



Kreuz und quer: Lebensgeschichten antiker Objekte

Die virtuelle Ausstellung „Kreuz und quer: Lebensgeschichten antiker Objekte“ entstand im Rahmen einer Lehrveranstaltung im ‚virtuellen‘ Sommersemester 2020 am Institut für Klassische Archäologie der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Unter der Leitung von Prof. Dr. Corinna Reinhardt erarbeiteten die Studierenden Inhalte sowie ein neuartiges Konzept der Präsentation archäologischer Artefakte im Internet. Das Ergebnis ist nicht nur dem Engagement der Studierenden des Studiengangs Archäologische Wissenschaften zu verdanken, sondern auch dem Einsatz von Dr. Jürgen Süß (MediaCultura), der die Ideen und Konzepte im gemeinsamen Austausch mitgestaltete und als virtuelle 3D-Panoramen umsetzte. Besonderer Dank gilt ebenso Dr. Carsten Mischka, der verschiedene digitale Bestandteile der Ausstellung erstellte.

Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer

Die Aphrodite von Knidos: Markus Trodler
 Ein ägyptischer Obelisk: Cornelia Lechner
 Römische Transportamphoren: Lena Bandasch, Philipp Drexler
 Ein griechisches Schwert: Lea-Tabitha Bühner
 Eine attische Augenschale: Florian Held
 Eine Dekadrachme aus Syrakus: Timo Kindl
 Eine panathenäische Preisamphora: Dominic Schuh
 Zwei mykenische Bügelkannen: Verena Spangler, Dr. Carsten Mischka
 Eine ägyptische Granitsäule: Kathrin Horsting

Thema

Die Ausstellung stellt neun antike Objekte vor, die im Laufe der Zeit verschiedene Wege nahmen und immer neu und anders verwendet wurden. Dabei veränderte sich nicht nur ihr Umfeld, sondern auch die Bedeutung, die die Menschen ihnen zumaßen. Archäologinnen und Archäologen versuchen daher, ausgehend von der ‚letzten Station‘ die Geschichte des Objekts zu rekonstruieren.

Für eine solche Herangehensweise hat der Anthropologe Igor Kopytoff in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts den Begriff ‚Objektbiographien‘ etabliert. Darunter versteht man den Fokus auf die verschiedenen Wege, die ein Objekt seit seiner Herstellung bis zur endgültigen Zerstörung im Laufe der Zeit nahm. Dabei sind vor allem die veränderlichen Bedeutungen, die Menschen ihm in jeweils neuen Situationen zumaßen, von besonderem Interesse, aber auch die Frage, inwiefern an Objekten Erinnerungen an vergangene Zeiten hängen. Bekanntes Beispiel ist hierfür das Familienerbstück – oft mit wenig materiellem, aber großem ideellen Wert, das über Generationen weitergegeben wird. Oder aber die Umfunktionalisierung eines Objekts, wie die alte rostige Badewanne, die nun als modernes Gartenaccessoire und Pflanztrog dient und damit wieder einen Wert erhalten hat.



Der Begriff ist wegen der Metapher der Biographie nicht unumstritten. So fragt man sich in Bezug auf ein Objekt, wann dessen ‚Leben‘ beginnt und wann es endet. In dieser Ausstellung wird nicht nur das vorgestellt, was mit einem Objekt im Laufe der Zeit passierte und wie unterschiedlich und neu man es verwendete. Sie beleuchtet auch die Situationen, in denen das jeweilige Objekt zwar nicht mehr existierte, aber etwa durch Kopien noch längere Zeit greifbar war und man sich an es erinnerte. Welche Wege Objekte im Laufe der Zeit zurücklegten und wie man mit ihnen umging, erzählt uns nicht nur etwas über historische Ereignisse, sondern auch etwas über ganz individuelle Schicksale. Ein so gesetzter Fokus zeigt zudem, wie unterschiedlich Menschen Werte und Bedeutungen mit Objekten verbanden. Zum anderen gibt er aber auch ganz pragmatische Einblicke in antike Wiederverwendungsmechanismen, Recycling oder Umarbeitungen.

