

9/10

K öln
u nd
B onner
A rchaeologica



2019/20

Habelt-Verlag · Bonn

K öln
u nd
B onn
A rchaeologica

KuBA 9/10, 2019/20



Habelt-Verlag · Bonn

Kölner und Bonner Archaeologica
KuBA 9/10, 2019/20

Herausgeber
Martin Bentz – Dietrich Boschung – Eckhard Deschler-Erb –
Michael Heinzelmann – Eleftheria Paliou – Frank Rumscheid

Redaktion, Satz und Gestaltung
Patrick Zeidler

Umschlaggestaltung
Patrick Zeidler

Fotonachweis Umschlag
Josa Jungnickel, RRZK Universität zu Köln.

Alle Rechte sind dem Archäologischen Institut der Universität zu Köln und der
Abteilung für Klassische Archäologie der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn
vorbehalten. Wiedergaben nur mit ausdrücklicher Genehmigung.

Hinweise für Autoren sind unter <https://www.ai.uni-bonn.de/kuba-1/hinweise-fuer-autoren> einsehbar.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2021 by Verlag Dr. Rudolf Habelt GmbH, Bonn

ISBN 978-3-7749-4299-8

Wir danken der HypZert und dem vdpResearch dafür, dass sie die Drucklegung ermöglicht haben.

HypZert

vdpResearch

INHALT

Beiträge

- MAXIMILIAN F. RÖNNBERG, „... Fett ausschmelzend von einem wohlgenährten Mastschwein“:
Zur Interpretation geometrischer Dreifußvotive 5
- FERDINAND WULFMEIER, Fischteller als Teil des griechischen Symposiongeschirrs? 27
- MAREIKE WUNDERWALD, Das *valetudinarium* im Römerlager Anreppen, Kreis Paderborn
und andere Legionslazarette im Römischen Reich 47

Projektberichte

- DENNIS BECK – MARTIN BENTZ – FLORIAN BIRKNER – CHRISTIAN BRIESACK –
VALENTINA CARAFA – ALESSANDRA COEN – FEDERICA GALIFFA – FERNANDO GILOTTA –
LUCA LUCCHETTI – MARINA MICOZZI – CARMELO RIZZO, Die Monte Abatone-Nekropole
von Cerveteri. Vorbericht zur Grabungskampagne 2019 59
- FRANK HULEK, Vorbericht zur Grabungskampagne in Ari/Charvalo 2016 und zur Auswertung
einer Altgrabung am Frankolimano bei Thorikos 2017 und 2019 69
- CATERINA PARIGI – CHRISTINE AVENARIUS, Vom Forschungsprojekt zur Lehrveranstaltung,
Untersuchungen zu einem Opferrelief aus der Sammlung des Turiner Museo di Antichità 89
- CATERINA PARIGI – THORALF SCHRÖDER, Antike Skulpturen in Mantua: Ein neues Projekt
des Forschungsarchivs für Antike Plastik 105
- STEFAN PIRCHER, Durch das Burginatiumtor und dann gleich links. Ergebnisse der vierten
Lehrgrabungskampagne der Universität zu Köln in der Colonia Ulpia Traiana in Xanten 119
- KARL OBERHOFER – CONSTANZE HÖPKEN – MANUEL FIEDLER, Ein Windrohr und eine
Schmiede? Ausgrabungen im vicus von Călugăreni/Mikháza, Kreis Mureş (Rumänien) 129
- MICHAEL HEINZELMANN – CHRISTIAN A. SCHÖNE – DIANA WOZNIOK – TALI ERICKSON-
GINI, Elusa – ein bislang unbeachtetes Landwirtschaftssystem im Negev? Zwischenbericht
zum Elusa-Umlandsurvey (2018 bis 2020) 141

Sammlungen

- CATHARINA FLÄMIG, Eine minoische Larnax in Bonn 161

INHALT

ArchäoInformatik

SEBASTIAN HAGENEUER, Digitale Lehre in der Archäoinformatik	177
ALEXANDER BRAUN, Schau Augustus (?) – Visuelle Kommunikation und politische Veränderungen auf dem Forum Romanum zwischen der späten Republik und der frühen Kaiserzeit mit einem computergestützten Ansatz	189
ECKHARD DESCHLER-ERB – SABRINA GEIERMANN – SEBASTIAN HAGENEUER – DENNIS CHRISTIAN WILK, Das Römergrab Weiden auf dem Weg in die virtuelle Welt	203

Vom Forschungsprojekt zur Lehrveranstaltung. Untersuchungen zu einem Opferrelief aus der Sammlung des Turiner Museo di Antichità

CATERINA PARIGI – CHRISTINE AVENARIUS

A cooperation with the Musei Reali in Turin allowed to complete a project carried out some years ago on the engraving Museum Veronense by editing the appendix of the work on the Museum Taurinense. The project was developed as a course with students. The study of a relief, which had received little attention in research, will be published as a result of the work in the seminar. The Turin relief's classicist style indicates a date of origin between the 1st cent. BC and the 2nd cent. AD, based on a Hellenistic prototype shared with the Lovatelli urn and the Torrenova sarcophagus. The votive scene can be compared with depictions on the afore-mentioned objects that, in conjunction with the relief's fragmented state, also raise the question of a sequence of images that might have been part of the original arrangement.

Eine Kooperation mit den Musei Reali in Turin bot die Möglichkeit, ein vor einigen Jahren durchgeführtes Projekt über das Stichwerk Museum Veronense von Maffei, durch die Bearbeitung des Anhangs des Werkes über das Museum Taurinense zu vollenden. Das Projekt wurde als Lehrveranstaltung mit Studierenden durchgeführt. Die Untersuchung eines Opferreliefs, das in der Forschung wenige Beachtung gefunden hatte, wird als Ergebnis der Arbeit im Seminar publiziert. Die klassizistischen Darstellungsformen des Turiner Reliefs setzen im Hinblick auf das hellenistisch datierte Vorbild eine Entstehung zwischen dem 1. Jh. v. Chr. und dem 2. Jh. n. Chr. voraus. Der Kontext ergibt sich aus dem Vergleich mit den Darstellungen auf der Lovatelli-Urne sowie dem Torrenova-Sarkophag. Der fragmentierte Zustand des Turiner Objekts wirft außerdem die Frage nach einer fehlenden Bildfolge auf, die womöglich für das Turiner Relief konstruiert werden muss.

Una collaborazione con i Musei Reali di Torino ha permesso di integrare un progetto realizzato alcuni anni fa, che aveva come oggetto lo studio delle sculture raccolte nel Museum Veronense di Scipione Maffei. Il progetto realizzato in forma di seminario per studenti aveva come scopo lo studio degli oggetti pretesi nell'appendice relativa al Museum Taurinense. L'analisi di un rilievo con scena di sacrificio, che fino ad oggi ha suscitato poco l'interesse degli studiosi, viene pubblicato come risultato del seminario. Le forme classicistiche del rilievo torinese e il modello ellenistico da cui questo deriva permettono di datarlo fra il I sec. a. C. e il II sec. d. C. Il contesto rappresentato si evince dal confronto con le scene rappresentate sull'urna Lovatelli e sul sarcofago di Torrenova. Lo stato frammentario del rilievo torinese solleva anche la questione della probabile appartenenza del rilievo ad un ciclo figurativo più ampio.

Anfang 2000 wurde am Archäologischen Institut und am Forschungsarchiv für Antike Plastik in Köln ein Projekt durchgeführt, dessen Ziel eine wissenschaftlich fundierte, den Forschungsstand widerspiegelnde Aufbereitung des Stichwerkes Museum Veronense war¹. Durch die Unterstützung der Fritz Thyssen-Stiftung und der Kooperation mit dem Museo Maffei in Verona wurde das

Stichwerk von Maffei in der Datenbank Arachne der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und jede abgebildete Skulptur mit dem entsprechenden Datensatz verknüpft, der wissenschaftliche Informationen enthielt und durch Informationsfenster zu übergreifenden Aspekten begleitet wurde. Das Projekt konzentrierte sich auf die Beschreibung des Museums in Verona. Der Anhang des Werkes über

1 https://arachne.uni-koeln.de/drupal/?q=de_DE/node/114 (10.09.2020).

das *Museum Taurinense* wurde somit ausgeschlossen, was den Anlass gab, auf Vorschlag von Anna Maria Pastorino, ein kleines Projekt in Kooperation mit den Musei Reali in Turin zu initiieren².

Scipione Maffei und die Publikation des Museum Veronense

Scipione Maffei (1675–1755) war ein Gelehrter, dessen berühmtestes Projekt die Einrichtung der epigraphischen Sammlung im Teatro Filarmonico in Verona gewesen ist³.

Das Projekt für ein Museo Lapidario, das heutige Museo Lapidario Maffeiiano, entstand 1716⁴. Zwischen 1718 und 1727 wurde eine erste Ausstellung der Sammlung griechischer, etruskischer, römischer und frühvenetianischer Inschriften, Reliefs, Urnen, Sarkophage und Skulpturen vorbereitet und provisorisch eingerichtet. Erst im Jahr 1745 wurde die Ausstellung fertiggestellt. Wenige Jahre später, um 1749, folgte die Veröffentlichung des Stichwerks.

