliche Grabreliefs aus den Provinzen zeigen eine ähnliche zum Ornamentalen gesteigerte parallelisierte Faltwiedergabe.²⁵⁸ Auf die Verbindung der Kunst in den Rheinprovinzen mit der Grabkunst in Oberitalien ist bereits in dem Aufsatz von A. Furtwängler über das Tropaion von Adamklissi aufmerksam gemacht worden.²⁵⁹ Er sah diese Kunstrichtung eng an die Soldaten geknüpft, welche in jener Zeit in Oberitalien rekrutiert wurden und sich in den Rheinprovinzen niederließen. Inzwischen geht man eher von Steinmetzen aus, die zwar den Soldaten folgten und den Bedarf an Kalksteinskulpturen in den neuen Siedlungsgebieten deckten, aber zivile und militärische Denkmäler gleichermaßen schufen.²⁶⁰ Eine regionale Herkunft dieser Steinmetzen ist nicht feststellbar. Daß sie sich jedoch an der gleichzeitigen Kunst in Rom orientierten fand schon L. Hahl heraus.²⁶¹

²⁵⁵Gabelmann, Werkstattgruppen 196 ff.

²⁵⁶Gabelmann, Werkstattgruppen 113 ff. 222 f. Nr. 94 ff.

²⁵⁷F. Studnicka, *JdI* 18, 1903, 1 ff.; M. C. Calvi, *ArchCl* 28, 1976, 115 ff.; S. De Maria, *RdA* 1, 1977, 44 ff.

²⁵⁸L. Hahl, *Zur Stilentwicklung der provinzialrömischen Plastik in Germanien und Gallien* (1937).

²⁵⁹A. Furtwängler, *Das Tropaion von Adamklissi und die provinzialrömische Kunst*, *AbhMünchen* 3 (1903) 500 ff.

²⁶⁰H. Gabelmann, *BJb* 172, 1972, 126.

²⁶¹Hahl a. O. 12.

Die gleiche Abhängigkeit wurde auch bei den Porträtstelen und Grabaltären in Norditalien festgestellt.²⁶² Die Linearisierung und Blockhaftigkeit des Körpers wie sie in Rom in spätrepublikanischer Zeit aktuell war, erhielt bei ihrer Umsetzung in Kalkstein das beschriebene kerbschnittartige Gepräge.²⁶³ Dieses ist nicht nur in Venetien, Moesien, Germanien und Gallien zu finden, sondern gleichzeitig auch in anderen Regionen Italiens. In all diesen Regionen war vor der Romanisierung keine eigene Bildhauertradition verwurzelt.²⁶⁴ Offenbar entwickelten die Steinmetzen in diesen unterschiedlichen Regionen die gleiche Bearbeitungsweise eines von Rom ausstrahlenden Zeitstiles. Ist eine Gemeinsamkeit erst einmal gefunden, finden sich weitere. Es ähneln sich beispielsweise auch die Gesichter. Die genannten Kriterien können somit nicht als landschaftsspezifische Ausprägungen oder gar keltische Stilmerkmale angesprochen werden. Zu einem ganz ähnlichen Ergebnis bezogen auf Ornamentformen kam jüngst C. Ertel, indem sie ähnliche Stilmerkmale wie Abstraktion, unorganische Wiedergabe und mangelnde Räumlichkeit in weit voneinander entfernt liegenden Provinzen feststellte.²⁶⁵ Darin komme eine ähnliche Verhaltensweise der verschiedenen Bevölkerungen im Umgang mit der Reichkunst zum Ausdruck, die sich weitgehend unabhängig voneinander entwickelt. Gleiches läßt sich für die Kalksteinskulpturen sagen.

Skulpturen von Grabbauten

In Aquileia und Altino konnten die römischen Nekropolen relativ großflächig ausgegraben werden. Dabei wurden verschiedene Grabmonumente entdeckt, die die Entwicklung dieser Architekturgattung in Norditalien belegen und gleichzeitig eine von Mittelitalien abhängige Entwicklung zu erkennen geben. In der späten Republik und in der frühen Kaiserzeit sind es aufwendige, mehrstufige Bauten, die von Rundtempelchen oder Ädikulen bekrönt werden.²⁶⁶ Der Grabbezirk wurde meist zusätzlich mit einer Mauer begrenzt. Teilweise besteht das Grab nur aus einer Umfassungsmauer, in welche die Porträtstelen der Verstorbenen eingebaut waren.²⁶⁷

²⁶²G. A. Mansuelli in: *Arte e civiltà* II 10 f.; Pflug, *Porträtstelen* 13; Dexheimer, *Grabaltäre* 34.

²⁶³Hahl a. O. 12.

²⁶⁴Moesien: A. Furtwängler a. O. Norditalien: G. A. Mansuelli, *RM* 63, 1956, 66; ders., *RM* 65, 1958, 73; U. Heimberg, *AW* 29, 1998, 31; F. Maselli Scotti – A. Giovannini – P. Ventura, *Aquileia. A crossroad of men and ideas*, in: Noelke, *Romanisation und Resistenz* 661.

²⁶⁵C. Ertel, *Ähnliche Stilmerkmale römischer Steindenkmäler in verschiedenem Kontext*, in: Noelke, *Romanisation und Resistenz* 13 ff.

²⁶⁶H. v. Hesberg, *Römische Grabbauten* (1992) 33 ff. 121 ff. In Norditalien wie in den Provinzen werden solche Bauten auch noch in etwas späterer Zeit als in Mittelitalien errichtet: ebenda 141 ff.

²⁶⁷Z. B. der rekonstruierte Grabbau in Reggio Emilia: Pflug, *Porträtstelen* 178 ff. Nr. 58 Taf. 14, 1. 2.; 15, 1-4.

Solche Umfassungen wurden mit rundplastischen Skulpturen geschmückt, die als Akrotere oder Eckfiguren dienten. In den meisten Fällen wurden sie wie die Bauteile aus Kalkstein hergestellt.

In den Tempelchen standen die Porträtstatuen der Verstorbenen aus Kalkstein oder Marmor.²⁶⁸ Etwa ab der Mitte des 1. Jh. n. Chr. verändert sich die Gestaltung der Monumente, indem in den umzäunten Bezirken hauptsächlich Grabaltäre oder Sarkophage stehen.²⁶⁹ Im Relief zeigen sie zum Teil das gleiche Figurenrepertoire, das zuvor rundplastisch wiedergegeben wurde.

Viele der in dieser Untersuchung angeführten rundplastischen Skulpturen geben z. B. aufgrund von schräg ansteigenden Plinthen eine Funktion als Akroter zu erkennen. Vor dem Hintergrund der architektonischen Entwicklung der Grabbauten, ist davon auszugehen, daß wohl die meisten rundplastischen Skulpturen aus Kalkstein, die in einem Nekropolengebiet gefunden wurden, als Bauschmuck dienten, sofern es sich nicht um Porträts handelt. Entsprechend bestätigt sich zumeist auch stilistisch eine Datierung in die zweite Hälfte des 1. Jh. v. Chr. bzw. in die erste Hälfte des 1. Jh. n. Chr., also in die Zeit als auch die großen Grabbauten entstanden.

Nicht nur in Aquileia und Altino, auch in anderen Städten Norditaliens standen vergleichbare Grabbauten, wie die vielen Bauteile und Skulpturenreste in den Museen bezeugen (Kat. 34. 38. 44. 48 Abb. 192-193. 188-189. 191. 255). Besonders beliebt waren offenbar Sphingen, Hunde, Löwen und trauernde Orientalen. Nicht in allen Fällen ist ihr Fundort in einem Nekropolengebiet bezeugt, dennoch kann aufgrund ihrer typischen sepulkralen symbolischen Motive kein Zweifel an der sepulkralen Funktion dieser Figuren sein.

Einige Skulpturen sind nicht leicht zu deuten und dem sepulkralen symbolischen Umfeld zuzuweisen. Nur vordergründig können zwei etwa lebensgroße Figuren aus Altino als kämpfende Giganten angesprochen werden. Sie wurde in einem Nekropolengebiet in Altino gefunden und können in die zweite Hälfte des 1. Jh. v. Chr. datiert werden (Kat. 1. 2 Abb. 157. 159-160. 161-162). Die Plinthenzurichtung und die Akanthusblätter an einer der Figuren belegen die Funktion als Akrotere eines großen Grabbaus. Die beiden äußerst muskulösen Männer haben Beine in Form von Schlangenleibern. Bei einem der beiden sind es die Flügel, die die Deutung erschweren, und bei dem anderen das Fell auf dem Bauch.

²⁶⁸ Porträtstatuen aus Grabzusammenhängen in Aquileia sind z. B. Scrinari, *Catalogo* 33 f. Nr. 90-92 Abb. 90-92; 34 f. Nr. 94 Abb. 94; 37 Nr. 101 Abb. 101.

²⁶⁹ C. Reusser in: *Römische Gräberstraßen. Kolloquium München 1985 (1987)* 248; Dexheimer, *Grabaltäre; H. Gabelmann, Werkstattgruppen*. Auch die Bildnisse der Verstorbenen wurden in Relief auf den Nebenseiten der Altäre und Sarkophage gezeigt. Die Ausnahme einer rundplastischen Porträtstatue in einem solchen Grabbezirk ist die divinisierte Porträtstatue einer Frau mit einem Eros aus Aquileia: Scrinari, *Catalogo* 38 Nr. 105 Abb. 105.

Eine eindeutige Identifizierung wurde offenbar nicht angestrebt, vielmehr wurde mit Hilfe von Schlangenbeinen, Flügeln und der kräftigen Muskulatur eine ungewöhnliche Darstellung geschaffen. Das Übermenschliche an sich sollte gezeigt werden, um den Passanten Ehrfurcht einzuflößen. Zu dem Zweck wurden phantasievolle Wesen geschaffen, die das Grabambiente aus dem Umfeld hervorheben. Auch die Schutzfunktion der wilden, kraftvollen Gestalten ist damit verbunden. Die beiden Kämpfenden gehören zu den qualitativsten Kalksteinskulpturen Norditaliens.

Ähnlich uneindeutig ist auch die Deutung zweier unterlebensgroßer Figuren aus Aquileia (Kat. 13 Abb. 179-182). Die symmetrischen Pendants waren wiederum Teile eines Grabbaus in Aquileia, vermutlich Akrotere. Es sind schwebende Göttinnen mit vom Wind an den Körper gepreßten Gewändern. Auf den Schultern trugen sie jeweils ein Gefäß zum Ausgießen von Wasser. Einst waren Flügel auf den Rückseiten angebracht. Neben den Figuren wurden Bauteile des Grabbaus und eine Inschrift gefunden.²⁷⁰ In der Inschrift ist von einem Kollegium der *aquatores feronienses* die Rede, also Kultdienern der Quellgöttin Feronia, die sonst nur aus Mittelitalien bekannt ist. Diese waren es wohl, die den Bau des Grabes veranlaßten. Aufgrund mehrerer Hinweise ist anzunehmen, daß der Kult vorwiegend von Freigelassenen ausgeübt wurde.²⁷¹

Als schwierig erweist sich die Deutung der Statuen. Weder als *Victoriae*, Nymphen oder Auren können sie eindeutig bestimmt werden. Es sollten wohl übernatürliche Wesen gezeigt werden, die mit den Gefäßen einen Bezug zur Quellgöttin Feronia aufweisen. Geflügelte Figuren waren bei den oberitalischen Kalksteinskulpturen allgemein sehr beliebt, wie hier an weiteren Beispielen zu sehen ist. Offensichtlich fühlte man sich nicht an ikonographisch festgelegte Vorgaben aus der griechischen Kunst gebunden, sondern rezipierte einzelne Motive und stellte sie nach Belieben neu zusammen. Daß das Ergebnis keinem mythologischen Hintergrund mehr entsprach, war dabei nicht wichtig; lieber schuf man ein neues Bild nach eigenen Wünschen.

Die gleiche Vorgehensweise ist der „Sirene“ aus Altino abzulesen (Kat. 5 Abb. 171-172), die ein ikonographisches Pendant in Vittorio Veneto hat (Kat. 32 Abb. 170). Beide dienten höchstwahrscheinlich als Akrotere eines Grabmonumentes. Die nackten Figuren haben Flügel und den Körper einer Frau. Vor dem Körper tragen sie Früchte in einem Tuch. Durch die Verbindung verschiedener Motivelemente wie Flügel und Früchte wurde somit ein neuartiges

²⁷⁰CIL V 8307. 8308; *Arte e civiltà* II 196 Nr. 282; L. Beschi, *AAAd* XXXIII, 1983, 169. Der Grabbezirk war 40x70 römische Fuß groß, also etwa 12x21m. Das ist größer als die Grabbezirke in der Südwestnekropole der Stadt: *Emilia Venezia* (1993) 231 ff.

²⁷¹RE VI (1909) 2217 ff. s. v. Feronia (Wissowa); C. B. Pascal, *The Cults of Cisalpine Gaul*, *Collection Latomus* 75 (1964) 73; DNP IV (1998) 481 f. s. v. Feronia (Fratesino).

Bild geschaffen, das so in der römischen Kunst nicht geläufig ist. Ähnliche Bilder von Flügelwesen finden sich jedoch auch auf norditalischen Grabmonumenten.

Ein Nebenseitenrelief auf einem Grabaltar in Altino zeigt es. Vermutlich ist in diesem Fall ein Jahreszeitengenius oder ein nicht bestimmbares Wesen gemeint.²⁷²

Die sog. Sirene in Altino kann in claudisch bis frühflavische Zeit datiert werden. Die „Sirene“ in Vittorio Veneto ist von wesentlich schlechterer Qualität. Diese Figur ist daher nicht datierbar.

