



Dominik Maschek

Figur und Ornament

Das Tänzerinnenmonument von der Via Prenestina und die Produktion von Architekturdekor im römischen Suburbium des 1. Jahrhunderts v. Chr.

In den letzten zwei Jahrzehnten fanden in der Erforschung römischer Bauornamentik herstellungstechnische Fragen zunehmend Beachtung*. Vor allem für die Kaiserzeit ab dem frühen Principat konnten Produktionsbedingungen für Architekturdekor und Organisationsstrukturen der ausführenden Handwerker, gestützt auf eine große Menge gut datierter Bauten, überzeugend nachvollzogen werden¹. Ältere, rein typologisch aufgebaute Entwicklungsreihen wurden durch solche, streng zwischen Motivik und Stil unterscheidende Untersuchungen in wesentlichen Punkten relativiert². In Bezug auf die spätrepublikanische Zeit scheint die Datengrundlage für eine derartige Auswertung allerdings wesentlich dünner. Dementsprechend basieren Produktionsmodelle für diesem zeitlichen Rahmen zugeordnete Bauornamentik in Rom und Mittelitalien nach wie vor weniger auf einer konkreten Materialbasis als vor allem auf allgemeinen Prämissen kultureller Beeinflussung³.

Besonders das Konzept einer Hellenisierung Mittelitaliens, die sich in der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. vollendet habe⁴, prägte seit den späten 1970er-Jahren die Forschung⁵. Als Träger dieses Prozes-

* Mein Dank für Diskussion, wertvolle Anregungen und Unterstützung gilt Christoph Baier, Sylvia Diebner, Klaus-Stefan Freyberger, Ute Günkel-Maschek, Johannes Lipps, Marion Meyer, Georg Plattner und Andreas Schmidt-Colinet. – Zitate und Abkürzungen folgen den Richtlinien des Österreichischen Archäologischen Instituts <<http://www.oeai.at/publik/autoren.html>>, bibliographische Angaben zu den zusätzlich verwendeten Kurzzitaten finden sich am Ende des Beitrags.

¹ s. etwa Alzinger 1974, 131–144; Pfanner 1983, 43 f.; Thür 1985; Janon 1986, 22 f.; Pfanner 1988; Pfanner 1989a, bes. 161–172. 229–234; Pfanner 1989b; Freyberger 1990, bes. 1–4. 133–137; Freyberger 1991; Wilson Jones 1991; Maischberger 1997, 13–16. 157–161; Vandeput 1995; Freyberger 1996, bes. 752 f.; Viscogliosi 1996, bes. 112–131. 131–138; Vandeput 1997, bes. 129–182. 183–189; Mattern 2000, bes. 181–186; Mattern 2001, bes. 39 f. 79–105. 107–124; Heinrich 2002, bes. 9–12. 61 f.; Plattner 2003; Plattner 2004; Pensabene 2005; Plattner – Schmidt-Colinet 2005, bes. 246–254; Plattner 2007a, bes. 126–130; Plattner 2007b, bes. 559 f.

² Hier sind besonders die Forschungen zu gut erhaltener Dekoration ganzer Baukörper bzw. Gebäude hervorzuheben: s. etwa Pfanner 1983; Thür 1989, 87–120; Brands – Heinrich 1991, bes. 600–606; Ganzert 1996, 149–162. 172–215. 215–223; Schörner 1997; Rohmann 1998, 8–38. 39–64. 65–88. 89–93. 94–104; Mattern 2001, 131–176. 177–204. 205–220; Heinrich 2002, 27–39. 46–58; Pensabene 2004; Barresi 2004; Demma 2004, bes. 245–250. 250 f.; Köster 2004, 5–15. 15–31. 33–42. 42–49. 65–77. 85–98. 122–132; Baier 2006. Hinzuweisen ist auch auf die von J. Lipps durchgeführte Analyse der Baudekoration der Basilica Aemilia auf dem Forum Romanum, die sich ebenfalls in Druckvorbereitung befindet. Vgl. zuletzt Lipps 2007.

³ Als Ausnahmen können Untersuchungen der späten Siebziger- und frühen Achtzigerjahre des 20. Jhs. angeführt werden, die allerdings nicht konsequent weiter verfolgt oder zu einem synoptischen Bild gebracht wurden, so etwa Strong 1968; Lauter Bufe 1972; v. Sydow 1974; v. Sydow 1977a; v. Sydow 1977b; De Maria 1981.

⁴ Schörner 1995, 17: »Wahl des griechischen Bautypus und der griechischen Dekorationsform dürften in den meisten Fällen Hand in Hand gegangen sein. [...] Auch architektonischer Ort und Baukontext sprechen also für den rein griechischen Ursprung des Rankenfrieses als Teil der Architekturdekoration in Stein, die im Rahmen der *endgültigen Hellenisierung* Italiens adaptiert wird.« (Hervorhebung Verf.).

⁵ In einer emblematischen Auswahl sei auf die folgenden Arbeiten verwiesen: Coarelli 1970/1971, bes. 260–265; die verschiedenen Beiträge in Zanker 1976a; Veyne 1979; Torelli 1988, bes. 36–42; Coarelli 1990a, bes. 159–162. 177–181. 181–188; Coarelli 1990b, bes. 637–670; Gruen 1992, 131–182. 223–271; Hölscher 1994 sowie der Überblick bei Curti – Dench – Patterson 1996, 171 f. 181–185 mit älterer Lit. und Zanker 1997, 11 f. 15–41. Kritisch hingegen Flaig 1999, bes. 81–84. 92–99. 109–111 sowie jüngst Stewart 2008, 12–18 und Wallace-Hadrill 2008, 7–32.



ses wurden immer wieder die sog. neuattischen Werkstätten oder in einem allgemeineren Sinne wandernde griechische Ateliers gesehen, deren Umsetzung griechischer Vorlagen auf italischem Boden durch Nachahmung in die lokale dekorative Arbeit ausgestrahlt habe⁶. Einerseits glaubte man, einen solchen Prozess anhand der Wanderung von Einzelmotiven festmachen zu können, wobei die jeweilige stilistische Umsetzung dieser Motive sowie die verwendeten Steinsorten als Indikatoren für die Herkunft des ausführenden Handwerkers betrachtet wurden⁷. Zum anderen betonte man die Macht der Vorlagen, die, aus dem griechischen Kunstkreis der archaischen und klassischen Zeit übernommen, den römischen Dekorationsbetrieb ab dem 2. Jahrhundert v. Chr. dominiert hätten⁸. Beide Phänomene zusammen ergaben als Bild konstanter kultureller Beeinflussung die oben angeführte ›Hellenisierung‹ der römisch-italischen Kultur. Dabei traten Fragen nach der lokalen Produktion, stilistischen Diversifikation und kleinräumigen Interdependenz von Einzelformen und syntaktischen Systemen in den Hintergrund. Bauornamentik wurde als äußeres Zeichen des übergeordneten Akkulturationsvorganges gesehen, nicht jedoch als spezifischer Ausdruck bestimmter, von soziokulturellen Faktoren geprägter Lebensräume und ihrer unterschiedlich starken Vernetzung.

Diese einigermaßen abstrakte Definition lässt sich anhand des konkreten Falles architektonischer Rankenfrieze verdeutlichen. Aufgrund des Fehlens außerstilistisch eindeutig datierter Bauwerke mit derartiger Dekoration vor caesarischer Zeit konzentrierte man sich bei der Erstellung typologischer Systeme in erster Linie auf den augusteischen Denkmälerbestand. Von diesem Materialkorpus ausgehend sollte in rückwärts gewandter Bewegung versucht werden, eine kontinuierliche Entwicklung der Rankenornamentik, beginnend mit hellenistischen Vorlagen, nachzuzeichnen. Folgerichtig wurden seit den grundlegenden Beiträgen von Th. Kraus⁹ und Ch. Börker¹⁰ die großen Rankengebilde der Ara Pacis entweder auf das Wirken pergamenischer oder griechisch-neuattischer Künstler zurückgeführt. In der umfangreichen Arbeit von G. Schörner¹¹ stützte sich die Formtypologie für voraugusteische Frieze auf die Prämisse, dass das Rankenornament im Zuge der Hellenisierung Mittelitaliens durch griechische dekorative Arbeiten importiert worden sei. Als typologisches Hauptkriterium diente Schörner ein an den Friesen beobachtbarer Entwicklungsprozess der Akanthusformen¹². Die Anwendbarkeit seiner Methode beginnt somit erst mit den großen Staatsdenkmälern augusteischer Zeit, in deren Gefolge diese Entwicklung einsetzte. Dennoch erfolgte die chronologisch abgestufte Ordnung der von G. Schörner aufgrund ihrer abweichenden Morphologie der voraugusteischen Zeit zugewiesenen Denkmälergruppe ebenfalls unter Voraussetzung einer derartigen geregelten formalen Evolution. Gerade die Herleitung von Formen und Motiven wurde dabei aus einem monokausalen Geschichtsmodell der Beeinflussung von West durch Ost heraus konstruiert. Da die dem Material inhärente Tendenz zur Uneinheitlichkeit sowie das Fehlen fest datierter Bauten mit Rankenornamentik für besagten Zeitraum ein lineares Ablesen von Entwicklungsprozessen verhindern, musste das Modell selbst die Erklärung für die Veränderung von Form und Stil bilden. Die hypothetische Verknüpfung des Neuattizismus mit der Produkti-

⁶ s. etwa Börker 1965, 9 f.; Börker 1973, 308 f.; Rakob – Heilmeyer 1973, 23. 28–30; Zanker 1976b, 591 f. 598–605; Felletti Maj 1977, 31–33. 220 f.; v. Hesberg 1981, 238–245; Schörner 1995, 15–17. 40–46. 124–128. 135 f. 142; Dräger 1994, 15; Golda 1997, 68; Mathea-Förtsch 1999, 39–41. 42 f. 43. Kat. 126. Dagegen mit stichhaltigen Argumenten bereits Moss 1989, 206–219.

⁷ So beispielhaft bei Börker 1965, 19 f. 205; Heilmeyer 1970, 35–36. 39–44. 177–179; Börker 1973, 288–292. 294 f. 308–316; Rakob – Heilmeyer 1973, 29–31. 36. 38 f.; v. Hesberg 1981, 228–238; Janon 1986, 23. 90; Grassinger 1991, 142–144; Schörner 1995, 9–17; Berges 1996, 81–83; Heinrich 2002, 14–17.

⁸ s. nur Fuchs 1959, 147 f.; Heilmeyer 1970, 33 f. 59 f.; Börker 1973, 284–291. 295; Sauron 1979; Sauron 1981; Grassinger 1991, 110–138. 148–151; Touchette 1995; Golda 1997, 12–17. 69 f.; Fuchs 1999, 6 f. 52–58. 89–96.

⁹ Kraus 1953, 64–68. 68–76. Kraus' Einschätzung (noch einmal vertreten bei Kraus 1976, 461–464) stieß gleich nach Erscheinen auf weitgehende Zustimmung: vgl. nur Parlasca 1954; Strong 1954; Will 1954; Byvanck-Quarles van Ufford 1955, 47–50. 55 f.; Picard 1956 sowie Simon 1967, 12. Eine kritische Haltung gegenüber dem Ansatz, im Dekor der Ara Pacis ›Griechisches‹ von ›Römischem‹ zu unterscheiden, findet sich dem gegenüber bereits bei Rumpf 1956–1958.

¹⁰ Börker 1973; Börker 1976, bes. 273 Abb. 10. 276–278. Die griechische ›Handschrift‹ an der Ara Pacis und die Abhängigkeit römisch-spätrepublikanischer Rankenfrieze von neuattischer Dekoration wurden schon früher betont, so etwa von Charbonneaux 1948, 65–74; Toynbee 1955, 290. Vgl. danach u. a. Simon 1967, 8; Bianchi Bandinelli 1970, 192; Borbein 1975, 246–252; Coarelli – Sauron 1978, bes. 712–721; Kleiner 1978; Sauron 1979, bes. 199 f. 202–209; Sauron 1981; Sauron 1982; La Rocca 1983, 63; Sauron 1988; Sauron 1994, 485–500. 511–536; Sauron 2000, bes. 132–158. 195–220.

¹¹ Schörner 1995.

¹² Zur Methode s. Schörner 1995, 3 mit Anm. 35 f.

on und Verbreitung von Architekturteilen im mittelitalischen Raum des 1. Jahrhunderts v. Chr. spielte dabei die eigentlich tragende Rolle. So schrieb Schörner: »Das Material zeigt, dass am Anfang des 1. Jhs. v. Chr. griechische Ateliers in Rom Reliefs mit Rankenornamentik hergestellt haben.«¹³

Auch im Suburbium und in den Landstädten Mittelitaliens hätten ab dem frühen 1. Jahrhundert v. Chr. griechische Handwerker gearbeitet, wenn auch in Details Rücksicht auf lokale Traditionen genommen worden sei. Diese Arbeiten seien wiederum von einheimischen Steinmetzen in minderer Qualität imitiert worden. Abgesehen von der Wanderung von Personal und Werkstätten habe der Ornamenttransfer über die einigermaßen eklektische Nachahmung von Motiven und syntaktischen Kombinationen an »zeitgleichem« Marmorgerät funktioniert¹⁴. Wie bereits Ch. Börker¹⁵ strebte also auch G. Schörner eine wechselseitig etablierte Datierung von Bauornamentik und Werken anderer Kunstgattungen an, wobei Fragen nach Unterschieden in Format, technischer Ausführung oder Langlebigkeit von Ornamentformen unberücksichtigt bleiben.

M. Mathea-Förtsch hingegen wies auf klare motivische Parallelen des römischen Rankendekors zu westkleinasiatischer Ornamentik des Hellenismus hin. Eine »Erfindung« der von ihr vorrangig untersuchten Gattung der Rankenpfeiler im östlichen Mittelmeerraum schloss sie dennoch aus¹⁶. Stattdessen seien derartige Bauglieder erst ab frühaugusteischer Zeit in Rom selbst von »Werkstätten verschiedener Herkunft«¹⁷ geschaffen worden. Trotz solcher gattungsspezifischer Feinheiten scheinen die direkten Vorlagen für das motivische Repertoire und die syntaktischen Kombinationen, aus denen sich die Rankenornamentik an römischen Denkmälern der späten Republik und frühen Principatszeit speiste, aus der westkleinasiatischen Region gekommen zu sein¹⁸. Eine entsprechende Tradition für die klassische Kunst Attikas und damit eine motivische Bezugsmenge für die sog. neuattischen Werkstätten kann jedenfalls nicht nachgewiesen werden¹⁹.

Größeres Interesse als das Problem der Vorlagen, das Thema einer weiteren in Vorbereitung befindlichen Studie ist²⁰, verdient in unserem Zusammenhang jedoch die Frage nach den Produktionsumständen für architektonische Rankenfrieze im Mittelitalien des 1. Jahrhunderts v. Chr. In einer seiner weiteren Bedeutungen bezeichnet der Begriff »Neuattizismus« nämlich ausdrücklich die Beteiligung griechischer oder spezifisch attischer Künstler oder Handwerker, etwa an einem konkreten Bauprojekt. In dieselbe Kerbe schlägt darüber hinaus das Modell der »Hellenisierung«. Doch wie lässt sich eine solche Beteiligung in

¹³ Schörner 1995, 16.

¹⁴ Schörner 1995, 16.

¹⁵ Börker 1973, bes. 283–294. 296–300. 302–304. 305–317.

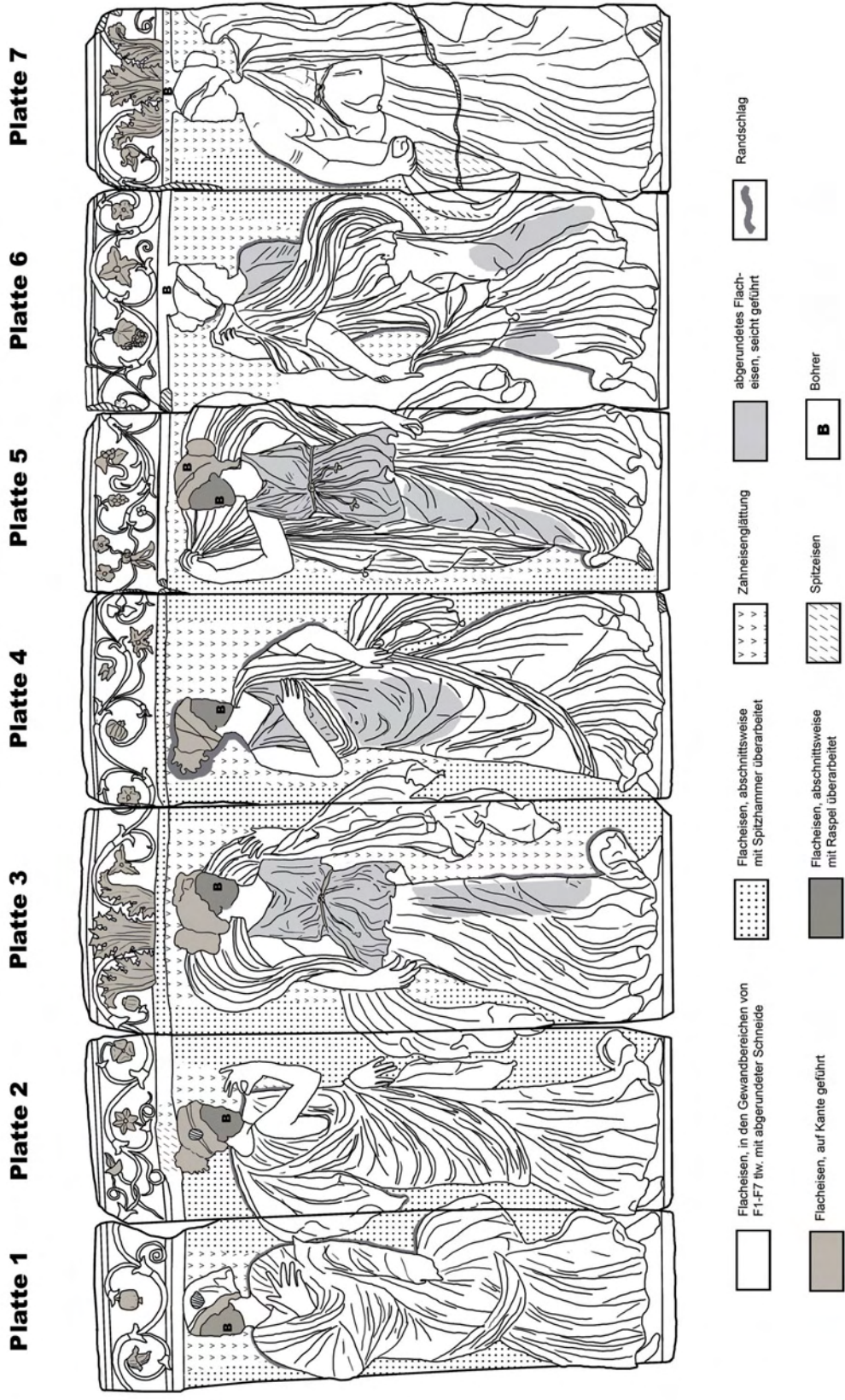
¹⁶ Mathea-Förtsch 1999, 28–39.

¹⁷ Mathea-Förtsch 1999, 43; vgl. Cohon 2004.

¹⁸ Zeus Sosipolis-Tempel in Magnesia am Mäander (221–180 v. Chr.): Rumscheid 1994a, 25–28. 198 f. 203 f. 206 f. 211 f.; Rumscheid 1994b, 40 Nr. 141 Taf. 88, 4; Gymnasion von Samos: Rumscheid 1994a, 75 f. 84 f.; Rumscheid 1994b, 81 Nr. 335 Taf. 178, 6; Villa von Kastro Tigani auf Samos (Mitte 2. Jh. v. Chr.): Rumscheid 1994a, 121 f. 291 f. 321 f.; Rumscheid 1994b, 25 Nr. 18 Taf. 54, 5–7; sog. Smintheion von Chryse (Gülpınar, 3. Viertel 2. Jh. v. Chr.): Rumscheid 1994b, 9 f. Nr. 31 mit Lit. und Taf. 19, 1–3; Rumscheid 1995, 41 Abb. 8 Taf. 6, 1; 7, 1; 17, 1–3; Gruppe der älteren Rankenkapitelle aus dem Sekos des Apollo-Tempels von Didyma (215–180 v. Chr.): Rumscheid 1994b, 10–13 Nr. 32 bes. 12 f. Taf. 26–29; vgl. Voigtländer 1975, 102–120 bes. 117. Auch die von Schörner 1995, 9–12 mit Anm. 85–126 als Evidenz für »griechische« Beeinflussung durch »neuattische« Werkstätten angeführten Vergleichsbeispiele stammen beinahe ausschließlich aus der westkleinasiatischen Architektur des 3.–2. Jhs. v. Chr. Die für einen Rankenfries der 1. Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. als »gleichzeitige [...] griechische [...] Vorbilder« (Schörner 1995, 11) bezeichneten Rankenkapitelle der Kleinen Propyläen von Eleusis (s. u. Anm. 20) sind aufgrund der inschriftlich gesicherten Datierung des Bauwerks in jedem Fall jünger. Eine Beeinflussung älterer Monumente durch jüngere Formen ist gemäß den basalen Gesetzen der Logik unmöglich, weshalb die Kapitelle der Kleinen Propyläen als Vergleichsbeispiele ausscheiden müssen.

¹⁹ Für das klassische Attika charakteristisch sind die sog. Kaulisranken mit nichtvegetabil ausgeführten Helices als Nebeneinrollungen und solitären Blütenmotiven an Nebensprößlingen, in ihrem frühen Stadium fassbar an den Parthenonakroteren: s. Gropengiesser 1961, 2–17 Taf. 6–10 und in der Erechtheionornamentik: s. Schädler 1990, 367 Abb. 3; 368 Abb. 4; 373 Abb. 9; Korres 2002, 383 Kat. 254a. Zur Verbreitung des Motivs in der attischen Stelenornamentik ab dem 5. Jh. v. Chr. s. etwa Möbius 1929, Taf. 13 b. 21. 22 b; Kaltsas 2002, 201 Kat. 400; 207 Kat. 421. Für weitere griechische Beispiele s. Schede 1909, 44–59 Taf. 5. 6 sowie v. Graeve 1970, 41 Taf. 16, 2. Trotz gegenteiliger Argumentation wird die beschriebene Charakteristik der attischen Ranken auch bei Sauron 1979, bes. 227 Abb. 29. 30; 231 Abb. 37; 233 Abb. 40 deutlich. Helix-Blütenranken mit vollständig vegetabilisierten Nebeneinrollungen begegnen in Attika erst ab der Mitte des 1. Jhs. v. Chr., das früheste Beispiel an den Kapitellen der von einem Römer gestifteten Kleinen Propyläen von Eleusis: vgl. v. Hesberg 1994, 135 f. und Sauron 2001 mit älterer Lit. sowie zuletzt Ridgway 2002, 4–7.