Konzeptionelle Umsetzung

Ausgewählt wurden neun Beispiele, deren Wege und Geschichte(n) unterschiedlicher nicht sein könnten, auch wenn diese nur ausschnittsweise rekonstruiert werden können. Sie beleuchten das Thema von unterschiedlichen Seiten. Mit dabei sind sowohl Objekte aus der Erlanger Antikensammlung, als auch Exponate anderer Museen und antike Monumente.

So fand man etwa eine Amphora aus Athen in einem Grab eines Mannes im unteritalischen Tarent. Dieses Gefäß beinhaltete einst das Öl, das Athleten als Siegespreis der panathenäischen Wettkämpfe in Athen erhielten. Der Verstorbene war sehr wahrscheinlich nicht ein siegreicher Athlet, sondern hatte dieses Gefäß und eventuell seinen Inhalt käuflich erworben. Was bedeutete jedoch ihm und seinen Hinterbliebenen das Gefäß, da es letztlich sein Grab schmücken durfte?

Eine ägyptische Rosengranitsäule dagegen wurde nach ihrem Abbau im Steinbruch nach Rom transferiert und dort als Säulenmonument für einen Kaiser verwendet. Im 18. Jahrhundert versuchte man die Säule zu bergen und neu zu errichten – auch zum Ruhm der Päpste, die diese Arbeiten beauftragten. Zahlreiche Probleme während dieses Prozesses ließen schließlich das Projekt scheitern. Die Säule nahm dabei großen Schaden, so dass man sie schließlich nur noch als Materialressource des beliebten Steins nutzte. Ihre Reste finden sich daher heute weitgehend unerkennbar als Flickungen in anderen antiken Artefakten wieder. Wer könnte sich anhand dieser Reste überhaupt noch an die bewegte Geschichte der Säule erinnern?

Präsentiert werden diese Objektbiographien in virtuell begehbaren Räumen. Diese bilden einerseits thematische Einheiten zu verschiedenen Stationen des Weges – ähnlich den Räumen einer Ausstellung im realen Museum. Andererseits ermöglichen virtuelle Räume, in rekonstruierte Situationen zu schlüpfen und die Objekte in ihren Kontexten zu verstehen. Dabei geht es nicht um einen einheitlichen ununterbrochenen ‚Lebenslauf‘, der heute auch nicht mehr rekonstruierbar wäre, sondern vielmehr um einen Einblick in wichtige Momente der Artefakt-Geschichte. Diese veranschaulichen in der Ausstellung Modelle, Bilder, Filme und Texte. Vieles der tatsächlichen Geschichte im Laufe der Zeit wird unbekannt bleiben. Die Visualisierungen der Modelle sind als Veranschaulichung und Annäherung zu verstehen, nicht aber als Abbild antiker Realität, für die uns leider zahlreiche Informationen fehlen. So verzichteten wir beispielsweise darauf, jedes Gebäude auf dem Marsfeld in Rom darzustellen und beschränkten uns auf die wichtigsten Bezugspunkte.

Ein zentrales Element der Objektbiographien fehlt in der Ausstellung: der Mensch. In diese Rolle sollen Sie schlüpfen!

Wir wünschen viel Freude beim Entdecken!

Dank

Ohne die Hilfe und Unterstützung zahlreicher Kolleginnen und Kollegen wäre die Umsetzung der Ausstellung nicht möglich gewesen. Wir danken besonders:

Udo Andraschke, Hansgeorg Bankel, Sanchita Balachandran, Kristine Bischof, Markolf Brumlich, Laetitia Cavassa, Natasha Dehn, Sylvie Dumont, Georg Gerleigner, Jochen Griesbach, Andreas Grüner, Cyprien Habimana, Alexander Heinemann, Katarina Horst, John McK. Camp II, Martin Maischberger, Ελένη Σπ. Μπάνου, Doris Mischka, Frederik Engel Møller, Tobias Mühlenbruch, Duncan Murdock, Florian Neukirchen, J. Theodore Peña, Georg Pöhlein, Ronald T. Ridley, Rolf B. Röper, Yvonne Schmuhl, David H. und Noelle Soren, Lea Stirling, Kathrin B. Zimmer, Jörg Zimmermann.