Der unterlebensgroße nackte Torso einer männlichen Figur mit Flügeln wurde im Bereich einer Nekropole in Altino gefunden (Kat. 3 Abb. 163-165). Weitere Fragmente einer nackten männlichen Figur mit Flügeln stammen aus Aquileia von unbekanntem Fundort (Kat. 16 Abb. 217-218). In beiden Fällen sind die Flügel mit Bändern an den Armen befestigt, was zu einer Deutung als Ikarus veranlaßt, der mit den von seinem Vater Dädalus gebauten Flügeln zu fliegen versucht. E. Diez stellte eine besondere Beliebtheit von Ikarusbildern in Noricum und Pannonien fest, wo sie als Grabsteinbekrönung in Form von Statuetten oder als Relief auftreten.²⁷³ Für die beiden norditalischen Stücke kann eine ähnliche Funktion angenommen werden.²⁷⁴ Ikarus ist hier nicht als junger Mann, sondern als Erwachsener mit ausgeprägter Muskulatur wiedergegeben. Statuarische Ikarusdarstellungen sind im allgemeinen sehr selten. Häufiger ist er in der Wandmalerei zu finden. In jedem Fall wurde er als junger Mann gezeigt, nicht als Erwachsener wie bei diesen Fragmenten.²⁷⁵ Dies ist auf den klassizistischen Geschmack zurückzuführen, der bei beiden Statuen zum Ausdruck kommt. Auch die Körpermodellierung erinnert an polykletische Statuen.

Die Eingrenzung der Entstehungszeit auf etwa das erste Drittel des 1. Jh. n. Chr. für die Fragmente in Aquileia sowie auf die Mitte des 1. Jh. n. Chr. für die Statue in Altino wird das Richtige treffen.

Auf die gute Qualität beider Ikarusstatuen soll noch hingewiesen werden, die sich sowohl in der sorgfältigen Flügelgestaltung und der organischen Körperstruktur bemerkbar macht.

Die Muskulatur ist fein modelliert. An der Hand des Torsos in Aquileia werden Ballen und

²⁷²M. Tirelli, *AquilNost* 69, 1998, Abb. 17.

²⁷³E. Diez, *ÖJh* 50, 1972/73, 11. Mehrere Beispiele in Zagreb (Agram), Budapest und Graz werden aufgezählt bei A. Schober, *Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien, Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien X* (1923) 166.

²⁷⁴L. Beschi, *AAAd* XXIII (1983) 171 sieht ebenfalls diesen Zusammenhang.

²⁷⁵Die Umbildung nach dem Epheben Westmacott im Konservatorenpalast, zu der es aber keine weiteren Repliken gibt. Sie wurde in der Nähe der Via dei Fori Imperiali in Rom gefunden: P. Zanker, *Klassizistische Statuen* (1974) 23 Nr. 20 Taf. 23, 5-6; Helbig⁴ II Nr. 1730 (von Steuben). Bronzestatuetten aus Smyrna: LIMC III 316 Nr. 16 s. v. Daidalos et Ikaros (Nyenhuis). Wandmalerei: ebenda 316 f. Nr. 21-30 s. v. Daidalos et Ikaros (Nyenhuis).

Nägel detailliert und differenziert angegeben, eine Ader verläuft von der Hand bis zum Unterarm.

Die typologische Ähnlichkeit mehrerer Ikarusfiguren in Budapest (Abb. 166) zu den Fragmenten in Aquileia bemerkte V. S. M. Scrinari.²⁷⁶ Die hier abgebildete marmorne Figur hat die gleiche Haltung mit den zurückschwingenden Armen und Flügeln und trägt ebenfalls eine Chlamys. Die Ikarusbilder waren somit ein bevorzugtes Motiv der Grabkunst in Venetien, in Noricum und in Pannonien. Das nördliche Adriabecken hatte eine enge Beziehung zu Noricum und Pannonien, denn die dortigen Häfen waren die einzige Verbindung der Provinzen mit dem Mittelmeer. Güter aus dem Süden kamen hauptsächlich über Aquileia dorthin.²⁷⁷ Aus diesem Grund verwundert es nicht, daß verschiedene Kunstformen in den beiden Provinzen, wie z. B. die Grabaltäre, aus Aquileia eingeführt wurden.²⁷⁸ Umgekehrt können die Ikarusdarstellungen in den Nordostprovinzen darauf hinweisen, daß es solche bereits in Venetien gegeben hat und das Motiv von dort in die Provinzen gelangt ist.

Daß Ikarus als statuarische Motiv lediglich im geographischen Raum Venetia, Noricum und Pannonien eine solche Beliebtheit erfährt, deutet auf die weitgehend eigenständige Auswahl von Bildmotiven in diesem geographischen Raum, die sich nicht an mittelitalischen Vorlieben orientiert, sondern innerhalb dieses Gebietes weitergereicht wird. Die Ikarusstaturen entsprechen somit der Tendenz der anderen Kalksteinskulpturen: Es wird durchaus aus dem Schatz an griechisch-römischen Bildmotiven geschöpft, jedoch orientiert man sich dabei nicht an dem, was in Mittelitalien beliebt ist, sondern wählt nach eigenen Kriterien aus oder stellt Motivelemente nach eigenen Vorstellungen zu ungewöhnlichen Figuren neu zusammen. Die Übernatürlichkeit durch Kombination verschiedener Motive wird besonders sprechend zum Ausdruck gebracht. Dabei gefallen vor allem Wesen mit Flügeln.

Ein typischer Grabbau der späten Republik bzw. der frühesten Kaiserzeit ist in Altino belegt. Zwei Schulterhermen, von denen nur eine mit ihrem Kopf erhalten ist, sowie zwei Hundestaturen gehörten zu ihm (Kat. 6. 7 Abb. 154-156. 158). Es konnten so viele Teile des Gebäudes gefunden werden, daß eine Rekonstruktion möglich wurde.²⁷⁹ Innerhalb einer Umzäunung stand der rundtempelartige Grabbau auf einem hohen Unterbau, bekrönt von einem kegelförmigen Dach. In dem Rundbau standen mindestens zwei Porträtstatuen, die aus lunensischem Marmor gearbeitet wurden, während für alle anderen Teile aurisinischer

²⁷⁶Die Stücke sind teilweise aus Marmor und teilweise aus Kalkstein. Alle sind unterlebensgroß. Budapest: Museum Aquincum (Inv. 234): *Arte e civiltà* II 453 Nr. 654; Nationalmuseum (Inv. 62.185.1): Scrinari, *Catalogo* 8 f. Nr. 21; J. Ziehen, *AEM* XIII 1890, 47 f. Abb. 2 a, b; Reinach, *RSt* III 145 Nr. 1.

²⁷⁷*RE* II (1896) 318 f. s. v. Aquileia (Hülsen); M. Borda, *AAAd* I 1, 1972, 60.

²⁷⁸Dexheimer, *Grabaltäre* 63. Zu diesem Thema auch F. Braemer in: *Arte e civiltà* II 428 ff.

²⁷⁹M. Tirelli, *AquilNost* 69, 1998, 172 ff. Abb. 30 ff.

Kalkstein gewählt wurde.²⁸⁰ Laut Rekonstruktion bildeten die Hermen die vorderen Ecken der Umzäunung, während die beiden Hunde antithetisch in ihre Front eingebunden waren. Die dargestellte Gottheit der Hermen kann nicht eindeutig identifiziert werden, denn ihr fehlen entsprechende Attribute. In einem solchen Fall tendiert man in traditionellem Sinne zur Benennung als Hemes.²⁸¹ Jedoch findet man das spitze Diadem häufiger bei Dionysoshermen, zu dem auch die Tānie besser passen würde.²⁸² Aber auch für diesen Gott fehlen zweifelsfreie Angaben. Dionysos- und Hermeshermen sind sich in vielen Fällen sehr ähnlich, für keinen von beiden oder für eine andere Gottheit wurden hier eindeutige Angaben gemacht. Bei der Gestaltung kam es offenbar nicht darauf an, eine bestimmte Gottheit darzustellen oder auf ein bekanntes Kunstwerk anzuspielen. Vielmehr sollte ein feierliches Ambiente hervorgerufen werden.²⁸³ Das große Diadem unterstrich zusätzlich die Göttlichkeit der Darstellung. Das Grabmonument wird auf diese Weise in eine göttliche Sphäre gehoben. Gleichzeitig wird es durch die Hunde geschützt, deren Wildheit mit der Ergreifung des Hasen vorgeführt wird. Ihre jeweils rechten Vorderpfoten halten einen kleinen Hasen als Beute. Die Tiere in Altino sind schöne Beispiele für die Möglichkeit stofflicher Wiedergabe von Fell durch Kerbschnitt.

Eine Schulterherme aus einer Nekropole in Aquileia trägt den Kopf einer männlichen Gottheit mit langen Haaren und einer Tānie (Kat. 17 Abb. 177-178). Sie war vielleicht Teil der Umzäunung eines Grabbezirks.²⁸⁴ Für die Identifikation der Herme als Abbild einer bestimmten Gottheit fehlen eindeutige Angaben. Ähnlich wie bei der archaischen Herme in Altino wurde dies offenbar nicht angestrebt. Lediglich ein göttliches Wesen an sich sollte gezeigt werden, das sich mit Hilfe von Tānie, langem Haar und idealen Zügen ausreichend von dem Abbild eines Menschen abhebt. Aufgrund von Vergleichen mit Kalksteinporträts in Aquileia kann die Herme in claudische Zeit datiert werden.

Der Schutz des Grabes durch Statuen von wilden Tieren ist ein Bedürfnis, das sich sowohl in Mittel- als auch in Norditalien belegen läßt. In Norditalien wird die Grausamkeit der Grabwächter jedoch viel deutlicher vor Augen geführt als bei vergleichbaren Figuren in Rom. Meistens wird nämlich zusätzlich ein Opfer vorgeführt wie schon bei den Hundestatuen in Altino.

²⁸⁰Compostella, *Ornata sepulcra* 146 ff. Abb. 37 a-f. Zu den Porträts auch: Denti, *Ellenismo* 160 ff. Nr. 2, 3 Taf. 52, 1-4; 53, 1-3.

²⁸¹So auch Compostella, *Ornata sepulcra* 146 ff. Der römische Mercur ist stets jugendlich; LIMC VI (1992) s. v. Mercur (Simon).

²⁸²L. Curtius, *Zeus und Hermes*, 1. Beih. RM (1931) 33.

²⁸³A. Giunilia, *Die neuattischen Doppelhermen* (1983) 39.

²⁸⁴Ähnlich, wenn auch technisch anders, ist die Balustrade an den Rostra des Forum Romanum auf einem Relief des Konstantinsbogens dargestellt. H. Wrede, *Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig* (1972)

Die Statue eines hockenden Kerberos aus julisch-claudischer Zeit (Kat. 33 Abb. 190) ergreift den Kopf eines Opfers mit der Pfote.

Eine Sphinx in Bologna zieht ihr Opfer am Kopf nach oben (Kat. 38 Abb. 188-189). Sie hat den Leib einer Löwin, Kopf und Brust einer Frau sowie Flügel. Auf der Brust sind zusätzlich Schuppen zu sehen, die andere Sphingen nicht tragen. Ihr Opfer trägt einen Panzer und einen Schild und kann somit als Soldat identifiziert werden. Die Figurengruppe entstand am Ende des 1. Jh. v. Chr. oder in der ersten Hälfte des 1. Jh. n. Chr.

Sphingen waren in Oberitalien ein besonders beliebtes Darstellungsmotiv.

Die Kalksteinsphingen wurden zumeist in Nekropolen gefunden und sind beliebte Motive für Stelenbegräbnisse und als Relief auf Sarkophagen.²⁸⁵ Ihre vorwiegende Funktion als Grabplastik dürfte deshalb evident sein. Die rundplastischen Ausführungen fanden ihre Aufstellung als Akrotere von Mausoleen oder Eckbegräbnissen von Umfassungswänden. Als später in der zweiten Hälfte des 1. Jh. n. Chr. und im 2. Jh. Altäre und Sarkophage die tempelartigen Grabbauten ablösten, wurden die Sphingen als Relief auf deren Nebenseiten angegeben.

Das Motiv der einen Menschen zerfleischenden Sphinx geht auf die Ödipussage zurück und hat eine lange Bildtradition in der griechisch-römischen Kunst. Zumeist verbinden sie einen archaisch dargestellten Körper und einen an klassische Göttinnenfiguren angelehnten Kopf, so auch die Sphingen in Norditalien. Nicht nur in sepulkralem Zusammenhang, sondern auch als Möbel oder dekorative Skulptur kann sie in anderen Kontexten dargestellt werden.²⁸⁶

Im Theater von Verona z. B. diente sie als Abschluß der Sitzreihen (Kap. II. 2. Kat. 3 Abb. 35).²⁸⁷ Auch auf stadtrömischen Grabmonumenten finden sich häufig Sphingen in apotropäischer Funktion.²⁸⁸ In Oberitalien wurden sie aufgegriffen und im gleichen Zusammenhang gezeigt. Häufiger als bei stadtrömischen Monumenten ergreifen sie ein Opfer, was die apotropäische Aussage verstärkt. Offenbar macht ihre Wesensmischung aus Frau und geflügeltem Löwen ihre Popularität aus. Durch die Verbindung von Attributen und Motiven wird die Aussage schließlich redundant. Die Sphingen sollen einerseits das Grab schützen und es andererseits in eine göttliche Sphäre heben. Ihre schützende, den Passanten bedrohende Wildheit wird gerne demonstriert, indem sie einen Krieger oder nur dessen Kopf mit einer Tatze packen.

Taf. 73, 1.

²⁸⁵Pflug, Porträtstelen Taf. 7, 2; Gabelmann, Werkstattgruppen Taf. 3, 2.

²⁸⁶Neudecker, Villen 22 Nr. 2. 25 Nr. 7.

²⁸⁷Zur Bildtradition: LIMC Suppl. (1997) 1169 Nr. 267 s. v. Sphinx (Katakis).

²⁸⁸D. Boschung, Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms (1987) 20. 22. 50.

Reste von mindestens sieben Sphingen befinden sich allein im Museum von Altino (Kat. 10 Abb. 173-174). Zwei der Sphingen tragen Halsketten. Wie die weiteren norditalischen Beispiele bestehen sie aus einem archaisch dargestellten Körper und einem an klassische Göttinnenfiguren angelehnten Kopf. Sie können unterschiedlich hoch sein, überschreiten aber niemals einen Meter. Alle wurden in dem typischen Kerbschnittstil hergestellt. Gefunden wurden die Sphingen in der Südost- oder in der Nordwestnekropole von Altino.

Drei weibliche Köpfe im Museum von Altino stammen ebenfalls aus den Nekropolen und wurden bisher als Grabporträts angesprochen (Kat. 11 o. Abb.). Die Deutung als Sphingenköpfe ist jedoch wahrscheinlicher. Publiziert sind diese Köpfe nicht.