²⁰ s. Maschek (in Vorbereitung).



1 Museo Nazionale Romano Inv. 54746, Rundmonument von der Via Prenestina, Umzeichnung der Friesplatten mit Bearbeitungsspuren

der materiellen Evidenz fassen? Der oft angewandte Schluss über die verwendete Marmorart ist methodisch problematisch, da die Provenienz eines Steins nicht zwingend mit der Provenienz seines Bearbeiters übereinstimmen muss²¹. Auch fehlen für den fraglichen Zeitraum literarische wie epigraphische Evidenzen über die Organisation von Werkstätten oder Ateliers. Die Übersiedlung sog. neuattischer Ateliers nach Rom schließlich ist keineswegs eine historisch belegte Tatsache, sondern beruht auf einer *petitio principii*, die zu einer Reihe unbeweisbarer historischer Modelle geführt hat²².

Überprüfen lässt sich hingegen die technische Ausführung architektonischer Rankenfrieze einerseits, sog. neuattischer dekorativer Marmorarbeiten andererseits. Der Vergleich ist vor allem deshalb zulässig, weil immer wieder eine direkte gattungs- und personalübergreifende Verbindung zwischen den beiden Genres postuliert wurde²³. Schon eine kurze Zusammenschau macht deutlich, dass architektonische Rankenfrieze sich in allen wesentlichen Punkten von den für das dekorative Marmorgerät des 1. Jahrhunderts v. Chr. aufgestellten Produktionscharakteristika unterscheiden. So gibt es keine Typenserien wie etwa in der Kandelaber- und Kraterproduktion²⁴, und auch die technische Fertigung, gerade in Bezug auf den Differenzierungsgrad der Werkzeugverwendung, ist grundlegend verschieden. Diese Evidenz lässt eine prädominante Stellung griechischer – oder gar »neuattischer« – Werkstätten in der römischen Architekturdécoration des 1. Jahrhunderts v. Chr. höchst zweifelhaft erscheinen. Forschungen zur Bildhauerpraxis und -technik in der griechischen und römischen Antike haben gezeigt, dass der Stil eines Bildwerks in hohem Maße von spezifischen Konventionen der Werkzeugverwendung, also technischen Aspekten, geprägt wird²⁵. Die auf den Oberflächen der Monumente beobachtbaren Werkzeugspuren erlauben bei genauer Überprüfung Rückschlüsse auf die Handwerkstradition, in welcher der jeweilige Steinmetz seine Ausbildung erfuhr. Sie ermöglichen es außerdem, Aussagen über die Arbeitsorganisation und das Tempo des Arbeitsprozesses zu treffen. Die beispielhafte Analyse eines Einzelmonuments kann dabei helfen, unter derartigen methodischen Prämissen ein differenziertes historisches Produktions- und Interpretationsmodell für Architekturdécoration im stadtrömischen Suburbium der ausgehenden Republik zu etablieren²⁶.

Die Verbindung von »neuattischem Figurenrepertoire«²⁷ mit architektonischer Rankenornamentik des 1. Jahrhunderts v. Chr. begegnet im mittelitalischen Raum nur in einem Fall, nämlich am sog. Tänzerinnenmonument von der Via Prenestina²⁸. Seine Datierung in die Mitte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts

²¹ So schon Blanck 1969, 182 sowie mit zwingender Argumentation Moss 1989, 131–137. 206–215. 223–228.

²² Zu dieser postulierten Wanderung s. Strong 1963, 78–80 (mit Einschränkungen); Börker 1965, 19 f.; Borbein 1968, 24. 198 f.; Heilmeyer 1970, 33–36; Rakob – Heilmeyer 1973, 19. 23. 27–30. Als historischer Auslöser für die »Übersiedlung« spezifisch attischer Werkstätten wurde wiederholt die Plünderung Athens durch Sulla ins Treffen geführt, vgl. vor allem Fuchs 1959, 4. 171. 175 f. (»Epochentrennung«). Dagegen mit philologischer Beweisführung bes. Coarelli 1968, 325–350. Zur kritischen Revision der »Sullanischen Katastrophe« unter Berücksichtigung der materiellen archäologischen Zeugnisse s. Hoff 1997 sowie Rotroff 1997, bes. 100–106.

²³ So etwa bei Börker 1973; Cain – Dräger 1994, 817; Schörner 1995, 10 f. 13. 16; Ridgway 2002, 270 f.

²⁴ Vgl. Serien von Altären: Dräger 1994, 52 mit Anm. 240; Serien von Kandelabern: Cain 1985, 5 f. 12. 21 f. 26–72 Taf. 8–17.

²⁵ s. dazu vor allem Boschung – Pfanner 1988; Rockwell 1990a; Rockwell 1990b; Rockwell 1993, 80. 103 f. 129 f. 133 f. 178–186. 250–253; Berges 1996, 25–31; Conlin 1997, 27–37. 57–63; Nolte 2006, 1–7. 138–152. 153–166.

²⁶ In methodischer Hinsicht prämissenhaft für diesen Ansatz kann die in kulturgeschichtlicher Hinsicht generell differenzierte Bewertung der römisch-spätrepublikanischen Kunst gelten, wie sie in grundlegenden Arbeiten der letzten Jahrzehnte entwickelt wurde: vgl., mit unterschiedlichen Schwerpunkten, u. a. Coarelli 1968; Coarelli 1970/1971; Coarelli 1976; Zanker 1976b; Coarelli 1977; v. Hesberg 1980a; v. Hesberg 1980b, bes. 162–176; Smith 1981, bes. 33–38; Gruen 1984, bes. 1–8. 250–272; Cain 1985, 6–22. 140–142. 143–148; Hölscher 1987; Hölscher 1988, 351–363; Coarelli 1990a; Grassinger 1991, bes. 142–153; Gruen 1992, bes. 84–130; Dräger 1994, bes. 11–16. 68–73; Hölscher 1994; Gazda 1995; Henrichs 1995; Coarelli 1996, bes. 15–84; Galinsky 1996, bes. 332–375; Fullerton 1997; Zanker 1997, 15–41; Fullerton 1998; Stevenson 1998, bes. 57–52; Vortmer 1998, 12–15. 53–60; Zevi 1998, bes. 153–182; Fuchs 1999; Fullerton 2000, bes. 150–158; Torelli 1999, bes. 1–13; Tanner 2000; Ridgway 2002, bes. 216–236. 269 f.; Zevi 2003; Grüner 2004, bes. 24–37; Torelli 2006, bes. 86–99; Welch 2006.

²⁷ Begriffskritisch zur sog. neuattischen Kunst s. Borbein 1976, 529 Anm. 102; 531–533; Hölscher 1987, 37 f. Anm. 132; Cain 1985, 2 f. 140–142. 146–148; Grassinger 1991, 140 f.; Cain – Dräger 1994; Dräger 1994, 69–70; Cain 1995; Fullerton 1998, bes. 96 f.; Heinrich 2002, 14 f. Anm. 23; Maschek 2006, 25–95; Flashar 2007, 369 f.

²⁸ Autopsie und photographische Dokumentation der im Jahre 2004 in der Aula Grande des Museo Nazionale delle Terme gelagerten Relieftafeln wurden dankenswerterweise von der Soprintendenza Archeologica di Roma (A. Mura-Sommella) ermöglicht. Weitere Untersuchungen an den im Zuge der Ausstellung »In scaena« wieder in ihrer korrekten Aufstellung arrangierten Platten konnten im Herbst 2007 durchgeführt werden; vgl. Savarese 2007, 100 f. Zum Monument s. grundlegend Froning 1981, 125–131; Bonanome 1985, 297–305 Nr. VI 14; Dräger 1994, 235 f.; Flashar 2007, 346. 369. 420 mit älterer Lit. Zum Rankenfries s. außerdem Schörner 1995, 10 mit Anm. 106.



2 Museo Nazionale Romano Inv. 54746, Rundmonument von der Via Prenestina, Akanthuskelch auf Platte 3

gewidmet³¹. Erhalten sind sieben marmorne Verkleidungsplatten eines Rundbaus, deren maximale Höhe 1,78 m beträgt³². Die Breite der Platten misst im Durchschnitt 0,55 m. Der originale Umfang der durch die Platten gebildeten Verkleidung betrug 5,125 m, der Durchmesser damit 1,63 m. Zur Marmorsorte liegt einzig die auf optischer Analyse beruhende Bemerkung D. Bonanomes »marmo bianco, forse pentelico«³³ vor, die sich bei Autopsie an abgeplatzten Stellen an den Stoßflächen bestätigen, jedoch mangels naturwissenschaftlicher Untersuchungen nicht konkretisieren ließ.

Platte 1³⁴ zeigt eine nach rechts schreitende, ihren Kopf nach links zurückwendende Frauengestalt (F1) in Peplos und Himation. Das Gewand der Figur ist am linken Fußteil durch die Stoßfuge beschnitten. Seine Fortsetzung ist auf der nicht erhaltenen achten Platte anzunehmen. In gleicher Weise ist der Zipfel des in der linken Hand der Figur F1 gerafften Himationbausches auf der nach rechts hin anschließenden Platte 2 wiedergegeben, während der über die Schulter von Figur F2 nach links wehende Bausch, an den linken Arm von Figur F1 stoßend, auf Platte 1 ausgeführt wurde. Der mit einem Tuch bedeckte Kopf von Figur F1³⁵ überschneidet sich mit der oberen Abschlussleiste des Relieffeldes. Der Reliefgrund wurde rund um den Kopf mit dem Zahneisen³⁶ geglättet, entlang der Stoßfuge zu Platte 2 und 8 ist diese Glättung mit größerem Instrumentarium, wohl einem kleinen Spitzhammer³⁷, ausgeführt. Spuren eines Flachmeißels im

gilt als allgemein akzeptiert²⁹. In der Folge soll aufgrund der Untersuchung von Bearbeitungsspuren eine Skizzierung des Arbeitsprozesses an diesem Denkmal erfolgen, die, in den Kontext chronologisch wie stilistisch benachbarter Vergleichsbeispiele eingereiht, erste Ausblicke auf eine grundsätzliche Neubewertung der Produktionsbedingungen für mittelitalische Rankenornamentik an Bauten des 1. Jahrhunderts v. Chr. ermöglichen wird.

Das Rundmonument von der Via Prenestina (Abb. 1) wurde im Jahr 1908 entdeckt und in einem knapp gehaltenen Fundbericht von D. Vaglieri vorgestellt³⁰. Ein zweiter Beitrag von E. Loewy war bereits gleich nach Auffindung der stilistischen Einordnung und kunsthistorischen Bewertung des Monuments

²⁹ s. vor allem Kraus 1953, 37 f.; um 40 v. Chr.; Kähler 1966, 31, Mitte 1. Jh. v. Chr.; Froning 1981, 127–129; Mitte 1. Jh. v. Chr.; Bonanome 1985, 302; 50 v. Chr.; Dräger 1994, 238; Mitte 1. Jh. v. Chr.; Flashar 2007, 346. 369: »um 50 v. Chr. oder unwesentlich später«. Statistische Untersuchungen des Verf. unterstützen diese *communis opinio* mit einer deutlichen Tendenz hin zur Jahrhundertmitte, s. Maschek 2006, 106. 108. 111 und Maschek (in Vorbereitung).

³⁰ Vaglieri 1908, 353–355.

³¹ Loewy 1905.

³² Die Aussage von H. v. Steuben in: Helbig III ⁴(Tübingen 1969) 49 Nr. 2148, der zufolge das Monument im Originalzustand 10 Platten umfasst habe (undifferenziert übernommen von Luzón 1978, 280), kann alleine durch die Betrachtung der mit den korrekten Anschlüssen wieder aufgestellten Platten sofort als unbegründet zurückgewiesen werden. Zur Zusammenstellung der Reliefplatten in der korrekten Abfolge s. Loewy 1908, 446 Abb. 1; 447 Abb. 2; 448 Abb. 3; 449 Abb. 4; 450 Abb. 5; 451 Abb. 6; 452 Abb. 7 sowie die zeichnerische Rekonstruktion Loewy 1908, 454. Die Ansprache der einzelnen Platten im vorliegenden Beitrag folgt der von Loewy 1908, 454 vorgenommenen Nummerierung. Die Beschreibung von Bewegungsrichtungen, Ornamentverlauf und technischen Befunden geht in der Folge immer vom Betrachter aus. Die Ansprache von Extremitäten erfolgt hingegen ausgehend von der jeweiligen Figur.

³³ Bonanome 1985, 297.

³⁴ Vgl. Bonanome 1985, 300.

³⁵ Zu diesem Tuch vgl. die Figur der »Doris« auf dem Relief mit Seethiasos in der Münchner Glyptothek, Kähler 1966, 32 Taf. 14, 1. 2 sowie die Frühlingsshore bei Rauch 1999, Beil. 2. 8; s. auch Froning 1983, 131 Anm. 22–27 und Flashar 2007, 371 f.

³⁶ Vgl. Conlin 1997, Abb. 87. 88. 92. 227–229.

³⁷ s. Rockwell 1993, 40. 257 Abb. 5; Bruto – Vannicola 1990, 302 Abb. 19; 303 Abb. 21; 304 Abb. 22; vgl. Blümel 1927, Taf. 1 f.; Bessac 1986, 15 Abb. 2; 16 Abb. 3; 19 Abb. 4; 36 Abb. 8; 37 Abb. 9.

Rest der Fläche zeigen, dass die grundlegende Festlegung der Hintergrundebene mittels dieses Werkzeugs vorgenommen wurde. Vor allem im Bereich beider Schultern und des Kopfes von Figur F1 ist ein schmaler, leicht in den Reliefgrund eingreifender Streifen zu beobachten, der nach dem Erreichen des Grundes abgearbeitet worden sein muss³⁸. In der Gestaltung der Gewand- und Hauptpartien (Abb. 7. 9) sind Spuren eines konventionellen sowie eines mit abgerundeter Schneide versehenen Flacheisens³⁹ sichtbar. Für die Frisur wurde möglicherweise ein kleineres Spitzzeisen⁴⁰, aufgrund der kerbenförmigen Spuren jedoch wahrscheinlicher die Kante des Flacheisens verwendet⁴¹. Die Hautpartien des Gesichtsbereichs (Abb. 3) wurden ebenfalls mit dem Flacheisen modelliert und nur sparsam mit einer groben Raspel überarbeitet⁴². Die leicht geöffneten Lippen sind durch eine Bohrrille getrennt⁴³.



3 Museo Nazionale Romano Inv. 54746, Rundmonument von der Via Prenestina, Kopf F1, Detail

Die Rankenzone von Platte 1 (Abb. 12) weist ein Spezifikum auf, das sonst nur auf der rechten Seite von Platte 7 begegnet: Der oberen Abschlussleiste des Figurenfrieses ist direkt eine zweite schmale, gekahlte Leiste aufgesetzt. Im Anschluss an Platte 2 und vor allem in Bezug auf das Standniveau des Akanthuskelchs auf Platte 3 ergaben sich jedoch während der Ausarbeitung aufgrund dieser gedoppelten Leistenführung, die, wie der Befund lehrt, vom Akanthuskelch auf Platte 7 ausgehend konzipiert worden war, offenbar Probleme: Die untere, dicke Leiste wurde bis an die Kontaktzone mit dem Kopf von Figur F2 weitergeführt, sodass kein Anschlusskonflikt mit Platte 1 entstehen konnte. Direkt über dem Kopf der Figur jedoch änderte man das auf Platte 7 (rechts) bis Platte 1 entworfene Konzept, arbeitete die obere, schmale Leiste nicht mehr aus, sondern führte die untere in leicht aufsteigender Schräge bis an den Akanthuskelch auf Platte 3. Auf diese Weise glich man sich an die Unterkante der von Platte 3 bis Platte 7 (links) in Niveau und Gestaltung einheitlichen Trennleiste an.

Die obere Frieszone von Platte 1 zeigt einen Abschnitt einer rechtsläufigen, sinusförmig schwingenden Ranke mit deutlich kannelierten Stämmen, die sich zu den Hüllblättern hin leicht verdicken. Aus den aufgespreizt im Profil gezeigten Brakteen entspringt außer dem Hauptstamm jeweils ein Nebenstamm, der sich gegen die Laufrichtung des Hauptstammes einrollt. Der linke Nebenstamm trägt eine akanthisierte Blüte vom Typus Rumscheid E1⁴⁴, der rechte eine Mohnkapsel. Aus der Braktee des rechten Hauptstammes wächst außerdem ein spiralförmig ausgebildeter Zwickelsprössling. Der linke Abschnitt der Ranke überdeckt die dünne Leiste über der eigentlichen Abschlussleiste des Figurenfrieses. Es ist also davon auszugehen, dass die schmale, gekahlte Leiste in diesem Abschnitt gemeinsam mit der Ranke konzipiert worden war.

Auf **Platte 2**⁴⁵ begegnet eine sich nach rechts bewegende Frauengestalt (F2) in Peplos und Himation. Das über ihre linke Schulter wehende Gewand ist an der linken Stoßfuge beschnitten. An der rechten Stoßfuge ist der Himationsaum von F3 ausgearbeitet. Der Kopf von F2 stößt an die Abschlussleiste der Figurenfrieszo-

³⁸ Dazu vgl. Conlin 1997, Abb. 85 (Ara Pacis, Rex Sacrorum); Abb. 86 (Frontispizio-Relief); Abb. 87 (Frontispizio-Relief); Abb. 88 (Rabirius-Relief); vgl. auch die Beobachtungen bei Froning 1981, 130 mit Anm. 20.

³⁹ Vgl. La Rocca 1983, 78 Abb. 4. 113 sowie Palagia 2006, 246 Abb. 78 n-p.

⁴⁰ Vgl. Bruto – Vannicola 1990, 298 Abb. 12–13 sowie Palagia 2006, 246 Abb. 78 d. q.

⁴¹ Vgl. La Rocca 1983, 78 Abb. 3; 81 Abb. 9; Bessac 1986, 124 Abb. 29.

⁴² Vgl. La Rocca 1983, 81 Abb. 9; 82 Abb. 10–11.

⁴³ Zur Verwendung des Bohrers an römischen republikanischen Grabreliefs vgl. Conlin 1997, 97: »[...] the drill was used to accentuate the major drapery channels after they had been shaped with the chisel, to outline major folds, and to accentuate the crease between the lips.«

⁴⁴ s. Rumscheid 1994b, Beil. B.

⁴⁵ Vgl. Bonanome 1985, 300.



4 Museo Nazionale Romano Inv. 54746, Rundmonument von der Via Prenestina, Kopf F3, Detail

ne. Der Reliefgrund ist flächig mit dem Zahneisen geglättet, nur am linken oberen und unteren Rand sowie abschnittsweise entlang der rechten Stoßfuge scheint, nach der Flachmeißelarbeit, ein Spitzhammer Anwendung gefunden zu haben. Diese Spuren decken sich mit dem Befund von Platte 1, woraus man ableiten kann, dass die abschließende gleichmäßige Abarbeitung des Reliefgrundes vor letztendlicher Modellierung der Figuren an den bereits versetzten Platten erfolgte. Die großzügig angelegten Faltenbögen von F2 sind zügig mit dem Flacheisen herausgearbeitet, teilweise wurde auch ein Werkzeug mit abgerundeter Schneide verwendet. Die Hautpartien sind ebenfalls mit dem Flacheisen ausgeführt und nur an wenigen Stellen im Gesichtsbereich mit der groben Raspel überarbeitet. Die Frisur wurde besonders im Schläfen- und Hinterhauptsbereich mit der Kante des Flacheisens skulptiert (Abb. 14). Die Öffnung des Mundes ist wie bei F1 durch eine Bohrung angegeben.

Über der bereits oben eingehend beschriebenen, unregelmäßig verlaufenden Trennleiste ist die Verschlingung der von Platte 1 fortgesetzten, rechtsläufigen Ranke mit einem aus dem Akanthuskelch von Platte 3 entspringenden, linksläufigen Hauptstamm dargestellt. Der Kontakt zwischen den beiden unterschiedlich bewegten Stämmen wird durch eine unkonventionelle Variante gelöst, in der sich zwei aus den Endbrakteen

entspringende und florale Motive (eines davon, wie auf Platte 1, eine Blüte vom Typus Rumscheid E1) tragende Schösslinge überkreuzen. Der rechte Hauptstamm weist zudem einen Nebenstamm mit spitzgezackter, sechsblättriger Blüte und Nebenschössling sowie einen verschlungenen, an die untere Leiste stoßenden Zwickelsprössling auf. Zur rechten Stoßfuge hin schließt ein weiterer Nebenstamm mit vierblättriger Blüte an. Die Gestaltung der Brakteen sowie des Rankenstammes stimmt vollkommen mit den bereits für Platte 1 beschriebenen Merkmalen überein.

Auf **Platte 3**⁴⁶ ist eine nach rechts bewegte Frauengestalt (F3) im übergürteten Peplos mit hinter dem Kopf gebauschtem, an rechter und linker Stoßfuge beschnittenem Himation dargestellt. Der Reliefgrund ist rund um die Figur mit dem Zahneisen geglättet, in der linken oberen Ecke sowie im unteren Abschnitt an der linken Stoßfuge wurde, korrespondierend mit den Spuren auf Platte 2, der kleine Spitzhammer benutzt. Der Rest der Hintergrundfläche erfuhr seine Glättung mit dem Flachmeißel. Der über dem vorgestellten Fuß gebauschte Saum des Peplos (*sanguisuga*-Falte⁴⁷) ist mit einem schmalen, etwas tiefer ausgearbeiteten Randschlag versehen (wie auch bei F2), der ebenfalls an der Oberschenkelpartie beobachtbar ist und das Figurvolumen gegen den Reliefgrund absetzt. Hierbei könnte es sich, wie bereits bei F1 und F2 beobachtet, um die finale Abarbeitungsspur eines während der Glättung des Grundes noch in Bosse belassenen Randstreifens handeln. An den Hautpartien der Arme sind Spuren eines Flachmeißels ohne darüber hinaus gehende Glättung zu verzeichnen. Die ausladenden Faltenbahnen des Himations und des Peplos wurden mit einem Flacheisen mit abgerundeter Schneide angelegt und im Anschluss nicht weiter differenziert. In der Fältelung von Kolpos und Apoptygma und der über linkem Ober- und Unterschenkel straff anliegenden Peplospartie ist hingegen eine höhere Dichte seicht ausgeführter Einzelschläge eines abgerundeten Flacheisens, teilweise zur Erzeugung einer gewissen plastischen Tiefe durch schräge Führung des Werkzeuges verstärkt, zu beobachten. Diese Oberflächenabschnitte der Figur wurden also offenbar intensiver behandelt als der Rest des

⁴⁶ Vgl. Bonanome 1985, 301.

⁴⁷ Gemäß der Terminologie bei Ridgway 1981, xviii etwa mit Abb. 70.