Corinna Reinhardt



Dieses Beiheft stellt die Ausstellungstexte gesammelt zum Nachlesen bereit und setzt den Besuch der virtuellen Ausstellung voraus. Es ist eine Ausstellung zum aktiven Entdecken. Schauen Sie sich daher in Ruhe in jedem Ausstellungsbereich und in jedem Raum um. Die neun Ausstellungsbereiche bauen nicht aufeinander auf, sondern können unabhängig voneinander besucht werden. Sie beleuchten das Ausstellungsthema aus unterschiedlichen Perspektiven.

Inhalt:

Die Aphrodite von Knidos: Markus Trodler

Ein ägyptischer Obelisk: Cornelia Lechner

Römische Transportamphoren: Lena Bandasch, Philipp Drexler

Ein griechisches Schwert: Lea-Tabitha Bühner

Eine attische Augenschale: Florian Held

Eine Dekadrachme aus Syrakus: Timo Kindl

Eine panathenäische Preisamphora: Dominic Schuh

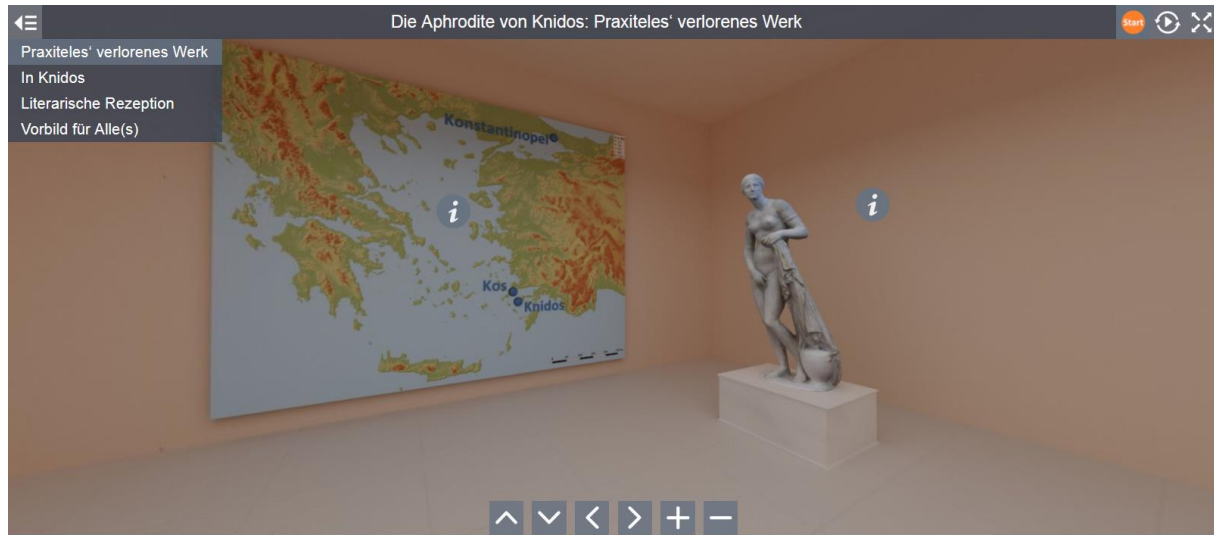
Zwei mykenische Bügelkannen: Verena Spangler, Dr. Carsten Mischka

Eine ägyptische Granitsäule: Kathrin Horsting

Die Aphrodite von Knidos

Texte: Markus Trodler

1. Praxiteles' verlorenes Werk



Die Aphrodite von Knidos – die Aphrodite Braschi (Info 1/3)

Dieses 3D-Modell gibt den Gipsabguss einer römischen Marmorstatue, der sogenannten „Aphrodite Braschi“ (Datierung: 1.–2. Jh. n. Chr.), wieder, die sich heute in der Münchener Glyptothek (Inv. Gl 258) befindet. Sie ist einer der berühmtesten Statuen der Antike nachgebildet, der Aphrodite von Knidos, die der Bildhauer Praxiteles aus weißem parischem Marmor um die Mitte des 4. Jhs. v. Chr. fertigte und die als die erste nackte weibliche Statue der Antike gilt. Das Original des Praxiteles ist heute nicht mehr erhalten. Seinen Entwurf kann man allerdings noch in zahlreichen antiken Nachbildungen wie der Aphrodite Braschi erkennen. Sie alle beziehen sich auf das Original, weisen jedoch häufig neue Kontextualisierungen und Bedeutungen auf. Bereits 1889 erwarb das Erlanger Archäologische Institut für seine Lehrsammlung den Abguss der Aphrodite Braschi (Inv. I 115) vom Gipsformer Georg Geiler aus München. Damals wie heute soll der Gipsabguss es den Studierenden ermöglichen, unmittelbar die plastische Gestaltung der Statue zu untersuchen.