Weitere Sphingen oder Reste davon befinden sich in Piacenza (Kat. 39 Abb. 223), Torcello (Kat. 40 Abb. 224), Piadena (Kat. 41 Abb. 233), Portogruaro (Kat. 43 Abb. 229-232) sowie Aquileia (Kat. 27 Abb. 234-236).

Wie die Sphingen fungierten auch Löwen als Grabwächterfiguren. Sie sind in Norditalien fast ebenso häufig zu finden wie die weiblichen Mischwesen. Zu dem großen Mausoleum, das an der Via Giulia Augusta in Aquileia rekonstruiert wurde, gehören zwei Löwen aus Kalkstein (Kat. 28 Abb. 187). Das Grabmal kann in augusteische Zeit datiert werden.²⁸⁹ Weitere Beispiele für Löwen finden sich in Modena (Kat. 49-51 Abb. 256-258), Forlimpopoli (Kat. 46 Abb. 253) und an anderen Orten (Kat. 47. 48 Abb. 254. 255). Oftmals halten auch diese den Kopf eines Opfers mit den Pranken. Die meisten der Löwen datierte G. A. Mansuelli auf stilistischem Wege in das 1. Jh. n. Chr., die frühesten zu Beginn des Jahrhunderts. In dieser Zeit wurden in Rom Löwen in archaischer Weise wiedergegeben, was man offenbar in Norditalien übernahm, denn alle diese Löwen folgen dieser Kunstrichtung.²⁹⁰

In Aquileia befinden sich zahlreiche Köpfe aus Kalkstein, die das Opfer von Grabwächterfiguren darstellen. Sie belegen viele weitere Sphingen, Löwen oder vielleicht auch Greifen (Kat. 30 Abb. 237-244). Ein weiterer, bislang unpublizierter, bärtiger Kopf mit einer Pranke darauf befindet sich im Museum von Rimini (Kat. 35 o. Abb.). Die Opfer können bärtig oder unbärtig sein, haben geschlossene oder offene Augen. Ihr Leiden findet wenig Ausdruck in den Gesichtern. Bei mehreren mag man Anzeichen für unrömisches Aussehen feststellen, ohne eine ethnische Zugehörigkeit bestimmen zu können. Die Köpfe – in Anlehnung an keltische Skulpturen wurden sie auch „*têtes coupées*“ genannt – wurden noch in jüngerer Zeit wegen ihres fremdartigen Aussehens als Relikte keltischer Kunst bezeichnet.²⁹¹ Da jedoch keltische Kunst in Norditalien unbekannt ist, dürfte es problematisch

²⁸⁹G. Brusin – V. Degrossi, *Il mausoleo di Aquileia* (1956); *Emilia Venezie* (1993) 221.

²⁹⁰G. A. Mansuelli, *RM* 63, 1956, 78.

²⁹¹F. Benoît, *RStLig* XV, 1949, 243 ff.; Scrinari, *Catalogo* 101 zu Nr. 307; R. Chevallier, *La Romanisation de la*

sein, die Köpfe darauf zurückzuführen.²⁹² Der Begriff „têtes coupées“ ist der französischen Forschung zur keltischen Kunst entnommen. In Südfrankreich gibt es in der Tat keltische Skulpturen, von denen einige abgeschlagene menschliche Köpfe darstellen.²⁹³ Man führt sie wohl zu Recht auf einen in literarischen Quellen belegten keltischen Brauch zurück, die Köpfe von besiegten Gegnern aufzuhängen und auszustellen.²⁹⁴ Diese Skulpturen sind im 2. Jh. v. Chr. entstanden, also wesentlich früher und zudem weit entfernt von den sogenannten „têtes coupées“ in Venetien. Als Beispiel gegen die These einer keltischen Kunsttradition kann zudem die Sphinx in Bologna dienen (Kat. 38 Abb. 188-189). Ihr Opfer trägt keine keltische Tracht, sondern einen Panzer mit Schultermäntelchen wie ein römischer Soldat. Wahrscheinlicher ist deshalb, daß die Köpfe von den römischen Bildern unterlegener Barbaren als Chiffre für Opfer abgeleitet sind und deshalb unrömisch mit langem, ungepflegtem Haar wiedergegeben sind.²⁹⁵ Eine propagandistische Aussage sollte nicht mit den Sphinxstatuen, die ein Opfer töten, verbunden werden. Vielmehr kommt dadurch die bereits angesprochene Tendenz zum Ausdruck, die apotropäische Funktion der Sphinx redundant vor Augen zu führen.

In Norditalien sowie auch in den Nordwestprovinzen war ein weiterer Figurentypus besonders beliebt. Es ist der trauernde Orientale, der an seinen Hosen, der langen, gegürteten Tunika, dem gefibelten Mantel sowie der phrygischen Mütze zu erkennen ist. Bisweilen sitzt er, meist jedoch steht er mit gekreuzten Beinen und verschränkt die Arme zu einem Trauergestus (z. B. Kat. 24. 36 Abb. 245-247). Er kommt in rundplastischer Form oder als Relief bei den verschiedenen Formen von Grabdenkmälern vor.

Lange hielt sich die Interpretation dieser Darstellungen als „Attis funéraire“ oder Attis tristic.²⁹⁶ Da die Figur doppelt an einem Grabmal wiedergegeben sein kann, ist es letztlich unwahrscheinlich, daß diese Gottheit gemeint ist. Sie deutet eher auf ein chiffreartig eingesetztes Bildmotiv. Zur Deutung dieser Figuren hat sich zuletzt G. Bauchhenß geäußert.²⁹⁷ Dabei nutzt er ein Grabrelief in Brescia als Argumentationsstütze, so daß seine Deutung insbesondere auf die Beispiele in Norditalien zutreffen wird. Auf dem Relief sind zwei Orientalen in der üblichen Tracht mit überkreuzten Beinen und der zum Gesicht

Celtique du Pô (1983); A. Bettini zum Kerberos in Genua in: A. Bettini – B. M. Giannattasio – A. M. Pastorino – L. Quartino, *Marmi antichi delle raccolte civiche genovesi* (1998) 64 f.

²⁹²So auch F. Maselli Scotti – A. Giovannini – P. Ventura, *Aquileia. A crossroad of men and ideas*, in: Noelke, *Romanisation und Resistenz* 663 f.

²⁹³F. Salviat in: *Archéologie d'Entremont au Musée Granet* (1987) 199 ff.

²⁹⁴Diodor V, 29.

²⁹⁵Vgl. die Barbaren bei R. M. Schneider, *Bunte Barbaren* (1986), z. B. der Kopf des Barbaren in Sepino: Taf. 38, 4.

²⁹⁶M. J. Vermaseren, *CCCA IV* (1978).

²⁹⁷G. Bauchhenß, *Barbaren oder Attis*, in: *Akten des Kolloquiums zum provinzialrömischen Kunstschaffen*,

geführten Hand zu sehen. Sie sind symmetrisch zueinander und ein Tropaion flankierend komponiert.²⁹⁸ Das Tropaion und die Verdoppelung der Figur schließt eine Benennung als Attis aus. Vielmehr werden hier unterlegene, östliche Barbaren gemeint sein. Die Geste ist somit weniger als Ausdruck von Trauer zu interpretieren. Weil sie bei Gefangenendarstellungen auch zu finden ist,²⁹⁹ meint sie wohl eher Entmutigung und Niedergeschlagenheit. Erscheint das Motiv auf Grabdenkmälern – auch in isolierter Form ohne ein Tropaion – demonstriert es somit die Überlegenheit des Verstorbenen, der Barbaren zu überwinden in der Lage war. Daher kann man solche Darstellungen am ehesten auf Grabmalen von Soldaten oder Veteranen erwarten. Diese Vermutung kann aufgrund der Überlieferungssituation für die norditalischen Stücke nicht eindeutig bestätigt werden. Die Verbindung mit den Bestatteten bleibt unklar.³⁰⁰ Die große Popularität dieser Barbarenbilder kann zumindest festgestellt werden, was sicher auch auf das fremdartige, von der Welt der Betrachter abgehobene Aussehen zurückgeführt werden kann. Ausnahmsweise aus Marmor wurden drei stehende Figuren des unterlegenen Barbaren hergestellt.³⁰¹ Die Rückseite ist bei allen drei flach, was für die Einbindung in eine Architektur spricht. Interessanterweise ist ihre stilistische Ausführung den Kalksteinskulpturen näher als den Marmorskulpturen, denn es wurde kaum mit dem Bohrer gearbeitet. Die Falten wurden zum Teil kerbschnittartig wiedergegeben, was sonst bei Marmorskulpturen nicht zu finden ist. Bei dem Unterkörperfragment sind die Beine nicht als eigenes Volumen unter dem Übergewand herausgearbeitet. Offenbar verarbeitete ein Steinmetz, der normalerweise für Kalkstein zuständig ist, den Marmor. Es drängt sich dadurch die Vermutung auf, daß die Kalkstein verarbeitenden Werkstätten eben auf dieses Material spezialisiert waren und Marmor nur ausnahmsweise verwendeten, wenn ein Auftraggeber den wertvolleren Stein verwendet haben wollte. Das gleiche gilt auch für die Figur eines Orientalen in Parma, die ebenfalls aus Marmor gearbeitet wurde. Die Figur wurde zusammen mit einem Pfeiler aus dem Stein gehauen und schmückte ein Grab in Veleia.³⁰² Der streng parallelisierte Faltenwurf deutet auch in diesem Fall auf einen in Kalkstein spezialisierten Steinmetzen.

Celje 1995 (1997) 43 ff.

²⁹⁸ Santa Giulia. Museo della città. Brescia. L'età romana. La città. Le iscrizioni (1998) 66.

²⁹⁹ R. M. Schneider, *Bunte Barbaren* (1986) 133.

³⁰⁰ LIMC III (1986) 44 s. v. Attis (Vermaseren); Dexheimer, *Grabaltäre* 22 ff.

³⁰¹ a) Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (o. Inv.). H 80 cm. Marmor. Scrinari, *Catalogo* 7 Nr. 14 Abb. 14; M. J. Vermaseren, *CCCA IV* (1978) 95 Nr. 236 Taf. XCV.

b) Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 998). H 34 cm. Marmor. Scrinari, *Catalogo* 7 Nr. 15 Abb. 17; M. J. Vermaseren, *CCCA IV* (1978) 95 Nr. 235 Taf. XCIV.

c) Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (o. Inv.). H 35 cm. Marmor. Scrinari, *Catalogo* 7 Nr. 16 Abb. 12 (nicht Abb. 13 wie bei Scrinari angegeben); M. J. Vermaseren, *CCCA IV* (1978) 95 Nr. 234. Taf. XCIII.

³⁰² Parma, Museo Archeologico Nazionale (o. Inv.). H 58 cm. Marmor. M. Marini Calvani in: *Storia di Piacenza I* (o. J.) Abb. 221.

Die gleiche Beobachtung wurde bereits bei einer Statue in Bergamo gemacht (Kap. IV. 2. Kat. 6 Abb. 339-341). Ein normalerweise mit Kalkstein arbeitender Steinmetz muß die Figur geschaffen haben. Die Ausnahmen belegen hier somit die Spezialisierung der Werkstätten auf die jeweiligen Materialien.³⁰³

Weitere Kalksteinskulpturen

Von mehreren Kalksteinskulpturen ist der Fundort nicht bekannt, und eine Aufstellung in einer Nekropole kann nicht aus der Skulptur heraus geschlossen werden. Erwähnenswert sind die folgenden Beispiele: Eine unterlebensgroße Figur einer sitzenden Frau befindet sich in Aquileia. Ihr Kopf ist nicht mehr erhalten (Kat. 14 Abb. 202). Der Habitus erinnert an Musendarstellungen und empfiehlt eine Deutung als Klio, die Muse der Geschichte. In den Einzelheiten wie der Gewandgestaltung entspricht die Statuette in Aquileia allerdings keinem der bekannten Musentypen. Nicht auszuschließen ist, daß es sich um die Bildnisstatue einer sitzenden Frau handelt. Der Vergleich mit einem Grabaltar legt eine Datierung in spätlavische Zeit nahe.

Eine weitere weibliche, unterlebensgroße Göttin stellte vermutlich Bona Dea dar (Kat. 15 Abb. 205-206). Bona Dea vereinigt Eigenschaften der Fortuna und der Hygieia in sich. Ihre Heilkraft, die durch die Patera mit der Schlange verbildlicht wird, war wohl der Grund für ihre Popularität. Den Namen durften die Anhänger des Myterienkultes nicht aussprechen. Laut Schriftquellen waren es vorwiegend aristokratische Frauen und keine Männer, doch in den Weihinschriften werden auch Männer und Sklavinnen erwähnt. Einer bestimmten Bevölkerungsgruppe läßt sich der Kult deshalb nicht zuweisen.³⁰⁴ Der Kult stammt wie der der Feronia aus Mittelitalien und belegt – handelt es sich tatsächlich um eine Darstellung dieser Göttin – die langen Traditionen der von den frühen Kolonisten eingeführten Kulte. Eine Datierung um die Mitte des 1. Jh. n. Chr. müßte wegen der Machart der Figur das Richtige treffen.

In Valera bei Parma wurde die Statuette eine weitere Figur einer thronenden Göttin gefunden. Möglicherweise war die Statuette Teil einer Figurengruppe der *matrones*, die in keltischem und germanischem Raum sehr häufig vorkommen, in Norditalien auch als *iunones*. Diese wurden bisweilen in eben jener Ikonographie wiedergegeben.³⁰⁵ Eine Deutung der Figur muß

³⁰³ Sie dazu auch Verf. in: Noeke, Romanisation und Resistenz, 669 ff.

³⁰⁴DNP II (1997) 743 f. s. v. Bona Dea (Versnel).

³⁰⁵Kalksteinrelief in Dijon: LIMC Suppl. (1997) 812 f. Nr. 45 s. v. Matrones (Bauchhenß).

letztlich offen bleiben.³⁰⁶ Die Statuette kann in spätrepublikanisch bis augusteische Zeit datiert werden.