Gewandes, wobei jedoch kein Unterschied im verwendeten Werkzeug, sondern nur in dessen Einsatzweise zu beobachten ist. Einzig die in Form eines Heraklesknotens geschlossene Gürtung des Peplos und wohl auch die Andeutung des Bauchnabels wurden mit einem kleineren Flacheisen auf Kante im Detail konturiert. Dasselbe Werkzeug kam auch im Bereich der Augenbrauen und -lider⁴⁸ zum Einsatz (Abb. 4). Im Bereich des Tränensees ist eine punktuelle runde Bohrstelle zu erkennen. Die aus breiten, gegeneinander durch tief geschlagene Kehlen abgesetzten und intern gegliederten Strähnen bestehende Frisur wurde ebenfalls mit der Kante des Flacheisens modelliert. Die Hautpartien des Gesichts wurden mit dem Flacheisen angelegt und stellenweise mit einer Raspel überarbeitet. Wie bei F1 und F2 wurde der Zwischenraum zwischen den Lippen durch eine schmale Bohrung geöffnet. Im rechten Mundwinkel ist der Ansatzpunkt des Bohrers in Form einer runden Vertiefung gut sichtbar.

In der Rankenfrieszone über F3 erhebt sich ein dreiteiliger Akanthuskelch⁴⁹ (Abb. 2), aus dem die Ranken in beide Richtungen entspringen. Das en face gezeigte Mittelblatt des Kelchs ist aus der zentralen Achse der Reliefplatte nach links versetzt. Seine Binnengestaltung mit den tief geschnittenen Blattbuchten und den zwei übereinander gestellten Ösen⁵⁰ (die untere tropfenförmig, die obere dreieckig) gleicht jener des links anschließenden, im Profil gezeigten Hüllblattes, wobei auch hier die untere Öse als Dreieck angegeben ist⁵¹. Beide Blätter entsprechen dem von A. Roth-Congès definierten symmetrischen Aufbau⁵², der von ihr in Rom und Mittelitalien prädominant an datierten Monumenten der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. bis in die frühe Zeit des Principats festgestellt werden konnte⁵³. Die, analog zu Platte 2, als Resultat einer Entwurfsänderung nur grob angelegte, schmale Fußleiste stößt blind an das linke Hüllblatt und setzt sich neben dem rechten Hüllblatt nicht fort. Der hinter Mittelblatt und linkem Hüllblatt emporwachsende Rankenstamm ist auch zwischen den beiden Blättern in voller Dicke plastisch herausmodelliert, die Blätter überdecken einander in ihrem unteren Abschnitt.

Das rechte Hüllblatt⁵⁴ hingegen erweist sich nicht nur als vom Mittelblatt abgesetzt, sondern auch in seiner Binnenkonturierung deutlich verschieden. Anstelle der übereinandergestellten Kombination aus tropfenförmigen und dreieckigen Ösen umschließen die Blattsacken in diesem Fall jeweils nur eine einzelne tropfenförmige Öse. Der nach rechts ablaufende, im Ansatz auffallend schlank skulptierte Rankenstamm setzt überdies erst dort an, wo sich der Raum zwischen Mittelblatt und rechtem Hüllblatt weitet. Dieser Gesamtbefund zeigt deutlich, dass der dreiteilige Akanthuskelch zwei unterschiedlichen Arbeitsgruppen zuzuschreiben ist. Mittelblatt und linkes Hüllblatt sowie der nach links ablaufende Rankenstamm wurden in einem Stück ausgearbeitet. Das rechte Hüllblatt und die nach rechts schwingende Ranke hingegen können in relativchronologischer Abfolge erst nach der groben Anlage der übrigen Kelchpartie ausgeführt worden sein, da der Bildhauer aufgrund der bereits rund um das Mittelblatt erfolgten Abarbeitungen der Steinsubstanz zu diesem keine organische Verbindung mehr herstellen konnte. Entwurf und Formgebung des Rankenfrieses sind in diesem Abschnitt also folgendermaßen vorzustellen: In einem ersten Arbeitsschritt wurden die Umriss- und Fußleiste gemeinsam mit dem Volumen des Akanthuskelchs grob ausgearbeitet.

⁴⁸ Vgl. Conlin 1997, Abb. 188. 189. 208 (Ara Pacis, sog. Tiberius); 209 (Mattei-Relief, Detail).

⁴⁹ Die Ansprache der Blattdetails folgt der bei Rumscheid 1994b, Beil. A vorgeschlagenen Terminologie: Demnach wird das Akanthusblatt von einem ›Blattüberfall‹ bekrönt; die einzelnen ›Blattlappen‹ enden in ›Blattsacken‹; die ›Blattsacken‹ umschließen ihrerseits die ›Blattösen‹. Von der ›Mittelrippe‹ des Blattes entspringen die ›Blattlappen‹, von hier aus laufen auch die einzelnen ›Ösenhalse‹ zu den ›Ösen‹ hin.

⁵⁰ Vgl. nur das Pilasterkapitell aus der Basilica Iulia, Viscogliosi 1996, 122 Abb. 144; das Kapitell vom Tempel des Apollo Palatinus, Bauer 1969 sowie Viscogliosi 1996, 122 Abb. 145; die Pilasterkapitelle vom Divus Iulius-Tempel auf dem Forum Romanum, Viscogliosi 1996, 122 Abb. 146. 147; das Kapitelle des ›Actiumbogens‹ auf dem Forum Romanum, Roth-Congès 1983, 107 Abb. 3; das Lisenenkapitell aus der Cella des Apollotempels in Circo bei Viscogliosi 1996, 123 Abb. 148.

⁵¹ Vgl. hierzu das Kapitell vom Fortuna Augusta-Tempel in Pompeji, Viscogliosi 1996, 124 Abb. 150 und das Kapitell vom Grabrelief der Servilii bei Sinn 1991, 148 Abb. 14 sowie die Bearbeitungscharakteristika des Hinter- und Figurengrundes, die mit den Reliefs von der Via Prenestina auffallend übereinstimmen s. Sinn 1991, 148 Abb. 15–16; 149 Abb. 17–18, Datierung bei Sinn 1991, 29 f. frühagusteisch, mit Lit.

⁵² s. Roth-Congès 1983, 106 Abb. 2.

⁵³ s. Roth-Congès 1983, 106–108; vgl. Janon 1986, 23 f.

⁵⁴ Vgl. etwa die Pilasterkapitelle von einer Grabrotunde an der Via Appia, Viscogliosi 1996, 146 Abb. 173; v. Sydow 1977a, 278 Abb. 34. 35; 279 Abb. 36. 37; zu den Kapitellen der kannelierten Pilaster s. v. Sydow 1977a, 278–283, Datierung zwischen 30 und 20 v. Chr.; zu den Kapitellen der Arkadenpilaster s. v. Sydow 1977a, 283 f.



5 Museo Nazionale Romano Inv. 54746, Rundmonument von der Via Prenestina, Kopf F4, Detail

Der exakt auf Anschluss gearbeitete Verlauf des Ornaments macht es wahrscheinlich, dass die Grundzüge der Rankenstämme an den bereits in ihrer endgültigen Position versetzten Platten von dem Akanthuskelch ausgehend in beide Richtungen mehr oder minder synchron angelegt wurden. Man darf wohl annehmen, dass der darunter befindliche Figurenfries von den Bildhauern noch in grober Bosse belassen wurde, um mögliche Beschädigungen im Zuge der Modellierung des Rankenornaments zu verhindern. Diese Vermutung wird durch den Befund der Platten 6 und 7 bestätigt, auf denen das zwischen den Köpfen der Figuren und der Trennleiste zum Rankenfries befindliche Steinmaterial nicht bis zum Relieffgrund abgetragen, sondern stehengelassen wurde. Dies beweist, dass die Verbindung zwischen Trennleiste und Figurenköpfen, zumindest bis zum Erreichen des Relieffgrundes im Ranken-

fries, bestehen blieb und erst im Zuge der Entfernung der Sicherheitsbossen rund um die einzelnen Figuren beseitigt wurde.

Auf **Platte 4**⁵⁵ ist eine sich nach links bewegende Frauengestalt (F4) in ärmellosem Chiton dargestellt, die das in ihrer Linken geraffte Himation um Ober- und Unterkörper geschlungen trägt. In der linken oberen Ecke ist der Relieffgrund mit einem Zahneisen geglättet, was mit den Bearbeitungsspuren auf Platte 3 korrespondiert. Diese Glättung zieht sich entlang des linken Umrisskonturs von F4 bis zur Mitte ihres rechten Unterschenkels durch und begegnet großflächig auch im rechten Abschnitt des Friesfeldes. Die übrigen Bereiche sind mit dem Flacheisen geglättet und stellenweise mit dem kleinen Spitzhammer überarbeitet, so auch ein Streifen entlang der Stoßfuge zu Platte 5. An der linken Schulter von F4 ist die Spur einer abgearbeiteten Randbosse erkennbar. Auch zwischen den in auffallend flachem Relief auf den Hintergrund gebreiteten Haarlocken und dem Hinterkopfbereich wurde der Randkontur markant in den Relieffgrund eingetieft (Abb. 5). Die kreisförmige Vertiefung, die in breite Abarbeitungen entlang von Hals und Schultern übergeht, das deutlich reduzierte plastische Volumen des Haarbausches sowie die im Vergleich zu den anderen Figuren kleinere Dimensionierung des Kopfes lassen an eine Umarbeitung denken. Die Gestaltung der Gewandpartien von F4 ist flächig mit dem Flacheisen erfolgt, in den Bereichen der großen Faltenbahnen kam wiederum ein Werkzeug mit abgerundeter Schneide zum Einsatz. Um Bauch und Oberschenkelbereich wurde das Himation eng anliegend gearbeitet und mit der Angabe feinerer Falten versehen, die, wie auch bei F3, mithilfe eines seicht geführten, abgerundeten Flacheisens erfolgte. Diese abschnittsweise Überarbeitung und intensivere Gestaltung bestimmter Gewandpartien verbindet F3 und F4 ebenso wie die auch bei F4 zu beobachtende differenzierte Haargestaltung mit der Kante eines Flacheisens sowie die Ausführung der Augen- und Mundpartie. Spuren von Glättung mit einer groben Raspel sind stellenweise im Gesichtsbereich zu verzeichnen. In der Oberflächengestaltung der Arme kam außer dem Flachmeißel kein weiteres Werkzeug zum Einsatz (Abb. 10).

In der Formgebung des Rankenfrieses, vor allem bei Brakteen- und Stammgestaltung, stimmen der rechte Abschnitt von Platte 3 und das gesamte Feld von Platte 4 überein. Der von Platte 3 kommende Hauptstamm wurde auf Anschluss fortgesetzt, und auch die zugehörige Nebeneinrollung, die eine wohl dreiblättrige Blüte trägt, ist auf beide Platten aufgeteilt. Der direkt über dem Kopf von F4 gezeigte Nebenstamm endet in einer Mohnkapsel; aus derselben Braktee entspringt ein nach rechts laufender Zwickelschössling mit einer dreizackigen, akanthisierten Blattrosette. Ein identischer Schössling bildet die erste Nebeneinrollung des nach rechts aus dem Akanthuskelch entspringenden Hauptstammes auf Platte 3. Aus der dritten Braktee schwingt

⁵⁵ Vgl. Bonanome 1985, 301.

ein dünner Schössling mit nicht klar benennbarer dreigliedriger Blüte gegen den Rankenverlauf nach oben.

Auf **Platte 5**⁵⁶ bewegt sich eine mit übergürtetem Peplos bekleidete Tänzerin (F5) auf den Fußballen nach links. Mit ihrer Rechten hält sie einen Zipfel des hinter ihrem Kopf gebauschten Himations, das auch um ihren linken Arm geschlungen ist; die linke Hand umfasst das untere Ende des Mantels. In der Bearbeitung des Hintergrundes ist auf dieser Platte wieder zwischen dem Zahneisen, einem gröbere Spuren hinterlassenden, kleinen Spitzhammer und dem Flachmeißel zu unterscheiden. Die direkt die Figur umschließenden Abschnitte sind flächig mit dem Zahneisen geglättet. Spuren einer abgearbeiteten Randbosse finden sich vor allem im Bereich um den rechten Arm sowie an wenigen Stellen entlang der oberen Kante des Himationbausches. Die voluminösen Faltenbahnen des Mantels wurden mit einem Flacheisen mit abgerundeter Schneide gearbeitet. Dasselbe Werkzeug fand im Bereich über dem zurückgestellten linken Bein sowie der vor dem Körper herabhängenden Stoffbahn Verwendung. Die delikateren, eng anliegenden Gewandpartien über dem rechten Bein wurden ebenfalls mit dem abgerundeten Flacheisen skulptiert, allerdings mit einer erheblich größeren Intensität seichtgeführter Schläge. Dieselbe Technik kam im Bereich von Apoptygma und Kolpos zum Einsatz (Abb. 8). Für die Gürtung in Form eines Heraklesknotens dürfte ein kleineres, auf Kante geführtes Flacheisen verwendet worden sein. Diese Merkmale einer mehrstufigen sorgfältigen Bearbeitung, die bereits bei F3 und F4 zu verzeichnen waren und im Gewand von F5 ihren Höhepunkt finden, sind auch in der Haar- und Gesichtsgestaltung dieser Figur feststellbar (Abb. 6). Das von einem Band gehaltene Haar wurde mit dem auf Kante geführten Flacheisen in feinen Strähnen modelliert, die im oberen Abschnitt der Kalotte, wie auch bei F3, von einer nur grob gestalteten Oberfläche abgelöst werden⁵⁷. An einigen wenigen Stellen sind zwischen den Haarsträhnen Ansatzpunkte für Bohrungen zu erkennen, die zur Unterstützung der Meißelarbeit angebracht wurden. Die Augenbrauen und -lider erhielten ihre detaillierte Formgebung mithilfe eines



6 Museo Nazionale Romano Inv. 54746, Rundmonument von der Via Prenestina, Kopf F5



7 Museo Nazionale Romano Inv. 54746, Rundmonument von der Via Prenestina, Bearbeitungsspuren im Gewand von F1, Detail

⁵⁶ Vgl. Bonanome 1985, 303.

⁵⁷ In diesem bewussten Verzicht auf die konsequente Durchgestaltung der Köpfe und Frisuren ist ein weiterer Hinweis auf die ursprüngliche Unteransichtigkeit des Frieses zu erkennen. Als Argument für eine Unfertigkeit des Monuments kann sie aufgrund der im Gewand-, Gesichts- und Hintergrundbereich bis ins Detail erfolgten Arbeitsschritte nicht herangezogen werden. Zur Frisur von F5 vgl. Conlin 1997, Abb. 123. 124 (Antonia Maior, Ara Pacis); Abb. 128. 129 (Antonia Minor, Ara Pacis). Vor allem Letztere ist sehr gut vergleichbar, besonders in der Gestaltung der Augenpartie und des Mundes; hier fehlt allerdings nach Conlin 1997, 69 f. jeglicher Hinweis auf eine Verwendung des Bohrers, die Strähnen sind bloß mit der Kante des Flacheisens ausgeführt. Ebenso kamen die Unterschneidungen der Frisur von F5 im hinteren Wangenbereich zustande.



8 Museo Nazionale Romano Inv. 54746, Rundmonument von der Via Prenestina, Bearbeitungsspuren im Oberkörperbereich von F5, Detail



9 Museo Nazionale Romano Inv. 54746, Rundmonument von der Via Prenestina, Bearbeitungsspuren im Bereich der rechten Hand von F1, Detail



10 Museo Nazionale Romano Inv. 54746, Rundmonument von der Via Prenestina, Bearbeitungsspuren am linken Arm von F4, Detail

auf Kante geführten, kleineren Flacheisens. Die Mundöffnung wurde durch eine seichte Bohrung erzielt; der leicht eingetiefte Ansatzpunkt des Werkzeuges ist im Mundwinkel zu erkennen. Im Bereich des Gesichts deuten Spuren einer groben Raspel auf eine finale Glättung hin. Die Hautpartien der Arme wurden mit dem Flachmeißel geglättet und nicht weiter überarbeitet.

Der Rankenfries auf Platte 5 (Abb. 13) zeigt dieselben dünnen, gelängten Stammformen wie Platte 3 (rechts) und Platte 4. Auch die morphologischen Charakteristika der Brakteen stimmen überein. Über der erhobenen Hand von F5 ist der Kontakt zwischen rechts- und linksläufiger Ranke in Form eines Heraklesknotens gestaltet. Die miteinander verbundenen Schösslinge enden in dreiblättrigen Blüten. Im Gegensatz zu Platte 4, wo der zum Knoten ziehende Schössling aus einer Braktee des gleichmäßig proportionierten Hauptstammes entspringt, diesen also in logischer Fortsetzung verlängert, ist der Anschluss der linksläufigen Ranke auf Platte 5 in unkonventioneller Weise gelöst. Einem nach oben schwingenden Abschnitt des Hauptstammes, der kanonisch in einer Braktee endet, ist hier ein weiterer, extrem kleiner Stamm angesetzt, aus dessen Endbraktee sich der zum Knoten führende Schössling entwickelt. Dies ist das Resultat einer ungleichmäßigen Verteilung der einzelnen Rankenschwingungen über die gesamte Frieszone hinweg und muss als improvisierte Lösung der ausführenden Steinmetzen verstanden werden. Durch die kleine und gedrungene Form des letzten Stammabschnitts entstand schließlich die Notwendigkeit, den Freiraum ober- und unterhalb des Stammes mit zwei unorthodoxen Nebenschösslingen zu füllen, die ein traubenförmiges Gebilde bzw. eine vierblättrige Miniaturblüte tragen. Ein parallel zum rechten Hauptstamm geführter Nebenstamm endet in einem Efeublatt. Die Ranke stößt abschnittsweise an die untere Trennleiste und überlappt die gekahlte Zierleiste am oberen Rand des Friesfeldes, wie es auch auf den anderen Platten verzeichnet werden konnte.

Abgesehen von der Einfügung des in widersinniger Weise verkleinerten Rankenstammes und der beiden Nebenschösslinge ergeben sich bezüglich des Anschlusses von

Platte 4 an Platte 5 bei Ranken- wie Figurenfries weitere Ungereimtheiten: So wurde der Himationzipfel von F4 auf Platte 5 nicht, wie zu erwarten wäre, fortgesetzt, sondern noch auf Platte 4 zu einem, da der Stoßfuge folgenden, geraden Abschluss gebracht. Ein ähnlicher Hiat ist auch im Rankenverlauf ersichtlich. Auf Platte 4 fällt der nach rechts laufende Hauptstamm in sinusförmiger Schwingung nach unten hin ab, unter ihm ist jedoch durch Braktee und Efeublatt eine Einrollung eines Nebenstammes anzunehmen, die auf Platte 5 keine Entsprechung findet. Der sich dort zum Heraklesknoten ziehende dünne Schössling verlängert allerdings eindeutig die nach unten gerichtete Schwingung des Hauptstammes von Platte 4⁵⁸. Die direkt an der Stoßfuge ausgebrochene Partie ließe durchaus Raum für ein abruptes Ansteigen eines hier zu postulierenden, rückwärts eingerollten Nebenstammes. Es scheint also, gemessen an der grundsätzlichen formalen Geschlossenheit der Komposition, plausibel, auch für diese Unstimmigkeiten – Fehlen des Gewandzipfels, äußerst gedrängte Formgebung des Nebenstammes auf Platte 4, Proportionsprobleme des linksläufigen Stammes auf Platte 5 – eine Erklärung in Planung und Ausführung des Gesamtmonuments zu suchen. Bei der Plattenfolge 8–1–2–3 hatte man die Verschlingung der gegenläufigen Ranken auf Platte 2, also nur drei Schwingungen von dem Akanthuskelch auf Platte 3, jedoch mindestens fünf Schwingungen von dem auf Platte 7 entfernt, angesetzt (vgl. Abb. 1). Die Plattenfolge 3–4–5–6–7 hingegen weist mit der Verteilung von vier Schwingungen links gegenüber sieben Schwingungen rechts eine grundlegend verschiedene Proportionierung des Rankenschemas auf. All dies lässt deutlich werden, dass das Rankenornament vor allem der dekorativen Füllung der oberen Frieszone, keineswegs jedoch einer symmetrisch strikten Gliederung des Gesamtdenkmals dienen sollte, wie sie offensichtlich in der antithetischen Komposition des Figurenfrieses angestrebt worden war.

Auf **Platte 6**⁵⁹ begegnet eine sich auf den Fußballen nach links bewegende, Kopf und Oberkörper nach rechts zurückwendende Tänzerin (F6), die mit Daumen und Zeigefinger ihrer linken Hand das Himation über dem vorgestreckten rechten Bein anhebt. Die vor der linken Schulter nach oben geführte rechte Hand umfasst den Saum des Mantels, der sich in einem ausladenden Bausch um die Hüften der Figur schlingt. Himation und Peplos sind abschnittsweise nicht klar gegeneinander differenziert. An der linken Stoßfuge ist an zwei Stellen der Mantelbausch von F5 ausgearbeitet, an der rechten Stoßfuge jener von F7. Der ursprünglich in exponiert hohem Relief gestaltete Rand des oberen Himationbausches von F5 ist weggebrochen. Die heute an dieser Stelle befindliche, buckelförmige Erhebung stellt also den Stegbereich hinter der Gewandpartie dar und war für den antiken Betrachter in dieser Form nicht sichtbar. Die Hintergrundfläche ist rund um Oberkörper und Kopf von F6 großflächig mit dem Zahneisen geglättet. Spuren eines Spitzhammers sind entlang des unteren Abschnitts der linken und entlang des oberen Bereichs der rechten Stoßfuge festzustellen. Der Großteil des Reliefgrundes wurde allerdings in der üblichen Weise nur mit dem Flacheisen geglättet. Eine abgearbeitete Randbosse ist entlang der rechten Schulterlinie, an der Oberkante des um die Hüfte schwingenden Himationbogens sowie entlang der linken Mantelpartie und des vorgestreckten rechten Beines zu erkennen. Die Falten des Himations wurden mit einem Flacheisen mit abgerundeter Schneide ausgeführt, das auch im unteren Abschnitt des Peplos und an der rechten Schulter zum Einsatz kam. Ansatzweise lassen sich hier auch seichte Schläge desselben Werkzeugs fassen. Die ausladenden Faltenbahnen der unteren Peplospartie wurden in großen Zügen mit einem konventionellen Flacheisen angelegt und nur stellenweise mit dem abgerundeten Meißel überarbeitet. Die Hautpartien des linken Unterarms und der erhobenen rechten Hand weisen, wie auch schon bei F3, F4 und F5 beobachtet, lediglich eine Flacheisenglättung auf. Im Gegensatz zu den letztgenannten Figuren sind Gewand-, Haar- und Gesichtsgestaltung von F6 jedoch eindeutig nicht zum Finish gebracht. Besonders im Bereich der Frisur wird dies deutlich: Hier wurde zwar die Struktur des Haares in Form der in den Kalottenoberzonen der anderen Figuren ebenfalls üblichen, flach gekerbten Locken angegeben, auf die feinere Differenzierung der Haarsträhnen mit dem auf Kante geführten Flacheisen jedoch verzichtet. Ebenso fehlt die Bohrung zwischen den Lippen. Zwischen dem Kopf und der Trennleiste zum Rankenfries wurde überdies die bereits durch Punktbohrungen gegen die Substanz der Kalotte abgesetzte Bosse nicht mehr abgearbeitet.