Geschichte der knidischen Aphrodite (Info 2/3)

Um die berühmte Aphrodite des Praxiteles ranken sich viele Legenden. Sie soll nach der Aussage des römischen Schriftstellers Plinius der Ältere ursprünglich nicht für die antike Stadt Knidos hergestellt worden sein. Vielmehr habe der Bildhauer zwei Statuen, eine nackte und eine bekleidete, geschaffen und diese der Stadt Kos angeboten, die die nackte Statue verschmähte. Die Knidier kauften schließlich die nackte Version und stellten sie in Knidos als Kultbild in einem Tempel auf, wo sie zahlreiche Besucher anzog. Wieviel Wahrheitsgehalt in dieser Geschichte steckt, ist unklar. Griechische Bildhauer stellten Kultstatuen in der Antike nur auf Auftrag her, so dass eine Absprache zur Gestaltung sehr wahrscheinlich ist. Die Statue muss eine längere Zeit in Knidos gestanden haben, bis sich ihre Spuren verlieren. Möglicherweise wurde sie in der Spätantike nach Konstantinopel gebracht. Ein Bericht aus der Zeit um 1100 n. Chr. behauptet, dass die Statue 476 n. Chr. einem Brand in Konstantinopel zum Opfer fiel. Der am Kaiserhof beschäftigte Laosos hatte zuvor angeblich eine sagenhafte Sammlung der berühmtesten Werke der griechischen Antike zusammengetragen, unter denen die Aphrodite nicht fehlen durfte. Ob dies jedoch wahr ist?

Das Aussehen der verlorenen Originalstatue (Info 3/3)

Die originale Aphrodite von Knidos des Praxiteles ist verloren, jedoch existieren viele spätere, variantenreiche Nachbildungen von verschiedenster Größe und Machart. Diese geben zwar Aufschluss auf das Aussehen der knidischen Aphrodite, hatten aber in ihren vielfachen Nutzungskontexten oftmals ganz eigene Bedeutungen. Der Bildentwurf des Praxiteles war gewissermaßen Allgemeingut geworden und an das knidische Original dachte man nicht mehr bei jeder Nachbildung.

Das Original zeigte eine vollständig entkleidete, aufrecht stehende, leicht überlebensgroße, erwachsene Frau, die mit der linken Hand ihr Gewand hält, während sie mit der rechten ihren Schambereich verdeckt. Daneben steht ein Gefäß, auf das das Kleidungsstück herabfällt. In den Kopien konnten zwei unterschiedliche Typen identifiziert werden: Ein „ruhiger“ Typus, bei dem sich Aphrodite entkleidet, und ein „ängstlicher“ Typus, bei dem sie sich vor Blicken schützt und bekleidet. Zu unterscheiden sind diese vor allem daran, wie die Hand den Stoff hält, also ob sie das Gewand nach unten ablegt oder nach oben zieht, um es anzuziehen. Das als Kultbild entworfene Original war vermutlich im ruhigen Typus dargestellt, der ängstliche Typus wäre demzufolge eine spätere Variation, die im Hellenismus als künstlerische Auseinandersetzung mit dem Motiv entstand. Praxiteles wollte vermutlich mit dieser Erzählung der badenden Aphrodite eine Begründung geben, weshalb sie nackt war – für die damalige Zeit ein aufsehenerregendes Motiv!

2. In Knidos



Der archäologische Befund eines Tempels in Knidos (Info 1/2)

In Knidos kam bei Ausgrabungen unter der Leitung der amerikanischen Archäologin Iris Cornelia Love ein Rundtempel (Tholos) ans Tageslicht, der oftmals als antiker Aufstellungsort der Aphroditestatue gilt, obwohl dies nicht gesichert ist. Im Tempel zeigt eine noch erhaltene Basis, dass hier eine Kultstatue stand. Ein kleiner Altar liegt in der Sichtachse zum Tempelzugang. Dieses 3D-Modell von Jürgen Süß beruht auf den Grabungsdokumentationen und den Bearbeitungen durch den deutschen Bauforscher Hansgeorg Bankel.