Zu der Sammlung in Verona gehörten sowohl Stücke aus älteren Sammlungen als auch solche, die Maffei selbst bei Forschungen in Rom, Florenz und Griechenland gefunden hatte. Es wurden vor allem epigraphische Denkmäler gesammelt. Maffei erkannte sehr früh die Bedeutung der Erforschung der antiken Kunst, losgelöst von der Philologie und von der Epigraphik. Das Museum war von Anfang an als öffentliche Sammlung mit didaktischem Zweck geplant. Erstmals war der Zweck einer Sammlung die Aufbewahrung der antiken Objekte, die Dokumentation der Geschichte und die Lehre.

Ende des Jahres 1723 war Maffei in Turin und arbeitete zusammen mit dem Architekten F. Juvarra an der Einrichtung der epigraphischen

Sammlung der Universität. Das Lapidarium in Turin war Teil eines Museumsprojektes des Vittorio Amedeo II von Savoyen, der kurz zuvor seine Antikensammlung der Universität geschenkt hatte⁵. Maffei organisierte die Aufstellung im Palazzo dell'Università und stellte die Inschriften im Hof und die übrigen Antiken (Statuen, Münzen und andere Inschriften) in den Räumen im Erdgeschoss auf. Die Sammlung umfasste nicht nur die Skulpturen, die bereits Teil der königlichen Sammlungen waren, sondern auch zahlreiche Inschriften, die wenige Jahre zuvor in Turin gefunden worden waren⁶. Einen Eindruck der Aufstellung erhält man auf der ersten Seite des Anhangs zum *Museum Taurinense* (**Abb. 1**)⁷. Das 1749 veröffentlichte Stichwerk besteht aus der Beschreibung des Museums in Verona, sowie der Museen in Turin und Wien. Zusätzlich sind die *Inscriptiones variae* – eine Sammlung von Inschriften, die Maffei in Rom und in anderen Städten kopierte – und epigraphische Briefe in diesem Buch veröffentlicht. Der Anhang *Museum Taurinense* besteht aus 24 Seiten: Reliefs und Skulpturen mit Inschriften sind von bekannten Zeichnern und Malern abgebildet worden; Inschriften sind in Großbuchstaben wiedergegeben. Die Anordnung der Objekte in den Tafeln entspricht weder der tatsächlichen Anordnung der Stücke im Museum noch einer chronologischen Gliederung.

Das Projekt als Seminar mit Studierenden

Dank der überschaubaren Menge der Skulpturen, ihrer Vielfalt und Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Gattungen bot es sich an, das Projekt als Seminar mit Studierenden durchzuführen⁸. Aufgabe der Studierenden war es, ein Objekt der Sammlung zu wählen, und über das allgemeine Thema am Beispiel des gewählten Objektes zu referieren sowie

2 Ich bedanke mich an dieser Stelle bei Anna Maria Pastorino für die Idee und die freundliche Unterstützung. Für die Kooperation mit den Musei Reali, die die Dokumentation über die Objekte zur Verfügung gestellt haben, bin ich Gabriella Pantò und Simona Contardi dankbar.
3 DBI 67 (2006) (G. P. Romagnoli) [https://www.treccani.it/enciclopedia/scipione-maffei_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/scipione-maffei_(Dizionario-Biografico)) (10.09.2020).
4 Magagnato u. a. 1982; EAA II Suppl. II (1996), 218 s. v. collezioni archeologiche (C. Gasparri); Pastorino 2007, 99–105.

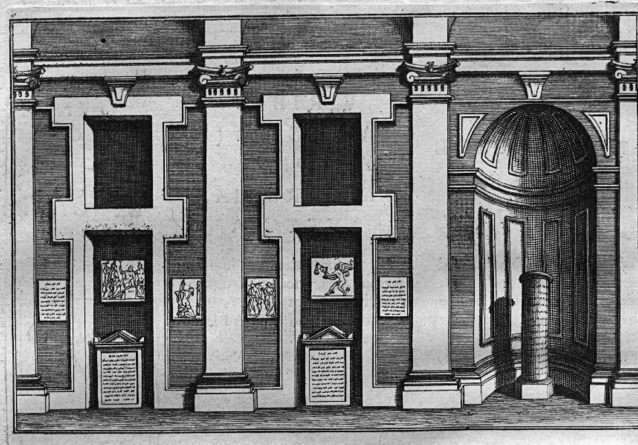
5 Carducci 1959, 3.

6 Mercado 1990, 98–107; Boschung 2000, 13.

7 Maffei 1749, CCIX.

8 Am Seminar haben die folgenden Studierenden erfolgreich teilgenommen, bei denen ich mich ganz herzlich für die Mitarbeit und das Engagement bedanke: C. Avenarius, D. Barth, D. Ehlers, G. Giannikopoulos, R. Gnau, A.-K. Jäger, R. Möller, D. Pass, C. Reuvers, S. Scheerer, M. Wadenpohl und A. Zimmermann.

CCIX



MUSEUM TAURINENSE
SIVE ANTIQUARUM INSCRIPTIONUM
VETERVMQVE ANAGLYPHORUM
IN REGIAE ACADEMIAE PORTICIBUS
CIRCUMQUAQUE INFIXA COLLECTIO

ANno MDCCXXIII exeunte, cum Augustam Taurinorum ἀγορῆς ἑστῆς me contulisset, inscriptiones quam plures in Consolatæ propugnaculo inspectavi, summaque cum voluptate exscripsi, quæ præcedenti anno cum vetera moenia ad pomoerium feliciter ampliandum diruerentur, in eorum fundamentis reperiæ fuerant. De illis invictus Rex non dignatus fuit mecum multum colloqui, & percontari; cumque ego eiusmodi marmorum in re literaria iuvanda meritum extulisset, ea fuit Regalis animi benignitas, ut illa quocumque mihi opportunum videretur transferendi, & quomodocumque collocandi facultatem concederet: addens insuper, si qua haberentur alia eius generis in Regio Palatio, aut in Regiæ villis cimelia, illa quoque acciperem, atque ad publicum bonum, & ad Urbis decus ac ornamentum uterer, si placeret. Quam prompte, quam alacriter clementissimo huic iussui paruerim, quicumque antiquitatis amore capitur, facile percipit. In ipsa Regia perquisitio prima statim est facta. Præconis omnibus maior Carolus Emanuel I monumenta omnis generis eximia collegit: marmora præsertim anaglyptico opere præclara e Roma in aulam ipso regnante plurima advecta sunt. Post incendium maximum, quo atria, & porticus iis destinatae fuerunt olim absumptæ, recondita iacuerant diu-

tius, ac pene ignorata. Tunc vero eruta rursus, & diligenter collecta: quin cum aliqua in superba Veneriæ villa marmorea toreumata ad ornatum adhibita extra locum fuissent cum novitiis mista, illa quoque ut in urbem adducerentur curavi. Marmorea signa, & protomas non attingi, pinacothecæ reservans, quam in Regiæ aedibus restitutum, & constitutum iri sperabam. De loco quidem, in quo præstantes vetustæ ætatis exuvias dedicarem, minime anceps fui; Musarum enim domicilio, hoc est Regiæ doctrinis omnibus florentissimæ Academiæ, literarias hæcæ suppellectiles deberi, statim intellexi. Amplæ, quæ impluvium circumcunt porticus, opportunissimam præstabant sedem, in qua omnes consisterent. Architectus fictis ianuis, & pilis ornaverat circumeira muros. Iis ornamentis usus sum ad distribuendos, insigendosque venustate aliqua inscriptos, & figuratos lapides, quod et specimine heic exhibitio indicatur. Anaglypha eodem tempore ut accurate delinearentur, & exinde incidere curavi. Edere distuli, quia ut in nuncupatoria Historiæ Diplomatum epistola dixi, simul cum inscriptionibus in universalem ineditarum inscriptionum collectionem inferere meditabar: sed tam in longum distuli, ut iure merito inventi sint, qui diutius expectare nolent, & plura ex illis vulgarint.