Dieser scheinbar unfertige Zustand des Kopfbereichs von F6 kontrastiert in auffallender Weise mit der bis zum letzten Arbeitsschritt erfolgten Durchgestaltung der korrespondierenden Zone des Rankenfrieses.

⁵⁸ Vgl. Loewy 1908, 450 Abb. 4. 5.

⁵⁹ Vgl. Bonanome 1985, 303.



11 Museo Nazionale Romano Inv. 54746, Rundmonument von der Via Prenestina, Akanthuskelch auf Platte 7

Trotz des schlechten Erhaltungszustands der oberen Abschlussleiste ist zu erkennen, dass die von den Rankenstämmen durchweg überlappte, gekahlte Leiste auch auf Platte 6 konsequent durchgestaltet wurde. Die drei Stämme und Brakteen der nach links laufenden Ranke stimmen morphologisch mit denen auf den Platten 3 (rechts), 4 und 5 überein. Der Anschluss zu Platte 5 ist einwandfrei gelöst. Das Füllmotiv unter dem hier nach unten schwingenden Bogen des Hauptstammes ist stark bestoßen. Aufgrund der Beschädigungen lässt sich nur sagen, dass es sich ursprünglich wohl um eine Blüte handelte. Der exakte Typus kann jedoch nicht mehr bestimmt werden. Ein dünner Zwickelschössling ohne Endmotiv füllt den Raum zwischen der rechts

folgenden Braktee und der Nebeneinrollung. Die weiteren Nebenzweige tragen, von links nach rechts, eine Traube, deren oberer Abschnitt von einem Weinblatt verdeckt wird, eine vierblättrige, akanthisierte Blüte und einen nicht vegetabilisierten Nebensprossling sowie eine dreiblättrige Blüte mit abgeflachten Blättern. Die enge Proportionierung der Nebeneinrollung an der Stoßfuge zu Platte 7 zeigt, dass hier eine plattenübergreifende Komposition dieses Rankenabschnitts vermieden werden sollte.

Auf **Platte 7**⁶⁰ ist eine nach rechts tanzende, den Kopf nach links zurückwendende Frauenfigur (F7) dargestellt. Mit der linken Hand hebt sie das hinter ihrem Rücken gebauschte Himation in die Höhe, gerade, nur am Saum dreieckig geknickte Faltenbahnen nehmen den Raum vor ihrer linken Körperseite und entlang der rechten Stoßfuge ein. Der Rest des linken Armes und der Draperie war auf der verlorenen Platte 8 ausgearbeitet. Die rechte Hand von F7 umfasst einen Zipfel des unteren Mantelabschnitts. Der Peplos hat sich über der rechten Schulter gelöst und hängt bis über die Gürtung herab, die rechte Brust der Tänzerin ist entblößt. Die Hintergrundfläche ist rund um den Kopf und die obere Schulterpartie von F7 mit dem Zahneisen geglättet. Zahneisenspuren sind auch auf der oberen Trennleiste zwischen Ranken- und Figurenfries festzustellen. Der Rest des Reliefgrundes erhielt seine Glättung mittels eines konventionellen Flacheisens, wobei eine darüber hinausgehende Bearbeitung mit dem Spitzhammer entlang der linken Stoßfuge zu verzeichnen ist. Diese Spuren korrespondieren mit dem Befund auf Platte 6. Entlang des gesamten linken Umrisskonturs von F7 ist die in den Reliefgrund eingreifende Abarbeitung einer Randbosse zu konstatieren. Die Falten des Himations wurden mit einem Flacheisen mit abgerundeter Schneide ausgeführt. Zwischen dem linken Mantelbausch und der Kante des Peplos weist das Steinmaterial grobe Spuren eines Spitzmeißels auf, die in dieser nicht weiter überarbeiteten Form an keiner anderen Platte des Frieses sichtbar sind. Im unteren Abschnitt des Peplos und an den Stoffbahnen der linken Schulter kam das konventionell geformte Flacheisen zur Anwendung. Dasselbe Werkzeug wurde im Bereich von Apoptygma und Kolpos zur Erzeugung kleinerer Falten in Form flacher Kerben verwendet. Die Hautpartien des Oberkörpers, des Gesichts und des rechten Armes zeigen wiederum nur Flacheisenglättung ohne darüber hinaus gehende Bearbeitung. Auch bei F7 sind, wie schon für F6 festgestellt, die Gewand-, Haar- und Gesichtsgestaltung als nicht bis zum letzten Arbeitsschritt durchgeführt zu bezeichnen. Die Zonen der Frisur, die Tanie und die Haarsträhnen wurden ebenfalls nur in Form von Flacheisenkerben angegeben, die Bosse zwischen Trennleiste und Kalotte nur bis auf das Oberflächenniveau der Leiste abgearbeitet. Auch im Falle von F7 sind die an F6 beobachteten Punktbohrungen in der Steinsubstanz der Bosse sichtbar.

Der Rankenfries auf Platte 7 wurde demgegenüber bis ins Detail ausgeführt. Der Akanthuskelch⁶¹ (Abb. 11) zeigt ähnliche morphologische Diskrepanzen wie das analoge Motiv auf Platte 3. Die beiden

⁶⁰ Vgl. Bonanome 1985, 304.

⁶¹ Vgl. Kähler 1966, Taf. 23, 3.

seitlichen Hüllblätter weisen unterschiedliche Höhe und Breite auf. Die Binnengliederung des linken Blattes sowie des Mittelblattes ist übereinstimmend ausgeführt: Die Blattlappen sind durch gekerbte Buchten deutlich gegeneinander abgesetzt, die gezackten Blätter umschließen in symmetrischer Disposition jeweils eine dreieckige Öse. Im Unterschied zu dem Akanthuskelch auf Platte 3 sind sowohl der Blattüberfall des linken als auch des rechten Hüllblattes aus der strengen Profilansicht in die Front gedreht. Das linke Hüllblatt ist im unteren Bereich vom Mittelblatt deutlich abgesetzt. Rechtes Hüllblatt und Mittelblatt hingegen überlappen einander und sind mit klarem Bezug auf die jeweils gegenüberliegenden Blattzacken ausgeführt, wie es auch bei den zusammengehörigen Blättern des Kelchs auf Platte 3 zu beobachten war. Im Gegensatz dazu wurde die Überschneidung von Mittelblatt und rechtem Hüllblatt auf Platte 7 mit wesentlich geringerem plastischem Geschick gestaltet. Der untere Abschnitt des Hüllblattes liegt in flachem Relief über dem Mittelblatt; von rechts kommend endet die gekehlte Leiste knapp vor dem rechten Hüllblatt und geht dort in einem grob belassenen Grat auf, der zur eigentlichen Blattsubstanz überleitet.

Die nach links ablaufende Ranke zeigt die für die Folge Platte 3 (rechts) – Platte 6 charakteristischen Elemente, also den sich nach vorn zu verdickenden Hauptstamm sowie eine Braktee mit dreieckigem Auge in der Aufspreizung. Der Nebestamm trägt eine Blüte vom Typus Rumscheid E1, wie sie auch an den Platten 1 und 2 begegnet. Der Rankenstamm und die Blüte der ersten Nebeneinrollung werden von den Blattzacken des linken Hüllblattes überdeckt und sind gegen die Blattsubstanz des Mittelblattes deutlich abgesetzt. Der Rankenansatz und das linke Hüllblatt sind also einem einheitlichen Arbeitsvorgang zuzuschreiben. Im Gegensatz zum linken Rankenansatz weist der nach rechts laufende und in seinem unteren Abschnitt von den Zacken des rechten Nebenblattes verdeckte sowie mit dem Steinmaterial des Mittelblattes verbundene Rankenstamm ein nur unwesentlich verjüngtes Ende auf, wie es auch die Stämme auf der Plattenfolge 1–3 (links) charakterisiert. Der erhaltene Teil des ersten rechten Nebestammes zeigt das Motiv eines eingerollten Schösslings, das ebenfalls nur auf dieser Plattenfolge begegnet. Diese deutlichen stilistischen und motivischen Unterschiede, die übereinstimmend zwischen Ranken- und Akanthusgestaltung festgestellt werden können, lassen sich jedoch relativchronologisch anhand der arbeitstechnischen Bezüge der Einzelelemente untereinander nicht näher fassen. Es ist also aufgrund der aufeinander abgestimmten Fertigungsweise wohl davon auszugehen, dass der Akanthuskelch auf Platte 7 den Ausgangspunkt beider Arbeitsgruppen bildete.

Die Ausarbeitung der Trennleisten zwischen Figuren- und Rankenfries, die Details der Rankengestaltung sowie die unterschiedlich intensive Verwendung bestimmter Werkzeuge am Figurenfries beweisen, dass am Rundmonument von der Via Prenestina in jedem Fall mehrere Arbeitsgruppen am Werk waren, die an den bereits nebeneinander versetzten Platten skulptierten. Der Befund der konsequent durchgestalteten



12 Museo Nazionale Romano Inv. 54746, Rundmonument von der Via Prenestina, Rankenfries auf Platte 1



13 Museo Nazionale Romano Inv. 54746, Rundmonument von der Via Prenestina, Rankenfries auf Platte 5



14 Museo Nazionale Romano Inv. 54746, Rundmonument von der Via Pre-nestina, Kopf von F2, Detail

Ornamentzone liefert die grundlegenden Informationen für die modellhafte Rekonstruktion des Herstellungsprozesses.

Der Rankenfries wurde in zwei Arbeitsschritten ausgeführt, die mit den Schlagworten ›Entwurf‹ und ›Detailarbeit‹ bezeichnet werden können. Die zu postulierende erste grobe Ausarbeitung des Rankenverlaufs könnte von beiden Akanthuskelchen ausgegangen sein. Ein solches zügiges Arbeiten in insgesamt vier Richtungen würde das fehlende symmetrische Gesamtkonzept, die im Detail auf beiden Seiten unterschiedliche Gliederung der Fußleiste und die unausgewogene Umsetzung der Verschlingungsmotive erklären. Allerdings bezieht sich diese modellhafte Annahme nur auf

die Festlegung des Grundschemas. Die Ausarbeitung der Details erfolgte in einem zweiten Arbeitsgang, auf den auch die Festlegung und Finalisierung der einheitlichen Hintergrundfläche zurückzuführen ist. Auf dieser Stufe des Entstehungsprozesses kam es, nach der Glättung des Reliefgrundes mit dem Flacheisen, zur letztgültigen Modellierung der Akanthusblätter, Brakteen und Füllmotive. Hier lösen sich die vier Arbeitsrichtungen bzw. Werkleute der ersten Phase in zwei stilistisch und technisch voneinander unterscheidbare Einheiten auf⁶².

Die Arbeitsgruppe auf den Platten 1, 2, dem linken Abschnitt von Platte 3, dem rechten von Platte 7 und wohl auch auf der verlorenen Platte 8 bildete gleichmäßig dicke, mit Flacheisenschlägen kannelierte Rankenstämme und gedrungene, symmetrisch aufgefächerte Brakteen (vgl. Abb. 12)⁶³. Durchgängig wurde eine schmale untere Profilleiste über der eigentlichen Trennung zum Figurenfries angelegt, die jedoch ab der Hälfte von Platte 2 – offenbar aufgrund einer Absprache zwischen den beiden Arbeitsgruppen – nicht mehr zur feinen Ausarbeitung kam. In der Modellierung der Einzelblüten wurde verstärkt die Kante des Flacheisens eingesetzt. Charakteristisch für diese Arbeitsgruppe ist auch das Motiv eines einmal eingerollten Nebensprosslings ohne Endmotiv. Der Kontakt der gegenläufigen Ranken wurde durch eine improvisiert wirkende Verschlingung zweier nicht in kanonischer Formgebung ausgeführter Schösslinge angegeben. Dies war wohl bereits durch die Abarbeitungen und Proportionsvorgaben der Entwurfsphase bedingt.

Die Plattenfolge 3 (rechts) – 7 (links) umfasst das Arbeitslos der zweiten Gruppe: Hier begegnen ebenfalls mit dem Flacheisen kannelierte Rankenstämme, deren Formgebung von denen der ersten Gruppe jedoch deutlich abweicht. Die Stämme sind im Ansatz extrem schlank und verdicken sich ihrem Ende zu; alle Brakteen, mit Ausnahme einer (Platte 4), die eine Längung des oberen Blattes aufweist, zeigen gleichmäßig angeordnete, in die Länge gezogene und an den Enden markant auseinanderstrebende Blätter (vgl. Abb. 13). Die Aufspreizungen sind, ähnlich der Gestaltung von Akanthusblättern an Kapitellen der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr., in Form dreieckiger bis tropfenförmiger Ösen angegeben⁶⁴. Die techni-

⁶² Dazu vgl. bes. die Beobachtungen bei Schörner 1995, 123.

⁶³ Zur Rankengestaltung der ersten Arbeitsgruppe vgl. u. a. die Friesblöcke von einem Grabmonument an der Via Appia (Schörner 1995, Taf. 2, 1–2), den Fries eines Grabmonuments aus Amelia (Schörner 1995, Taf. 4, 5–6), einen Friesblock aus Venafrò (Schörner 1995, Taf. 9, 1), den als Spolie verbauten Friesblock an der Kirche Santa Maria della Libera in Aquino (Schörner 1995, Taf. 9, 3) sowie den Fries von einem Grabmonument aus Cassino (Schörner 1995, Taf. 10, 4).

⁶⁴ Zur Rankengestaltung der zweiten Arbeitsgruppe vgl. vor allem die Friese vom Tempel des Divus Iulius auf dem Forum Romanum (Antiquario del Foro Inv. 3689–3694: Montagna Pasquinucci 1971–1973, 265–267; Schörner 1995, 17 f.; hier ist allerdings eine abweichende Formgebung der Brakteen zu konstatieren), den Friesblock von einer Grabexedra an der Via Appia (Musei Capitolini, Centrale Montemartini, Inv. 2704: Schörner 1995, Taf. 5, 5), den Fries von einem Grabmonument aus Aquino (Schörner 1995, Taf. 13, 4), den sekundär in der Kirche San Michele Arcangelo verbauten Friesblock in San Vittorino (Schörner 1995, 13, 7), den Fries von einem Grabmonument aus Todi (Schörner 1995, Taf. 19, 3) sowie den als Spolie verbauten Friesblock an der Kathedrale von Terni (Schörner 1995, Taf. 23, 1).

sche Ausführung der Einzelblüten und Füllmotive zeigt die Vorliebe für das auf Kante geführte Flacheisen. In der Verschlingung der gegenläufigen Ranken auf Platte 5 wurde darüber hinaus gerade im Bereich des Heraklesknotens und der feinen Blattrosetten mit der Kante eines kleineren Flacheisens gearbeitet, wie es auch in Gewand- und Gesichtsgestaltung der Figuren in den korrespondierenden Frieszonen festgestellt werden kann. Die Arbeit dieser Gruppe ist außerdem durch die bevorzugte Verwendung der gleich dreimal erscheinenden spitzgezackten, akantisierten Blüte gekennzeichnet, die auf keiner der Platten der anderen Gruppe begegnet.

Gerade in der Auswahl der Füllmotive scheint der Erstentwurf den ausführenden Handwerkern also eine gewisse Freiheit gelassen zu haben. Am häufigsten begegnen Mohnkapseln, die von beiden Gruppen dargestellt wurden und das Gesamtkonzept in gewisser Weise prägen. Efeublätter finden sich nur im direkten Nahbereich des Heraklesknotens, also auf den Platten 4 und 5. Die dreiblättrige Blüte begegnet zweimal, jeweils auf Platten der zweiten Gruppe, die vierblättrige Blüte genau wie die sechsblättrige Rosette nur einmal, beide auf Platten der ersten Gruppe. Zweimal lässt sich der Blütentypus Rumscheid E1 nachweisen, nämlich ausschließlich auf Platten der ersten Arbeitsgruppe. Lässt man die Möglichkeit beiseite, dass es sich bei dieser Verteilung der Motive um die bewusste Akzentuierung oder allegorische Schmückung der korrespondierenden Figurenplatten handelt, kommt man zu dem nüchternen arbeitstechnischen Befund, dass jede der beiden Gruppen nach einem distinkten formalen und syntaktischen Repertoire gearbeitet hat, eine möglichst hohe Einheitlichkeit des optischen Erscheinungsbildes also offenbar nicht angestrebt worden ist⁶⁵.

Die Überschneidungspunkte der Tätigkeitsbereiche der beiden Arbeitseinheiten bildeten die Akanthuskelche auf den Platten 3 und 7, wo sich aus der nicht exakt synchronisierten Abfolge der Arbeitsschritte in mancher Hinsicht Probleme ergaben, so etwa die bereits tief abgearbeitete Steinsubstanz rund um das Mittelblatt des Kelchs auf Platte 3, die den nach von rechts kommenden Skulpteuren eine Verschmälerung des Nebenblattes diktierte. Die größere Ausgewogenheit der Einzelformen des Kelchs auf Platte 7 könnte darauf zurückzuführen sein, dass an dieser Stelle zwei Handwerker synchron arbeiteten und sich erst im Anschluss voneinander weg bewegten, ihre Arbeit an der vorhandenen Steinsubstanz also aufeinander abstimmen konnten und dadurch zu einem organischeren Resultat als auf Platte 3 gelangten, wo zumindest das Mittelblatt bereits ausgearbeitet war, als der dem rechten Abschnitt zugeteilte Steinmetz ans Werk ging. Noch während der Ausführung des Rankenfrieses wurde eine Planänderung in Bezug auf die Gestaltung der unteren Trennleiste vorgenommen. Dies dürfte sich, trotz der übersichtlichen Proportionen des Monuments, ebenso wie die Gestaltungsschwierigkeiten an den Akanthuskelchen aus den verschiedenen Arbeitsrichtungen ergeben haben.

Korreliert man diese aufgrund der Bearbeitungsspuren und stilistischen wie motivischen Charakteristika vorgenommene modellhafte Einteilung in zwei Arbeitsgruppen mit dem arbeitstechnischen Befund am Figurenfries, so werden die auffallenden Übereinstimmungen offensichtlich. Die Gewandpartien von F1 und F2 sind einer Gruppe zuzuschreiben. Die Anlage des Gewandes von F7 zeigt dieselbe Vorliebe für breite Stoffbahnen und denselben geringen Differenzierungsgrad mittels seichter Falten. Die Ausarbeitung der Haare von F1 und F2 ist in ihrer Verwendung des auf Kante geführten Flacheisens im Schläfen- und Stirnbereich sowie im locker zusammengebundenen Haar am Hinterhaupt, kontrastierend mit einer kursorischeren Behandlung der Kalottenzone, verwandt. Eine weitere Produktionseinheit gestaltete die Draperien von F3, F4 und F5. Charakteristisch ist die dichtere Angabe seichter Falten mit dem abgerundeten Flacheisen. Die Frisuren von F3, F4 und F5 zeigen durchgängig eine intensive Verwendung des auf Kante geführten Flacheisens.

Zwar fehlt bei F6 und F7 das bei den anderen Figuren beobachtbare Finish. Dennoch lassen die Ausarbeitung delikat modellierter Falten im Abschnitt des vorgestreckten Beines und des transparenten Stoffes an der rechten Schulter von F6 vermuten, dass diese Figur mit der Arbeitsgruppe von F3–F5 in Verbindung gebracht werden sollte. Auch das Motiv des linken Beines mit der charakteristisch gebauschten *sanguisuga*-Falte über dem durchgestreckten Fuß sowie die verschlungene Führung des Umhangs in ausgreifender, breiter Faltenführung verbinden F3, F5 und F6. Tektonik und Gewandgestaltung von F1, F2 und F7 sind so ähnlich, dass die drei Figuren dem Tätigkeitsbereich der zweiten Produktionseinheit zugeschrieben werden

⁶⁵ Vgl. dazu die Beobachtungen bei Schörner 1997, 154.

dürfen. Die Gestaltung des Oberkörpers von F7 stimmt, einschließlich der Kopfhaltung, allerdings motivisch stark mit F4 überein. Dies kann auf gemeinsame, wohl zeichnerische Vorlagen zurückgeführt werden.

Aus diesen Beobachtungen ergibt sich zwanglos die bereits aus dem stilistisch-technischen Befund des Rankenaufbaus getroffene Einteilung in zwei auf dieselben Vorlagen zurückgreifende und Körperpartien eklektisch arrangierende Arbeitsgruppen, wobei F6 und F7 jeweils Produkte einer der beiden Gruppen sind, an denen die Haar- und Gewandgestaltung nicht bis ins Detail ausgeführt wurden. Die Tatsache, dass die entsprechenden Figurenvorlagen in Form von Zeichnungen und nicht als dreidimensionale, eins zu eins in Form eines Messpunkttrasters⁶⁶ übertragbare Modelle vorhanden waren, ergibt sich aus den offenkundigen Schwierigkeiten der ausführenden Handwerker, Körperdrehungen und interne Figurenproportionen adäquat in das Relief zu projizieren⁶⁷. Die an F1 beobachtbare Verbindung des Oberkörpers von F4 mit dem Unterkörperschema von F7 zeigt außerdem, dass diese zu postulierenden Vorlagen in sehr großzügiger Weise im Sinne der Gesamtkomposition untereinander kombiniert werden konnten. Das strikt antithetische Arrangement des Figurenfrieses wäre ohne einen einheitlichen Erstentwurf in Form einer abgerollten, zweidimensionalen Konzeptskizze nicht möglich gewesen. Nach Erstellung dieses Primärdesigns wurden die Arbeitslose zugeteilt, wobei an Haupt- und Nebenansichtseite jeweils unterschiedliche Frisur- und Gewandspezialisten ans Werk gingen. Die Gestaltung des Reliefgrundes sollte, ebenso wie die der Stoff- und Hautpartien, einheitlich, ohne aufwendige Politur erfolgen. Das feinste im Finish angewandte Werkzeug war die grobe Raspel, die jedoch nur äußerst sparsam in den Gesichtsbereichen zum Einsatz kam.