Der Tempel der knidischen Aphrodite? (Info 2/2)

Iris Cornelia Love brachte den Rundtempel als Aufstellungsort der Aphrodite von Knidos in die Diskussion. Ihrer Meinung nach ähnelt er den Darstellungen auf römischen Wandmalereien sowie einem Rundtempel in der Villa Hadriana in Tivoli, in dem man eine römische Kopie der Aphrodite gefunden hatte. Jedoch muss dieser Tempel keine getreue Kopie des originalen Aufstellungsortes sein und keines der Wandgemälde gibt die Aphroditestatue eindeutig wieder. Nach den Forschungen von Hansgeorg

Bankel handelt es sich bei der Tholos in Knidos um ein Heiligtum für Athena und nicht für Aphrodite, da es entsprechende Weihgeschenke und Inschriften gibt.

Der Tempel wurde ca. 200 Jahre nach der Statue fertiggestellt, daher bliebe – selbst wenn es ein temporärer Aufenthalt der Statue war – die Frage offen, wo die Statue ursprünglich aufgestellt war. Über die Aufstellungssituation der Aphrodite gibt es daher nur literarische Quellen, die das Thema im nächsten Raum sind.

3. Literarische Rezeption



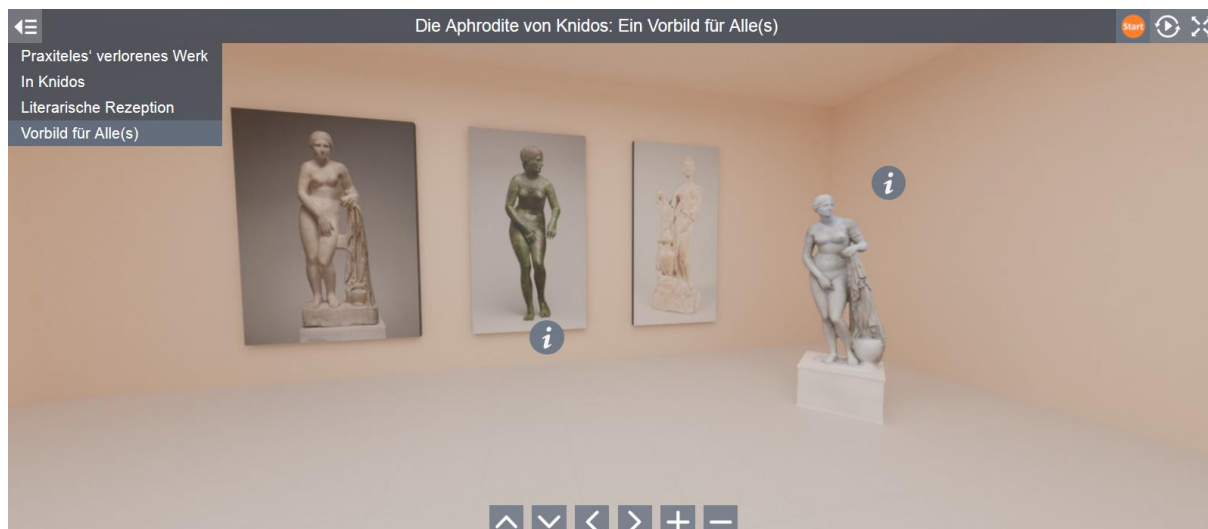
Literarische Rekonstruktion und Problematik (Info 1/2)

Zwei antike literarische Quellen beschäftigen sich mit der Aufstellung der Aphroditestatue in einem Tempel in Knidos. Der römische Schriftsteller Plinius berichtet, dass die Aphrodite in einem Tempel stand, der rundum offen war, so dass man die Statue von allen Seiten betrachten konnte. Pseudolukian dagegen gibt an, dass die Statue lediglich von vorne und durch eine aufschließbare Hintertür auch von hinten zu sehen war. Beide antike Schriftsteller des 2. Jhs. n. Chr. haben den Tempel aber wahrscheinlich nie mit eigenen Augen gesehen. Vielmehr berufen sich beide auf legendenhafte Anekdoten. Eine exakte Rekonstruktion des Aufstellungskontextes ist auf dieser Grundlage nahezu unmöglich, da sich die beiden einzigen antiken Quellen auch noch widersprechen. Es gibt daher heute verschiedene Theorien zur Aufstellung, von denen hier zwei mögliche Beispiele, ein offener Rundtempel und ein rechteckiger Naiskos mit Tür vorne und möglicherweise einer Hintertür, als Modell veranschaulicht sind.