Ein männlicher, etwa lebensgroßer Kopf aus Aquileia kann aufgrund der spitzen Ohren als Satyrdarstellung gedeutet werden (Kat. 20 Abb. 209-10). Ein Kranz aus Piniennadeln bedeckt das Haupt. Der Pinienkranz ist für Satyrdarstellungen nicht häufig belegt. Die Blickrichtung macht wahrscheinlich, daß der Satyr etwas anschaute. Es könnte sich dabei vielleicht um den trunkenen Dionysos handeln, der von dem Satyrn gestützt wurde. Das Motiv ist äußerst beliebt in der römischen Kunst und wurde in allen Gattungen immer wieder dargestellt.³⁰⁷

Der Kopf wird aufgrund von Porträtvergleichen in das frühe 3. Jh. n. Chr. datiert und stellt aufgrund dieser späten Datierung eine Ausnahme innerhalb der oberitalischen Kalksteinplastik dar.

Wegen seiner plastischen Gestaltung und der sorgfältigen Ausführung ist der Kopf einer weiblichen Göttin in Aquileia besonders qualitativ. Eine ornamentierte, zylinderförmige Kopfbedeckung schmückt das Haupt (Kat. 23 Abb. 213-214). Er wird in spätaugusteische bis tiberische Zeit zu datieren sein.

Wegen seiner ungewöhnlichen Ikonographie versuchte man in dem Fragment eines Oberkörpers keltische Züge zu erkennen.³⁰⁸ Es zeigt eine Frau mit offenem, langen Haar und einer eigentümlichen Bekleidung (Kat. 18 Abb. 215). Da aber kein keltisches Bildwerk erhalten ist, das die gleichen ikonographischen Merkmale besitzt, läßt sich die Annahme nicht beweisen. Möglicherweise ist eine Barbarin gemeint, weil das Gewand und das lange, offene Haar die Dargestellte zumindest als Nicht Römerin ausweisen. Trifft dies zu, stammt das Werk vielleicht von einem größeren Bildzusammenhang. Die Machart weist mit dem großflächigen Gesicht, mit den kleinen kugeligen Augen und den parallelisierten Gewandfalten typische Merkmale norditalischer Kalksteinplastik auf.³⁰⁹ Möglicherweise ist es am Ende des 1. Jh. v. Chr. oder am Anfang des 1. Jh. n. Chr. entstanden.

³⁰⁶C. B. Pascal, *The Cults of Cisalpine Gaul* (1964) 117.

³⁰⁷E. Pochmarski, *Dionysische Gruppen* (1990) 323 P 48 Taf. 74, 2; 324 P 53 Taf. 75, 2; 325 P 59 Taf. 77, 1.

³⁰⁸Scrinari, *Catalogo* 52 Nr. 150 Abb. 150; I. Favareto, in: *Venetia II* (1970) 222 f. Abb. 32.

³⁰⁹Ein kleines Köpfchen aus dem sog. Castrum von Susa zeigt ähnliche Merkmale und belegt ein weiteres Mal die weite Verbreitung dieser Verarbeitungsweise. Heute befindet es sich in Turin. (Museo di Antichità, Inv. 4689, H 13 cm, Abb. 228) Der Kopf ist im Hals abgebrochen. Die Rückseite ist sehr grob. Es kann nicht geklärt werden kann, ob das Stück rundplastisch oder als Relief gearbeitet wurde. Augen, Nase und Mund sind nur durch wenige Meißelschläge herausgearbeitet. Es bleibt undeutlich, ob die schraffierte Fläche über der Stirn Haar oder eine Kopfbedeckung meint. Darüber ist ein hohes Gebilde zu sehen, das aus vertikalen Falten oder Wölbungen besteht. Wahrscheinlich ist das Fragment Teil des plastischen Beiwerks oder das Bildnis eines Verstorbenen von einem Grabrelief. Vielleicht versuchte der Steinmetz des Kopfes in Susa einen vegetabilen oder Muschelhintergrund wiederzugeben, wie ihn einige norditalische Porträtstelen aufweisen. Das Köpfchen könnte zur gleichen Zeit wie der weibliche Oberkörper in Aquileia entstanden sein. Ein ähnliches Bildnis ist das bei Pflug abgebildete (Pflug, *Porträtstelen* 160 f. Nr. 22 Taf. 4, 5). E. v. Mercklin, *Antike Figuralkapitelle* (1962) 38 Nr. 722; *Arte e civiltà I* Taf. CXVII, 240. II 268 Nr. 366; L. Mercado, *La Porta del Paradiso* (1994) 62. 66 f. Abb. 61 ff.

Im antiken Iulia Concordia, in der Nähe von Aquileia und Altino, wurde die Kalksteinstatue eines Silvanus gefunden (Kat. 42 Abb. 219-220). Die Figur ist reliefartig aus einem Hintergrund in Form eines Baumstammes herausmodelliert worden. Bis auf dieses ungewöhnliche ikonographische Detail weisen alle Attribute auf die Darstellung eines Silvanus.³¹⁰ Der Gott ist in Oberitalien durch andere Beispiele bekannt. Eine Statue in Cesena und ein Relief in Ferrara stellen ihn dar.³¹¹ Sonderformen seiner Ikonographie kommen außerdem in Dalmatien, Pannonien und in den Nordprovinzen vor.³¹² Die Statue in Portogruaro folgt jedoch der italischen, herkömmlichen Darstellungsweise, die ihren Ausgang von der stadtrömischen Kunst nimmt.³¹³ Allerdings ist die Einheit mit dem Baumstamm an keinem anderen Bildwerk des Silvanus nachzuweisen. Möglicherweise ist die Figur im 2. Jh. n. Chr. entstanden.

Ergebnisse³¹⁴

Auch wenn nicht behauptet werden kann, daß Kalksteinplastik ausschließlich für Grabmonumente verwendet wurde, so ist doch der enge Zusammenhang offensichtlich.³¹⁵ Wenn also davon ausgegangen wird, daß die Skulpturen aus einheimischem Steinmaterial in besonderer Weise den Geschmack der oberitalischen Bewohner ausdrücken, so sollte dies nur auf den Grabbereich bezogen werden. Hierfür sind die Skulpturen tatsächlich sehr aussagekräftig. Sie sind gleichzeitig und in unterschiedlichem Maße abhängig und unabhängig von der stadtrömischen Bildkunst, wie im folgenden erläutert wird. Bis auf eine Ausnahme – eine Herme aus dem Theater von Vicenza (Kap. II. 2. Kat. 15 Abb. 18-19) – wurden keine bestimmten Vorlagen der griechisch-römischen Kunst in Kalkstein getreu wiederholt. Einzelne motivischen Grundlagen aus diesem Fundus werden dagegen durchaus aufgegriffen, so die Giganten, Auren oder Hermen. Sie werden jedoch teilweise mit motivischen Einzelementen in einer Weise kombiniert, die die Identifikation mit einer mythologischen Figur erschwert. So wurde bei den sogenannten Auren in Aquileia sowie bei den „Giganten“ und den „Sirenen“ in Altino und Vittorio Veneto vorgegangen.

³¹⁰P. F. Dorsey, *The Cult of Silvanus. A Study in Roman Folk Religion* (1992); *LIMC VII* (1994) 763 ff. s. v. Silvanus (Nagy); E. Schraudolph, *JRA* 8, 1995, 435 ff.

³¹¹Siehe Kap. III. 1. Kat. 15 Abb. 117-118 und Abb. 119-120.

³¹²A. Schäfer, *Transfer von stadtrömischer Religion in die Provinz Dakien*, in: Noelke, *Romanisation und Resistenz* 421 ff.

³¹³Schraudolph a. O. 446.

³¹⁴Zu den norditalischen Kalksteinskulpturen siehe auch Verf. in: Noelke, *Romanisation und Resistenz*, 669 ff.

³¹⁵Skulpturen, die vielleicht als Bauteil eines anderen Gebäudes als eines Grabbaus gedient haben, gehören zu den Ausnahmen. Für Norditalien sind die Herme aus dem Theater in Vicenza zu nennen (Kap. II. 2. Kat. 15 Abb. 18-19) sowie der Kopf eines Gladiators aus dem Amphitheater von Verona (Abb. 80): Verona, Museo Archeologico al Teatro Romano (o. Inv.). H 26 cm. F. Coarelli – L. Franzoni, *Die Arena von Verona. Zwanzig Jahrhunderte ihrer Geschichte* (1972) Abb. S. 35; M. Bolla, *Archeologia a Verona* (2000) 73 Abb.

Kreativ wurden phantasievolle Wesen geschaffen, was eine gewisse Unabhängigkeit bei den Entwürfen belegt. Besonders beliebt waren offenbar Figuren mit Flügeln. Daß abgesehen von Ikarus keine bestimmten mythologischen Figuren gemeint sind, läßt sich daran erkennen, daß sie häufig doppelt als Bildchiffre an einem Monument dargestellt sind. Das Grundmotiv ohne seine Attribute wie Flügel oder Gefäße könnte man als Giganten, Auren oder Hermesherne bezeichnen. Diese und die sicher benennbaren Bildwerke folgen den Stilformen, die in der römischen Kunst der spätrepublikanischen und frühen Kaiserzeit für sie als adäquat empfunden wurden,³¹⁶ d. h. es sind hellenistische Gigantendarstellungen, archaische Hermen und Sphingen. Das gilt für den gesamten Zeitraum ihrer Entstehung. Die Abhängigkeit von der römischen Bildsprache wird hierdurch deutlich.

Schon R. Bianchi-Bandinelli beobachtete diese Entstehung neuer Bilder in der Provinz.³¹⁷ Jedoch sah er sie als Verbindung indigener Kunst mit der Erfahrung römischer Bildkunst. Da aber die indigene Kunst in Norditalien nicht greifbar ist und die motivischen Elemente alle aus dem griechisch-römischen Fundus geschöpft sind, sollte man bei der Interpretation der Bilder nicht mit dem Einfluß einheimisch-keltischer Kunst argumentieren. Vielmehr handelt es sich um eine lokale Ausprägung römischer Kunst, die sich in der Kalksteinplastik besonders niederschlägt.³¹⁸ Dafür spricht auch, daß erst am Ende der republikanischen Zeit, also bei fortgeschrittener Romanisierung, solche Bilder geschaffen wurden.

Die Funktion als Grabplastik regte zu diesen Bildschöpfungen an, denn die Motive drücken vor allem Übernatürlichkeit und Fremdheit aus, so auch die Schlangenbeine der „Giganten“ und die orientalische Tracht des Attis. Sie sollen den Grabbau von der profanen Welt des Passanten abgrenzen und ihn in eine göttliche Sphäre heben. Auch der apotropäische Charakter wird immer wieder betont, so bei den Sphingen, den „Giganten“, den Löwen, den Greifen und dem Kerberos.

Ähnliche Wesen finden sich durchaus auch auf stadtrömischen Grabmonumenten, jedoch nicht in redundanter Betonung ihrer Aussage wie in Norditalien: Die abschreckende Wirkung des Kerberos in Genua findet nicht nur in seiner bedrohlichen Dreiköpfigkeit Ausdruck, sondern auch durch den menschlichen Kopf, den er in seiner Pranke hält. Der „Gigant“ ist nicht nur übermenschlich muskulös und schlangenbeinig, sondern hat auch Flügel.

73. Caesaren und Gladiatoren. Ausstellung Speyer 2000 (2000) 53 Nr. 26.

³¹⁶A. H. Borbein in: A. H. Borbein – T. Hölscher – P. Zanker (Hrsg.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung* (2000) 122.

³¹⁷R. Bianchi-Bandinelli, *Roma. La fine dell'arte antica* (1970) 164: „esspressioni connesse con il sostrato indigeno che, arricchito dell'esperienza formale romana, dà vita ad immagini nuove che non hanno precedenti nel mondo antico.“

³¹⁸Ein sehr geringer keltischer Einfluß wird auch von P. Ventura veranschlagt: F. Maselli Scotti – A. Giovannini – P. Ventura, *Aquileia. A crossroad of men and ideas*, in: Noelke, *Romanisation und Resistenz* 665.

Die Beliebtheit von Sphingenstatuen mit ihren Opfern ist ebenfalls auf diese Tendenzen zurückzuführen.

In einem anderen Zusammenhang wurden ähnliche Beobachtungen gemacht: Die Aussage provinzieller Votivreliefs wird oft überdeutlich formuliert, wie S. Schröder bei Bacchusdarstellungen in Thrakien und Britannien feststellte.³¹⁹

Das Bildrepertoire, aus dem in Norditalien geschöpft wurde, ist das römische Repertoire. Daß man bei der Umsetzung und Weiterverarbeitung innerhalb einer dezentralen Region relativ unabhängig vorging, bestätigen weiterhin die Ikarusstatuen, die in Venetien, Pannonien und Noricum weite Verbreitung gefunden haben. Ikarusdarstellungen stammen aus der römischen Kunst, sind in Mittelitalien aber eher selten.

Daß die Kalksteinkunst eng mit der Grabplastik verbunden ist, ist auch an der zeitlichen Verteilung abzulesen. In spätrepublikanischer Zeit entstanden die ersten dieser Skulpturen, die als Akrotere oder andere Bauplastik der großen Grabmonumente fungierten, wie sie in dieser Zeit bis zur Mitte des 1. Jh. n. Chr. gebaut wurden. Danach wurden hauptsächlich Grabaltäre und Sarkophage hergestellt, die keinen rundplastischen Schmuck mehr erforderten. Deshalb wurden in späterer Zeit kaum noch rundplastische Kalksteinskulpturen hergestellt. Freilich erlebten dann die Reliefbilder dieses Materials ihre Blüte.

Die Skulpturen aus Kalkstein sind von der Marmorkunst in der Arbeitsweise unabhängig, was zum Teil mit den speziellen Anforderungen des Materials zusammenhängt. Nur wenig wurde mit dem laufenden Bohrer gearbeitet, allerdings wurden viel früher als bei Marmorbildwerken die Pupillen gebohrt, was sich an den Porträts ablesen läßt. Kerbschnitt ist auf Kalkstein beschränkt.³²⁰ Diese Unabhängigkeit könnte dazu verleiten, eine eigene Stilentwicklung anzunehmen. Jedoch zeigt sich diesbezüglich wiederum eine Abhängigkeit von stadtrömischen Werken, denn etwa das Verhältnis von Körper zu Gewand, gratige oder rundliche Faltenwiedergabe sowie die Verwendung plastischer und graphischer Mittel sind jeweils zur gleichen Zeit zu finden wie bei stadtrömischen Werken, werden nur anders umgesetzt. Dieses Ergebnis deckt sich mit demjenigen früherer Untersuchungen.³²¹

Wie gesagt, wurden die meisten der hier angeführten Skulpturen in Aquileia und Altino gefunden, was nicht nur auf die gute Fundsituation dieser Orte zurückgeführt werden kann. Denn es sind gleichzeitig auch die qualitativsten Plastiken. Jeweils eine Werkstatt, die aurisinischen Kalkstein verwertet, können in diesen beiden Orten postuliert werden.