Zusammenfassend kann für Ranken- und Figurenfries des Rundmonuments von der Via Prenestina die folgende Verteilung der Produktionseinheiten wahrscheinlich gemacht werden (s. Abb. 15): Die Platten 1, 2 und der linke Rankenansatz sowie Hoch- und linkes Nebenblatt des Akanthuskelchs von Platte 3 wurden von einer Arbeitsgruppe gefertigt. Das rechte Nebenblatt des Akanthuskelchs, der rechte Rankenansatz auf Platte 3, F3 und die Platten 4 und 5 stammen von einer zweiten Arbeitsgruppe, die transparente Gewänder und komplexere Frisuren arbeiten konnte. Das linke Hüllblatt und der nach links ablaufende Rankenstamm auf Platte 7 sind vom Mittelblatt des Akanthuskelchs abgesetzt und könnten demzufolge derselben Gruppe zuzuschreiben sein. Mittelblatt und rechtes Hüllblatt desselben Kelchs wurden hingegen von den Arbeitern der Platten 1 und 2 ausgeführt. Auch die fehlende Platte 8 muss diesen Handwerkern zugeschrieben werden.

Eine solche auf den Herstellungsprozess des Denkmals fokussierte Analyse vermag zwar wesentliche Informationen zur Organisation von Arbeitsabläufen zu liefern, dennoch kann nur die Einordnung in einen weiteren interpretatorischen Rahmen eine grundlegende historische Würdigung dieser Erkenntnisse ermöglichen. In erster Linie gilt es dabei, Fragen nach der originalen Gestalt des Monuments, der Sichtbarkeit und dem Sinngehalt der Frieskomposition zu beantworten. Trotz der grundsätzlichen Allansichtigkeit des Rundmonuments ist die Kombination F3–F4–F5 die einzige Figurengruppierung, in der eine Figur in annähernd frontaler Ansicht mit zwei auf den Betrachter zugewandten Begleiterinnen erscheint. Die Bewegungsrichtung des Betrachters wird von der antithetisch aufgebauten Gesamtkomposition der Platten 2–6 mit der Platte 4 als Zentralachse gelenkt. Der Akanthuskelch von Platte 3 befindet sich demnach nicht in der Hauptachse des Denkmals, allerdings sind für einen zentral stehenden Betrachter sowohl Kelch als auch Heraklesknoten sichtbar. Sollte es sich also bei der Gruppe F3–F4–F5 um die geplante Hauptansichtseite handeln, so wären die beiden nicht komplett zur Vollendung gebrachten Figuren F6 und F7 für den von Auftraggeber und Ausführenden einkalkulierten Betrachter an der Rückseite des Monuments nicht sofort sichtbar gewesen. Ihre scheinbare Unfertigkeit könnte demzufolge ebenso gut auf eine Rationalisierung des Arbeitsablaufes in Hinblick auf den spezifischen Anbringungs- und Rezeptionskontext des Frieses zurückzuführen sein. Aufgrund des Fundorts kann vermutet werden, dass die Platten ursprünglich ein Bauwerk nahe oder an der antiken Via Praenestina schmückten. Aus der Komposition des Figurenfrieses ist abzuleiten, dass das Monument in Richtung Rom an der linken Straßenseite, also im Areal südlich der Straßentrasse, zu lokalisieren sein müsste. In diesem Fall würde die von F2 und F3 gerahmte Tänzerin F4 über die Schulter in Richtung auf die Stadt zurückblicken.

⁶⁶ Zur Methode s. ausführlich Pfanner 1989, 187–195.

⁶⁷ Vgl. Kähler 1966, 23 f.; Boschung – Pfanner 1988, 18; Froning 1981, 126. 130.



15 Museo Nazionale Romano Inv. 54746, Rundmonument von der Via Prenestina, rekonstruierte Arbeitsgruppeneinteilung von Ranken- und Figurenfries

Eine weitere Konkretisierung dieser allein aus der Komposition der beiden Friese abgeleiteten Hypothese ergibt sich aus einer Analyse der zwar spärlichen, aber dennoch in gewissem Maße aufschlussreichen Fundortangaben. So vermerkte D. Vaglieri zur Fundstelle: »Al quarto chilometro di questa via [die moderne Via Prenestina], in vocabolo Pedica, in un terreno di proprietà del sig. Carmine Giugliano, a m. 42 dalla via, quasi a fior di terra, l'uno accanto all'altro, si sono incontrati due bei bassorilievi marmorei, alti m. 1,80, spessi m. 0,17-0,20, appartenenti ad un monumento circolare del diametro di circa due metri.«⁶⁸ Abschließend folgt die weitere Präzisierung: »[...] che il luogo di ritrovamento non sembrerebbe il luogo dove sorgeva il monumento a cui appartenevano [le lastre], ma piuttosto dove queste belle sculture furono nascoste.«⁶⁹

Die Beschreibung macht deutlich, dass die Platten auf dem bewussten Grundstück südlich der Via Prenestina in sekundärem Verwendungskontext aufgefunden wurden. Auch die in die Kopfpforten von F1 und F2 eingearbeiteten Vertiefungen müssen als Hinweise auf eine solche, möglicherweise nachantike Zweitverwendung verstanden werden. Die architektonische Struktur, zu der die Friesplatten ursprünglich gehörten, ist aufgrund dieser späteren Transformation unbekannt⁷⁰. Dennoch lassen sich aus bautechnischer Sicht zur originalen Gestalt des Monuments einige Überlegungen anstellen: Die Platten umschlossen mit einiger Wahrscheinlichkeit einen Kern aus *opus caementicium*, worauf auch das Fehlen von hinteren Klammerlöchern an den oberen Lagerflächen deutet⁷¹. Dass es sich bei der fehlenden achten Platte tatsächlich um eine Fehlstelle und nicht um eine bereits antik ausgesparte Öffnung handeln muss, ergibt sich, abgesehen von den Zwängen der Gesamtausdehnung, aus den trotz der starken Bestoßungen erkennbaren Klammerlöchern an den Stoßfugen von Platte 7 und Platte 1 sowie aus den exakt auf Anschluss gearbeiteten Partien von Ranken- und Figurenfries. Dass die Platten überdies nicht in einem Sockelbereich angebracht gewesen sein können, zeigen die konsequent erfolgte weniger intensive Bearbeitung der Kopfoberseiten sowie die wenig sorgfältig oder auch gar nicht durchgeführten Abarbeitungen der Bossen zwischen Kalotte und Friesbegrenzungsleiste.

Der Fries muss also in einiger Höhe und somit unteransichtig versetzt gewesen sein. Aus diesem Grund ist zumindest ein Sockel anzunehmen, über dem sich der *opus caementicium*-Kern des mit den Platten verkleideten Rundbaus erhob. Diese hypothetisch erschließbare Struktur passt wiederum ausgezeichnet zu einem im 1. Jahrhundert v. Chr. gut belegten Grabtypus, nämlich dem von M. Eisner sogenannten Tumulus mit Podium⁷². Gerade die Zone südlich von Il Torraccio und nördlich des Largo Preneste, in der auch die Fundstelle der Friesplatten liegt, ist reich an archäologischen Belegen für ausgedehnte, bereits in republikanischer Zeit bestehende Nekropolen⁷³. Trotz der Aussage von E. Loewy, dass es bei Auffindung keine Anzeichen von Bestattungen gegeben habe⁷⁴, – ein Umstand, der aufgrund der sekundären Verbringung der Platten nicht weiter verwundert, – bieten also sowohl der räumliche Kontext als auch der architektonische

⁶⁸ Vaglieri 1908, 353. Die anderen fünf Platten wurden am selben Ort entdeckt; vgl. LTUR Suburbium 4 (Rom 2006) s. v. Praenestina via (636) 248 (Z. Mari), wo der Fundort als in der »zona di casa Roscetta e della pedica di Tor Tre teste, situata subito ad E del fosso di Centocelle« vermerkt wird.

⁶⁹ Vaglieri 1908, 355.

⁷⁰ Bislang wurden die Friesplatten einhellig als Dekor einer Rundbasis bezeichnet, vgl. exemplarisch Froning 1981, 125: »Verkleidung eines runden Monuments, am ehesten eines Sockels.«; Flashar 2007, 369: »Reliefplatten [...], die ehemals wohl die Basis eines Rundmonuments schmückten.« Eine differenzierte Einschätzung vertritt hingegen Bonanome 1985, 297: »[...] potrebbe definirsi come base circolare posta a sostegno di un tripode [...]. Altrimenti, [...] si può pensare ad un piccolo edificio sepolcrale [...].«

⁷¹ Generell zur Problematik von Außenverschalungen an Grabbauten vgl. Eisner 1986, 157–163.

⁷² s. Eisner 1986, 52 f. Abb. A21 a Taf. 15, 4–5 (Dm Zylinder ca. 8 m; Grundmaße des Sockels 10,7 × 12 m, H 3 m; ursprüngliche H Zylinder 3 m); 101 f. Abb. P/T1 a Taf. 38, 4–7 (Dm Zylinderansatz ca. 6 m; Grundmaße des Sockels 6 × 6 m, H 2,3 m; Vorsprung der Basisleiste 27 cm; Dm des aufgehenden Zylinders 5,46 m); 103 f. Abb. P/T2 a Taf. 39, 4 (Grundmaße Sockel: 9,5 × 8,4 m, H mit Deckplatten 3,5 m; H Zylinder ca. 3 m). Zum Typus s. Eisner 1986, 168–170. Zur chronologischen Einordnung des Typus (»Tumulus mit Podium«) s. Eisner 1986, 215–219: Drei Bauten werden der 1. Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. zugewiesen, vier nach 55. v. Chr., zwei nach der Mitte des 1. Jhs. v. Chr., eines nach 48 v. Chr. und zwei nach 43 v. Chr. datiert. Vgl. dazu auch v. Hesberg 1992, 100–102. Anders hingegen v. Hesberg 2006, 27–30 mit der Zuweisung der Platten an einen als Statuenträger dienenden Rundsockel ohne Podium.

⁷³ Zum Verlauf der antiken Via Praenestina s. Coarelli 1981, 162–166 und zuletzt vor allem LTUR Suburbium 4 (Rom 2006) s. v. Praenestina via (636) 243–250. 428–429 Abb. 229; 431 Abb. 232 (Z. Mari). Ein Verzeichnis aller bekannten Grabfunde entlang der Via Praenestina findet sich S. 245–249.

⁷⁴ Loewy 1908, 455: »[...] nessun segno di funi [...]«; hingegen das gut vergleichbare Monument aus Ancona bei Pellegrini 1910, 358–360. 359 Abb. 26 mit einer die Kithara spielenden Figur und einer Rankenfrieszone über dem Figurenfries, das mit Sicherheit von einem Grabmonument stammt. Vgl. v. Hesberg 2006, 28 Abb. 9 a–f. 9 bis; S. 29 f.

und bautechnische Befund jeden Grund zu der Annahme, dass die Platten von einem an der südlichen Seite der antiken Via Praenestina gelegenen Grabbau stammen⁷⁵.

Die aus der Komposition des Figurenfrieses erschlossene, gesteigerte Bedeutung von F4 wird durch die bereits in der Darstellung des arbeitstechnischen Befundes geschilderten Spuren einer Umarbeitung in ihrem Kopfbereich weiter erhärtet. In Analogie zu rundplastischen Bildnissen, aber auch zu Reliefs stadtrömischer Grabbauten⁷⁶, kann eine derartige Umarbeitung als deutlicher Hinweis auf den Porträtcharakter von F4 verstanden werden. Auch trägt diese Figur als einzige des gesamten Frieses eine Frisur mit zwei dünnen, überkreuzten Tänen, in der möglicherweise ebenfalls eine individuelle Kennzeichnung zu sehen ist. Die zentrale Figur der Hauptansichtsseite des Frieses wäre demzufolge als das Abbild einer konkreten Person, vielleicht der durch das Grabmal Geehrten oder einer Nachbestatteten, zu interpretieren⁷⁷. Der Sinngehalt der dargestellten Tanzszenen sowie ihr semantischer Bezug zu den Motiven des Rankenfrieses⁷⁸ können zur Unterstützung dieser Hypothese herangezogen werden. Schon H. Froning erkannte im Schmuck der Ornamentzone eine »dionysische Ranke mit Efeu und Weintrauben«⁷⁹ und folgerte daraus, »dass die Frauen in den Bereich des Dionysos gehören«⁸⁰. Als weiteren Hinweis sah sie dabei das Kopftuch (Sakkos) von F1 (Abb. 3) an, das im dionysischen Bereich zur Tracht alter Ammen, opfernder, alter Frauen und musizierender Mänaden gehört, wobei H. Froning eine Identifikation der Tänzerinnen mit den Nymphen von Nysa favorisierte⁸¹. Offen ließ sie dabei, »ob auf dem römischen Monument die Nymphen [...] selbst dargestellt sind oder aber Frauen, die in der Gestalt der Nymphen beim Dionysosfest tanzen.«⁸²

Der Sakkos begegnet allerdings auch als Attribut in Jahreszeitendarstellungen, wo er bevorzugt von der Hore des Winters getragen wird⁸³. Die in Mittelitalien überaus beliebten und dementsprechend häufig abgebildeten Horen⁸⁴ waren wiederum eng mit der dionysischen Sphäre verknüpft, was die grundsätzliche Polyvalenz der einzelnen Attribute und Motive deutlich unterstreicht⁸⁵. Ebenso sind Efeu, Weintrauben und Mohnkapseln nicht nur ein klarer Bezug auf den Wirkungskreis des Dionysos, sondern auch auf den Lauf der Jahreszeiten. Bei Betrachtung der Verteilung der Motive im Rankenfries fällt auf, dass Mohn, der in den Fruchtkörben der Frühlingshore sowie als Attribut der Sommerhore begegnet⁸⁶, den Figuren F1, F3 und F4 beigegeben ist. Blüten und Blumen, die möglicherweise als Anspielung auf die aus Darstellungen und Literatur⁸⁷ bekannten Attribute des Frühlings verstanden werden sollen, sind über F1 und F2 dargestellt, allerdings auch über F7. Trauben hingegen, die exklusiv über den Figuren F5 und F6 gezeigt werden, sind Pflanzen des Herbstes⁸⁸. Der Mohn könnte allerdings auch auf Demeter und Persephone, vielleicht sogar auf die eleusini-

⁷⁵ Die Motivik von Ranken- und Figurenfries würde auch gut in den Kontext der in spätrepublikanischer Zeit beliebten, mit Monumenten ausgestatteten Grabbärten entlang von Straßen passen; vgl. Dräger 1994, 147–151; Verzár-Bass 1998, 401–404, 406–421.

⁷⁶ Zu Umarbeitungen und sukzessive erfolgter Ausarbeitung von Grabreliefs vgl. Kockel 1993, 112, 115 f. 129 f. 138 f. mit Lit.

⁷⁷ Dazu passt auch der Gestus, der ebenfalls bei F1 begegnet und eindeutig auf Porträts im sepulkralen Bereich verweist.

⁷⁸ Zur direkten inhaltlichen Korrelation von Ornamentzone und Figurenfries am Beispiel der Ara Pacis vgl. Büsing 1977, 252–254. Generell zur symbolischen Konnotation von Bauornamentik s. v. Hesberg 1994, 100–104; v. Hesberg 2003, 49–52.

⁷⁹ Froning 1981, 130.

⁸⁰ Froning 1981, 131.

⁸¹ s. Froning 1981, 131 Anm. 24–26; vgl. Brendel 1933, 176–178; Simon 1961, 121 Abb. 7. 123; Strong 1969, 544–546; Kammerer-Grothaus 1976, 241 mit Anm. 10; Rauch 1999, 79 Anm. 573.

⁸² Froning 1981, 131.

⁸³ Zur Bildtradition der Horen s. LIMC V 1 (1990) 510–538 s. v. Horai/Horae (L. A. Casal), bes. 510 f.; Rauch 1999, 80–82.

⁸⁴ s. Hanfmann 1951, 116. Zur Verbindung zwischen literarischer und visueller Ästhetik im 1. Jh. v. Chr. und zur Rolle der Horendarstellungen s. Hanfmann 1951, 138–141. Die Rolle der dionysischen Religionsvorstellungen im römischen Leben betont Dräger 1994, 111 f. Vgl. auch v. Hesberg 2006, 38.

⁸⁵ Vgl. Brendel 1933, 175–180; zur Erscheinung und den Attributen der Horae vgl. auch Ov. fast. 5, 215–218. Athen. 5, 198b schildert die Prozession des Ptolemaios II und erwähnt vier Horen mit ihren jeweiligen Attributen. Zum Erscheinen mehrerer Horenfiguren für ein und dieselbe Jahreszeiten auf kontinuierlichen Friesen s. Rauch 1999, 79 f. Anm. 578.: »Im Fall der Campanareliefs würde bei einer derartigen Kombination die Winterhore zweimal erscheinen; dies muss jedoch nicht unbedingt als Hinderungsgrund gewertet werden, da bei friesartiger Aneinanderreihung auch anderer Motive die Figuren mehrfach auftreten.«

⁸⁶ s. Rauch 1999, 79 sowie Taf. 10, 2; 11, 1. 2.

⁸⁷ Vgl. etwa Ov. met. 2, 23–26. 112–118.

⁸⁸ s. Rauch 1999, 80 sowie Taf. 10, 3.

schen Mysterien verweisen, die sich in spätrepublikanischer Zeit bei der römischen Nobilität großer Beliebtheit erfreuten⁸⁹. Auch der Heraklesknoten im Gewand der Tänzerinnen und in der Verschlingung der Ranke auf der Hauptansichtsseite ist ein auf republikanischen Grabbauten verbreitetes Motiv⁹⁰. In jedem Fall liegt eine Deutung von Ranken- und Figurenfries als Darstellung eines ewigen Reigens nahe, in den die Hauptperson (F4), gerahmt von Symbolen der Vergänglichkeit und des Wiedererstehens, aufgenommen wird⁹¹.

Zur Umsetzung dieser vielschichtigen Botschaft wurden geläufige Figurentypen und ornamentale Motive kombiniert, allerdings nicht im Sinne eines immer und immer wieder kopierten Gesamtkonzepts rezipiert. Es handelt sich bei dem Reigen auf dem Rundmonument von der Via Prenestina also um eine dem Bildthema angepasste Neuschöpfung unter eklektischer Verwendung bestimmter Vorlagen. Ebenso liegt im Falle des Rankenfrieses nicht die Übernahme eines griechischen Vorbildes, sondern die Komposition eines mit dem Sinngehalt des Figurenfrieses abgestimmten Dekorationssystems vor. Trotz der bedeutungsvollen inhaltlichen Komponenten zeigt die signifikante Verteilung der vegetabilen Einzelformen auf den Platten aber auch, dass die beiden modellhaft postulierten Arbeitsgruppen über ein jeweils spezifisches motivisches Repertoire verfügten.

Beide Frieszonen sind also nicht von der spezifischen Funktion des kleinen Grabmonuments am südlichen Rand der antiken Via Praenestina zu lösen. Die seit Auffindung immer wieder gestellte Frage nach den Prototypen diene folglich nur dem Selbstzweck, eine diachrone Linie künstlerischer und formaler Tradition nachzuzeichnen. Sie kann jedoch nur in äußerst beschränktem Maße dabei helfen, das Gesamtmonument innerhalb seines Herstellungs-, Aufstellungs- und Betrachtungskontextes, also innerhalb seines individuellen historischen Existenzrahmens, einem dichteren Verständnis zuzuführen.

Kehren wir abschließend zu unserer einleitenden Fragestellung zurück, inwiefern die Aktivität griechischer Ateliers im Rom des 1. Jahrhunderts v. Chr. einen als ›Hellenisierung‹ bezeichneten Akkulturationsprozess vorangetrieben habe, und in welcher Form sich ein solcher Prozess an der Dekoration konkreter Monumente ablesen lasse. Die Analyse des technisch-stilistischen Befundes am Rundmonument von der Via Prenestina gab weitreichende Einblicke in verschiedene Aspekte der Arbeitsorganisation einer mittelitalischen Bauhütte der Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. Die Untersuchung der handwerklichen Ausführung der Reliefplatten macht die Annahme überaus unwahrscheinlich, der Figurenfries sei von denselben Werkstätten (oder auch nur: Werkleuten), die ähnliche Szenen auf dekorativen – ›neuattischen‹ – Marmorreliefs herstellten, gefertigt worden⁹². Die Charakteristika der Bearbeitung sprechen vielmehr für die Annahme eines zügigen, arbeitsteiligen Prozesses, wie er von D. Boschung und M. Pfanner als typisch für die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. bezeichnet wurde⁹³, und sollen aufgrund ihrer eminenten Bedeutung für die Gesamtinterpretation abschließend noch einmal zusammengefasst werden.

Der Erstentwurf der Frieszonen ist in Form eines zweidimensionalen Gesamtableaus zu denken, das die antithetische Gruppierung bestimmter Figurentypen sowie das grundsätzliche Design eines aus zwei Akanthuskelchen entspringenden Rankenfrieses vorsah, jedoch die Qualität einer besseren Skizze nicht überschritten haben wird und den Ausführenden Spielraum für die Formgebung im Zuge des Arbeitsprozesses gab⁹⁴. Die in zwei Arbeitsgruppen organisierten Steinmetzen verfügten für die Einzelfiguren über zeichnerische Vorlagen, Schablonen oder kleine plastische Modelle, die etwa in der Kombination bestimmter Ober- und Unterkörpertypen im Sinne der Gesamtkomposition eklektisch eingesetzt werden konnten⁹⁵.

⁸⁹ s. Clinton 1997, 163–165 sowie Clinton 1989, 1503–1507. Zur Rolle des Mohns im Demeterkult vgl. Baumann 1982, 72.

⁹⁰ s. Schörner 1995, 6 mit Anm. 66; 12. 15.

⁹¹ So schildert Ov. met. 15, 199–213 die Jahreszeiten als Repräsentantinnen des Zyklus' von Leben und Tod. Zur Rolle des Tanzes in der römischen Kultur des 2. und 1. Jhs. v. Chr. s. Dräger 1994, 107–109. Zur Darstellung von Frauen mit göttlichen Attributen an Grabreliefs vgl. etwa Kockel 1993, 129 Taf. 41 a.

⁹² Gerade die grundsätzlich konservative Einstellung von Steinmetzen bei der Wahl ihrer Steinbearbeitungstechnik spielt eine wesentliche Rolle für die folgenden Überlegungen; vgl. dazu Rockwell 1990b; Rockwell 1993, 126. 133 f. 136. 141; Conlin 1997, 30–36. 43–44.

⁹³ s. Boschung – Pfanner 1988, bes. 18 f.

⁹⁴ Vgl. Janon 1986, 25–29. 90; Conlin 1997, 84–88; Pfanner 1983, 55–58; Rockwell 1987/1988, 53 f. 68 f.; Nolte 2006, 167–184; vgl. auch Schörner 1995, 122–132 und Schörner 1997, 149. 152 f. 154–156.