D d 3

I. O. M

Abb. 1: *Museum Taurinense*, Ansicht der Aufstellung im Hof des Universitätsgebäudes

Arachne DS 31412: Relief mit Jüngling, Pferd und Frau im Peplos

Allgemein Plastik Kontextbrowser

31412: Relief mit Jüngling, Pferd und Frau im Peplos
Turin, Museo di Antichità

Informationen zum Objekt - Allgemein

Aufbewahrung:
Turin, Italien, IT, Museo di Antichità. Inv.-Nr.: 591. Angabe: gesichert. Art des Erwerbs: Kauf. Dokumentation: undokumentiert.
- Ortsangabe ist Aufbewahrungsort -
→ Zitiere im Gazetteer

Herkunft:
Sammlung der Herzöge von Savoyen. Anhand der knappen Beschreibung im Inventar von 1631 ist es nicht abschließend zu klären, ob das Relief im Jahr 1583 in Rom oder zu einer anderen Zeit in Venedig erworben worden war. Ausgestellt war es in der großen Galerie des des Carl Emanuele I von Savoyen. Durch das nachfolgende Feuer wurden viele Sammlungsstücke beschädigt oder in den Räumen des Palastes von Savoyen verlegt. Durch den Auftrag von Vittorio Amedeo II von Savoyen (1666-1732) baute Scipione Maffei (1675-1755) die zum Teil beschädigte und verstreute Sammlung wieder auf und erfassete und zeichnete die Stücke in seinem Werk „Museum Taurinense“, den er (1749) herausgab. Die Sammlung fand Platz im Palazzo dell'Università in der via Po und blieb daher Universitätsammlung, auch wenn sie immer noch im Besitz des Savoyens blieb. Heute befindet sich diese Sammlung wieder im Palazzo Reale und ist dort in Museo Antiquità untergebracht.

Gattung/Kulturrepoch/Funktion:
Relief; Weihung
zu Monument gehört: nein
Kulturrepoch: griechisch

In der Reliefdarstellung stehen sich ein Jüngling und eine junge Frau in ruhiger Haltung gegenüber. Zwischen ihnen hat ein stehendes Pferd mit einer ordentlich geschnittenen und gekämmten Mähne seinen Kopf fast zum Boden gesenkt. Ihre Blicke richten sich nicht aufeinander sondern auf die Aktion, die der Jüngling mit seiner rechten Hand ausführt. Dessen ausgestreckte Finger sind eingeklinkt in einen kleinen ovalen Gegenstand mit einem gleichmäßig wulstigen Rand, auf dem sein Daumen locker aufliegt. Seine linke ist über dem Pferdekopfen erhoben und zur Faust geschlossen, der darin gehaltene Gegenstand ist nicht mehr zu erkennen, da er gemalt war. Bis auf das um die Schulter hängende Himantion ist der Jüngling nackt; sein Peplos hängt im Nacken und ist von seiner Unterseite her flach auf dem Reliefgrund gezeigt. Die junge, in Peplos und Mantel gekleidete Frau ist nur unwesentlich kleiner als der Jüngling, so dass hier nicht von einem Größenunterschied gesprochen werden kann. Sie hat ihren linken Arm noch leicht angewinkelt nach unten gesenkt und fasst elegant in den Rand ihres Mantels, während sie mit ihrer Rechten einen Entschleierringschluss ausführt. Diese Momentaufnahme ist zwischen einer Säule mit einem dorthin Kapitel und einer im Profil gezeigten Stele, die auf einer Basis steht, eingeraht, wobei die Figuren sie teilweise bis zum Rand überschneiden. Auch ihre Köpfe ragen über die untere Kontur der oberen Leiste hinaus; Beide Figuren stehen stark ponderiert mit weit ausladender Hüfte. Das Motiv des mit dem Pferd agierenden Jünglings steht noch nah an denen des Parthenonfrises. Die Modellierung der Körper ist einheitlich: Stark und etwas schematisch akzentuiert ist die Muskulatur des athletischen Oberkörpers und des vorderen Tierkörpers, während im Übrigen kaum Struktur zu sehen ist. Das Kinn der Frau wirkt schwer, während er beim Jüngling unauffällig ist. Die Gestaltung des Peplos erinnert deutlich an die Erechtheionkronen, insbesondere hinsichtlich des weit geschwungenen Apotygmabogens und des nahezu „entkleideten“ Spielbeins, welches nur im unteren Bereich von Falten durchzogen wird. Die Mischung früherer und späterer Elemente ist laut Kreikenboom nicht ungewöhnlich an den griechischen Grab- und Wehrreliefs, die ab 430 wieder aufkamen.

Antike Landschaft: Attika

Datierung:
Original: hochklassisch, (430 v. Chr.) - hochklassisch, (410 v. Chr.).
- Argument: Stilistisch / nach: A. M. Riccomini -

Erhaltung:
fragmentiert

Bis auf die fehlende obere linke Ecke und mehreren Bestoßungen und Verwitterungen an der unteren Leiste und im Bildniedrig ist das Relief vollständig erhalten. Die farbliche Abbildung im Katalog vermittelt in einigen Details einen besseren und klareren Ernährungszustand als der vorliegende DAI-Abzug; der Pferdeschwanz und der Peplos sind in der Katalogabbildung noch gut auszumachen. Die deutlich sichtbaren Verwitterungen am Unterarm und Hand des Jünglings scheinen laut DAI-Abzug wegspeiert worden zu sein, so dass die Substanz verloren ging und die betroffene Oberfläche, sowie der Reliefgrund unmittelbar darüber deutlich glänzt. Der wulstige Rand des ovalen Gegenstands ist partiell weggebrochen und unmittelbar rechts oberhalb scheinen Einschlagspuren von spitzen Gegenständen herzuführen. Die Differenzen mussten an Original verifiziert und die eventuell auftretenden Fragen zu Bearbeitungen und deren Zusetzung geklärt werden.

Bearbeitungen: nicht ergänzt

Technik:
Technik: Bildhauerei

Maße/Material:
B 46 cm
H 47,5 cm
T 4,5 cm
Material: Marmor
Materialspezifizierung: Pentelischer Marmor

Arachne DS 31412: Relief mit Jüngling, Pferd und Frau im Peplos

Allgemein Plastik Kontextbrowser

31412: Relief mit Jüngling, Pferd und Frau im Peplos
Turin, Museo di Antichità

Reproduktionen zu diesem Einzelobjekt anzeigen.

Vorhandene Bilder: 3

Zur Listenansicht

Maffei, Francesco...
Staatliche Museen...
Marchese, Francesco...
Universitätsgesamt...
17 Einzelobjekte
116 Einzelobjekte
Waffelfrisse
Panzerstatue mit ...
Panzerstatue mit ...
Fragment eines Re...
Fragment eines Sa
Museum
D-DAI-NORM-30.323
Museum

Literatur:
L. E. Baumer, Vorbilder und Vorlagen, Acta Bernensia 12 (1997) 152 Kat.Nr. R 61 Taf. 37,5;
A. M. Bava = E. Pagella (Hrsg.), Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia. Ausstellungskatalog Turin (Genova 2016) 175. 201. 218. 240 Kat.Nr. 99;
C. Carducci, Il museo di antichità di Torino (1959) Taf. 63,2;
M. L. Catoni, La forza del bello. L'arte greca conquista l'Italia. Ausstellungskatalog Mantua (Milano 2008) Taf. 100;
→ Datensatz in ZENON DAI
A. Comella, I rilievi votivi greci di periodo arcaico e classico. Diffusione, ideologia, committenza, Bibliotheca archaeologica 11 (Bari 2002) 97 Abb. Scen 36;
→ Datensatz in ZENON DAI
L. Curtius, BABesch 29, 1954, 4-7 Abb. 1;
→ Datensatz in ZENON DAI
H. Dütsche, Antike Bildwerke in Oberitalien IV. Antike Bildwerke in Turin, Brescia, Verona und Mantua (Leipzig 1880) 96 Kat.Nr. 180;
→ Datensatz in ZENON DAI
E. Mikopoulou, Corpus I (1977) Nr. 113
F. Langenfass-Vuduru, Mensch und Pferd auf griechischen Grab- und Votivsteinen (Diss. München 1973), 41. 43 Kat.Nr. 77;
→ Datensatz in ZENON DAI
G. Lippold, Die griechische Plastik, Handbuch der Archäologie III 1 (München 1950) 196 Anm. 21;
→ Datensatz in ZENON DAI
L. Mercado, Museo di Antichità. Torino. Le Collezioni (Rom 1989) 29-30 Abb. 30;
→ Datensatz in ZENON DAI
L. Mercado, Per la storia del Museo di Antichità di Torino. Appunti a margine di un allestimento, Xenia 19 (Milano 1990) 96. 102. 113 Abb. 15;
→ Datensatz in ZENON DAI
M. Meyer, Die griechischen Urkundenreliefs, AM Beih. 13 (1989), 174 Anm. 1196;
S. Reinach, Répertoire de reliefs grecs et romains III (Paris 1912) Taf. 426,3;
→ Datensatz in ZENON DAI
A. Tillios, Die Funktion und Bedeutung der Reiter- und Pferdeführerdarstellungen auf attischen Grab- und Wehrreliefs des 5. und 4. Jhs. v. Chr., BARIntSer 2137 (Oxford 2010) 68. 118 Kat.Nr. R 1 Taf. 19;
→ Datensatz in ZENON DAI

Abb. 2: Arachne DS 31412 (bearbeitet von G. Giannikopoulos)

parallel den zugehörigen Datensatz in der Datenbank Arachne zu pflegen. Vom Museum wurde die vorhandene Dokumentation über die Skulpturen geteilt, die u. a. Fotografien, Literaturangaben und Grundinformationen (wie Maße und Material) umfasste. So hatten die Studierenden eine Basis für die Recherche. Außerdem wurden Kataloge, Stickwerke und Zeichnungsalben konsultiert, um die Sammlungsgeschichte der einzelnen Objekte zu rekonstruieren. Dieses Vorgehen hat es erlaubt, im Seminar unterschiedliche Gattungen zu betrachten: von griechischen Weihreliefs zu neuattischen Reliefs, von Grabinschriften zu historischen Reliefs und von römischen Sarkophagen zu Weihaltären. Den Studierenden konnte somit die aktive Mitarbeit an einem Projekt des Forschungsarchivs für

Antike Plastik ermöglicht werden. Des Weiteren erhielten sie die Gelegenheit, den Umgang mit der Datenbank Arachne zu erlernen. Es wurden ca. 20 Objekte untersucht und die dazugehörigen Datensätze aktualisiert bzw. neu angelegt und mit (teils farbigen) Fotografien bereichert (Abb. 2). Zusätzlich wurden die Datensätze der übrigen Objekte (ca. 10) gepflegt, um die Bearbeitung aller in Maffei's Stickwerk publizierten Stücke abzuschließen. Als Ergebnis des Seminars wird hier die überarbeitete Version einer Hausarbeit publiziert, die sich mit einem Opferrelief auseinandergesetzt hat, das in der Forschung bisher nur wenig Beachtung gefunden hatte.