³¹⁹Schröder, Bacchusbilder 105 ff.

³²⁰Gabelmann, Werkstattgruppen 112 ff.

³²¹Dexheimer, Grabaltäre 34; Pflug, Porträtstelen 26 f.

Das bestätigt sich für Aquileia durch unfertige Werke, die dort gefunden wurden (Kat. 29, 1 und 2 Abb. 250. 251).

Qualitätvolle Werke gibt es von spätrepublikanischer Zeit bis zum Ende des 1. Jh. n. Chr. Die Ausführungen weniger geschulter Bildhauer finden sich außerhalb dieser beiden Orte, so der Oberkörper torso in Veleia (Kap. II. 4. Kat. 11 Abb. 49-51) oder die weibliche Statuette in Parma (Kat. 45 Abb. 225-227). Auch frühere Werke in Aquileia, so etwa der bei den Datierungshilfen genannte Togatus, zeigen bildhauerische Schwächen, wenn man die Körperproportionen betrachtet. So ist zwar in Aquileia eine kurze Entwicklung zu besserer Qualität festzustellen, in Altino ist die Qualität von Anfang an sehr gut. Die gute Qualität ist deshalb eher auf die spezialisierten Werkstätten in Aquileia und Altino zurückzuführen, die es in den anderen Orten nicht gab. Außerhalb dieser beiden Orte akzeptierte man offenbar auch weniger gelungene Bildwerke, so etwa die "Sirene" in Vittorio Veneto.³²² Dabei verwundert, daß anscheinend keine der beiden Werkstätten in Aquileia und Altino in andere Orte exportierte.

Katalog

Altino

1. Statue einer Gottheit mit Flügeln und Beinen aus Schlangenleibern (Abb. 157. 159-160). Altino, Museo Archeologico Nazionale (Inv. AL 132). H 97 cm. Kalkstein. Die Statue wurde zusammen mit Kat. 2 an der Via Annia in Belgioioso, außerhalb Altinos im Bereich einer antiken Nekropole gefunden.

Datierung: zweite Hälfte des 1. Jh. v. Chr.

Literatur: Arte e civiltà II 178 Nr. 255 Taf. 48, 97; B. M. Scarfi – M. Tombolani, Altino Preromana e Romana (1985) 145; Denti, Ellenismo 165 ff. Nr. 4 Taf. 54, 1-2.; Compostella, Ornata sepulcra 147. 152 ff. Abb 38 a.

2. Torso einer Statue mit Beinen aus Schlangenleibern (Abb. 161-162). Altino, Museo Archeologico Nazionale (Inv. AL 136). H 94 cm. Kalkstein. Die Statue wurde zusammen mit Kat. 1 gefunden.

Datierung : zweite Hälfte des 1. Jh. v. Chr.

Literatur: Denti, Ellenismo 169 ff. Nr. 5 Taf. 55, 1-2; Compostella, Ornata sepulcra 148. 152 f. Abb. 38 b.

3. Torso einer Ikarusstatue (Abb. 163-165). Altino, Museo Archeologico Nazionale (Inv. AL 1117). H 63 cm. Kalkstein. Der Torso wurde in der Nekropole von Altinum gefunden.

Datierung: um die Mitte des 1. Jh. n. Chr.

Literatur: M. Tirelli, AquilNost 69, 1998, 187 Abb. 42. Denti, Ellenismo 175 f. Anm. 96.

³²²Vgl. zum Qualitätsgefälle in geographischer Hinsicht bei der Reliefkunst: E. Schraudolph, Römische Götterweihungen mit Reliefschmuck aus Italien (1993) 98 f. Dieses gilt in erster Linie für Marmorreliefs.

4. Oberkörper einer Tritonenfigur (Abb. 167-168). Altino, Museo Archeologico Nazionale (o. Inv.). H 46 cm. Kalkstein. Es handelt sich um einen Streufund im Bereich einer antiken Nekropole von Altinum.

Datierung: zweite Hälfte des 1. Jh. v. Chr.

Literatur: *Arte e civiltà* II 179 Nr. 256.

5. Statue einer weiblichen geflügelten Figur (Abb. 171-172). Altino, Museo Archeologico Nazionale (Inv. AL 19). H 90, 5 cm. Kalkstein. Die Figur wurde in der Südwest-Nekropole von Altino gefunden.

Datierung: claudisch-frühflavisch.

Literatur: M. Tirelli, *Altino - cent'anni di ricerche archeologiche (1883-1983)*, *Archeologia Veneta* 6, 1983, 149 ff. Abb. 3; I. Borghero, *La "Sirena" del Museo Archeologico Nazionale di Altino*, in: B. M. Scarfi (Hrsg.), *Studi di Archeologia della X regio in ricordo di Michele Tombolani (1994)* 291 ff.; Compostella, *Ornata sepulcra* 203 f. Abb. 77.

6. Zwei Schulterhermen (Abb. 154-156). Altino, Museo Archeologico Nazionale (Inv. AL 696).

H der vollständigen Herme 94 cm. Kalkstein. Die Hermen wurden in Altino in der Nordostnekropole an der Via Annia gefunden.

Datierung: 40-20 v. Chr.

Literatur: B. M. Scarfi – M. Tombolani, *Altino preromana e romana (1985)* 120 ff. Abb. 123; Denti, *Ellenismo* 174 Taf. 98, 3-4. 99, 1; Compostella, *Ornata sepulcra* 146 ff. Abb. 37 f. Grabbau: M. Tirelli, *Aquileia Nostra* 69, 1998, 172 ff.

7. Zwei Hundestatuen (Abb. 158). Altino, Museo Archeologico Nazionale (o. Inv.). Kalkstein.

Die beiden Hundefiguren kamen zusammen mit den beiden Schulterhermen und weiteren Teilen eines Grabbaus in der Nordostnekropole von Altino an der Via Annia ans Licht.

Datierung: 40-20 v. Chr.

Literatur: M. Tirelli, *Aquileia Nostra* 69, 1998, 172 ff.

8. Statue eines sitzenden Orientalen (Abb. 169). Altino, Museo Archeologico Nazionale (Inv. AL 3.523).

H 47 cm. Kalkstein. Die Statue wurde in der Nordost-Nekropole der Via Annia gefunden.

Literatur: M. Tirelli, *AquilNost* 69, 1998, 186 Abb. 41.

9. Kopf der Statue eines Orientalen (o. Abb.). Altino, Museo Archeologico Nazionale (Inv. AL 11.726, verschollen) H 20 cm. Kalkstein. Es handelt sich um einen Streufund in einem Nekropolengebiet.

Literatur: J. Marcello, *La Via Annia alle Porte di Altino*, *Altino Romana I (1956)* 87 f. Abb. 58;

M. J. Vermaseren, *CCCA IV (1978)* 90 Nr. 217.

10. Sphingenstatuen bzw. Fragmente von Sphingen (Abb. 173-174). Altino, Museo Archeologico Nazionale. Kalkstein. Der Fundort innerhalb Aquileias ist jeweils unbekannt.

10,1. (Inv. AL 143)

10,2. (Inv. AL 144)

10,3. (Inv. AL 413)

10,4. (Inv. AL 901) unpubliziert.

10,5. (Inv. AL 3.868) unpubliziert.

10,6. (Inv. AL 6.746) unpubliziert.

10,7. (Inv. AL 11.728) unpubliziert.

Literatur zu den drei publizierten Stücken: J. Marcello, *La Via Annia alle Porte di Altino, Altino Romana I* (1956) 58 Abb. 36; 68 Abb. 43; *Arte e civiltà II* 179 Nr. 257 Taf. XLVIII, 96; B. M. Scarfi – M. Tombolani, *Altino preromana e romana* (1985) 138 ff. Abb. 135.

11. Köpfe von Sphingenstatuen (o. Abb.). Altino, Museo Archeologico Nazionale. Kalkstein. Der Fundort innerhalb Aquileias ist jeweils unbekannt.

11,1. (Inv. AL 3.732) unpubliziert.

11,2. (Inv. AL 358) unpubliziert.

11,3. (Inv. AL 361) unpubliziert.

12. Statue eines Löwen (Abb. 176). Altino, Museo Archeologico Nazionale (o. Inv.). Kalkstein. Der Fundort innerhalb Aquileias ist unbekannt.

Literatur: B. M. Scarfi – M. Tombolani, *Altino preromana e romana* (1985) Abb. 106.

Aquileia

13. Zwei Torsi von geflügelten Göttinnen (Abb. 179-182). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 418). H 70 cm. Kalkstein. Triest, Museo Civico (Inv. 8500). H 86 cm. Kalkstein.

Der Fundort beider Statuen ist in Aquileia bei der sogenannten "Casa Bianca" an der Via Gemina, also im Bereich einer antiken Nekropole.

Datierung: drittes Viertel des 1. Jh. n. Chr.

Literatur (Torso in Aquileia): *Arte e civiltà I* Taf. CLI, 318; II 196 Nr. 283; Scrinari, *Catalogo* 17 f. Nr. 50 Abb. 54.

Literatur (Torso in Triest): EA 579.

Literatur zu beiden Stücken: E. Maionica in: *Festschrift O. Benndorf* (1898) 296 ff.; *Arte e civiltà I* Taf. CLI, 317; II 196 Nr. 282 (Hier wurden die Bildlegenden zu den beiden Statuen vertauscht); A. Gulaki, *Klassische und klassizistische Nikedarstellungen*. Dissertation Bonn (1981) S. 204 ff. Abb. 179 f.; F. Maselli Scotti – A. Giovannini – P. Ventura, *Aquileia. A crossroad of men and ideas*, in: Noelke, *Romanisation und Resistenz* 662.

14. Weibliche sitzende Figur (Abb. 202). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 323). H 56 cm. Kalkstein. Der Fundort innerhalb Aquileias ist unbekannt.

Datierung: spätflavisch.

Literatur: Scrinari, *Catalogo* 17 Nr. 48 Abb. 49.

15. Weibliche sitzende Figur der Bona Dea (Abb. 205-206). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (o. Inv.). H 70 cm. Kalkstein. Der Fundort innerhalb Aquileias ist unbekannt.

Datierung: um die Mitte des 1. Jh. n. Chr.

Literatur: unpubliziert.

16. Fragmente einer geflügelten Statue (Abb. 217-218). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Torso: Inv. 1271, Flügel: Inv. 839). H des Torsos 36 cm. Kalkstein. Der Fundort innerhalb Aquileias ist unbekannt.

Datierung: erstes Drittel des 1. Jh. n. Chr.

Literatur: Scrinari, Catalogo 8 f. Nr. 21 Abb. 21.

17. Herme (Abb. 177-178). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 14). H 87 cm. Kalkstein.

Die Skulptur wurde in Aquileia auf dem Grundstück Altran in Ponte Rosso, also im Bereich einer antiken Nekropole gefunden.

Datierung: claudisch.

Literatur: Arte e civiltà II 199 f. Nr. 289 Taf. 73, 145; Scrinari, Catalogo 93 Nr. 269 Abb. 269.

18. Fragment einer weiblichen Figur (Abb. 215). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 213). H 17 cm. Kalkstein. Der Fundort innerhalb Aquileias ist unbekannt.

Datierung: Ende 1. Jh. v. Chr./Anf. 1. Jh. n. Chr.

Literatur: Scrinari, Catalogo 52 Nr. 150 Abb. 150; I. Favaretto in: Venetia II (1970) 222 f. Abb. 32.

19. Oberkörper torso einer weiblichen Figur (Abb. 207). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 797). H 20 cm. Kalkstein. Der Fundort innerhalb Aquileias ist unbekannt.

Datierung: trajanisch oder später.

Literatur: Scrinari, Catalogo 18 Nr. 51 Abb. 52.

20. Satyrkopf (Abb. 209-210). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (o. Inv.). H 25 cm. Kalkstein.

Der Fundort innerhalb Aquileias ist unbekannt.

Datierung: frühes 3. Jh. n. Chr.

Literatur: Arte e civiltà II 203 Nr. 298 Taf. 65, 127; Scrinari, Catalogo 46 Nr. 127 Abb. 127.

21. Kopf eines Pan (Abb. 208). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 773). H 15 cm. Kalkstein.

Der Fundort innerhalb Aquileias ist unbekannt.

Datierung: nicht möglich.

Literatur: Scrinari, Catalogo 44 Nr. 118 Abb. 118.

22. Kopf eines Eros (Abb. 211). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 533). H 17 cm. Kalkstein.

Der Fundort innerhalb Aquileias ist unbekannt.

Datierung: trajanisch.

Literatur: Scrinari, Catalogo 53 Nr. 154 Abb. 154. Zu den Altarnebenseiten: Dexheimer, Grabaltäre 209 ff. Abb. zu den Nr. 50. 51. 52. Zu den Sarkophagreliefs: Gabelmann, Werkstattgruppen Taf. 4, 1.

23. Kopf einer weiblichen Göttin (Abb. 213-214). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 535).

H 22 cm. Kalkstein. Der Fundort innerhalb Aquileias ist unbekannt.

Datierung: spätaugusteisch bis tiberisch.

Literatur: Scrinari, Catalogo 52 Nr. 148 Abb. 152.

24. Statuen von gefangenen Orientalen. Aquileia, Museo Archeologico Nazionale. Kalkstein. Der Fundort ist jeweils nicht bekannt.

24,1. Statue (Abb. 245) (Inv. 452). H 47 cm. Literatur: Scrinari, Catalogo 6 Nr. 13 Abb. 15; M. J. Vermaseren, CCCA IV (1978) 96 Nr. 238 Taf. XCVII.

24,2. Hochrelief (Abb. 246) (Inv. 1306). H 92 cm. Literatur: Scrinari, Catalogo 7 Nr. 17 Abb. 16; M. J. Vermaseren, CCCA IV (1978) 94 f. Nr. 233. Taf. XCIV.