⁹⁵ Vgl. Bonanome 1985, 302. Zu Mustervorlagen für die Dekoration hellenistischer Rundaltäre vgl. Berges 1996, 30. In Bezug auf die Tradierung von Bauornamentik vgl. weiters Schmidt-Colinet 1992, bes. 88 f.; Mattern 2001, 40 mit Anm. 159; Plattner 2004,

Die Anwendung des Messpunktverfahrens in der Ausarbeitung der Figuren ist aufgrund der uneinheitlichen Bearbeitungstiefen im Reliefgrund und der unausgewogenen Umsetzung von Körperdrehungen und Proportionen jedoch auszuschließen⁹⁶. Mehrere der als Vorlagen dienenden Figurentypen können in der kleinformatigen dekorativen Reliefplastik ausgemacht werden⁹⁷. Darüber hinaus ist der Oberkörper von F1 in Bezug auf Gestus und technische Gestaltung eng mit der Ausführung männlicher wie weiblicher Gewandfiguren römisch-republikanischer Grabreliefs in Verbindung zu bringen⁹⁸.

In der technischen Ausführung der Reliefs von der Via Prenestina müssen grundsätzlich zwei Arbeitsvorgänge, nämlich einerseits die Figuren-, andererseits die Hintergrundbehandlung, unterschieden werden⁹⁹. Erstere bestand in der Mehrzahl der Fälle aus zwei Schritten, nämlich der Ausarbeitung von Umriss, Gewand- und Körperpartien mit dem Flacheisen und der anschließenden Modellierung von Gesicht- und Frisurdetails mit der Kante des Flachmeißels¹⁰⁰. Nur eine der beiden Arbeitsgruppen führte darüber hinausge-

19 f. mit Anm. 7. 27–30. Die Existenz von Mustervorlagen für die Figurentypen der »neuattischen« Reliefkunst vermuteten bereits Hanfmann 1951, 133 und Blanck 1969, 182.

⁹⁶ Vgl. Gazda 1973, 869; Diebner 1979, 52–56; Conlin 1997, 43 f. 57 f. 59–63. 91–96; sowie Nolte 2006, 167–184 bes. 183 f.

⁹⁷ So etwa für F2, s. Golda 1997, 107 Kat. 59A und F3, s. Golda 1997, 107 Kat. 59B sowie Golda 1997, Taf. 50, 1. Eine auffallende Parallele zur Armhaltung von F7 bei Golda 1997, 99 Kat. 45B Taf. 49, 3; F1 findet sich wieder auf der dreieckigen Basis Ny Carlsberg Glyptothek Inv. 869, s. Østergaard 1996, 219 Nr. 119. Der Typus von F6 hat seine exakte Entsprechung in einer Figur auf einem Puteal im Louvre/Paris: Golda 1997, 90 f. Kat. 31A Taf. 34, 1. Vgl. außerdem Grassinger 1991, 65 f. Weitere Übereinstimmungen aus der großformatigen Reliefplastik (hier vor allem der Tänzerinnenfries aus Sagalassos und die Reliefplatte mit Tänzerin aus Pergamon) mit älterer Lit. angeführt bei Bonanome 1985, 297–302. Zum Fries von Sagalassos vgl. auch Berns 2000, 586 Abb. 46 f.; 587 Abb. 48 f.; 588 f. 590 Abb. 50 (Tänzerinnenplatte aus Pergamon). Darüber hinaus lassen sich enge Parallelen zu drei Rundaren aus dem Theater von Italica ziehen: Die als Variante mit F5 korrespondierende Figur 1D, Luzón 1978, Abb. 1 Taf. 61 b; die mit F3 korrespondierende Figur 2C, Luzón 1978, Abb. 2 Taf. 63 a; die mit F5 korrespondierende Figur 2D, Luzón 1978, Abb. 2 Taf. 63 b sowie die mit F7 korrespondierende Figur 3A, Luzón 1978, Abb. 3 Taf. 64 a; 67 b. Zur weiteren Tradierung des Typus der Figur mit *velificatio* bis in antoninische Zeit s. Luzón 1978, 280 f. (Figur 1D = Variante von F5); 285 f. (Figur 2C = F3); 286 (Figur 2D = F5); 288 (Figur 3A = F7). Auf Sarkophagreliefs begegnet dieser Figurentypus seit Beginn der antoninischen Zeit: Typus Th 114 und Th 115 bei Matz 1968, 65 f.; zu einer Variante des Typus' (auch Figur 2C) als Selene auf Endymion-Sarkophagen s. Robert 1919, 53–111 Taf. 12–25; EAA VII (1966) 170 Abb. 218 s. v. Selene (E. Paribeni); verwandte Überlieferungen des Typus F7 finden sich auf einer Gemme im British Museum: Furtwängler 1900, Taf. 10, 49; vgl. auch mehrere Figuren auf Campanaplatten bei Rauch 1999, Beil. 2, 8, Taf. 10 Nr. 238; Taf. 11 Nr. 230, 234. Eine gute Zusammenfassung des Forschungsstandes zu den einzelnen Typen und ihren Vorlagen bietet Sinn 2006, 104–106 Kat. 24 Taf. 25 (Relief mit Thiasos aus Ostia, Figur mit *velificatio* korrespondierend mit F5) sowie 166–174 Kat. 59 Taf. 45, 2; 46, 1, 2; 47, 1, 2 (dreiseitige Basis mit Tanzenden vom Forum Romanum).

⁹⁸ Vgl. etwa Kockel 1993, Taf. 7 e (Rom, Via Antonio Canova 16, Togatus); Taf. 10 a (Rom, Pal. dei Conservatori Inv. 2142, Togatus); Taf. 10 b (Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 109034, zwei Togati); Taf. 15 a (Rom, Antiquario Comunale o. Inv., zwei Togati); Taf. 15 d (Rom, Villa Wolkonsky, Familie: drei Männer, eine Frau, alle im gleichen Gestus); Taf. 136 d (Rom, Via Appia, Togatus). Kockel 1993, 27 f. bringt dieses, der Darstellung von Togati eng verwandte Gewandschema bei Frauen (beobachtbar etwa bei Kockel 1993, Taf. 4 a. b; 10 c; 15; 17 a. b; 22 d; 25 d; 28 c; 30 c; 10 a. b; 42 a. b; 47; 54 d; 89; 137 b) mit der Kleinen Herkulanerin (Kockel 1993, 27 Anm. 231) in Verbindung. Dieses Vorbild sei »auf den Reliefs nur in den wenigsten Fällen einigermaßen verständlich umgesetzt worden. Meist ist die ursprünglich kräftige Bewegung zur einfachen Formel geronnen, und Stücke [...], bei denen der Unterkörper völlig an den benachbarten Togatus angeglichen ist, könnten als Argument für eine vereinfachte Fassung des komplizierten Typus der Vorlage sprechen.« (Kockel 1993, 27). Im Vergleich zu den Togati ruht die Hand der Frauen nicht im Bausch des Gewandes, sondern greift tatsächlich an die Schulter, wie es auch bei F1 und F4 in klarer handwerklicher Tradition der angeführten Grabreliefs umgesetzt wurde. Zur Erklärung derartiger werkstattübergreifender Konventionen führt Borg 1996, 74 die Existenz von Musterbüchern ins Treffen. Eine weitere fundamentale, wenn auch nicht immer in adäquater Weise berücksichtigte Bedeutungsebene wird Borg 1996, 75 angesprochen: »Eine der interessantesten Beobachtungen [Kockels] ist die, dass neben den verschiedenen physiognomischen Formeln für Jugend bzw. Alter auch Frisuren, Kleidung und stilistische Eigenheiten bewußt zur Bezeichnung von Generationsunterschieden eingesetzt werden konnten. Dies beruht bei Steinmetz wie Rezipient auf einem klaren Bewußtsein für den Formenwandel und zeigt, dass zum einen die formale und stilistische Entwicklung kein unbewußter Automatismus war und dass zum anderen gleichzeitig auftretende ältere und jüngere Formen nicht auf rückschrittliche und fortschrittliche Werkstätten zurückgeführt werden müssen, sondern zur Vermittlung bestimmter Inhalte dienen konnten.«

⁹⁹ Vgl. Conlin 1997, 87 f.

¹⁰⁰ Dazu vgl. Rockwell 1993, 109–111: Die Methode des griechischen Bildhauers sah eine Übertragung des Designs auf den Stein in Form einer in Bezug auf Umrisse und Proportionen klar gehaltenen Zeichnung vor, der eine Umrissbohrung folgte (zu Umrissbohrungen s. Bergemann 1997, bes. Taf. 19, 1; 23, 3; 29, 3; 49, 2; 73, 2; 77, 1; 84, 3; 85, 1; 89, 1; 93, 4; 95, 4, sowie Palagia 2006, 256–260 Abb. 87 f.). Die Referenzebene des römischen Bildhauers wurde hingegen immer von der Frontfläche des Steins gebildet. Er umriss die Maße des Reliefs durch die Abarbeitung der späteren Hintergrundfläche. Auf diese Weise arbeitete sich

hend die auf bestimmte Abschnitte (Apoptygmata, Bauch- und Beinbereiche) konzentrierte Angabe feiner Fältelungen mit dem abgerundeten Flacheisen aus¹⁰¹. Diese Gruppe, der mit den Platten 3–6 die vermutete Hauptansichtseite des Monuments zugeteilt worden war, lässt sich auch durch eine differenziertere und aufwendigere Verwendung der Werkzeuge in der Frisurengestaltung charakterisieren.

Die Hintergrundbearbeitung wurde auf allen Platten einheitlich mit Zahneisen, Flacheisen und kleinem Spitzhammer¹⁰² vorgenommen und umfasste wohl auch die Glättung und Abarbeitung der Sicherheitsbossen. Die plattenübergreifende Entsprechungen dieser Werkzeugspuren machen ebenso wie die über Stoßfugen hinweggeführten, exakt auf Anschluss modellierten Gewänder deutlich, dass die Paneele bereits vor der Ausarbeitung des Relieffgrundes am Bau versetzt worden waren¹⁰³. In Analogie zu anderen Monumenten, etwa der Ara Pacis, darf auch die an den Figuren 1–5 beobachtbare Glättung vor allem der Gesichts- und teilweise auch der anderen sichtbaren Hautpartien mit der groben Raspel dem Arbeitsschritt der Hintergrundbehandlung zugeschrieben werden. Der Befund an den Platten 6 und 7 deutet sogar darauf hin, dass die Glättung der besagten Partien nach der Abarbeitung des Hintergrundes überhaupt den letzten Arbeitsvorgang darstellte¹⁰⁴. An den von der Straßenseite aus nur beschränkt ansichtigen Platten 6 und 7 wurde aus ökonomischen Gründen auf eine Glättung und die Differenzierung der Haar- und Gesichtsgestaltung verzichtet.

In diesem Zusammenhang kann auf eine Reihe ähnlicher Reliefs des 1. Jahrhunderts v. Chr. aus dem römischen Suburbium und mittelitalischen Landstädten hingewiesen werden, bei denen Relieffgrund und Figuren verwandte Herstellungsmerkmale aufweisen¹⁰⁵. Vor allem die Figuren von einer Grabexedra an der Via Appia, die ursprünglich ebenfalls in architektonischem Zusammenhang mit einem Rankenfries standen, sind in hohem Maße mit dem Rundmonument von der Via Prenestina vergleichbar¹⁰⁶. Die Reliefffläche dieser Friesplatten wurde ebenfalls bloß unregelmäßig mit dem Zahneisen geglättet, aber weder mit der Raspel überarbeitet noch poliert. In der Modellierung der Figuren wurde auf die Verwendung des Bohrers für die Angabe von Details gänzlich verzichtet, auch haben Gesichts- und Hautpartien nach ausschließlicher Flacheisenverwendung keine besondere Glättung oder Politur erfahren¹⁰⁷. Ikonographisch und stilistisch ar-

der römische Skulpteur in den Hintergrund vor und konturierte zur gleichen Zeit die Figurendetails. Demgegenüber ist die griechische Methode durch das Anbringen von Details im letzten Arbeitsschritt gekennzeichnet. Zu diesem Vorgang s. ergänzend Conlin 1997, 62: »Thus we find that many figures on late republican and early Augustan funerary reliefs merge directly into the background plane. The tooling on the stone itself reveals that the Roman funerary relief carver was working back into the stone in a series of successive layers.«

¹⁰¹ Generell zur Gestaltung von Gewandpartien in der spätrepublikanischen Reliefftradition s. Conlin 1997, 74 f.

¹⁰² Vgl. dazu Grassinger 1991, 16. 66.

¹⁰³ Allerdings kann unter Verweis auf die von Nolte 2006, 123–125 in Bezug auf den Telephosfries angestellten Beobachtungen eine weitgehende Ausarbeitung der Figuren vor Versatz nicht ganz ausgeschlossen werden. Auffallend ist, dass zwischen zwei Platten (4 und 5) Divergenzen in Bezug auf die Anschlüsse in Figuren- und Rankenfries existieren; ferner, dass an allen Platten die mit dem Spitzhammer vorgenommenen Glättungen als Streifen entlang der Stoßfugen ausgeführt wurden. Dies könnte indizieren, dass hier bis nach dem Versatz eine Bosse stehengeblieben war, aus der die Anschlusspartien gearbeitet werden sollten. Der Befund am Rankenfries hingegen spricht klar für ein kontinuierliches Arbeiten entlang des Monuments.

¹⁰⁴ Zur Glättung von Oberflächen vgl. Conlin 1997, 97: »Smoothing with abrasives was a Greek technique that gained popularity among marble relief carvers during the second half of the first century B.C. Yet, unlike the standard Greek practice, the smoothing [bei römischen Grabreliefs] was confined to the areas of the face closest to the eyes, nose, and mouth. Like the previously discussed reliefs, the drill was used to accentuate the major drapery channels after they had been shaped with the chisel, to outline major folds, and to accentuate the crease between the lips.«

¹⁰⁵ All diese Charakteristika zeigt etwa das Münchener Gladiatorenrelief, s. Fuchs 2002, 146–149 mit Lit.; 150 Abb. 84; 151 Abb. 85; 148 mit Anm. 37–43 (Datierung in das 3. Viertel des 1. Jhs. v. Chr.); s. weiters die von einem Grabbau stammenden Reliefs mit Gladiatorenzenen im Antiquario Comunale von Isernia bei Diebner 1979, 115–124. 116 mit Anm. 2 Taf. 11 Abb. 12. Zu Problemen der Steinmetzen in der Ausführung des Standmotivs s. Diebner 1979, 118: »Diese Beinstellung ist organisch nicht möglich und zeugt vom Unvermögen des Steinmetz im Umgang mit den Vorlagen.« und S. 120: »Der Relieffgrund ist auf allen Blöcken mit dem Zahneisen geglättet. Die Oberfläche der Figuren hingegen ist mit dem Meißel bearbeitet; es wurde eine Meißelform mit abgerundeter Schneide benutzt [...] Der Bohrer ist nicht verwendet. Um die einzelnen Figuren läuft ein ca. 1 cm breiter mit dem Meißel geglätteter Streifen, der den Kontur der Figuren gegen den Relieffgrund abhebt.« Vgl. Diebner 1982, bes. 100; 93 Abb. 78–82; 94 Abb. 83–85. Vgl. auch den Figurenfries des Poplicola-Monuments in Ostia, Floriani Squarciarapino 1958, 198 f., weitere Beispiele bei Bianchi Bandinelli 1966, 9–102 Taf. 5, 13–15; 6, 16–17; 7, 18–19; 8, 20–21; 9, 22–23; 10, 24–25; 13, 31–33 sowie Felletti Maj 1977, Taf. 34, 92–93; 35, 95 a–c; 36, 95 d; 37, 97–99. 102; 60, 147; 87, 185 a–d.

¹⁰⁶ s. v. Sydow 1974; vgl. resümierend Hölischer 1988, 363 f. Kat. 199 Abb. 165.

¹⁰⁷ s. v. Sydow 1974, 210.

gumentierend, wies bereits W. v. Sydow auf die Abhängigkeit der nackten Einzelfiguren von griechischen, und vor allem kleinasiatischen Vorbildern hin, »in denen spätpergamenischer Stil in vereinfachter, weniger pathetischer Form weiterlebt«¹⁰⁸. Auch der Typ des Exedragrabes selbst, so v. Sydow weiter, habe Vorgänger im westgriechischen Raum¹⁰⁹. Aus all diesen Beobachtungen kam er zu der bemerkenswerten, bereits früh gegen die Idee eines von der »arte plebea« zu trennenden, der Nobilität verhafteten Neuattizismus gewandten Conclusio: »Den italischen Hellenismus glaubte man auf eine untergeordnete Rolle im Bereich der handwerklichen Privatdenkmäler beschränkt. Die Reliefs von der Via Appia helfen diese Vorstellung zu korrigieren, deren Unhaltbarkeit eigentlich schon ein Hinweis auf die Verhältnisse bei den Porträts dieser Zeit bezeugen kann.«¹¹⁰

Sieht man alle diese Reliefs im Zusammenhang, so ist an die Existenz lokaler Betriebe zu denken, die derartigen Schmuck, nicht unbedingt in strikter Weise an bestimmte Sujets oder Landschaftsstile gebunden, in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. für Grabbauten herstellten. Die technische Qualität der Stücke ist jedenfalls nur aus dem rückwärts gewandten Blickwinkel des Stilforschers als mangelhaft zu bezeichnen. Der oder die Auftraggeber waren im Falle des Monuments von der Via Prenestina ebenso wie bei den anderen genannten Beispielen mit der Ausführung – auch ohne Politur und gleichmäßig intensives Finish der Figuren – offenbar zufrieden. Gerade die Verfügbarkeit von Herstellern und Organisationseinheiten, die in dieser spezifisch mittelitalischen Tradition der Steinbearbeitung geschult waren, war es also, welche die Nachfrage und den Einsatz dieser Werkleute in der Umsetzung verschiedenartiger Motivik bedingte.

Die Vorlagen erinnern im Falle des Figurenfrieses an Typen, die auch in der Dekoration von Marmorgerät verwendet wurden. Allerdings wurde am Rundmonument von der Via Prenestina in einem grundlegend anderen Genre mit anderen Methoden und anderer Problemstellung gearbeitet. Gerade im Vergleich mit dekorativen Marmorgeräten und -reliefs, die in der Forschung als »neuattisch« beurteilt werden oder wurden, kommt diese enorme Differenz in der technischen Ausführung besonders deutlich zum Ausdruck. Im Falle des Rundmonuments ging es für die Handwerker darum, innerhalb eines bestimmten, wohl engen Zeitrahmens größere Flächen einer repräsentativen Architekturfassade mit Figuren zu dekorieren und eine umlaufende Dekorzone mit Ranken zu füllen. Beide Aufgaben, die den Ausführenden gestellt waren, wurden offenbar zur Zufriedenheit der Auftraggeber umgesetzt.

Der Vergleich mit anderen zeitlich und stilistisch verwandten Reliefs zeigt schließlich, dass das Rundmonument von der Via Prenestina als Teil eines historischen und kulturellen Nexus zu begreifen ist, der sich aufgrund seiner Komplexität einer großräumigen Klassifizierung, etwa als Ausdruck einer »Hellenisierung« Mittelitaliens im 1. Jahrhundert v. Chr., entzieht. Stattdessen rücken das unmittelbare Wirkungsfeld des Denkmals als Medium der visuellen Kommunikation und die Umstände seiner Produktion als Spiegel kleinräumiger historischer Prozesse in den Vordergrund. Die Botschaft, die im Bildprogramm des Figurenfrieses transportiert und durch die florale Motivik des Rankenfrieses betont wird, erlangte ihre endgültige Form durch einen Auswahlprozess. Dieser Prozess funktionierte auf dialektische Weise zwischen Auftraggebern und ausführenden Handwerkern. Die Auswahl wurde aus einem verfügbaren Motivrepertoire getroffen, das sich seinerseits aus einem heterogenen Satz an Vorbildern speiste. Die handwerkliche Ausführung des schlussendlich definierten bildnerischen Konzepts oblag einer modellhaft angenommenen Bauhütte, die klare Zeichen für hierarchische Differenzierung erkennen lässt.

Das Wort Bauhütte meint allerdings in keiner Weise ein homogenes Endresultat im Sinne formaler Einheitlichkeit¹¹¹. Im Gegenteil gab es für die Umsetzung bestimmter Formen offenbar keine normierenden Regeln. Ähnliches könnte auf das Basisrepertoire einzelner Handwerker zutreffen. Dabei korrelieren die beobachteten Werkzeugspuren auffallend mit stilistischen und motivischen Eigenheiten, wodurch auf das Nebeneinander zumindest zweier verschiedener handwerklicher Traditionen innerhalb der Bauhütte geschlossen werden kann. Die Organisation war andererseits kategorisch genug, die Tätigkeitsbereiche dieser beiden Gruppen auf im Vorhinein eindeutig definierte Abschnitte des Monuments aufzuteilen. Das impliziert

¹⁰⁸ s. v. Sydow 1974, 196. 210–213.

¹⁰⁹ s. v. Sydow 1974, 193 mit Anm. 33, vgl. Kraus 1970/1971, 235.

¹¹⁰ v. Sydow 1974, 213 mit Anm. 96.

¹¹¹ Vgl. dazu die klärende Definition zum Begriff »Werkstatt« bei Berges 1996, 30 Anm. 71.

eine zentrale Figur in der Art eines Bauleiters oder Architekten, der die Arbeit der Bildhauer koordinierte. Uneinlichkeiten in der Ausführung bestimmter Elemente des Gesamtmonuments scheinen hingegen auf fehlende Absprache zwischen den Arbeitsgruppen zurückzugehen, also den Reflex eines auf Baustellen durchaus üblichen Alltagsproblems zu verkörpern. Darauf deutet auch der Umstand, dass solche Divergenzen schlussendlich durch eine Änderung des Gesamtkonzepts behoben wurden, das offenbar in der Hand des Bauleiters lag.

Die handwerklichen Traditionen der ausführenden Bildhauer, wie sie aus den Werkzeug- und Bearbeitungsspuren abgeleitet werden können, finden ihre Entsprechung in den stilistischen Charakteristika anderer aus dem Suburbium Roms stammender Grabreliefs des 1. Jahrhunderts v. Chr.¹¹². Von griechischen Arbeiten klassischer und hellenistischer Zeit weichen sie in wesentlichen Punkten ab¹¹³. Es war also gerade nicht eine neuattische Werkstatt, die diese einzigartige Synthese von »neuattischem« Figurenrepertoire und Rankenornamentik im stadtrömischen Umland herstellte, sondern ein lokaler, gut organisierter Betrieb, der aus einem reichhaltigen Reservoir an Dekorvorlagen schöpfen konnte, um die speziellen Bedürfnisse der Auftraggeber in formal ansprechender Art und Weise zu befriedigen¹¹⁴. Diese Kleinteiligkeit von Abhängigkeiten und Konvergenzen, die jede historische Situation *in nuce* charakterisiert, ist bislang leider allzu oft in den breiten Strömen der Raum und Zeit überbrückenden Typologien untergegangen.