Caterina Parigi



Abb. 3: Turin, Museo di Antichità, Inv. Nr. 592, Relief im heutigen Zustand

Wo liegen die Grenzen der Skulpturenforschung? Eine Antwort auf diese Frage setzt sich aus vielen Faktoren zusammen, allen voran jedoch steht ein Mangel an Quelleninformationen. Mit welchen Mitteln dennoch Erkenntnisse gewonnen werden können und an welchem Punkt die Rekonstruktion der Spekulation weichen muss, soll anhand eines Reliefs aus der Sammlung des Museo di Antichità in Turin vermittelt werden (Abb. 3).

Über das Objekt liegen wenige gesicherte Informationen vor. Die Höhe des im Museo di Antichità in Turin aufbewahrten Fragments beträgt 45 cm und ist mit einer Breite von 55 cm annähernd quadratisch, zumal der obere Rand fehlt und die

ursprüngliche Höhe einige Zentimeter höher angesetzt werden muss. Zum Material lässt sich festhalten, dass das Relief aus feinkörnigem Marmor besteht⁹. Wenig Beachtung erhält das Kunstwerk in Scipione Maffeis Einträgen zu Stücken aus dem *Museum Veronense*, in denen sich zwar eine Zeichnung des Reliefs befindet (Abb. 4), aber keine entsprechende Beschreibung angegeben ist¹⁰. Etwas mehr Informationsgehalt bieten die *Marmora Taurinensia*, in denen eine weitere Zeichnung mit einem lateinischen Eintrag versehen ist (Abb. 5)¹¹.

Ein oberer Reliefabschluss ist in Scipione Maffeis Überblickswerk über die Turiner Sammlung vorhanden. Diese Zeichnung kommt allerdings nur

9 Turin, Museo di Antichità, Inv. Nr. 592. Dütschke 1880, 73 Nr. 116.

10 Maffei 1749, CCXI, 3.

11 Rivautella – Ricolvi 1747, 20 f.



Abb. 4: *Museum Taurinense*, Zeichnung des Turiner Reliefs

bedingt als Quelle für den tatsächlichen Zustand des Reliefs infrage, da sie (abgesehen von der bestoßenen Gesichtspartie der rechten Figur sowie den fehlenden Vorderbeinen des Opfertiers) keine Beschädigungen am Objekt enthält.

Tatsächlich aber findet sich auch in den etwa zeitgleich erschienenen *Marmora Taurinensia* der fragmentarische Zustand des Reliefs zeichnerisch wieder. Anhand dieser Abbildung lässt sich feststellen, dass der obere Rand bereits damals abgebrochen und wieder aufgesetzt worden war. Der fehlende Rand ist unter anderem in dem von Carlo Carducci erstellten Führer durch das Museo di Antichità auf einem Foto zu erkennen, das jüngst von Christiane Vorster neu aufgelegt wurde (Abb. 6)¹². Außerdem liegt der obere Teil der Kandelaber-Flamme vor, die sich bis auf Schulterhöhe des mit einem Tierfell bekleideten Mannes erstreckt.

Diese Details entsprechen der Zeichnung der *Marmora Taurinensia*, die somit als zuverlässiger als Maffeis Version angesehen werden darf¹³. Allerdings ist auch sie nur unter Vorbehalt für die Rekonstruktion des Originalzustandes zu verwenden, da der Künstler sich einige Eigenmächtigkeiten herausnahm, so etwa die Ergänzung der linken Ecke des unteren Bildrandes, der über das Fragment hinausreicht. Auch der Verlauf des Kandel-

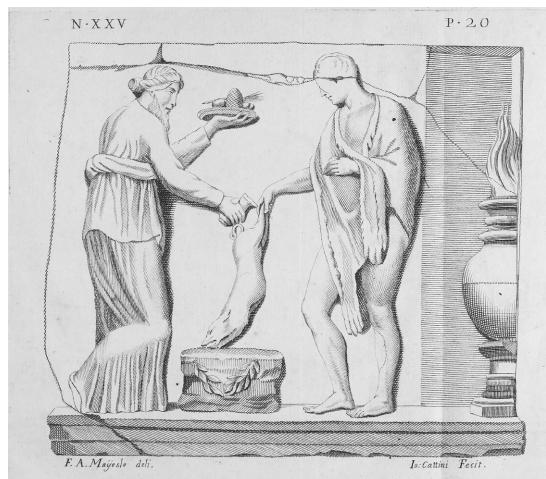


Abb. 5: *Marmora Taurinensia*, Zeichnung des Turiner Reliefs

ber-Feuers unterscheidet sich von dem Abdruck in Carduccis Museumsführer, sodass die Zeichnung bestenfalls eine Hilfestellung bei der Ergänzung der vorhandenen Ikonographie darstellt.

Eine dritte Zeichnung aus der Sammlung des Gerolamo Garimberti gibt Aufschluss über die frühneuzeitliche Aufbewahrung des Reliefs und soll an dieser Stelle zunächst nur der Vollständigkeit halber erwähnt werden, bevor sie im Abschnitt zur Provenienz genauer in den Blick genommen wird.

Beschreibung und Ikonographie

Auf dem Relieffragment ist eine Opferszene zwischen zwei einander zugewandten Männern abgebildet. Den unteren Abschluss des Reliefs bildet ein durch zwei horizontal verlaufende Kerblinien profilierter Rand.

Die Figur am linken Bildrand ist in einen Ärmelchiton mit einer um die Brust geschlungenen Stoffbahn gehüllt. Es handelt sich um einen Mann mit langem Bart und Knotenfrisur, der in seiner Linken eine Schale mit diversen Gegenständen hält, von denen einer als Pinienzapfen zu erkennen ist. In seiner rechten Hand hält er einen kleinen Krug, der sich über ein unvollständig erhaltenes Tier neigt, das von der anderen Figur an den

¹² Carducci 1959, 63 Abb. „Sacrificio“.

¹³ Auch Rizzo 1910, 106 stellt fest: „Il disegno del Maffei, riprodotto dalla Lovatelli, è molto infedele“.



Abb. 6: Turin, Museo di Antichità, Inv. Nr. 592, Relief mit ergänzender Ecke

Hinterbeinen über einen gedrungenen Rundaltar gehalten wird.

Diese zweite dargestellte Person trägt über den Schultern ein Raubkatzenfell, das ihn bis zu den Schenkeln bedeckt. Den linken Arm hält er vor die Brust, und seine Finger umschließen einen Gegenstand, der durch die Beschädigungen in diesem Bereich nicht eindeutig zu identifizieren ist. Auch der Kopf des Mannes fehlt bis auf einen Profilansatz und den bartlosen Kiefer, der ihn vergleichsweise jung erscheinen lässt. Im Rücken der Figur im Tierfell gewinnt das Relief an Tiefe und gibt den Weg für einen flammenden Kandelaber als

Abschluss der rechten Seite des Reliefs frei. Die Flamme befand sich ursprünglich auf dessen oberer, nun fehlender Ecke.

Die für sich genommen generische und unvollständig überlieferte Szene mit zwei Figuren, die sich durch spärliche Attribute auszeichnen, hat in den vereinzelt literarischen Erwähnungen des Objekts vor den Forschungsbemühungen des 20. Jahrhunderts zurückhaltende Deutungen erzeugt, vornehmlich unter Berücksichtigung der vorwiegend dionysisch konnotierten Elemente.

Die Reliefhandlung entspricht einer kultischen Opferszene. Der *aryballos*-artig geformte Krug,

mit dem die linke Figur im Begriff ist, das an den Hinterläufen über einen Altar gehaltene Tier zu übergießen, der Kandelaber mit dem Opferfeuer, der sich über den rechten Reliefabschluss zieht, sowie die Schale mit dem charakteristischen Pinienzapfen – dies alles vereint sich zu einem Opferritual, das sich im antiken Griechenland in vielfacher Ausfertigung nachweisen lässt¹⁴.