Literarischer Diskurs (Info 2/2)

Die antiken Texte sind nicht in erster Linie dazu geeignet, die Aufstellung der Aphrodite von Knidos genau zu rekonstruieren. Sie geben aber einen Eindruck davon, was man in späterer Zeit an ihr als wichtig erachtete. Fast alle Texte stellen die Schönheit und Lebendigkeit der Statue sowie ihre vollständige Nacktheit in den Fokus. Mehrfach ist die Statue beispielsweise Thema in der griechischen Epigrammliteratur, die etwa in der Anthologia Palatina erhalten ist. Darin findet sich eine Anekdote, nach der die Göttin Aphrodite selbst der Statue in Knidos einen Besuch abstattet und dabei darüber verwundert ist, in welcher Situation der Bildhauer Praxiteles sie nackt gesehen haben könnte, dass er in der Lage gewesen wäre, ein so detailgetreues Standbild von ihr anzufertigen. Eine weitere Anekdote berichtet von einem jungen Mann, der der Anziehungskraft der Statue völlig erlegen ist. All diese Epigramme versuchen, die Statue als einzigartig kunstfertiges Werk zu präsentieren. Wenn bisweilen der umgebende Raum beschrieben wird, dient dies vor allem dazu, die Wirkung der Statue hervorzuheben und muss daher nicht im Detail dem antiken Befund entsprochen haben.

4. Vorbild für Alle(s)



Großformatige Wiederholungen der Aphrodite (Info 1/5)

Über 50 großplastische Kopien der knidischen Aphrodite sind aus dem gesamten Bereich des römischen Reiches bekannt. Sofern rekonstruierbar, waren sie meist in halböffentlichen Hauskontexten aufgestellt, konnten aber auch in öffentlichen und privaten Bauten sowie in Thermen- und Gartenanlagen angetroffen werden. Die großplastischen Bildzeugnisse der knidischen Aphrodite weichen in Stil und Motiv mehr oder weniger stark voneinander ab, können also als Varianten bezeichnet werden. Diese Neu- und Uminterpretation des dargestellten Motivs fand in jeder Werkstatt statt, die eine Kopie schuf. Alle Varianten nehmen jedoch eindeutig auf die originale Statue des Praxiteles Bezug, weil sie voraussetzen, dass man diese kannte. Der Fundkontext der hier gezeigten Aphrodite Braschi (Glyptothek München, Inv. Gl 258) deutet auf eine römische Entstehung hin. Sie entspricht dem sogenannten ängstlichen Typus der Varianten, da sie sich bekleidet und nicht zum Baden entkleidet. Die Frage, weshalb sich beispielsweise ein römischer Senator eine Kopie der Aphrodite von Knidos in den Garten stellte, ist durch die meist kaum dokumentierten Fundkontexte nur schwer zu beantworten. Neben der Schönheit der Statue ging es dabei wahrscheinlich auch um die eigene Repräsentation – man bewies damit ja, dass man die griechische Kunst und ihre Geschichte(n) kannte. Die motivischen Variationen regten dabei sicherlich zum Gespräch über das eigentlich gezeigte Geschehen an.