Das Tänzerinnenmonument von der Via Prenestina lässt sich nur anhand der ihm eigenen Position innerhalb dieser Zeitschichten¹¹⁵ verstehen. Seine Beziehung zu anderen, ähnlichen wie unähnlichen Denkmälern ist nicht durch sich linear entfaltende, die historische Situation transzendierende Kausalität, sondern durch ein Netz horizontal wirkender, räumlicher wie zeitlicher Bedingungen gekennzeichnet. Darunter sind materielle, soziale und kulturelle Bedingungen genauso wie das Denkmal einbeziehende kommunikative Situationen zu verstehen. Dessen Abhängigkeit von bestimmten Vorbildern nimmt innerhalb solcher Bedingungen und Situationen nur einen verhältnismäßig geringen Stellenwert ein¹¹⁶, kann sogar, je nach Rezipient, gar keine Bedeutung haben. Auch das Dargestellte selbst kann, je nach Betrachter, als sinnerfüllte oder enigmatische Szene verstanden werden.

Demgegenüber erlauben die materiellen Konstituenten des Denkmals – die handwerkliche Ausführung, die Ausbildung und Organisation der Bildhauer, der Aufstellungsort – nicht nur die Rekonstruktion seines räumlichen, sondern vielmehr seines raumzeitlichen Standorts¹¹⁷. Ausgeführt von einem lokalen Betrieb, der wohl auch andere Arten von Grabdenkmälern in einem vielfältigen formalen Spektrum zu dekorieren pflegte, präsentierte es dem heterogenen Publikum der Straßenbenutzer eine sinnreiche Komposition von Figur und Ornament. Diese bringt nicht nur den in der Forschung oft in besonderer Weise betonten Wunsch des Auftraggebers nach Selbstdarstellung zum Ausdruck¹¹⁸, in ebensolchem Maß steht sie für die Regeln und

¹¹² Zusammengefasst finden sich diese Charakteristika, bezogen auf den Figurenfries der Ara Pacis, bei Conlin 1997, 105: »The emphasis in earlier republican relief sculpture on surface incision, geometricized structures, and simplified forms for anatomy as well as on a two-dimensional, linear treatment for drapery persists on the Ara processions, as do distortions in both figural proportions and perspectives.« Vgl. auch die zahlreichen Beispiele bei Kockel 1993.

¹¹³ Zur Charakteristik römisch-republikanischer Grabreliefs im Gegensatz zur spezifisch attisch-klassischen und hellenistischen Praxis (Conlin 1997, 60 sowie Palagia 2006, 252–264 mit Abb. 87 f.) s. auch Conlin 1997, 59–63. 91–99; Gazda 1971, 29–37; Gazda 1973, 863–869. Zu den generellen Unterschieden zwischen griechischer und römischer Relieftchnik s. Rockwell 1993, 109–111. Eine gute Vergleichsbasis bieten die ausgezeichneten Detailphotos attischer Grabreliefs bei Bergemann 1997, Taf. 16–108 sowie die Gestaltung der Relieffiguren vom Lakrateides-Monument in Eleusis, s. Flashar 2007, 341. 366 f. Abb. 362 a–d; S. 419 mit älterer Lit.

¹¹⁴ s. dazu bereits die schematischen Überlegungen bei v. Hesberg 1981, 227 f. 244 f.

¹¹⁵ Zur Begrifflichkeit s. Koselleck 2003, 19–26. 78–96.

¹¹⁶ Vgl. dazu Grüner 2004, 95 f.: »Die Suche nach griechischen Vorbildern kann in unseren Fällen nicht klären, wie logische Struktur und Räumlichkeit in Malerei und Text gelangte. Wir stehen vor einem wesentlich tiefgreifenderen Phänomen als der Verschickung von Musterbüchern: Es ist eine übergreifende Ästhetisierung der Lebenswelt, die Griechisches mit Italischem verband und sich in vergleichbarer Weise auf Dichtung und Malerei auswirkte. Die geistesgeschichtliche Basis dieser Ästhetisierung war die Erkenntnis von Struktur und Raum.«

¹¹⁷ Vgl. hierzu die methodischen Überlegungen bei Maschek 2007. Vgl. auch Tilley 1990, bes. 102–111. 116–119. 312 f. 332–342; Hodder 1995; Hodder – Hutson 2003, 152–155. 157–191.

¹¹⁸ Vgl. etwa Zanker 1976b; Hölscher 1984, 8 f. 21–33; v. Hesberg – Zanker 1987, bes. 9–12. 18–20; v. Hesberg 1992, 22–26. 231–240; v. Hesberg 1994, 1–3; Schörner 1995, 133–137; Zanker 1997, 18–28. 290–293; v. Hesberg 2005, 191–203. 213–224.

Werte eines weiteren sozialen und kulturellen Diskurses¹¹⁹, der zu seiner Zeit den eigentlichen Sinngehalt für die – in den Augen des modernen Kunsthistorikers – »griechischen« Formen bildete.

Weiterführende statistische Analysen der lokalen Verbreitung syntaktisch und motivisch verwandter Rankenornamente haben ergeben, dass das Monument von der Via Prenestina innerhalb einer latinisch-campianischen Formlandschaft gesehen werden muss, die sich offenbar stark an westkleinasiatischen Vorbildern orientierte¹²⁰. Die Übermittlung und Umsetzung solcher Prototypen erfolgte eindeutig mittels an Vorlagen gebundener Verfahren. In Anbetracht all dieser Faktoren – Fehlen attischer bzw. griechischer Vorbilder für den Rankenfries, regionale Eigentümlichkeiten mittelitalischer Organisationseinheiten, Verbreitung von Mustervorlagen – sollte nicht nur die Annahme einer Dominanz neuattisch-griechischer Werkstätten in der Architekturdekoration, sondern auch das Modell einer in der Rankenornamentik des 1. Jahrhunderts v. Chr. fassbaren »Hellenisierung« Mittelitaliens im Sinne eines linearen Akkulturationsprozesses von Grund auf neu überdacht werden.

Abgekürzt zitierte Literatur

- Alzinger 1974 W. Alzinger, *Augusteische Architektur in Ephesos*, SoSchrÖAI 16 (Wien 1974).
- Baier 2006 Ch. Baier, *Kaiserzeitliche Konsolengeisa in Kleinasien. Untersuchungen zur Bauornamentik von flavischer bis in severische Zeit am Beispiel Ephesos* (unpubl. Mag. Universität Wien 2006 – in Druckvorbereitung).
- Barresi 2004 P. Barresi, *Anfiteatro Flavio di Pozzuoli, portico in summa cavea: una stima dei costi*, in: E. C. De Sena – H. Dessales (Hrsg.), *Metodi e approcci archeologici: l'industria e il commercio nell'Italia antica*, BAR IntSer 1262 (Oxford 2004) 262–267.
- Bauer 1969 H. Bauer, *Das Kapitell des Apollo Palatinus-Tempels*, RM, 79, 1969, 183–204.
- Baumann 1982 H. Baumann, *Die griechische Pflanzenwelt in Mythos, Kunst und Literatur* (München 1982).
- Bergemann 1997 J. Bergemann, *Demos und Thanatos. Untersuchungen zum Wertsystem der Polis im Spiegel der attischen Grabreliefs des 4. Jahrhunderts v. Chr. und zur Funktion der gleichzeitigen Grabbauten* (München 1997).
- Berges 1996 D. Berges, *Rundaltäre aus Kos und Rhodos* (Berlin 1996).
- Berns 2000 Ch. Berns, *Typology and Function of the North West Heroon*, in: M. Waelkens – L. Loots (Hrsg.), *Sagalassos 5. Report on the Survey and Excavation Campaigns of 1996 and 1997* (Leuven 2000) 583–592.
- Bessac 1986 J. Cl. Bessac, *L'outillage traditionnel du tailleur de pierre de l'Antiquité à nos jours*, RANarb Supp. 14 (Paris 1986).
- Bianchi Bandinelli 1966 R. Bianchi Bandinelli u. a., *Sculture municipali dell'area sabellica tra l'età di Cesare e quella di Nerone*, StMisc 10 (Rom 1966).
- Bianchi Bandinelli 1970 R. Bianchi Bandinelli, *Rome: The Centre of Power, 500 B.C. to A.D. 200* (London 1970).
- Blanck 1969 H. Blanck, *Eine Rundara in Amelia*, RM 76, 1969, 174–182.
- Blümel 1927 C. Blümel, *Griechische Bildhauerarbeit*, JdI Erg. 11 (Berlin 1927).
- Börker 1965 Ch. Börker, *Blattkelchkapitelle. Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Architektuornamentik in Griechenland* (Diss. Freie Universität Berlin 1965).
- Börker 1973 Ch. Börker, *Neuattisches und Pergamenisches an den Ara Pacis-Ranken*, JdI 88, 1973, 283–317.
- Börker 1976 Ch. Börker, *Zwei vergessene Giebel in Athen*, AA 1976, 264–278.
- Bonanome 1985 A. Giuliano (Hrsg.), *MNR. Le Sculture I 8,1* (Rom 1985) 297–305 Nr. VI 14 (D. Bonanome).
- Borbein 1968 A. Borbein, *Campanareliefs. Typologische und stilkritische Untersuchungen*, RM Erg. 14 (Heidelberg 1968).
- Borbein 1975 A. H. Borbein, *Die Ara Pacis Augustae. Geschichtliche Wirklichkeit und Programm*, JdI 90, 1975, 242–266.
- Borbein 1976 A. H. Borbein, *Zur Bedeutung symmetrischer Kompositionen in der hellenistisch-italischen und spät-republikanisch-römischen Reliefplastik*, in: Zanker 1976a, 502–538.
- Borg 1996 B. Borg, *Rez. zu Kockel 1993*, GGA 248, 1996, 70–91.
- Boschung – Pfanner 1988 D. Boschung – M. Pfanner, *Antike Bildhauertechnik. Vier Untersuchungen an Beispielen in der Münchner Glyptothek*, MüJb 39, 1988, 7–28.

¹¹⁹ Vgl. Hölscher 1987, 11–19. 37–49; Touchette 1995, 50–56; Galinsky 1996, 80–140. 141–224; Fuchs 1999, bes. 92–96; v. Hesberg 2003, 50–52; Grüner 2004, 15–37. 56–110. 135–143; v. Hesberg 2005, 32–39. 44–55. 244–252; Stewart 2008, 32–38. 39–70; Wallace-Hadrill 2008, 3–37. 73–143. 356–440. 447–454.

¹²⁰ Vgl. dazu Maschek 2006, 106–108. 111 f. 123–127 sowie Maschek (in Vorbereitung).

- Brands – Heinrich 1991 G. Brands – H. Heinrich, *Der Bogen von Aquinum*, AA 1991, 561–609.
- Brendel 1933 O. Brendel, *Dionysiaca*, RM 48, 1933, 153–181.
- Bruto – Vannicola 1990 M. L. Bruto – C. Vannicola, *Strumenti e tecniche di lavorazione dei marmi antichi*, ArchCl 42, 1990, 287–324.
- Büsing 1977 H. Büsing, *Ranke und Figur an der Ara Pacis Augustae*, AA 1977, 247–257.
- Byvanck-Quarles van Ufford 1955 L. Byvanck-Quarles van Ufford, »Die Ranken der Ara Pacis«. Étude sur la décoration à rinceaux pendant l'époque hellénistique, BABesch 30, 1955, 39–56.
- Cain 1985 H.-U. Cain, *Römische Marmorkandelaber*, BeitrErSkArch 7 (Mainz 1985).
- Cain 1995 H.-U. Cain, *Neoatticismo*, in: II. Suppl. EAA (1995) 893–896.
- Cain – Dräger 1994 H.-U. Cain – O. Dräger, *Die sogenannten neuattischen Werkstätten*, in: G. Hellenkemper Salies – H. Hoyer v. Prittwitz und Gaffron u. a. (Hrsg.), *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia*, Ausstellungskatalog Bonn (Köln 1994) 809–830.
- Charbonneaux 1948 J. Charbonneaux, *L'art du siècle d'Auguste* (Paris 1948).
- Clinton 1989 K. Clinton, *The Eleusinian Mysteries: Roman Initiates and Benefactors, Second Century B.C. to A.D. 267*, in: ANRW II 18, 2 (Berlin 1989) 1499–1539.
- Clinton 1997 K. Clinton, *Eleusis and the Romans: Late Republic to Marcus Aurelius*, in: Hoff – Rotroff 1997, 161–181.
- Coarelli 1968 F. Coarelli, *L'Ara di Domizio Enobarbo e la cultura artistica in Roma nel II secolo a.C.*, DArch 2, 1968, 302–368.
- Coarelli 1970/1971 F. Coarelli, *Classe dirigente romana e arti figurative*, DArch 4/5, 1970/1971, 241–265.
- Coarelli 1976 F. Coarelli, *Architettura e arti figurative in Roma: 150-50 a.C.*, in: Zanker 1976a, 21–37.
- Coarelli 1977 F. Coarelli, *Public Building in Rome between the Second Punic War and Sulla*, BSR 45, 1977, 1–23.
- Coarelli 1981 F. Coarelli, *Dintorni di Roma, Guide Archeologiche Laterza 7* (Bari 1981).
- Coarelli 1990a F. Coarelli, *Cultura artistica e società*, in: A. Schiavone (Hrsg.), *Storia di Roma 2, 1: L'impero mediterraneo. La repubblica imperiale* (Turin 1990) 159–188.
- Coarelli 1990b F. Coarelli, *La cultura figurativa*, in: A. Schiavone (Hrsg.), *Storia di Roma 2, 1: L'impero mediterraneo. La repubblica imperiale* (Turin 1990) 631–670.
- Coarelli 1996 F. Coarelli, *Revixit ars. Arte e ideologia a Roma. Dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana* (Rom 1996).
- Coarelli – Sauron 1978 F. Coarelli – G. Sauron, *La tête Pentini. Contribution à l'approche méthodologique du néo-atticisme*, MEFRA 90, 1978, 705–726.
- Cohon 2004 R. H. Cohon, *Forerunners of the scrollwork on the Ara Pacis Augustae made by a Western Asiatic workshop. Postscript: Reflections of the scrollwork of the Ara Pacis Augustae on a relief in The Michael C. Carlos Museum in Atlanta*, JRA 17, 2004, 83–106.
- Conlin 1997 D. A. Conlin, *The Artists of the Ara Pacis. The Process of Hellenization in Roman Relief Sculpture* (Chapel Hill 1997).
- Curti – Dench – Patterson 1996 E. Curti – E. Dench – J. R. Patterson, *The Archaeology of Central and Southern Roman Italy: Recent Trends and Approaches*, JRS 86, 1996, 170–189.
- De Maria 1981 S. De Maria, *Il problema del corinzio-italico in Italia settentrionale. A proposito di un capitello non finito da Rimini*, MEFRA 93, 1981, 565–616.
- Demma 2004 F. Demma, *Anfiteatro Flavio di Pozzuoli, la decorazione marmorea nella storia edilizia: tipologia e stile, restauri, officine e artigiani*, in: E. C. De Sena – H. Dessales (Hrsg.), *Metodi e approcci archeologici: l'industria e il commercio nell'Italia antica*, BAR IntSer 1262 (Oxford 2004) 243–261.
- Diebner 1979 S. Diebner, *Aesernia – Venafrum. Untersuchungen zu den römischen Steindenkmälern zweier Landstädte Mittelitaliens*, Archaeologica 8 (Rom 1979).
- Diebner 1982 S. Diebner, *Considerazioni sulle lapidi romane*, in: F. Valente, *Isernia. Origine e crescita di una città* (Campobasso 1982) 87–109.
- Dräger 1994 O. Dräger, *Religionem significare. Studien zu reich verzierten römischen Altären und Basen aus Marmor*, RM Ergh. 33 (Mainz 1994).
- Eisner 1986 M. Eisner, *Zur Typologie der Grabbauten im Suburbium Roms*, RM Ergh. 26 (Mainz 1986).
- Felletti Maj 1977 B. M. Felletti Maj, *La tradizione italiana nell'arte Romana*, Archaeologica 3 (Rom 1977).
- Flaig 1999 E. Flaig, *Über die Grenzen der Akkulturation. Wider die Verdinglichung der Kulturbegriffe*, in: G. Vogt-Spira – B. Rommel (Hrsg.), *Rezeption und Identität Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma* (Stuttgart 1999) 81–112.
- Flashar 2007 M. Flashar, *Formenspektrum, Themenvielfalt, Funktionszusammenhänge – Beispiele späthellenistischer Skulptur*, in: P.C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik* (Mainz 2007) 333–372.
- Floriani Squarciapino 1958 M. Floriani Squarciapino u. a., *Le necropoli I. Le tombe di eta repubblicana ed augustea*, Scavi di Ostia 3 (Rom 1958).
- Freyberger 1990 K. S. Freyberger, *Stadrömische Kapitelle aus der Zeit von Domitian bis Severus Alexander. Zur Arbeitsweise und Organisation stadtrömischer Werkstätten der Kaiserzeit* (Mainz 1990).

- Freyberger 1991 K. S. Freyberger, Zur Typisierung und Standardisierung stadtrömischer Kapitelle der mittleren Kaiserzeit, in: Bautechnik der Antike. Internationales Kolloquium in Berlin vom 15.–17. Februar 1990, DiskAB 5 (Mainz 1991) 53–55.
- Freyberger 1996 K. S. Freyberger, Rez. zu U.-W. Gans, Korinthisierende Kapitelle der römischen Kaiserzeit, BJB 196, 1996, 748–754.
- Froning 1981 H. Froning, Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v. Chr. Untersuchungen zu Chronologie und Funktion (Mainz 1981).
- Fuchs 1959 W. Fuchs, Die Vorbilder der neuattischen Reliefs, JdI Ergh. 20 (Berlin 1959).
- Fuchs 1999 M. Fuchs, In hoc etiam genere Graeciae nihil cedamus. Studien zur Romanisierung der späthellenistischen Kunst im 1. Jh. v. Chr. (Mainz 1999).
- Fuchs 2002 M. Fuchs, Glyptothek München, Katalog der Skulpturen VII. Römische Reliefwerke (München 2002).
- Fullerton 1997 M. D. Fullerton, Imitation and Intertextuality in Roman Art, JRA 10, 1997, 427–440.
- Fullerton 1998 M. D. Fullerton, Atticism, Classicism, and the Origins of Neo-Attic Sculpture, in: O. Palagia – W. Coulson (Hrsg.), Regional Schools in Hellenistic Sculpture. Proceedings of an International Conference held at Athens, March 15–17, 1996 (London 1998) 93–99.
- Fullerton 2000 M. D. Fullerton, Greek Art (London 2000).
- Furtwängler 1900 A. Furtwängler, Die antiken Gemmen (Leipzig 1900).
- Galinsky 1996 K. Galinsky, Augustan Culture. An Interpretive Introduction (Princeton 1996).
- Ganzert 1996 J. Ganzert, Der Mars-Ultor-Tempel auf dem Augustusforum in Rom (Mainz 1996).
- Gazda 1971 E. K. Gazda, Style and Technique in the Funerary Reliefs of Late Republican Rome (Diss. Harvard University 1971).
- Gazda 1973 E. K. Gazda, Etruscan Influence in the Funerary Reliefs of Late Republican Rome: A Study of Roman Vernacular Portraiture, in: ANRW I 4 (Berlin 1973) 855–870.
- Gazda 1995 E. K. Gazda, Roman Sculpture and the Ethos of Emulation: Reconsidering Repetition, HarvStClPhil 97, 1995, 121–156.
- Golda 1997 T. M. Golda, Puteale und verwandte Monumente. Eine Studie zum römischen Ausstattungsluxus, BeitrErSkAr 16 (Mainz 1997).
- v. Graeve 1970 V. v. Graeve, Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt, IstForsch 28 (Berlin 1970).
- Grassinger 1991 D. Grassinger, Römische Marmorkratere, MAR 18 (Mainz 1991).
- Gropengiesser 1961 H. Gropengiesser, Die pflanzlichen Akrotere griechischer Tempel (Mainz 1961).
- Gruen 1984 E. S. Gruen, The Hellenistic World and the Coming of Rome (Berkeley 1984).
- Gruen 1992 E. S. Gruen, Culture and National Identity in Republican Rome (Ithaca 1992).
- Grüner 2004 A. Grüner, Venus ordinis. Der Wandel von Malerei und Literatur im Zeitalter der römischen Bürgerkriege (Paderborn 2004).
- Hanfmann 1951 G. M. A. Hanfmann, The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks (Cambridge, MA 1951).
- Heilmeyer 1970 D.-D. Heilmeyer, Korinthische Normalkapitelle, RM Ergh. 16 (Heidelberg 1970).
- Heinrich 2002 H. Heinrich, Subtilitas novarum sculpturarum. Untersuchungen zur Ornamentik marmorner Bauglieder der späten Republik und frühen Kaiserzeit in Campanien (München 2002).
- Henrichs 1995 A. Henrichs, Graecia Capta: Roman Views of Greek Culture, HarvStClPhil 97, 1995, 243–261.
- v. Hesberg 1980a H. v. Hesberg, Eine Marmorbasis mit dionysischen und bukolischen Szenen, RM 87, 1980, 255–282.
- v. Hesberg 1980b H. v. Hesberg, Konsolengeisa des Hellenismus und der frühen Kaiserzeit, RM Ergh. 24 (Mainz 1980).
- v. Hesberg 1981 H. v. Hesberg, Girlandenschmuck der republikanischen Zeit in Mittelitalien, RM 88, 1981, 201–245.
- v. Hesberg 1992 H. v. Hesberg, Römische Grabbauten (Darmstadt 1992).
- v. Hesberg 1994 H. v. Hesberg, Formen privater Repräsentation in der Baukunst des 2. und 1. Jahrhunderts v. Chr. (Köln 1994).
- v. Hesberg 2002 H. v. Hesberg, Bauteile der frühen Kaiserzeit in Köln, in: A. Rieche – H.-J. Schalles – M. Zelle (Hrsg.), Festschrift Gundolf Precht, Xantener Berichte 12 (Mainz 2002) 13–36.
- v. Hesberg 2003 H. v. Hesberg, Römisches Ornament als Sprache – die sanfte Gegenwart der Macht, in: L. De Blois – P. Erdkamp (Hrsg.), The Representation and Perception of Roman Imperial Power. Proceedings of the Third Workshop of the International Network » Impact of Empire. Roman Empire, c. 200 B.C. – A.D. 476«, Netherlands Institute in Rome, March 20–23, 2002 (Amsterdam 2003) 48–68.
- v. Hesberg 2005 H. v. Hesberg, Römische Baukunst (München 2005).
- v. Hesberg 2006 H. v. Hesberg, Les modèles des édifices funéraires en Italie: Leur message et leur réception, in: J.-Ch. Mortetti – D. Tardy (Hrsg.), L'architecture funéraire monumentale: La Gaule dans l'Empire romain. Actes du colloque organisé par l'IRAA du CNRS et le musée archéologique Henri Prades, Lattes, 11–13 octobre 2001 (Paris 2006) 11–39.
- v. Hesberg – Zanker 1987 H. v. Hesberg – P. Zanker, Einleitung, in: H. v. Hesberg – P. Zanker (Hrsg.), Römische Gräberstraßen. Selbstdarstellung – Status – Standard. Kolloquium in München vom 28.–30. Oktober 1985 (München 1987) 9–20.