Die Schale findet sich in fast identischer Form bei weiteren Opferdarstellungen¹⁵. Auch der Rundaltar zieht sich durch die antike Reliefkunst¹⁶. Der Krug der linken Figur verweist auf ein Salb- oder Trankopfer, das einer Gottheit dargebracht wird, wobei Letzteres als ein weiteres Indiz für den dionysischen Charakter des Reliefs aufgefasst werden kann¹⁷. Weiterhin meinte schon Hans Dütschke, in der linken Figur einen Priester in kultischer Aufmachung erkennen zu können. Dieser Amtseinordnung des Mannes lässt er die Beobachtung folgen, dass die Kleidung der Figur eine Entsprechung in einer Vatikanischen Statue fände, die als Indischer Dionysos ausgewiesen sei¹⁸. Demnach, so lautet Dütschkes Argument, könnte der Priester dem Dionysos-Kult dienen, „da Kleidung des Gottes und seines Dieners sich oft entsprechen“¹⁹.

Für den Mann auf der rechten Reliefseite bieten sich durch seine Unvollständigkeit und einen Mangel an Attributen mehrere Möglichkeiten der Identifikation. Der Körper des Mannes ist von einem Tierfell umhüllt, das mit den herabhängenden Pranken einem Raubkatzenfell entspricht. Die Assoziation mit dem Löwenfell als herausstechen-

des Merkmal des Herakles liegt nahe²⁰. Allerdings beansprucht auch Dionysos das Tierfell (eines Panthers oder Rehs) als eigenes Attribut²¹.

Das Opfertier ist aufgrund der fehlenden Vorderbeine sowie der bestoßenen Kopfpattie schwierig zu identifizieren. Die lateinische Beischrift der *Marmora Taurinensia* nennt Schwein und Ziege als Möglichkeiten, gibt aber zu, dass die Beurteilung schwierig sei²². Hans Dütschke dagegen legt sich auf einen Hasen fest²³. Mutmaßlich stützt sich seine These auf die Länge der im Ansatz noch vorhandenen Ohren, ebenso wie den schlanken Verlauf des Torsos. Auch die geringe Größe des Tiers entspricht eher einem Hasen als einem ausgewachsenen Schwein oder einer Ziege. Allerdings zeigt der im Anschluss folgende Vergleich mit weiteren Bildträgern, dass das Opfertier als Ferkel identifiziert werden muss. Dieser Vergleich rückt zugleich von einer dionysisch bestimmten Deutung ab und wendet sich Demeter als bildbestimmender Gottheit zu²⁴.

Herakles und die eleusinischen Mysterien

Das Turiner Relief hat als eigenständiges Kunstwerk kaum Beachtung gefunden. Es wurde jedoch in der Altertumforschung des 20. Jahrhunderts zum Vergleich mit weiteren Objekten herangezogen, die sich durch eine fast vollständige ikonographische Übereinstimmung mit dem bildlichen Inhalt des Turiner Reliefs auszeichnen.

Bei einem dieser Werke handelt es sich um die vor- bis frühaugusteisch datierte Lovatelli-Urne

14 Für eine ausführliche Darstellung über das Opfer im griechischen Raum vgl. Burkert 1972.

15 Als Beispiel sei hier eine dionysische Opferszene aus der Villa Albani in Rom genannt: Hundsalz 1987, 193 f. Nr. K 94.

16 Ein Girlanden-behängter Rundaltar befindet sich beispielsweise auf einem Relief mit Vulcanus und Bacchus aus den Kapitولينischen Museen in Rom: Böhm 2004, 12 Abb. 3. Als weiteres Beispiel sei ein neu-attisches Nymphenrelief aus Athen genannt, ebenfalls mit einem kleinen, mittig platzierten Rundaltar: Hausmann 1960, 98 Abb. 59.

17 Einen Überblick über den Dionysos-Kult im Wandel der Zeit bietet Hamdorf 1986.

18 Visconti – Visconti 1784, Taf. 41.

19 Dütschke 1880, 73 Nr. 116.

20 Zur dionysischen Komponente auf Herakles-Darstellungen, die sich insbesondere im Hellenismus manifestierte, vgl. Wolf 1998.

21 Mitropoulou 1977, 110; Hundsalz 1987, 110; Henrichs 2008, 19. Brigitte Hundsalz verweist bei ihrer Analyse auf die Entwicklung des geknoteten pallium als dionysische Kultkleidung aus den um die Brust geknoteten Tierfellen der ursprünglichen kultischen Zeremonien. Auch der Ärmelchiton der Priesterfigur ist mit einem Knoten versehen und kann in diesem Zusammenhang mit dionysischer Kleidung in Verbindung gebracht werden.

22 Rivautella – Ricolvi 1747, 20: „Haec autem victima hircus ne sit, an sus, difficile est judicare“.

23 Dütschke 1880, 73 Nr. 116.

24 Für diese Wendung spricht bereits Hundsalz' Beobachtung, dass Schweine im dionysischen Kontext zwar weitaus öfter als Opfertier dargestellt würden als Hasen, aber meist der Demeter als Begleitfigur geschuldet seien: Hundsalz 1987, 113.



Abb. 7: Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. Nr. 11301, zwei dargestellte Szenen auf der Lovatelli-Urne

(Abb. 7), benannt nach der Urheberin einer Zeichnung aus dem 19. Jahrhundert, die das Werk wenige Jahre nach seiner Auffindung als Zeichnung veröffentlichte²⁵. Die Urne wurde im Jahr 1876 außerhalb der Porta Maggiore im Zuge einer Ausgrabung geborgen und seitdem für die Rekonstruktion des eleusinischen Mysterienkultes als Beispiel herangezogen²⁶. Eine der dargestellten Szenen stimmt nahezu vollständig mit dem Turiner Relief überein. Lediglich die Schalen in den Händen der Priester unterscheiden sich voneinander, mit deren Aussagegehalt über die Verwendung von Halluzinogenen im eleusinischen Kult sich Jacopo Bizzotto

in einer kürzlich publizierten Arbeit befasst hat²⁷. Zudem sind der Urne aufgrund der besseren Überlieferungssituation mehr Details zu entnehmen als dem Turiner Relief, so beispielsweise die Objekte in der Hand der Figur im Fellmantel, die Möbius als „Opferkuchen“ bezeichnet²⁸.

Der Bildzyklus auf der Lovatelli-Urne wird als Darstellung der Initiation des Herakles in die eleusinischen Mysterien gedeutet²⁹. Informationen über den Initiationsvorgang sind fragmentarisch überliefert; allerdings enthalten antike Quellen Angaben zum Ablauf der Kultrituale³⁰. Die Priestertfigur entspricht dem *Hierophanten*, dem Hohe-

25 Vgl. Lovatelli 1879, 5–18, insbes. Taf. 2. 3. Werkdaten, Beschreibung und weiterführende Literaturhinweise finden sich bei Sinn 1987, 88–90. Datiert wird das Objekt durch stilistische Verweise auf Werke mit nachweislicher Entstehung um die Zeitenwende, so unter anderem die Gemma Augustea sowie der Fries des Apollo-Sosianus-Tempels. Für weitere Anhaltspunkte für die Datierung vgl. Sinn 1987, 88 f.

26 Rizzo 1910, 130; Mylonas 1961, 205 f.; Möbius 1964, 36–38; Bizzotto 2018, 92.

27 Bizzotto identifiziert die drei runden Objekte in der Schale

als Pilze und grenzt sich damit von Lovatellis ursprünglicher Schlafmohnkapsel-Deutung ab: Bizzotto 2018, 90. In diesem Zusammenhang stellt der Autor weiterhin die These auf, dass es sich auch bei den Objekten auf der Schale des Priesters im Turiner Relief um Halluzinationsfördernde Pilze handeln könnte: ebd., 91 f.

28 Möbius 1964, 36.

29 Rizzo 1910, 138–140. Bis zum Zeitpunkt dieser Publikation konnten keine konkurrenzfähigen Theorien aufgestellt werden.

30 Burkert 1991, 78 zur fragmentarischen Überlieferung. In



Abb. 8: Rom, Palazzo Borghese, ohne Inv. Nr., Frontseite des Torrenova-Sarkophags

priester im Tempel der Demeter in Eleusis, vorwiegend aus dem Geschlecht der *Eumolpiden*, dessen Hauptaufgabe darin bestand, „die heiligen Gegenstände zu zeigen“³¹. Er wird mitunter in Begleitung des *Daduchos*, eines der Familie der *Keryken* angehörigen Fackelträgers, gezeigt³², und überwacht den Ablauf der eleusinischen Rituale, angefangen mit dem Opfer der Mysteren. Plutarch erwähnt in der *Vita des Phokion* ein Ferkel, das von einem solchen Initiationskandidaten für das Opfer gewaschen wurde. Diese Textstelle führte zur verallgemeinerten Auffassung, dass das Opfertier stets ein Schwein gewesen sei³³. Es ist also anzunehmen, dass es sich bei dem Tier auf dem Turiner Relief um ein Ferkel handelt, zumal auch die Lovatelli-Urne eindeutig ein Schweineopfer zeigt.