24,3. Hochrelief (Abb. 247) (Inv. 453). H 31 cm. Literatur: Scrinari, Catalogo 8 Nr. 18 Abb. 18;

M. J. Vermaseren, CCCA IV (1978) 94 Nr. 232. Taf. XCIII.

25. Köpfe von gefangenen Orientalen. Aquileia, Museo Archeologico Nazionale. Kalkstein. Der Fundort ist jeweils nicht bekannt.

25,1. (Abb. 248) (Inv. 454). H 26 cm. Literatur: Scrinari, Catalogo 47 Nr. 129 Abb. 129; M. J. Vermaseren, CCCA IV (1978) 94 Nr. 231. Taf. XCII.

25,2. (Abb. 249) (Inv. 455). H 25 cm. Literatur: Scrinari, Catalogo 47 Nr. 130 Abb. 130; M. J. Vermaseren, CCCA IV (1978) 94 Nr. 230. Taf. XCII.

26. Statue eines sitzenden Orientalen (Abb. 183). Aquileia, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 52229).

H 46 cm. Kalkstein. Der Fundort innerhalb Aquileias ist unbekannt.

Literatur: Scrinari, Catalogo 6 Nr. 12 Abb. 13 (nicht Abb. 12 wie bei Scrinari angegeben); M. J. Vermaseren, CCCA IV (1978) 95 f. Nr. 237 Taf. XCVI.

27. Reste von Sphingen. Aquileia, Museo Archeologico Nazionale. Kalkstein. Die Sphingen stammen alle von unbekanntem Fundort in Aquileia.

27,1. (Abb. 234) (Inv. 546). H 18 cm. Literatur: Scrinari, Catalogo 97 Nr. 288 Abb. 286.

27,2. (Abb. 235) (Inv. 197). H 22 cm. Literatur: Scrinari, Catalogo 97 Nr. 289 Abb. 289.

27,3. (Abb. 236) (o. Inv.). H 47 cm. Literatur: Scrinari, Catalogo 98 Nr. 293 Abb. 292.

27,4. (o. Abb.) (Inv. R. C. 18). H 35 cm. Literatur: Scrinari, Catalogo 98 Nr. 294 Abb. 288.

28. Zwei Löwenstatuen von einem Grabbau (Abb. 187). Aquileia. Rekonstruiertes Grabmal an der Via Giulia Augusta. Kalkstein.

Datierung: augusteisch.

Literatur: G. Brusin – V. Degrassi, *Il mausoleo di Aquileia* (1956); *Emilia Venezia* (1993) 221.

29. Drei Löwenstatuen. Aquileia, Museo Archeologico Nazionale. Kalkstein. Innerhalb Aquileias ist der Fundort der drei Löwenfiguren nicht näher zu bestimmen.

29,1. (Abb. 250) (Inv. 910). H 69 cm. Literatur: Scrinari, Catalogo 99 Nr. 297 Abb. 297.

29,2. (Abb. 251) (Inv. 1883). H 39 cm. Unfertig. Literatur: Scrinari, Catalogo 99 Nr. 298 Abb. 298.

29,3. (Abb. 252) (o. Inv.) H 15 cm. Unfertig. Literatur: Scrinari, Catalogo 100 Nr. 301 Abb. 301.

30. Skulpturenköpfe. Aquileia, Museo Archeologico Nazionale. Kalkstein. Innerhalb Aquileias ist der Fundort nicht näher zu bestimmen.

31,1. Widderkopf (Abb. 237) (Inv. 1216). H 30 cm. Literatur: Scrinari, Catalogo 100 Nr. 302 Abb. 302.

31,2. Männlicher Kopf (Abb. 238) (Inv. 1213). H 21 cm. Literatur: Scrinari, Catalogo 100 Nr. 303 Abb. 303.

31,3. Männlicher Kopf (Abb. 239) (Inv. 1215). H 18 cm. Literatur: Scrinari, Catalogo 100 Nr. 304 Abb. 304.

31,4. Männlicher Kopf (Abb. 240) (Inv. 2681). H 17 cm. Literatur: Scrinari, Catalogo 100 f. Nr. 305 Abb. 305.

31,5. Männlicher Kopf (Abb. 241) (Inv. 1214). H 30 cm. Literatur: Scrinari, Catalogo 101 Nr. 306 Abb. 306.

31,6. Männlicher, bärtiger Kopf (Abb. 242) (Inv. 1212). H 27 cm. Literatur: Scrinari, Catalogo 101 Nr. 307 Abb. 307.

31,7. Männlicher, bärtiger Kopf (Abb. 243) (Inv. 1211). H 24 cm. Literatur: Scrinari, Catalogo 101 Nr. 308 Abb. 308.

31,8. Männlicher, bärtiger Kopf (Abb. 244) (Inv. 51961). H 26 cm. Literatur: Scrinari, Catalogo 101 Nr. 309 Abb. 309.

Vittorio Veneto

32. Weibliche geflügelte Figur (Abb. 170). Vittorio Veneto, Museo del Cenedese (o. Inv.). H 54 cm. Kalkstein.
Datierung: nicht möglich.

Literatur: E. Buchi – G. Cavalieri Manasse, *Il Veneto nell'età romana II* (1987) Abb S. 385.

Genua

33. Statue eines Kerberos (Abb. 190). Genua, Museo die Archeologia Ligure (Inv. RCGE 1049). H 99 cm.

Marmorartiger, einheimischer Stein. Die Statue wurde in Genua in einem Nekropolengebiet gefunden.

Datierung: julisch-claudisch.

Literatur: F. Benoît, *RStLig XII*, 1946, 80 ff.; *Arte e civiltà* 103 Nr. 125; A. Bettini – B. M. Giannattasio – A. M. Pastorino – L. Quartino, *Marmi antichi delle raccolte civiche genovesi* (1998) 64 f. Nr. 20 Abb. S. 86.

Rimini

34. Statue eines Orientalen vor einem Pfeiler (Abb. 192-193). Rimini, Museo della Città (o. Inv.). H 60 cm.
Kalkstein. Der genaue Fundort innerhalb von Rimini ist unbekannt.

Datierung: Flavisch.

Literatur: C. Giovagnetti, *Studi Romagnoli* 38, 1987, 191 ff. Abb. 1-2.

35. Skulpturenkopf mit Pranke (o. Abb.). Rimini, Museo della Città (o. Inv.). H 28,5 cm. Kalkstein. Der genaue Fundort innerhalb von Rimini ist unbekannt.

Literatur: Unpubliziert.

Pula

36. Torso eines gefangenen Orientalen (Abb. 261). Pula, Archäologisches Museum (o. Inv.). Kalkstein.

Der genaue Fundort ist unbekannt.

Datierung: Ende des 1. Jh. v. Chr. bis erste Hälfte des 1. Jh. n. Chr.

Literatur: S. Mlakar, Die Römer in Istrien (1966) Taf. 11 Abb. 3; Archäologisches Museum Istriens (1978) 46.

37. Kopf eines gefangenen Orientalen (Abb. 262). Pula, Archäologisches Museum (Inv. 4570). H 33 cm.

Kalkstein. Der genaue Fundort ist unbekannt.

Literatur: R. M. Swoboda, BJB 169, 1969, 203 ff. Nr. 13 Abb. 4; M. J. Vermaseren, CCCA IV (1978) 98

Nr. 245.

Bologna

38. Statue einer Sphinx (Abb. 188-189). Bologna, Museo Civico Archeologico (o. Inv.). H 77,5 cm. Kalkstein.

Die Sphinx wurde zusammen mit Teilen eines Grabbaus in Bologna gefunden, und zwar jenseits des Reno, wo eine antike Nekropole zu lokalisieren ist.

Datierung: Ende des 1. Jh. v. Chr. bis erste Hälfte des 1. Jh. n. Chr.

Literatur: Arte e civiltà II 146 Nr. 224 Taf. 28, 62; LIMC VIII (1997) 1173 Nr. 320 s. v. Sphinx (Kourou).

Piacenza

39. Statue einer Sphinx (Abb. 223). Piacenza, Museo Civico (o. Inv.). Kalkstein. Der Fundort ist unbekannt.

Literatur: N. Rocca, I rinvenimenti archeologici a Piacenza, Emilia romana I (1941) 169 Taf. 1; Mansuelli, Italia settentrionale 104 f. Abb. 60.

Torcello

40. Statue einer Sphinx (Abb. 224). Torcello, Museo Provinciale (Inv. 85). H 35,5 cm. Kalkstein. Die Sphinx kommt von einem unbekanntem Fundort.

Datierung: erstes Drittel des 1. Jh. n. Chr.

Literatur: F. Ghedini – G. Rosada, *Sculture greche e romane del Museo Provinciale di Torcello* (1982) 104 f. Nr. 34; LIMC Suppl. (1997) 1169 ff. s. v. Sphinx (Katakis).

Piadena

41. Statue einer Sphinx (Abb. 233). Piadena, Museo Civico Archeologico (o. Inv.). Kalkstein. Die Sphinx wurde in Calvatone wiederverwendet in der Mauer eines Privathauses gefunden.

Datierung: claudisch.

Literatur: L. Passi Pitcher (Hrsg.), *Bedriacum. Ricerche archeologiche a Calvatone I*, 1 (1996) 73 Abb. 46.

Portogruaro

42. Statue eines Silvanus (Abb. 219-220). Portogruaro, Museo Archeologico Nazionale (Inv. 8682). H 59 cm. Kalkstein. Die Figur stammt wohl aus Iulia Concordia.

Datierung: 2. Jh. n. Chr. (?)

Literatur: G. Brusin – P.L. Zovatto, *Monumenti romani e cristiani di Iulia Concordia* (1962) 31; *Arte e civiltà* II187 f. Nr. 275 Taf. L, 101; P. L. Zovatto, *Portogruaro* (1971) 30 Nr. 111.

43. Fragmente von Sphingen. Portogruaro, Museo Nazionale Concordiese. Kalkstein. Die Sphingen stammen alle aus Iulia Concordia von unbekanntem Fundort.

43,1. Oberkörper einer Sphinx (Abb. 229-230) (o. Inv.). H 21 cm. Literatur: P. L. Zovatto, *Portogruaro*.

Meraviglie d'Italia (1971) 20 Nr. 60.

43,2. Torso einer Sphinx (Abb. 231) (o. Inv.). H 32 cm. Literatur: P. L. Zovatto, *Portogruaro*. *Meraviglie d'Italia* (1971) 20 Nr. 61.

43,3. Sphinx (Abb. 232) (o. Inv.). H 36 cm. Literatur: unpubliziert.

Este

44. Zwei Greifen (Abb. 191). Este, Museo Nazionale Atestino (Inv. 1410: S. I. V, 566).

Literatur: Compostella, *Ornata sepulcra*. 246 ff. Abb. 95.

Parma

45. Statuette einer weiblichen thronenden Göttin (Abb. 225-227). Parma, Museo Nazionale di Antichità (o. Inv.). H 21 cm. Kalkstein. Die Statuette wurde in Valera bei Parma gefunden.

Datierung: spätrepublikanisch bis augusteisch.

Literatur: A. Frova – R. Scarani, Parma. Museo Nazionale di Antichità (1965) 130 Nr. 47; L. Grazzi, Parma romana (1971) 120 ff. Abb. 92.

Forlimpopoli

46. Vorderer Teil einer Löwenstatue (Abb. 253). Forlimpopoli, verbaut im Glockenturm der Kirche S. Rufillo. H 71 cm. Kalkstein.

Literatur: G. A. Mansuelli, RM 63, 1956, 67 Nr. 1 Taf. 40, 1-2; T. Aldini, Il Museo Archeologico Civico di Forlimpopoli (1990) Abb. 4.

Faenza

47. Löwenstatue (Abb. 254). Faenza, Garten des Palazzo Fagnani. H 100 cm. Kalkstein.

Literatur: G. A. Mansuelli, RM 63, 1956, 66 ff. 67 Nr. 2 Taf. 36, 1-3.

Imola

48. Löwenstatue (Abb. 255). Imola, Museo Civico (o. Inv.). H 100 cm. Kalkstein. Literatur: G. A. Mansuelli, RM 63, 1956, 67 f. Nr. 3 Taf. 34, 35, 1-3.

Modena

49. Löwenstatue (Abb. 256). Modena, Museo Lapidario Estense (o. Inv.). H 80 cm. Kalkstein.

Literatur: G. A. Mansuelli, RM 63, 1956, 68 Nr. 4 Taf. 33, 1-2.

50. Paar antithetischer Löwen (Abb. 257). Modena, Haupttor des Doms. H 110 cm. Kalkstein.

Literatur: G. A. Mansuelli, RM 63, 1956, 68 f. Nr. 5, 6. Taf. 38, 1-2.

51. Statue eines Löwen (Abb. 258). Modena, auf dem Giebel einer Nebentür des Doms. Kalkstein.

Literatur: G. A. Mansuelli, RM 63, 1956, 69 Nr. 7 Taf. 37, 1-2.

V. Schluß

Die rundplastischen Skulpturen Norditaliens wurden nach ihrem Material getrennt untersucht, was sich als sinnvoll erwiesen hat, da sie sich jeweils in Funktion, Ikonographie und Stil als sehr unterschiedlich erwiesen haben.

Als einheimische Produkte sind die Kalksteinskulpturen besonders repräsentativ für die römische Kultur der Regionen VIII bis XI. Das Material erfordert andere Bildhauertechniken als die Bearbeitung von Marmor. Daher mußten eigene stilistische Datierungskriterien erarbeitet werden. Diese haben sich jedoch wiederum auf einer allgemeineren Ebene, z. B. hinsichtlich des Verhältnisses von Körper zu Gewand sowie hinsichtlich einer linearen Strukturierung der Oberfläche als abhängig von stadtrömischen Marmorbildwerken herausgestellt.

Die spezialisierte Arbeitsweise hat zudem zur Herausbildung eigener lokaler Werkstätten für die Herstellung von Kalksteinplastik geführt. In Ausnahmefällen verarbeiteten sie auch Marmor in den auf Kalkstein ausgerichteten Techniken wie Kerbschnitt. Vermutlich führten sie auch Architekturteile aus. Solche Werkstätten gab es sicher in Altino und Aquileia.