- Hodder 1995 I. Hodder, *Material Culture in Time*, in: I. Hodder – M. Shanks u. a. (Hrsg.), *Interpreting Archaeology. Finding Meaning in the Past* (London 1995) 164–168.
- Hodder –Hutson 2003 I. Hodder – S. Hutson, *Reading the Past. Current Approaches to Interpretation in Archaeology* ³(Cambridge 2003).
- Hölscher 1984 T. Hölscher, *Staatsdenkmal und Publikum. Vom Untergang der Republik bis zur Festigung des Kaisertums in Rom*, *Xenia* 9 (Konstanz 1984).
- Hölscher 1987 T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System* (Heidelberg 1987).
- Hölscher 1988 T. Hölscher, *Historische Reliefs*, in: M. R. Hofter (Hrsg.), *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, *Ausstellungskatalog Berlin* (Mainz 1988) 351–400.
- Hölscher 1994 T. Hölscher, *Hellenistische Kunst und römische Aristokratie*, in: G. Hellenkemper Salies – H. Hoyer v. Prittowitz und Gaffron u. a. (Hrsg.), *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia*, *Ausstellungskatalog Bonn* (Köln 1994) 875–887.
- Hoff 1997 M. C. Hoff, *Laceratae Athenae: Sulla's Siege of Athens in 87/6 B.C. and its Aftermath*, in: M. C. Hoff – S. I. Rotroff (Hrsg.), *The Romanization of Athens. Proceedings of an International Conference held at Lincoln, Nebraska* (April 1996) (Oxford 1997) 33–51.
- Janon 1986 M. Janon, *Le décor architectonique de Narbonne. Les rinceaux*, *RANarb Suppl.* 13 (Paris 1986).
- Kähler 1966 H. Kähler, *Seethiasos und Census. Die Reliefs aus dem Palazzo Santa Croce in Rom*, *MAR* 6 (Berlin 1966).
- Kaltsas 2002 N. Kaltsas, *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens* (Athen 2002).
- Kammerer-Grothaus 1976 H. Kammerer-Grothaus, *Plakettenvasen aus Sinope*, *AA* 1976, 237–252.
- Kleiner 1978 D. E. E. Kleiner, *The Great Friezes of the Ara Pacis Augustae: Greek Sources, Roman Derivatives and Augustan Social Policy*, *MEFRA* 90, 1978, 753–776.
- Kockel 1993 V. Kockel, *Porträtreiefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts*, *BeitrErSkAr* 12 (Mainz 1993).
- Köster 2004 R. Köster, *Die Bauornamentik von Milet 1. Die Bauornamentik der frühen und mittleren Kaiserzeit*, *Milet* 7, 1 (Berlin 2004).
- Korres 2002 M. Korres, *Die klassische Architektur und der Parthenon*, in: *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit. Eine Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin 1. März – 2. Juni 2002 und in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 5. Juli – 6. Oktober 2002* (Mainz 2002) 364–384.
- Koselleck 2003 R. Koselleck, *Zeitschichten. Studien zur Historik* (Frankfurt a. M. 2003).
- Kraus 1953 Th. Kraus, *Die Ranken der Ara Pacis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der augusteischen Ornamentik* (Berlin 1953).
- Kraus 1970/1971 Th. Kraus, *Strömungen hellenistischer Kunst*, *DArch* 4/5, 1970/1971, 224–240.
- Kraus 1976 Th. Kraus, *Überlegungen zum Bauornament*, in: Zanker 1976a, 455–470.
- La Rocca 1983 E. La Rocca, *Ara Pacis Augustae. In occasione del restauro della fronte orientale* (Rom 1983).
- Lauter Bufe 1972 H. Lauter Bufe, *Zur Kapitellfabrikation in spätrepublikanischer Zeit*, *RM* 79, 1972, 323–329.
- Lipps 2007 J. Lipps, *Sulla decorazione architettonica delle Basilica Aemilia. Un contributo alla cronologia dell'edificio di età imperiale*, *ArchCl* 58, 2007, 143–153.
- Loewy 1908 E. Loewy, *Roma. Nuove scoperte*, *NSc* 1908, 445–459.
- Luzón 1978 J. M. Luzón, *Die neuattischen Rund-Aren von Italica*, *MM* 19, 1978, 272–289.
- Maischberger 1997 M. Maischberger, *Marmor in Rom, Palilia 1* (Wiesbaden 1997).
- Maschek 2006 D. Maschek, *Neoattizismus. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte hellenistisch-römischer Rankenornamentik* (unpubl. Mag. Universität Wien 2006).
- Maschek 2007 D. Maschek, *Domitian and Polyphem. Kritische Anmerkungen zur hermeneutischen Methode in der antiken Kunstgeschichte am Beispiel Ephesos*, *ÖJh* 76, 2007, 279–299.
- Maschek (in Vorbereitung) D. Maschek, *Neue Überlegungen zur Produktionsdynamik und kulturhistorischen Bedeutung mittelitalischer Rankenornamentik des ersten Jahrhunderts vor Christus*, *RM* 114, 2008 (in Druck).
- Mathea-Förtsch 1999 M. Mathea-Förtsch, *Römische Rankenpfeiler und -pilaster*, *BeitrErSkArch* 17 (Mainz 1999).
- Mattern 2000 T. Mattern, *Vom Steinbruch zur Baustelle. Kaiserzeitlicher Baugliedhandel und normierte Architektur*, in: T. Mattern (Hrsg.), *Munus. Festschrift Hans Wiegartz* (Münster 2000) 171–188.
- Mattern 2001 T. Mattern, *Gesims und Ornament* (Münster 2001).
- Matz 1968 F. Matz, *Die dionysischen Sarkophage 1*, *ASR* 4 (Berlin 1968).
- Möbius 1929 H. Möbius, *Die Ornamente der griechischen Grabstelen klassischer und nachklassischer Zeit* (Berlin-Wilmersdorf 1929).
- Montagna Pasquinucci 1971–1973 M. Montagna Pasquinucci, *La decorazione del tempio del Divo Giulio*, *Monumenti Antichi* 48, 1 (Rom 1971–1973) 255–283.
- Moss 1989 Ch. F. Moss, *Roman Marble Tables* (Diss. Princeton University 1988, Ann Arbor 1989).
- Nolte 2006 S. Nolte, *Steinbruch – Werkstatt – Skulptur. Untersuchungen zu Aufbau und Organisation griechischer Bildhauerwerkstätten*, *Beih. zum Göttinger Forum für Altertumswissenschaft Band 18* (Göttingen 2006).

- Østergaard 1996 J. Østergaard, *Imperial Rome*. Catalogue Ny Carlsberg Glyptothek (Kopenhagen 1996).
- Palagia 2006 O. Palagia, *Greek Sculpture. Function, Materials and Techniques in the Archaic and Classical Periods* (Cambridge 2006).
- Parlasca 1954 K. Parlasca, *Rez. zu Kraus 1953*, *JbRGZM* 1, 1954, 258 f.
- Pellegrini 1910 G. Pellegrini, *Regione V (Picenum), I. Ancona – Scavi e trovamenti nella necropoli preromana e romana*, *NSc* 1910, 333–366.
- Pensabene 2004 P. Pensabene, *Il tempio di Roma e Augusto a Ostia: decorazione architettonica e costi del marmo*, in: S. F. Ramallo-Asensio (Hrsg.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente, Actas del Congreso internacional celebrado en Cartagena entre los días 8 y 10 de octubre de 2003* (Murcia 2004) 73–84.
- Pensabene 2005 P. Pensabene, *Marmi e committenza negli edifici di spettacolo in Campania, Marmora. An International Journal for Archaeology, History and Archaeometry of Marbles and Stones* 1, 2005, 69–143.
- Pfanner 1983 M. Pfanner, *Der Titusbogen*, *BeitrErSkAr 2* (Mainz 1983).
- Pfanner 1988 M. Pfanner, *Vom laufenden Bohrer zum bohrlosen Stil. Überlegungen zur Bohrtechnik in der Antike*, *AA* 1988, 667–676.
- Pfanner 1989a M. Pfanner, *Über das Herstellen von Porträts. Ein Beitrag zu Rationalisierungsmaßnahmen und Produktionsmechanismen von Massenware im späten Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, *Jdl* 104, 1989, 157–257.
- Pfanner 1989b M. Pfanner, *Rez. zu H. Lauter Bufe, Die Geschichte des sikeliotisch-korinthischen Kapitells. Der sogenannte italisch-republikanische Typus*, *Gnomon* 61, 1989, 425–430.
- Picard 1956 Ch. Picard, *Rez. zu Kraus 1953*, *RA* 47, 1956, 240–242.
- Plattner 2003 G. A. Plattner, *Ephesische Kapitelle des 1. und 2. Jahrhunderts n.Chr. Form und Funktion kaiserzeitlicher Architekturdekoration in Kleinasien* (Diss. Universität Wien 2003).
- Plattner 2004 G. A. Plattner, *Transfer von Architekturkonzepten und Ornamentformen zwischen Kleinasien und Rom in der Kaiserzeit*, *RömHistMitt* 46, 2004, 17–35.
- Plattner 2007a G. A. Plattner, *Elemente stadtrömischer Bautypen und Ornamentformen in der kleinasiatischen Architektur*, in: M. Meyer (Hrsg.), *Neue Zeiten – Neue Sitten. Zu Rezeption und Integration römischen und italischen Kulturguts in Kleinasien*, *WForsch* 12 (Wien 2007) 125–132.
- Plattner 2007b G. A. Plattner, *Zur römischen Bauornamentik von Italica*, *Rez. zu S. Ahrens, Die Architekturdekoration von Italica*, *JRA* 20, 2007, 559–561.
- Plattner – Schmidt-Colinet 2005 G. A. Plattner – A. Schmidt-Colinet, *Beobachtungen zu drei kaiserzeitlichen Bauten in Ephesos*, in: B. Brandt – V. Gassner – S. Ladstätter (Hrsg.), *Synergia. Festschrift Freidrich Krinzinger I* (Wien 2005) 243–255.
- Rakob – Heilmeyer 1973 F. Rakob – W.-D. Heilmeyer, *Der Rundtempel am Tiber in Rom*, *Sonderschr. DAI Rom* 2 (Mainz 1973).
- Rauch 1999 M. Rauch, *Bacchische Themen und Nilbilder auf Campanareliefs*, *IA* 52 (Rahden/Westfalen 1999).
- Ridgway 1981 B. S. Ridgway, *Fifth Century Styles in Greek Sculpture* (Princeton, NJ 1981).
- Ridgway 2002 B. S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture III. The Styles of ca. 100–31 B.C.* (Madison, WI 2002).
- Robert 1919 C. Robert, *Einzelmythen I*, *ASR* 3 (Berlin 1919).
- Rockwell 1987/1988 P. Rockwell, *Carving Instructions on the Temple of Vespasian*, *RendPontAcc* 60, 1987/1988, 53–69.
- Rockwell 1990a P. Rockwell, *Some Reflections on Tools and Faking*, in: *Marble. Art Historical and Scientific Perspectives on Ancient Sculpture. Papers Delivered at the Symposium Organized by the Departments of Antiquities and Antiquities Conservation and Held at the J. Paul Getty Museum April 28–30, 1988* (Malibu 1990) 207–222.
- Rockwell 1990b P. Rockwell, *Stone-Carving Tools: a Stone-Carver's View*, *JRA* 3, 1990, 351–357.
- Rockwell 1993 P. Rockwell, *The Art of Stoneworking* (Cambridge 1993).
- Rohmann 1998 J. Rohmann, *Die Kapitellproduktion der römischen Kaiserzeit in Pergamon*, *PF* 10 (Berlin 1998).
- Roth-Congès 1983 A. Roth-Congès, *L'acanthé dans le décor architectonique protoaugustéen en Provence*, *RANarb* 16, 1983, 103–134.
- Rotroff 1997 S. I. Rotroff, *From Greek to Roman in Athenian Ceramics*, in: M. C. Hoff – S. I. Rotroff (Hrsg.), *The Romanization of Athens. Proceedings of an International Conference held at Lincoln, Nebraska* (April 1996) (Oxford 1997) 97–116.
- Rumpf 1956–1958 A. Rumpf, *Rez. zu Kraus 1953*, *TrZ* 24–26, 1956–1958, 264–269.
- Rumscheid 1994a F. Rumscheid, *Untersuchungen zur kleinasiatischen Bauornamentik des Hellenismus. Text*, *BeitrESkAr* 14 (Mainz 1994).
- Rumscheid 1994b F. Rumscheid, *Untersuchungen zur kleinasiatischen Bauornamentik des Hellenismus. Katalog, Abbildungsnachweis, Register, Tafeln und Beilagen*, *BeitrESkAr* 14 (Mainz 1994).
- Rumscheid 1995 F. Rumscheid, *Die Ornamentik des Apollon-Smintheus-Tempels in der Troas*, *IstMitt* 45, 1995, 25–55.
- Sauron 1979 G. Sauron, *Les modèles funéraires classiques de l'art décoratif néo-attique au 1^{er} siècle av. J.-C.*, *MEFRA* 91, 1979, 183–236.

- Sauron 1981 G. Sauron, Aspects du Néo-Atticisme à la fin du 1^{er} s.av. J.-C.: Formes et symboles, in: *L'art décoratif à Rome à la fin de la république et au début du Principat*, CEFR 55 (Rom 1981) 285–307.
- Sauron 1982 G. Sauron, Discours symbolique et formes décoratives à Rome à l'époque Augustéenne: problèmes de méthode, MEFRA 94, 1982, 699–713.
- Sauron 1988 G. Sauron, Le message esthétique des rinceaux de l'Ara Pacis Augustae, RA 1988, 3–40.
- Sauron 1994 G. Sauron, Quis Deum? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome, BE-FAR 285 (Rom 1994).
- Sauron 2000 G. Sauron, L'histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome (Paris 2000).
- Sauron 2001 G. Sauron, Les propylées d'Appius Claudius Pulcher à Éleusis: L'art néo-attique dans les contradictions idéologiques de la noblesse romaine à la fin de la république, in: J.-Y. Marc – J.-Ch. Moretti, *Constructions publiques et programmes éditiliaires en Grèce entre le 2^e siècle av. J.-C. et le 1^{er} siècle ap. J.-C.*, BCH Suppl. 39 (Paris 2001) 267–283.
- Savarese 2007 N. Savarese (Hrsg.), *In scaena. Il teatro di Roma antica*, Mostra promossa da Soprintendenza Archeologica di Roma, 3 ottobre 2007 – 17 febbraio 2008 (Mailand 2007).
- Schädler 1990 U. Schädler, Ionisches und Attisches am sogenannten Erechtheion in Athen, AA 1990, 361–378.
- Schede 1909 M. Schede, Antikes Traufleisten-Ornament (Straßburg 1909).
- Schmidt-Colinet 1992 A. Schmidt-Colinet, Das Tempelgrab Nr. 36 in Palmyra, DaF 4 (Mainz 1992).
- Schörner 1995 G. Schörner, Römische Rankenfrieze. Untersuchungen zur Baudekoration der späten Republik und der frühen und mittleren Kaiserzeit im Westen des Imperium Romanum, BeitrESkAr 15 (Mainz 1995).
- Schörner 1997 G. Schörner, Entwurf und arbeitsteilige Fertigung in der Gallia Narbonensis: Die Rankenfrieze des Quellheiligtums und der Maison Carée in Nîmes, KölnJb 30, 1997, 145–157.
- Simon 1961 E. Simon, Zum Fries der Mysterienvilla bei Pompeji, JdI 76, 1961, 111–172.
- Simon 1967 E. Simon, Ara Pacis Augustae (Tübingen 1967).
- Sinn 1991 F. Sinn, Die Grabdenkmäler 1. Reliefs Altäre Urnen, Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense, Katalog der Skulpturen 1, 1, MAR XVII (Mainz 1991).
- Sinn 2006 F. Sinn, Reliefgeschmückte Gattungen römischer Lebenskultur. Griechische Originalskulptur. Monumente orientalischer Kulte, Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense, Katalog der Skulpturen 3, MAR XXXIII (Wiesbaden 2006).
- Smith 1981 R. R. Smith, Greeks, Foreigners, and Roman Republican Portraits, JRS 71, 1981, 24–38.
- Stevenson 1998 T. Stevenson, The ›Problem‹ with Nude Honoric Statuary and Portraits in Late Republican and Augustan Rome, GaR 45,1, 1998, 45–69.
- Stewart 2008 P. Stewart, *The Social History of Roman Art* (Cambridge 2008).
- Strong 1954 D. E. Strong, Rez. zu Kraus 1953, JRS 44, 1954, 141 f.
- Strong 1963 D. E. Strong, Some Observations on Early Roman Corinthian, JRS 53, 1963, 73–84.
- Strong 1968 D. E. Strong, The Administration of Public Building in Rome during the Late Republic and Early Empire, BICS 15, 1968, 97–109.
- Strong 1969 D. E. Strong, The Head of an Old Woman, in: *Hommages à Marcel Renard III*, Collection Latomus 103 (Brüssel 1969) 542–549.
- v. Sydow 1974 W. v. Sydow, Die Grabexedra eines römischen Feldherren, JdI 89, 1974, 187–216.
- v. Sydow 1977a W. v. Sydow, Eine Grabrotunde an der Via Appia Antica, JdI 92, 1977, 241–321.
- v. Sydow 1977b W. v. Sydow, Ein Rundmonument in Pietrabbondante, RM 84, 1977, 267–300.
- Tanner 2000 J. Tanner, Portraits, Power, and Patronage in the Late Roman Republic, JRS 90, 2000, 18–50.
- Thür 1985 H. Thür, Ephesische Bauhütten in der Zeit der Flavier und der Adoptivkaiser, in: *Lebendige Altertumswissenschaften. Festschrift Hermann Vetters* (Wien 1985) 181–187.
- Thür 1989 H. Thür, Das Hadrianstor in Ephesos, FiE 11, 1 (Wien 1989).
- Tilley 1990 Ch. Tilley (Hrsg.), *Reading Material Culture. Structuralism, Hermeneutics and Post-Structuralism* (Oxford 1990).
- Torelli 1988 M. Torelli, Gesellschaft und Wirtschaftsformen der augusteischen Zeit: Der Consensus Italiae, in: M. R. Hoffer (Hrsg.), *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Ausstellungskatalog Berlin (Mainz 1988) 23–48.
- Torelli 1999 M. Torelli, *Tota Italia. Essays in the Cultural Formation of Roman Italy* (Oxford 1999).
- Torelli 2006 M. Torelli, The Topography and Archaeology of Republican Rome, in: N. Rosenstein – R. Morstein-Marx (Hrsg.), *A Companion to the Roman Republic* (London 2006) 81–101.
- Touchette 1995 L.-A. Touchette, The Dancing Maenad Reliefs. Continuity and Change in Roman Copies, BICS 62 (London 1995).
- Toynbee 1955 J. M. C. Toynbee, Rez. zu Kraus 1953, Gnomon 27, 1955, 287–291.
- Vaglieri 1908 D. Vaglieri, Roma. Nove scoperte nella città e nel suburbio. Via Prenestina, NSc 1908, 353–355.
- Vandeput 1995 L. Vandeput, Dating by Means of Architectural Decoration. Possibilities and Limits, in: M. Waelkens – J. Poblome (Hrsg.), *Sagalassos 3. Report on the Fourth Excavation Campaign of 1993* (Leuven 1995) 129–136.

- Vandeput 1997 L. Vandeput, The Architectural Decoration in Roman Asia Minor. Sagalassos: A Case Study, SEMA 1 (o. O. 1997).
- Verzár-Bass 1998 M. Verzár-Bass, A proposito dei mausolei negli *horti* e nelle *villae*, in: M. Cima – E. La Rocca (Hrsg.), *Horti Romani*. Atti del Convegno Internazionale, Roma, 4–6 maggio 1995, BullComm Suppl. 6 (Rom 1998) 401–424.
- Veyne 1979 P. Veyne, L'hellénisation de Rome et la problématique des acculturations, *Diogenes* 106, 1979, 3–29.
- Viscogliosi 1996 A. Viscogliosi, Il tempio di Apollo ›in circo‹ e la formazione del linguaggio architettonico augusteo, BullComm Suppl. 3 (Rom 1996).
- Voigtländer 1975 W. Voigtländer, Der jüngste Apollontempel von Didyma. Geschichte seines Baudekors, *IstMitt Beih.* 14 (Tübingen 1975).
- Vorster 1998 Ch. Vorster, Die Skulpturen von Fianello Sabino. Zum Beginn der Skulpturenausstattung in römischen Villen, *Palilia* 5 (Wiesbaden 1998).
- Wallace-Hadrill 2008 A. Wallace-Hadrill, *Rome's Cultural Revolution* (Cambridge 2008).
- Welch 2006 K. E. Welch, Art and Architecture in the Roman Republic, in: N. Rosenstein – R. Morstein-Marx (Hrsg.), *A Companion to the Roman Republic* (London 2006) 496–542.
- Will 1954 E. Will, Rez. zu Kraus 1953, *Syria* 31, 1954, 325–327.
- Wilson Jones 1991 M. Wilson Jones, Designing the Roman Corinthian Capital, *BSR* 59, 1991, 89–148.
- Zanker 1976a P. Zanker (Hrsg.), *Hellenismus in Mittelitalien*, Kolloquium in Göttingen vom 5. bis 9. Juni 1974 (Göttingen 1976).
- Zanker 1976b P. Zanker, Zur Rezeption des hellenistischen Individualporträts in Rom und in den italischen Städten, in: Zanker 1976a, 581–620.
- Zanker 1997 P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* 3 (München 1997).
- Zevi 1998 F. Zevi, Considerazioni vecchie e nuove sul santuario della Fortuna Primigenia: l'organizzazione del santuario, i Mucii Scaevolae e l'architettura ›mariana‹, in: *Le Fortune dell'età arcaica nel Lazio ed in Italia e loro posterità*, Atti del 3° convegno di studi archeologici, Palestrina 15/16 Ottobre 1994 (Palestrina 1998) 137–183.
- Zevi 2003 F. Zevi, L'ellenismo a Roma nel tempo della colonizzazione in Italia, in: *Il fenomeno coloniale dall'antichità ad oggi*, Giornata dell'Antichità, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 19 e 20 marzo 2002, Atti dei Convegni Lincei 189 (Rom 2003) 53–104.

Mag. Dominik Maschek
Semperstraße 20/11, A-1180 Wien
E-Mail: dominik.maschek@gmx.at

Abbildungsnachweis: Abb. 1: Zeichnung Verf.; Abb. 2. 3. 5. 7–14: Photo Verf.; Abb. 4: Photo Faraglia, Neg. D-DAI-Rom 1937.0354; Abb. 6: Photo: Faraglia, Neg. D-DAI-Rom 1937.0355; Abb. 15: Zeichnung Verf.