Die szenische Anordnung der Urne findet sich in ähnlicher Ausführung auf einem römischen Sarkophag aus dem 2. Jh. n. Chr. wieder (Abb. 8)³⁴. Das aus pentelischem Marmor gefertigte Objekt

wurde 1903 in dem der Stadt Rom zugehörigen Gebiet Torrenova entdeckt, dem es seinen Namen verdankt. Der wesentliche Unterschied zwischen der darauf abgebildeten Opferszene im Vergleich mit dem Turiner Relief besteht in der am rechten Bildrand platzierten Figur, die nicht als Herakles, sondern als Mysteren in identischer Funktion oder auch als Dionysos identifiziert wurde³⁵.

Ein weiteres Relief aus der Sammlung Farnese des *Museo Archeologico Nazionale* in Neapel weist ebenfalls ikonographische Übereinstimmungen mit den vorangegangenen Beispielen auf (Abb. 9)³⁶. Die sich zusammen mit dem Priester am Opfer beteiligende Figur ist gänzlich verschwunden und einem Baum gewichen, dessen Laub den Inhalt der Schale in seiner Hand verdeckt. Das quadratisch umrandete Relief zeigt neben dem Priester auch den sich auf der Lovatelli-Urne und dem Torrenova-Sarkophag anschließenden Mysteren mit bedecktem Kopf³⁷.

einer weiteren Publikation räumt der Autor allerdings ein: „Die Mysterien von Eleusis sind der bestdokumentierte griechische Kult“ (Burkert 2011, 425). Vgl. Bruit-Zaidman – Schmitt-Pantel 1994, 132–135 für übersetzte Auszüge einiger antiker Quellen zu eleusinischen Ritualen.

31 Bruit-Zaidman – Schmitt-Pantel 1994, 135.

32 Die thronende Demeter auf der Lovatelli-Urne etwa hält eine solche Fackel in der linken Hand und verweist damit auf das Amt des eleusinischen Fackelträgers.

33 Burkert 2011, 426 mit Verweis auf Plut. Phok. 28,6.

34 Die erste ausführliche Auseinandersetzung mit dem Sarkophag wurde 1910 von Giulio Emanuele Rizzo veröffentlicht.

35 Möbius 1964, 38; Bizzotto 2018, 91.

36 Spinazzola 1928, XXVII Nr. 70 Taf. 70. Eine Zeichnung dieses Reliefs findet sich ebenfalls bei Lovatelli 1879, Taf. 4. 5, 2.

37 Lovatelli 1879, 11; Burkert 2011, 426. Der Akt der Verhüllung des Hauptes basiert auf einer Textstelle des homerischen Demeter-Hymnos, in dem die Göttin als Rezipientin

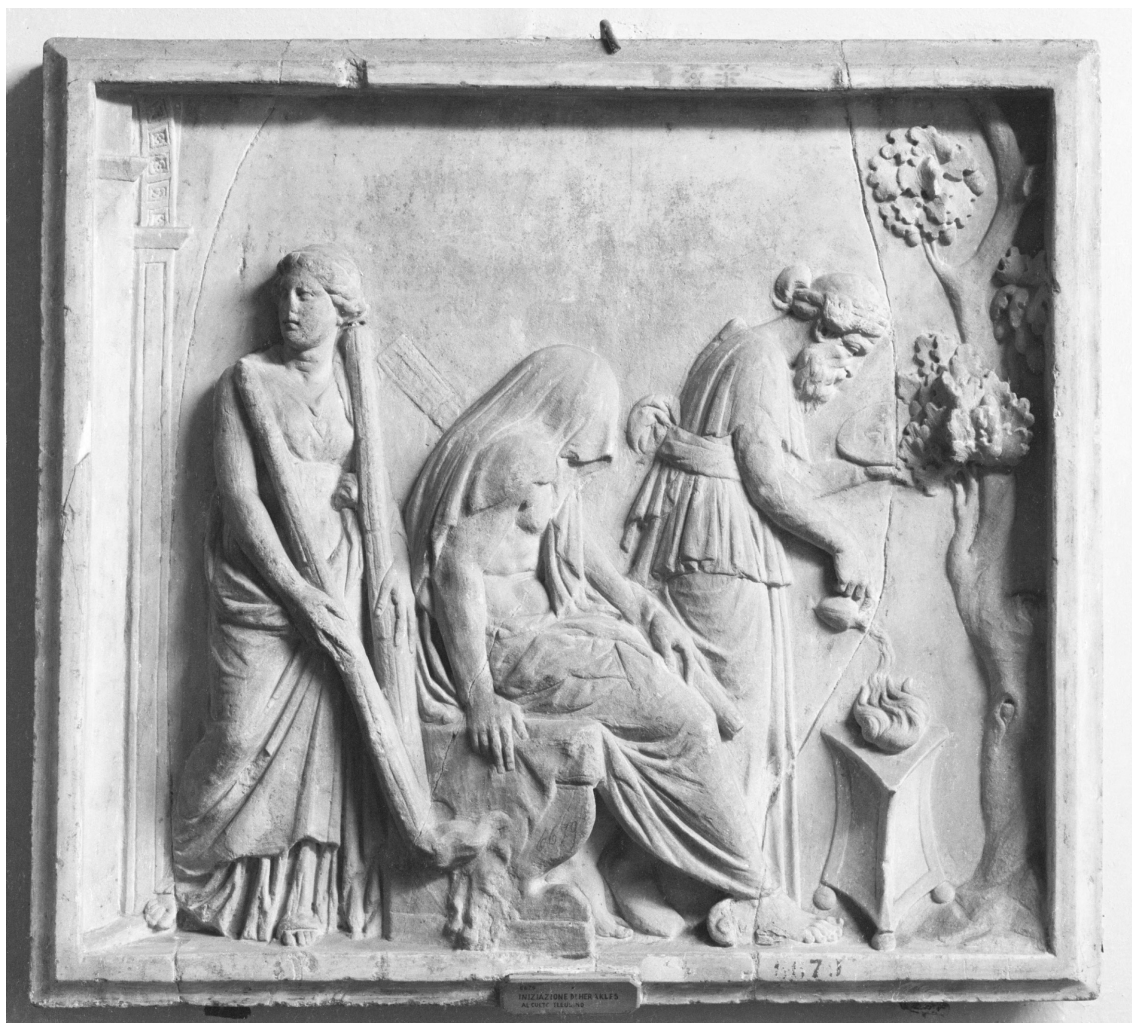


Abb. 9: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. Nr. 6679, Relief mit Darstellung der eleusinischen Mysterien

Die Opferszene selbst stellt ein Reinigungsritual im Zuge der Initiation des Herakles dar³⁸. Ob es sich dabei um die „Reinigung eines durch Blutschuld Befleckten, nämlich des Herakles nach der Tötung der Kentauren“³⁹, oder aber um eine „general purification which all initiates had to undergo“⁴⁰

handelt, ist allein auf Grundlage der bildlichen Darstellung unmöglich zu bestimmen. Euripides deutet ein Initiationsritual an, das Herakles vor seinem Kampf gegen den Höllenhund Cerberus vollzogen haben soll und damit als plausibler Anlass für die Reliefdarstellungen gedient haben mag⁴¹.

jener Geste beschrieben wird (vgl. Hymn. Dem. 192-211). Das Ritual wurde entsprechend für die rituelle Abfolge der eleusinischen Initiation übernommen und lässt sich bildlich sowohl auf der Lovatelli-Urne als auch auf den Reliefs von Torrenova und Neapel nachvollziehen.

38 ThesCRA II (2005) 96 Nr. 38 (W. Burkert). Zum Ablauf der Initiation in den eleusinischen Mysterienkult vgl. Bruit-Zaidman – Schmitt-Pantel 1994, 136–139; Clinton 2003, 50–78.

39 Möbius 1964, 38, mit Verweis auf Apollodor, Bibl. II 5,12,3.

40 Parker 1983, 285. Parkers Argumentation stützt sich auf den Verweis der eleusinischen Kultpraxis, Kandidaten „with impure hands“ grundsätzlich von der Einweihung auszuschließen, wodurch Herakles nach der Kentaurentötung ebenfalls nicht mehr hätte zugelassen werden können: ebd., 284.