Die Skulpturen dort zeichnen sich jeweils durch eine hohe Bildhauerqualität aus. Skulpturen in den umliegenden Orten, wie z. B. Vittorio Veneto (Kap. IV. 4. Kat. 32 Abb. 170) zeigen eine wesentlich weniger sorgfältige Arbeitsweise. Nur bei diesen wenigen Werken könnte man von einer Provinzialität bei der Qualität der Bildhauerarbeit sprechen. Erstaunlicherweise haben die Werkstätten in Aquileia und Altino wohl nicht exportiert.

Weil die Kalksteinskulpturen vor allem in sepulkralem Zusammenhang zur Aufstellung kamen und andere Kontexte als Ausnahmen anzusehen sind, sind die Ergebnisse zu den Kalksteinskulpturen nur auf diesen Kontext zu beziehen³²³ Die rundplastischen Skulpturen – oftmals Sphingen und andere Flügelwesen – wurden zumeist als Akrotere oder Bekrönungen von Umfassungswänden hergestellt. Weil sie nur bei den großen, von Tempelarchitekturen hergeleiteten Grabmonumenten Verwendung fanden, entstanden sie folglich vor allem in der zweiten Hälfte des 1. Jh. v. Chr. und in der ersten Hälfte des 1. Jh. n. Chr., als solche Monumente vorwiegend errichtet wurden. Später wurden die gleichen Motive als Relief auf Altären oder Sarkophagen wiedergegeben.

³²³ Die seltene Verwendung von Marmor für Grabplastiken ist auf das Bestreben nach besonders prachtvoller Ausgestaltung des Monumentes zurückzuführen.

Als spezifisch norditalisch im Unterschied zu Mittelitalien ist die Motivik dieser Skulpturen zu bezeichnen. Griechische Originale werden in Kalkstein nicht kopiert. Dagegen schöpft man einzelne Motivelemente aus dem Schatz der römischen Bildkunst. Diese wurden auf sehr unabhängige Weise neu und eigenwillig zusammengestellt. Sie heben sich dadurch etwa von Grabplastiken Mittelitaliens ab. Ziel war die Schöpfung einer besonders sprechenden Figur bezüglich ihrer apotropäischen Funktion und der Versetzung des Grabes in eine übernatürliche Sphäre. Oft kommt es dabei zu einer Redundanz der Aussage, indem die Grausamkeit der Grabwächter durch mehrere motivische Einzelemente überdeutlich vor Augen geführt wird. Dieser Aspekt konnte auch bei anderen, in Provinzen entstandenen Skulpturen beobachtet werden,³²⁴ in Mittelitalien jedoch nicht. Auch im Bereich der Typologie ist bei den oberitalischen Grabmonumenten Unabhängigkeit festzustellen, denn dort wurden eigene Cippusformen mit Porträtreliefs entwickelt oder häufig die sonst unbekannteren achteckigen Grabaltäre aufgestellt.³²⁵ Die Bildhauer in Altino waren dabei offenbar besonders kreativ.

Die ungewöhnlichen Motive sind nicht etwa mit dem Einfluß der einheimischen Bevölkerung zu erklären. Deren eigene, vorrömische Kunstproduktion ist nicht erhalten, und alle Motive können auf den römischen Bildschatz zurückgeführt werden. Keltische Traditionen konnten nicht festgestellt werden.

In der Gattung der Grabdenkmäler wird auch die Verbindung zu den Provinzen deutlich, denn auch dort gestaltete man sie relativ gelöst von mittelitalischen Moden.

Ob die Errichtung der großen Grabbauten mit ausdrucksstarken Bauplastiken auf eine bestimmte Bevölkerungsschicht Norditaliens zurückzuführen ist, läßt sich nur indirekt eruieren. Denn es sind nur wenige zu den Grabmonumenten gehörende Inschriften gefunden worden. Die in späterer Zeit errichteten Grabaltäre mit Inschriften sind in größerer Anzahl vorhanden. Die Erkenntnisse über ihre Auftraggeber lassen sich vielleicht mit einiger Vorsicht auf die Bauherren der früheren Monumente übertragen, wenn man davon ausgeht, daß sie aus der gleichen Bevölkerungsschicht stammen. Die Inschriften auf den Altären nennen insgesamt ein breites Spektrum an Berufen, Ämtern und Bevölkerungsgruppen. Es sind Handwerker, Händler, militärische Berufe und Amtsinhaber jeglicher Art und unterschiedlicher Herkunft. Jede Bevölkerungsgruppe, deren Angehörige sich ein solches Grabmal leisten konnten, ist unter den Inschriften mit mindestens einer Nennung erwähnt. Besonders häufig sind allerdings *seviri* vertreten, unter denen in diesem Fall die

³²⁴Schröder, Bacchusbilder 105.

³²⁵Compostella, Ornata sepulcra, passim.

Freigelassenen und diejenigen freier Herkunft etwa gleich stark vertreten sind. Die *seviri* aus der Gruppe der Freigelassenen legen jedoch in sehr vielen Fällen gesteigerten Wert auf großformatige Altäre mit auffallenden Reliefs.³²⁶ Es darf deshalb vermutet werden, daß es die gleichen Auftraggeber sind, welche die monumentalen Grabbauten mit aufwendiger Bauplastik bevorzugen. Sowohl in diesem Zusammenhang als auch bei den Stiftungen von Götterstatuen, wie unten erläutert wird, treten also die Freigelassenen hervor, die offenbar in Norditalien ein großes Bedürfnis zur Selbstdarstellung hatten. Dabei machten sie auch durch die Bildsprache der Bauplastik besonders auf sich aufmerksam. Wenn man berücksichtigt, daß Freigelassene in Norditalien anders als in anderen Gebieten des Reiches grundsätzlich nicht durch Ehrenstatuen gewürdigt wurden, wird dieser Drang verständlich.³²⁷

Die Marmorskulpturen folgen in stärkerem Maße den allgemeinen Tendenzen der römischen Kunst. So konnte etwa nicht nur in Griechenland die Zunahme von Weihungen großplastischer Minervastatuen seit flavischer Zeit beobachtet werden,³²⁸ sondern auch in Norditalien. Dies ist auf die Vorliebe des Kaisers Domitian für diese Göttin zurückzuführen, später die des Hadrian. Seit dieser Zeit werden dagegen weniger Porträtstatuen der Kaiser und ihrer Familien aufgestellt.

Die Loyalitätsbekundungen gegenüber dem Kaiserhaus äußern sich seit flavischer Zeit mehr durch Weihung einer vom Kaiser bevorzugten Gottheit. Das Einverständnis mit der römischen Ordnung, das dadurch zum Ausdruck kommt, ist in Norditalien besonders spürbar,³²⁹ wie auch der Blick auf die beschrifteten Statuenbasen gezeigt hat.³³⁰

Als Stifter öffentlich aufgestellter Götterbilder erscheinen in Venetien und Istrien die Personen am häufigsten, von denen am meisten Loyalität erwartet wurde, nämlich Freigelassene. Ihnen selbst gebührte in Norditalien anders als in anderen Reichsteilen keine Ehrenstatue. Zu ihrer Selbstdarstellung und zur Demonstration ihres Reichtums finanzierten sie deshalb Götterstatuen, wobei ihr Name freilich auf der Statuenbasis erschien.

Dabei ist die Qualität der Götterbilder, wie hier an den Minervastatuen zu sehen war, durchaus gehoben. Als Darstellungsmuster wurden die allgemein in der römischen Kunst als der Göttin angemessen betrachteten, klassischen Typen gewählt. Die Verwendung dieser konventionellen Bilder diente sicher auch der Verständlichkeit. Zudem standen die Statuen, soweit der Fundort bekannt ist, in öffentlichen Kontexten. Hier liegt eine Entsprechung zu den

³²⁶Dexheimer, Grabaltäre 58.

³²⁷Alföldy, Venetia et Histria 74; C. Reusser in: Römische Gräberstraßen. Kolloquium München 1985 (1987); vgl. H. v. Hesberg, Römische Grabbauten (1992) 244.

³²⁸Karanastassis, Aphrodite 391.

³²⁹Karanastassis, Athena 390 f.

³³⁰Alföldy, Venetia et Histria; s. a. hier Kap. II. 4.

auf nordafrikanischen Foren aufgestellten Götterstatuen vor, denn auch dort dienten sie in erster Linie als Loyalitätsbeweis.³³¹ Aus diesen Gründen verzichtete man bei diesen Stiftungen auf individuelle, vielleicht weniger leicht lesbare Statuenschöpfungen.

Standbilder des Bacchus sind in Norditalien in nicht sehr großer Anzahl vertreten.

Die bekannten Beispiele stammen aus dem 2. Jh. n. Chr., also aus der Zeit, in der sie auch in Mittelitalien am beliebtesten sind. Es sind im Norden die gleichen Bilder des jungen und schönen Gottes, die im 4. Jh. v. Chr. entworfen wurden und am häufigsten wiedergegeben werden. Sehr zahlreich sind dagegen die im 1. Jh. n. Chr. entstandenen Bacchusermen unterschiedlicher Größe. In allen Gebieten Norditaliens kamen sie in größerer Anzahl ans Licht. Bacchusstatuetten wurden nicht gefunden.

Die große, reichsweite Beliebtheit, die zur Standardisierung und weiten Verbreitung einzelner Bilder führt, zeigt sich durch Repliken norditalischer Hermen in Spanien (Kap. IV. 3).

Die kleinformatigen Hermen dienten als Dekorationsstücke in einem Wohnhaus oder einer Villa, oft fungierten sie als Tischfuß. Als reduzierte Fassung einer Statue sind die Hermen als minimale Ausstattungsform zu verstehen, die sich auch wenig vermögende Leute leisten konnten. Sie sind der kleinste Nenner einer Romanisierung im privaten Raum. Daher sind die Hermen auch in größerer Zahl in Nordwestitalien zu finden, wo sonst nur wenige Skulpturen ans Licht kamen.

Der Gott und sein Gefolge symbolisierten das bacchische Wohlleben, das von jedem, unabhängig von der Zugehörigkeit zu einer Bevölkerungsgruppe oder sozialen Schicht, im Privatleben angestrebt wurde. Das gleiche gilt für die Themen Liebe und Erotik, die durch Venusbilder zum Ausdruck kommen. Sehr häufig und weit zahlreicher als Minerva- und Bacchusstatuen sind deshalb Venusfiguren in Norditalien vertreten. Bis auf eine hellenistische Statuette sind auch sie alle in der Kaiserzeit entstanden und waren während der ersten beiden Jahrhunderte n. Chr. gleichbleibend beliebt. Aphroditetypen des 5. Jh. v. Chr. wurden selten für die Darstellungen gewählt, hingegen bevorzugt für Porträtstatuen eingesetzt. Offenbar waren diese Modelle dem norditalischen Betrachter in der erotischen Aussage nicht deutlich genug, obwohl etwa die Aphrodite Louvre-Neapel durchaus als erotisches Bild entworfen worden war. Jedoch wird dieses in anderen Regionen des römischen Reiches sehr beliebte Werk nicht aufgegriffen, sondern um so mehr Varianten der Knidia oder der Pudica, also spätklassische bis hellenistische Werke, deren Erotik plakativer ist und die zudem den

³³¹G. Zimmer, *Locus datus decreto decurionum. Zur Statuenaufstellung zweier Forumsanlagen im römischen Afrika*. *AbhMünchen* 102, 1989, 36. Als assoziationsreiches Werk der Staatskunst, das vermutlich vom Kaiser selbst oder von einem hohen Reichsbeamten in Auftrag gegeben wurde, bildet die Victoria von Brescia hier eine Ausnahme.

Betrachter in das Geschehen einbeziehen. Individuelle Variationen der Vorlagen bestehen oft in der Hinzufügung eines Gewandes, das reizvoll drapiert das erotische Moment steigert. Die nackten Veneres sind mehrheitlich im 1. Jh. n. Chr. entstanden, während die Figuren mit Gewand in das 2. Jh. zu datieren sind, was auf die allgemeine Entwicklung im 2. Jh. hin zur Vermehrung der Attribute zurückgeführt werden kann.³³²

An den Venusstatuen und –statuetten zeigt sich, daß das Bildrepertoire der norditalischen Werkstätten offenbar klein war. So beschränkt man sich auf die genannten Bildschemata und setzt lediglich wenige andere vereinzelt um. Andere Bildschemata der Venus waren in der Bilderwelt Norditaliens durchaus präsent, wie zum Beispiel an den zahlreichen Gemmen mit Venusbildern zu sehen ist.³³³ Trotzdem wurden keine Marmorfiguren zum Beispiel der sandalenlösenden Venus in Auftrag gegeben. Stattdessen wurden immer wieder die Schemata der Pudica und der Anadyomene gewählt. Offenbar deckten diese den Wunsch nach Ausstattung in ausreichendem Maße ab. Das Bedürfnis, sich mit anderen Bildern zu umgeben, vielleicht besonders raffinierte, seltene oder teure, war von Ausnahmen abgesehen nicht vorhanden.³³⁴ Diese Annahme gilt für die Marmorplastik in Norditalien insgesamt, nicht nur für die Venusfiguren.

Bei den Skulpturen, die im öffentlichen Raum wie in den Heiligtümern, Theatern und Thermen aufgestellt wurden, scheint sich eine Entwicklung abzuzeichnen. In spätrepublikanischer Zeit kommen in den Heiligtümern Götterbilder zur Aufstellung, die in eine Reihe mit den gleichzeitigen Kultbildern Mittelitaliens gestellt werden können. In anderen früh romanisierten Reichsteilen wie etwa der Narbonensis gibt es nichts Vergleichbares. Aber auch in Norditalien lösen diese Skulpturen keine feststellbare Wirkung in Form von zahlreichen weiteren Statuenstiftungen aus.

Das spätrepublikanische Heiligtum in Brescia und das augusteische Theater von Verona geben deutlich eine Affinität zu solchen Anlagen in Mittelitalien zu erkennen. Auch bei der exklusiven Ausstattung des Theaters von Verona wird offenbar der Anschluß an die aktuellen Kunstrichtungen in Rom gesucht. Später setzt sich diese ausgeprägte Tendenz zur Romansierung jedoch nicht fort. Das flavische Theater von Triest, gestiftet von einem vermögenden, auf höchster Ebene des Reiches agierendem Militär, ist nämlich mit einem standardisierten Statuenprogramm ausgestattet.