Kleinformatige Wiederholungen der Aphrodite (Info 2/5)

Inwiefern ähneln kleinformatige Wiederholungen der Aphrodite von Knidos noch dem Original? Bei Bronze- wie Marmorstatuetten, die überwiegend aus privatem Kontext stammen, sind die Einzelmotive des Originals meist deutlich erkennbar wiedergegeben; in Details liegen aber große Unterschiede. Schon aufgrund der geringen Größe mussten bei kleinplastischen Bildwerken bestimmte Details deutlich reduziert werden. Terrakottafiguren, die man wie bekannte Exemplare aus Myrina ins Grab beigab, weisen eine größere Variationsbreite als andere kleinformatige Statuetten aus Bronze und Marmor auf. Dies liegt bei den Terrakottafiguren auch am Material. Um das Abbrechen der fragilen Arme zu verhindern, legte man die Arme beispielsweise an den Körper an. Der Bezug zur originalen Aphrodite war für den antiken Betrachter wohl durchaus erkennbar, aber nicht für jede Statuette wirklich relevant. Vielmehr scheint es oftmals um die Abwandlung des Motivs oder auch Besonderheiten wie Schmuck gegangen zu sein, wie Terrakotten aus der Werkstatt des Diphilos zeigen, die aus den Gräbern von Myrina stammen. Doch warum genau verwendete man hier ausgerechnet als Vorlage die Aphrodite von Knidos? Möglicherweise verband man mit der Nacktheit der Aphrodite einen schönen Körper, was in positiver Weise auf eine Verstorbene bezogen werden konnte. Die knidische Aphrodite war aber in der Antike so allgegenwärtig, dass sie allein schon aufgrund ihrer allgemeinen Bekanntheit auch kleinformatig kopiert wurde und dann vielfältig als Grabbeigabe, als Votiv oder Hausausstattung einsetzbar war.

Portätstatuen mit Aphrodites Körper (Info 3/5)

Diese Portätstatue (Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 711), die unter dem Namen „Marcia Furnilla“ (die zweite Frau des späteren römischen Kaisers Titus) bekannt ist, zeigt wohl keine Frau der Kaiserfamilie, sondern eine andere, unbekannte Frau der römischen Elite. Für ihre Repräsentation verband man einen zeitgenössischen Portätkopf mit dem Körper der Aphrodite, der letztlich auf den Typus der knidischen Aphrodite zurückgeht. Neben einigen anderen Veränderungen des Grundmotivs fällt besonders der kleine Eros auf, dessen Füße neben ihren noch erkennbar sind. Diese Ergänzung, die beim Urbild sicher nicht vorhanden war, unterstreicht die Verbindung mit der Göttin Aphrodite/Venus. Bei der hier dargestellten Statue sind der Kontext und die Funktion unklar, es gibt jedoch einige nackte römische Portätstatuen, deren Körper auf eine Aphroditestatue Bezug nehmen. Sie dienten wahrscheinlich vor allem als Grabstatuen. Dies könnte auch für diese Statue zutreffen, die man im Gebiet einer flavischen Villa beim Albaner See im Südosten von Rom fand.

Den eigenen nackten Körper in einer Statue zu zeigen, war für die römische Frau undenkbar. Trotzdem konnte man auf den einer Göttin zurückgreifen und die mit ihr verbundenen positiven Aussagen für sich selbst beanspruchen. In diesem Fall sind die besonderen Eigenschaften der Liebesgöttin gemeint: Sie war Mutter (des Eros) und bildete mit Ares das ideale Liebespaar, was auf die Rolle der Verstorbenen als liebende Ehefrau anspielte. Daneben war es ein leichtes, mit einem solchen Körper auf die Schönheit der Verstorbenen zu verweisen, wie sie in verschiedenen Grabinschriften immer wieder Thema ist. Die beim Vorbild vor den Schambereich gehaltene Hand wird im römischen Kontext zudem als Verweis auf die Schamhaftigkeit, eine wünschenswerte Tugend der römischen Frau, verstanden.

Für einige war die originale knidische Aphrodite sicherlich auch in dieser Grabstatue noch deutlich erkennbar – sie werden die Verstorbene und ihre Familie dadurch auch als Mitglieder einer Elite verstanden haben, die ein fundiertes Wissen um griechische Kunstwerke hatten.