41 Vgl. Eur. Her. 613.

Datierung und Vorbild

Das Turiner Relief liefert aufgrund fehlender Angaben zum Entstehungskontext und der spärlichen Ausgestaltung kaum Anhaltspunkte für eine Datierung. Es ist anzunehmen, dass seine Entstehung auf dasselbe Vorbild zurückzuführen ist wie die Lovatelli-Urne und der Sarkophag von Torrenova. Die beiden römisch datierten Objekte werden als Kopien eines nicht mehr vorhandenen späthellenistischen Originals aufgefasst⁴². Weiterhin erkannte Rizzo in den Torrenova-Szenen klassisch orientierte Darstellungsformen, die er auf Sarkophage des 4. Jahrhunderts v. Chr. zurückführte⁴³. Dieser Umstand verdeutlicht, wie komplex sich die Unterscheidung von klassischen und klassizistischen Objekten gestaltet. Hierfür spricht auch die Rezeptionsgeschichte diverser vergleichbarer Kunstwerke, deren Fehldatierungen im Nachhinein korrigiert werden mussten⁴⁴. Durch die klassisch anmutende Ausführung des Turiner Reliefs und den Verweis auf das hellenistische Vorbild ergibt sich eine grobe Datierung des Objekts in die Zeit zwischen dem 1. Jh. v. Chr. und dem 2. Jh. n. Chr. Das Kompositionsschema mit zwei gegenüber gestellten Figuren über einem Altar findet sich nicht nur in der klassischen, sondern auch in der darauf aufbauenden neu-attischen Votivkunst wieder⁴⁵.

Aufgrund der wesentlichen Übereinstimmungen der Turiner Reliefszene mit seinen Pendants auf der Lovatelli-Urne sowie dem Torrenova-Sarkophag stellt sich zudem noch die Frage nach dem antiken Bildträger, auf den sich die späteren Darstellungen stützen. Die mutmaßlich griechische Provenienz dieses Ursprungsobjekts wurde im Zuge einer zum Zeitpunkt seiner Publikation bereits veralteten These von Möbius infrage gestellt, der die

überlieferten Reliefszenen ikonographisch nicht im attischen Eleusis vermutet, sondern den ebenfalls als Eleusis überlieferten Teil Alexandrias als Entstehungsort annimmt. Er beruft sich in erster Linie auf den „vertikale[n] Ährenstrauß“ der Demeter sowie die Schlangen, die ihr als Attribute auf der Lovatelli-Urne und dem Torrenova-Sarkophag beigegeben sind⁴⁶. Schon Theodor Schreiber hatte die ikonographischen Merkmale in die alexandrinische Bilderwelt verordnet, was von Rizzo plausibel mit entsprechenden Hinweisen auf attische Vorbilder widerlegt wurde⁴⁷.

Provenienz und ursprüngliche Gestalt

Der ursprüngliche Entstehungs- und Aufstellungskontext des Reliefs in Turin lässt sich nicht mehr eindeutig rekonstruieren. Möglicherweise entstand es im Umfeld des attischen Eleusis, wofür sowohl die stilistische Datierung als auch der Sakralkontext als Argumente dienen. Für Attika spricht zudem, dass sich die überwiegende Mehrheit der zur mutmaßlichen Entstehungszeit des vorliegenden Werks geschaffenen Reliefs mit Votivcharakter von dort aus verbreitete⁴⁸.

Erst in der frühen Neuzeit wird das Objekt wieder fassbar: Einen Hinweis auf seinen Aufbewahrungsort liefert eine Federzeichnung im Inventar des Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museums⁴⁹. Die Zeichnung stimmt mit den Angaben eines Verkaufsinventars von 1583 überein, das für die gut dokumentierte Sammlung des Gerolamo Garimberti erstellt wurde (**Abb. 10**)⁵⁰. Christiane Vorster vermutet, dass das Inventar des Gerolamo Garimberti von 1569 das Relief zusammen mit einem weiteren Sammlungsstück unter der Titulation „*Due quadri di marmo con figure di*

42 Bizzotto 2018, 90.

43 Rizzo 1910, 91.

44 Als Beispiele sollen hier die Athenareliefs Lanckoroński und Lansdowne dienen, die jeweils als griechisch-klassische Originale eingestuft wurden, bevor eine Neudatierung in die frühagustäische Zeit erfolgte: Böhm 2004, 9. 55–67.

45 Kompositorische Übereinstimmungen zeigen sich etwa auf dem venezianischen Relief mit Ares und Aphrodite sowie dem bereits erwähnten Relief mit Vulcanus und Bacchus aus den Kapitolinischen Museen: Böhm 2004, 10 Abb. 1; 12 Abb. 3. Beide Objekte gelten als Vertreter der

klassizistischen Reliefkunst. Auch die Tiefe der Reliefdarstellungen stimmt in etwa mit dem Turiner Relief überein.

46 Möbius 1964, 36 f. mit Verweis auf Mylonas 1961, 205–208 sowie Rizzo 1910, 140–143. Der Autor trifft in seiner Einschätzung mit den Erkenntnissen von Mylonas zusammen und grenzt sich von Rizzos gegenläufiger Argumentation ab.

47 Rizzo 1910, 140 f.; vgl. Sinn 1987, 89.

48 Neumann 1979, 78.

49 Vorster 2018, 476 f.

50 Ebd., 464.

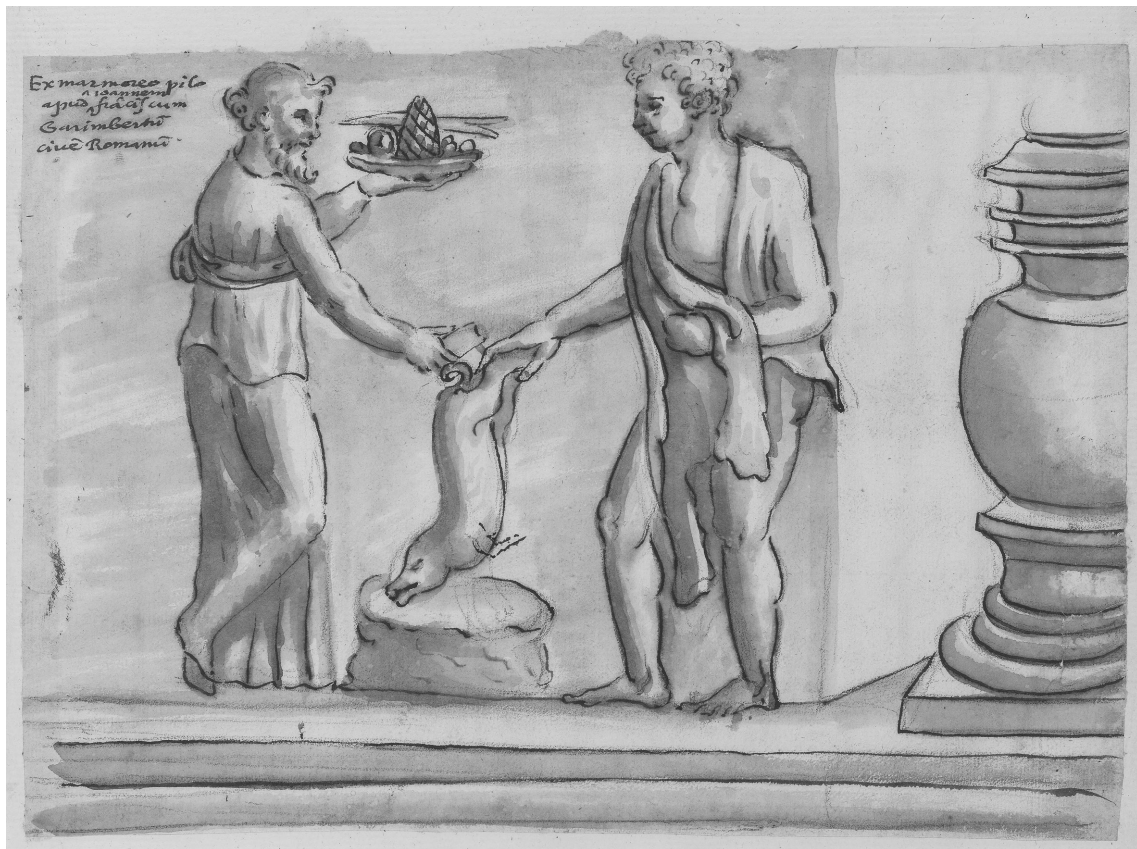


Abb. 10: Album des Alphonsus Ciacconius, Zeichnung des Turiner Reliefs

basso rilievo con le sue cornici di noce“ verzeichnet⁵¹. Vermutlich gelangte es über die Garimberti-Sammlung nach Turin, wo es bis heute aufbewahrt wird.

Der Vergleich des Turiner Reliefs mit den bildlichen Pendants auf der Lovatelli-Urne und dem Torrenova-Sarkophag wirft die Frage auf, ob das Objekt Teil einer zu ergänzenden Bildfolge gewesen sein könnte.

Es lässt sich grundsätzlich nicht ausschließen, dass sich das Relief ursprünglich in einen größeren Bildkontext befunden haben könnte, auch wenn über die Möglichkeiten einer genauen Zusammensetzung einzelner Szenen nur spekuliert werden kann. Abgesehen von dem partiell dargestellten Kandelaber auf der rechten Bildseite gibt es keine

in das Relief hineinragenden Bildelemente, die auf fortlaufende Szenen hindeuten könnten. Der rechte Bildrand mit dem Kandelaber-Ansatz bildet aber einen formvollendeten Abschluss und liefert keine Anhaltspunkte für einen fehlenden Szenenverlauf. Auch die Bearbeitungsspuren innerhalb des Reliefs lassen keine eindeutigen Rückschlüsse auf eine grundlegende Veränderung des Reliefs in einer potentiell stark abweichenden Ursprungsform zu.