³³²Mehrere unfertige Figuren der Venus Pudica wurden in Aquileia gefunden. Sie wurden allem Anschein nicht mit Hilfe des Punktierungsverfahrens, sondern frei reproduziert, wofür sich das Bildschema gut anbietet. Die Statuetten konnten also schnell, in Serie und somit billig hergestellt werden.

³³³G. Sena Chiesa, *Gemme del Museo Archeologico Nazionale di Aquileia* (1966) 157 ff.

³³⁴Eine Ausnahme ist etwa die Menelaos-Patroklos-Gruppe in Aquileia: *Scrivani, Catalogo* 23 Nr. 70-74 Abb. 70 ff.

Es handelt sich um konventionelle Götterbilder, die zu den am häufigsten wiederholten in der römischen Kunst gehören.³³⁵ Für die einheimischen Betrachter waren sie sicher gut verständlich. Dem Stifter waren dadurch Wertschätzung und Dankbarkeit der Theaterbesucher sicher. Somit wirkte die Ausstattung integrativ, was die Ausstattung des Veroneser Theaters eher nicht leisten konnte. Konkurrenz unter den aus der Reicharistokratie stammenden Stiftern spielte zu diesem Zeitpunkt wohl keine Rolle.

Ähnliches läßt sich für den Skulpturenschmuck von Stadthäusern und Villen feststellen. Insgesamt wurden in diesen Kontexten auffällig wenig Skulpturen gefunden, obwohl es Villen sehr zahlreich in Norditalien gab. Die erhaltenen Stücke zeigen wiederum eine deutliche Standardisierung.

Sehr allgemein gehaltene Bildschemata von dionysischen oder Venusfiguren schmückten das private Umfeld. Besonders qualitätvolle, assoziationsreiche Werke, die einen persönlichen Geschmack der Bewohner sichtbar machen, wurde nicht gefunden.

Etwa 70 % der angeführten Skulpturen stammen aus der *regio X*, Venetia et Histria. In ganz Norditalien gleichmäßig verbreitet sind nur die Hermen. Dabei ist zu bedenken, daß die antike Region Venetia sehr groß war und Großstädte wie Brixia umfaßte. Nur teilweise erklärt sich diese Zahl aus der Siedlungsgeschichte und Erhaltungssituation archäologischer Denkmäler in Venetien. Die großen Städte der Antike Aquileia, Brixia und Altino sind heute Kleinstädte oder Dörfer, so daß dort viele Funde bei Grabungen in den umgebenden Gebieten geborgen werden konnten.

Der ausschlaggebende Grund dürfte eher die wirtschaftliche Situation in der Antike sein, denn die *regio X* mit der nördlichen Adriaküste war ein wichtiger Handelsplatz der italischen Halbinsel. Güter aus dem östlichen Mittelmeerraum sowie aus Zentral- und Mittelitalien kamen hier auf dem Seewege an und wurden von Aquileia oder anderen Häfen aus in den Norden und Osten weitertransportiert. Eine vermögende Bevölkerungsschicht aus Händlern und Handwerkern konnte aus dieser günstigen Situation erwachsen und machte die Gegend wirtschaftlich stark.³³⁶ Zusammen mit den in Norditalien siedelnden Reichsaristokraten ist es diese Bevölkerungsgruppe, die sich Skulpturenschmuck leisten konnte und sicherlich auch erwarb. Zu ihnen gehören zum Beispiel die reichen Freigelassenen, die als Stifter der öffentlichen Götterstatuen in den Inschriften erwähnt werden. Ihre private Umgebung dekorierten sie mit bacchischen Bildern und Venusfiguren, und die großen Grabmonumente

³³⁵Zudem waren diese geläufigen Standbilder sicher leichter zu erwerben. Vermutlich hatten sie viele Werkstätten im Repertoire: C. Landwehr, Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae, AF 14 (1985) 181 ff.; A. Linfert, BJB 195, 1995, 712 ff.

³³⁶R. Chevallier, La Romanisation de la Celtique du Pô (1983) 522.

schmückten sie mit großen Bauplastiken. Weniger vermögende Leute, wie es sie in ganz Norditalien gab, leisteten sich zumindest eine der weit verbreiteten Hermen.

Zwar können für Aquileia und Altino Kalksteinwerkstätten vorausgesetzt werden, diese haben jedoch keinen Stil entwickelt, den man als Landschaftsstil bezeichnen könnte, denn sie arbeiteten wohl nur für den Bedarf vor Ort und exportierten wenig. Die Marmorskulpturen sind entweder aus Rom importiert worden oder wurden von zugewanderten Bildhauern hergestellt. Norditalien verfügt anders als etwa Griechenland über keine eigene Bildhauertradition. Außerdem steht das Gebiet verschiedensten Einflüssen aus dem Osten und aus Rom offen. Diese Situation verhindert die Entwicklung eines eigenen Landschaftsstils. Zudem sind die wirtschaftlichen Voraussetzungen innerhalb der Regionen VIII bis XI sehr unterschiedlich.

Zu Griechenland und Kleinasien gab es gute Handelsbeziehungen, und über mehrere ansässige, aus dem Osten stammende Familien liegen inschriftliche Zeugnisse vor. Trotzdem kann in Norditalien nicht von einer besonderen Vorliebe für Kunstprodukte hellenistischer Tradition aus dem östlichen Mittelmeerraum gesprochen werden. In Oberitalien sind nicht mehr griechische oder kleinasiatische Einflüsse spürbar als etwa in Rom selbst.³³⁷ Das gilt insbesondere auch für die ältesten plastischen Werke in Norditalien. Diese sind nicht vor dem Beginn des letzten Jh. v. Chr. entstanden, zu einer Zeit als die Handelsbeziehungen mit dem Osten schon seit langem gepflegt wurden. Römische Kolonien gab es seit mehr als hundert Jahren.³³⁸ Alles deutet darauf, daß Norditalien von Mittelitalien aus romanisiert wurde.³³⁹ Direkte Einflüsse aus dem griechischen Osten kamen nur vereinzelt zum Tragen als die Romansierung schon weit fortgeschritten war.

Es fällt auf, daß erst in der Kaiserzeit römische Kunst in stärkerem Maße in Oberitalien rezipiert wird. Es liegt also eine zeitliche Lücke zwischen der politischen und der kulturellen Romansierung vor, die sich wiederum nur mit dem wirtschaftlichen Aufschwung und dem verstärkten Ansiedeln von Veteranen seit der frühen Kaiserzeit erklären läßt. Denn erst durch die Eroberung Galliens sowie Rätiens, Pannoniens und Noricums entfaltete Norditalien seine volle wirtschaftliche Blüte, die den Bewohnern ermöglichte, Statuen zu erwerben. Am Ende der Severerzeit beginnt die italische Halbinsel ihre politische und wirtschaftliche Bedeutung zu verlieren. Die finanzstarke und soziale Oberschicht verliert langsam ihre Macht. Das führt

³³⁷F. Rebecchi in: *Optima Via*, Kongreß Cremona 1996 (1998) 189 ff.; M. Verzàr-Bass in: *Optima Via*, Kongreß Cremona 1996 (1998) 207 ff.

³³⁸Ariminum (Rimini) erhielt 268 v. Chr. das latinische Recht; Placentia (Piacenza) und Cremona 218 v. Chr. sowie Bononia (Bologna) 189 v. Chr.

³³⁹Der mittelitalische Einfluß bei den Kultbildern und dem Veroneser Theater wurde bereits angeprochen. Auch bei den Kalksteinplastiken fanden sich ausgeprägt mittelitalische Bezüge (Kap. IV. 4.).

auch in Norditalien zu einem wirtschaftlichen Niedergang, der auch den Rückgang der Statuenaufstellungen nach sich zieht. Allerdings spielt auch die der römischen Kunst immanente Entwicklung bei dem Rückgang eine Rolle.³⁴⁰

Retardierungen bei der Rezeption stadtrömischer Kunstformen, wie sie häufiger bei provinzieller Kunst angenommen wird, konnten im Rahmen dieser Untersuchung nicht festgestellt werden.

Die geographische Nähe zum politischen und kulturellen Zentrum Rom macht sich somit in der bildenden Kunst Norditaliens bemerkbar. Einerseits ist die Abhängigkeit vom stadtrömischen Kunstbetrieb und dessen Bildsprache deutlich erkennbar, was aufgrund der fehlenden einheimischen Kunsttradition nicht anders zu erwarten ist. Denn durch die Romanisierung konnte die nennenswerte Rezeption und Produktion figürlicher Bildkunst in dieser Region erst entstehen. Andererseits entwickelt man besonders in der Grabkunst Unabhängigkeit von den stadtrömischen Vorgaben, so daß neue Bilder entstehen können.

In der Marmorplastik rezipiert man bei Bildwerken, die für den privaten Bereich vorgesehen waren, wenige gefällige Werke, wobei die Orientierung am stadtrömischen Geschmack eine geringere Rolle spielt.

Von den Stiftern öffentlich aufgestellter Statuen wird in erster Linie die Demonstration ihrer Loyalität zum Kaiserhaus erwartet, so daß in naheliegender Weise Bildnisstatuen der Kaiser oder Götterbilder aufgestellt werden, die dem stadtrömischen Kunstgeschmack entsprechen, vermutlich sogar direkt von dort importiert wurden.

Tendenzen, die in den Provinzen deutlicher erkennbar sind, können also bereits in Norditalien festgestellt werden; so etwa die Unabhängigkeit und der kreative Umgang mit den künstlerischen Vorgaben innerhalb der Grabkunst und die sprechendere Gestaltung einiger Kunstprodukte.

Allerdings ist auch zwischen den einzelnen Teilen des Römischen Reiches zu unterscheiden: In Griechenland und Kleinasien hat die eigene Kunsttradition ein großes Gewicht und in der Baetica ist eine große Nähe zur stadtrömischen Kunst erkennbar, und zwar sowohl in der Grabkunst, als auch bei öffentlichen und privaten Ausstattungen.³⁴¹ Die geographische Nähe Norditaliens mit den germanischen Provinzen, sowie mit Rätien, Noricum und Pannonien zieht deshalb auch eine größere Ähnlichkeit der Rezeption römischer Kunst nach sich.

³⁴⁰D. Willers, *Museum Helveticum* 53, 1956, 170 ff.

³⁴¹Zu Griechenland und Kleinasien: P. Zanker, *Provinzielle Kaiserporträts. Zur Rezeption der Selbstdarstellung des Princeps*, *AbhMünchen* 90, 1983, 44 ff.; Karanastassis, *Aphrodite*; Karanastassis, *Athena*; zur Hispania Baetica: A. Franz, *Marmorplastik der römischen Kaiserzeit in der Provinz Baetica*, online: <http://www.sub.uni-hamburg.de/opus/volltexte/2001/527/>.

Abkürzungsverzeichnis

Außer den im Archäologischen Anzeiger von 1997, 612 ff. genannten Sigeln, werden die folgenden Abkürzungen verwendet:

AAAd	Antichità Altoadriatiche
Aemilia	Aemilia. La cultura romana in Emilia Romagna dal III. secolo a. C. all'età costantiniana, Ausstellung Bologna 2000 (2000)
Alföldy, Venetia et Histria	G. Alföldy, Römische Statuen in Venetia et Histria. Epigraphische Quellen (1984)
Arte e civiltà I. II.	Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla repubblica alla tetrarchia I, II, Ausstellung Bologna 1964 (1964)
Camporini, Mediolanum	E. Camporini, Mediolanum - Comum I. Sculture a tutto tondo del Civico Museo Archeologico di Milano provenienti dal territorio municipale e da altri municipia. CSIR Italia-Regio XI (1979)
Compostella, Ornata sepulcra	C. Compostella, Ornata sepulcra. Le „borghesie“ municipali e la memoria di sé nell'arte funeraria del Veneto romano (1995)
Denti, Ellenismo	M. Denti, Ellenismo e romanizzazione nella X regio. La scultura delle élites locali dall'età repubblicana ai Giulio-Claudi (1991)
Denti, Romani	M. Denti, I Romani a Nord del Po. Archeologia e Cultura in Età Repubblicana e Augustea. Biblioteca di Arceologia 15 (1991)
Dexheimer, Grabaltäre	D. Dexheimer, Oberitalische Grabaltäre. Ein Beitrag zur Sepulchrkunst der römischen Kaiserzeit. BAR International Series 741 (1998)
Emilia Venezia	E. Mangani - F. Rebecchi - M. J. Strazzulla, Emilia Venezia. Guide archeologiche Laterza (1993)
Fuchs, Ausstattung	M. Fuchs, Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und in den Westprovinzen des Imperium Romanum (1987)
Gabelmann, Werkstattgruppen	H. Gabelmann, Die Werkstattgruppen der oberitalischen Sarkophage (1973)

Karanastassis, Aphrodite	P. Karanastassis, Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Plastik in Griechenland. I. Kopien, Varianten und Umbildungen nach Aphrodite-Typen des 5. Jhs. v. Chr., AM 101, 1986, 207 ff.
Karanastassis, Athena	P. Karanastassis, Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Plastik in Griechenland. I. Kopien, Varianten und Umbildungen nach Athena-Typen des 5. Jhs. v. Chr., AM 102, 1987, 323 ff.
Manderscheid, Thermenanlagen	H. Manderscheid, Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen, MAR XV (1981)
Mansuelli, Italia settentrionale	G. A. Mansuelli, Studi sull'arte romana dell'Italia settentrionale. La scultura colta, RIA 7, 1958, 45 ff.
Neudecker, Villen	Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien (1988)
Noelke, Romanisation und Resistenz	P. Noelke (Hrsg.), Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum. Neue Funde und Forschungen. Akten des VII. Internationalen Colloquiums über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens, Köln 2001, (2003)
Pflug, Porträtstelen	H. Pflug, Römische Porträtstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie (1989)
QuadSoprAPiemont	Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte
Rebecchi, Scultura colta	F. Rebecchi, La scultura colta in Emilia-Romagna, in: Studi sulla città antica. L'Emilia-Romagna. Studia Archaeologica 27 (1983) 503 ff.
Schröder, Bacchusbilder	S. F. Schröder, Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios. Studien zur Bildformulierung und Bildbedeutung in späthellenistisch-römischer Zeit (1989)
Scrinarì, Catalogo	V. S. M. Scrinarì, Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle Sculture Romane (1972)
StudMisc	Studi Miscellanei