An dieser Stelle kann allenfalls mit der (unzulänglichen) Aussagekraft der in sich geschlossenen Reliefszene argumentiert werden. Erst die Kontextualisierung im Rahmen der mehrteiligen Bildfolge ermöglicht die schlüssige Einordnung des Reliefs in die Ikonographie der Eleusinischen Mysterienrituale⁵². Zudem fällt bereits auf den ältesten überlie-

51 Ebd., 477.

52 Auch das bereits erwähnte Relief in Neapel, dessen Form im Wesentlichen der des Turiner Reliefs entspricht, bietet

durch die figurale Erweiterung einen ikonographischen Verweis auf die eleusinischen Mysterien, die der isolierten Opferszene des Turiner Objekts fehlt.

ferten Reproduktionen auf, dass der linke Rand des Reliefs unregelmäßig abgeschnitten erscheint und damit einhergehend die Möglichkeit einer Ergänzung von weiteren Szenen im Sinne der Lovatelli- und Torrenova-Bildfolgen gegeben ist.

Trotzdem ist es möglich, dass das Relief keiner weiteren Ergänzung bedarf und die Szene aus dem eleusinischen Kontext in eine generische Opferdarstellung überführt wurde. Christiane Vorster stellt bezüglich des quadratischen Zuschnitts des Turiner Reliefs fest, dass dieses als „*quadro di marmo*“, womöglich mit Holzfassung, Verwendung gefunden haben könnte, und impliziert damit die Isolierung des Kunstwerks in der Form, die ab Maffei bis in die heutige Zeit überliefert ist⁵³. Nicht nur Größe und Form des Werks lassen auf eine solche Verwendung schließen, sondern auch der untere Abschluss der Szene durch eine profilierte Standleiste, die sich in vergleichbaren Fassungen auf anderen Reliefs wiederfindet⁵⁴.

Dennoch ist die ursprüngliche Form des Turiner Reliefs letztendlich der Spekulation unterworfen, ebenso wie die Einordnung des Objekts in das Netzwerk der Antikenforschung solange anfechtbar bleiben muss, bis neue Informationen zutage gefördert werden können.

Christine Avenarius

53 Vgl. ebd. Christiane Vorster begründet zudem die vergleichsweise hohe Preisangabe von 100 scudi mit der „Seltenheit und Vollständigkeit der Szenen“ der jeweiligen Reliefs und setzt damit voraus, dass die Opferhandlung des Turiner Reliefs als in sich geschlossen betrachtet werden kann.

54 Eine Reihe neu-attischer Reliefs mit Standleisten findet sich bei Böhm 2004, 10 Abb. 1; 12 Abb. 3; 69 Abb. 39; 78 Abb. 45.

Literaturverzeichnis

- Bizzotto 2018
J. Bizzotto, The Hypothesis on the Presence of Entheogens in the Eleusinian Mysteries, *Medicina Historica* 2, 2018, 85–93.
- Böhm 2004
S. Böhm, Klassizistische Weihreliefs. Zur römischen Rezeption griechischer Motivbilder (Wiesbaden 2004).
- Boschung 2000
D. Boschung, Eine Typologie der Skulpturensammlungen des 18. Jhs. Kategorien, Eigenarten, Intentionen, in: D. Boschung – H. von Hesberg (Hrsg.), *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität*, Internationales Kolloquium, Düsseldorf 1996, MAR 28 (Mainz am Rhein 2000), 11–19.
- Bruit-Zaidman – Schmitt-Pantel 1994
L. Bruit-Zaidman – P. Schmitt-Pantel, *Die Religion der Griechen. Kult und Mythos* (München 1994).
- Burkert 1972
W. Burkert, *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen* (Berlin 1972).
- Burkert 1991
W. Burkert, *Antike Mysterien. Funktionen und Gehalt* (München 1991).
- Burkert 2011
W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (Stuttgart 2011).
- Carducci 1959
C. Carducci, *Il museo di Antichità di Torino* (Rom 1959).
- Clinton 2003
K. Clinton, Stages of Initiation in the Eleusinian and Samothracian Mysteries, in: M. B. Cosmopoulos, *Greek Mysteries. The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults* (London 2003), 50–78.
- Dütschke 1880
H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien IV. Antike Bildwerke in Turin, Brescia, Verona und Mantua* (Leipzig 1880).
- Hamdorf 1986
F. W. Hamdorf, *Dionysos – Bacchus. Kult und Wandlungen des Weingottes* (München 1986).
- Hausmann 1960
U. Hausmann, *Griechische Weihreliefs* (Berlin 1960).
- Henrichs 2008
A. Henrichs, Dionysische Imaginationswelten. Wein, Tanz, Erotik, in: R. Schlesier (Hrsg.), *Dionysos – Ver-*

- wandlung und Ekstase. Ausstellungskatalog Berlin (Regensburg 2008), 19–27.
- Hundsalsz 1987
B. Hundsalsz, Das dionysische Schmuckrelief (München 1987).
- Lovatelli 1879
E. C. Lovatelli, Di un vaso cinerario con rappresentanze relative ai Misteri de Eleusi, BCom 7, 1879, 5–18.
- Maffei 1749
F. S. Maffei, Museum veronense. Hoc est Antiquarum inscriptionum atque anaglyphorum collectio cui taurinensis adiungitur et vindobonensis/Accedunt monumenta id genus plurima nondum vulgata, et ubicumque collecta (Verona 1749).
- Magagnato u. a. 1982
L. Magagnato – L. Franzoni – A. Rudi – S. Marinelli, Il Museo Maffeiiano riaperto al pubblico (Verona 1982).
- Mercando 1990
L. Mercando, Per la storia del Museo di Antichità di Torino. Appunti a margine di un allestimento, Xenia 19, 1990, 87–119.
- Mitropoulou 1977
E. Mitropoulou, Attic Votive Reliefs of the 6th and 5th Century BC (Athen 1977).
- Möbius 1964
H. Möbius, Alexandria und Rom, AbHMünch 59 (München 1964).
- Mylonas 1961
G. E. Mylonas, Eleusis and the Eleusinian Mysteries (Princeton, New Jersey 1961).
- Neumann 1979
G. Neumann, Probleme des griechischen Weihreliefs, Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte 3 (Tübingen 1979).
- Parker 1983
R. Parker, Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion (Oxford 1983).
- Pastorino 2007
A. M. Pastorino, Das Museum Maffeiiano und die Sammlungen des 19. Jahrhunderts in Norditalien, KölnJb 40, 2007, 99–109.
- Rivautella – Ricolvi 1747
A. Rivautella – G. P. Ricolvi, Marmora Taurinensia dissertationibus et notis illustrata. Pars altera, cui addita est appendix inscriptionum, quae perierunt, & quarum memoria ab uno nobis Pingonio servata (Turin 1747).
- Rizzo 1910
G. E. Rizzo, Il Sarcofago di Torre Nova. Contributi alla storia dell'arte e della religione antica, RM 25, 1910, 89–167.
- Sinn 1987
F. Sinn, Stadtrömische Marmorurnen (Mainz am Rhein 1987).
- Spinazzola 1928
V. Spinazzola, Le Arti Decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli (Mailand 1928).
- Visconti – Visconti 1784
G. A. Visconti – E. Q. Visconti, Il Museo Pio-Clementino. Statue del Museo Pio-Clementino 2 (Rom 1784).
- Vorster 2018
C. Vorster, Die Zeichnungsalben des Alphonsus Ciaccוניus und ihr Zeugniswert für die Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts, in: C. Parigi (Hrsg.), Akten des Internationalen Workshops "Sammlungen antiker Skulpturen in Oberitalien", Köln, 03–04 April 2017, KölnJb 51, 2018, 463–481.
- Wolf 1998
S. Wolf, Unter dem Einfluß des Dionysos. Zu einem hellenistischen Weihrelief an Herakles, JdI 113, 1998, 49–90.
- Abbildungsnachweis: Abb. 1: Maffei 1749, CCIX – Abb. 2: Screenshot Arachne – Abb. 3: Museum <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/31421> – Abb. 4: Maffei 1749, CCXI, 3 – Abb. 5: Rivautella – Ricolvi 1747, 20 Abb. 25 – Abb. 6: Fitt68-83-5 <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/31421> – Abb. 7: D-DAI-ROM-60.579 und D-DAI-ROM-60.578 <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/17522> – Abb. 8: D-DAI-ROM-31.738 <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/17797> – Abb. 9: D-DAI-ROM-71.422 <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/13708> – Abb. 10: Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, H-27-032-112.
- Anschriften: Dr. Caterina Parigi, Universität zu Köln, Archäologisches Institut, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln.*
E-Mail: cparigi@uni-koeln.de
- Christine Avenarius B.A., Universität zu Köln, Archäologisches Institut, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln.*
E-Mail: cavenar2@uni-koeln.de