Münzen aus Knidos (Info 4/5)

Bei den kaiserzeitlichen Münzprägungen des 2./3. Jhs. n. Chr. stehen Nachbildung und Original in einem ganz anderen Verhältnis als bei dreidimensionalen Statuetten und Statuen. Obwohl man bei der Übertragung in ein zweidimensionales Münzbild das Motiv vereinfachen musste, wird dieses Bild als konkretes Abbild der Aphroditestatue verstanden, denn es meint die Kultstatue des Praxiteles. Als Münzbild bekam die Aphroditestatue hier eine völlig neue Bedeutung zugeschrieben, nämlich die eines Wahrzeichens für die Stadt Knidos. Aufgrund ihrer Berühmtheit und dem damit einhergehenden ikonischen Wiedererkennungswert sahen die Knidier die Chance gekommen, ihre Heimatstadt mithilfe dieses Münzbildes zu repräsentieren. Dies unterstützte auch die Inschrift um das Bild der Statue: ΚΝΙΔΙΩΝ – der Knidier.

Manchmal wird Aphrodite auf knidischen Münzen gemeinsam mit Apollon oder Asklepios abgebildet. Dann wandelte man das Motiv der Statue zum Teil sehr signifikant ab, um einen Bezug zwischen den Götterbildern herzustellen. Trotzdem konnte man sie ohne Probleme als die berühmte Aphrodite von Knidos erkennen. Diese Variabilität zeigt, dass für die Münzpräger eine genaue Wiedergabe der Statue in allen Details nicht wichtig war, es ging nur darum die wichtigsten Merkmale, an denen man das Wahrzeichen erkennen konnte, zu zeigen.

Verbreitung der Aphrodite im Hellenismus (Info 5/5)

Die gezeigte Karte zeigt exemplarisch für die Zeit des Hellenismus (ca. 330–27 v. Chr.) die Ausbreitung von Wiederholungen der Aphrodite von Knidos und verdeutlicht, wie weit verbreitet und bekannt dieses Motiv offensichtlich war.

Literatur:

- *Anthologia Palatina* 16, 160. 162. 168
- S. Aurigemma, *Villa Adriana* (1962)
- H. Bankel, Knidos. Der hellenistische Rundtempel und sein Altar. Vorbericht, *Archäologischer Anzeiger* 1997, 51–71
- R. Barrow, *The Incongruous Body. Portrait of ‘Marcia Furnilla‘ as Venus*, in: R. Barrow (Hrsg.), *Gender, Identity and the Body in Greek and Roman Sculpture* (Cambridge 2018) 110–122
- E. Berger – B. Müller-Huber – L. Thommen, *Der Entwurf des Künstlers. Bildhauerkanon in der Antike und Neuzeit* (Basel 1992) 140–145
- C. Blinkenberg, *Knidia. Beiträge zur Kenntnis der praxitelischen Aphrodite* (Kopenhagen 1933)
- A. H. Borbein, *Das alte Griechenland* (München 1995)
- L. Closuit, *L’Aphrodite de Cnide. Etude typologique des principaux répliques antiques de l’Aphrodite de Cnide de Praxitèle* (Imprimerie Pillet – Martigny 1978)
- C. M. Havelock, *The Aphrodite of Knidos and Her Successors. A Historical Review of the Female Nude in Greek Art* (Ann Arbor 1995)
- D. Kleiner, *Roman Sculptures* (New Haven 1992)
- T. Kraus, *Die Aphrodite von Knidos* (Bremen – Hannover 1957)
- I. C. Love, *A preliminary report of the excavations at Knidos, 1969*, *American Journal of Archaeology* 74, 1970, 149–155
- I. C. Love, *Preliminary report of the excavations at Knidos, 1970*, *American Journal of Archaeology* 76, 1972, 61–76
- I. C. Love, *A preliminary report of the excavations at Knidos, 1972*, *American Journal of Archaeology* 77, 1973, 413–424
- *Lukian, Erotes, 12–17*
- U. Mrogenda, *Die Terrakottafiguren von Myrina. Eine Untersuchung ihrer möglichen Bedeutung und Funktion im Grabzusammenhang* (Frankfurt a. M. 1996)
- *Plinius, Naturalis Historia* 36, 20–22
- G. Roux, *Structure and Style of the Rotunda of Arsinoe, Samothrake* 7, 1992, 92–230
- K. Schefold, *Aphrodite von Knidos, Isis und Serapis*, *Antike Kunst* 7, 1964, 56–59
- K. Stemmer, *Standorte. Kontexte und Funktion antiker Skulpturen. Ausstellungskatalog Berlin, Abguss-Sammlung antiker Plastik* (Berlin 1995)
- A. F. Stewart, *Art, desire, and the body in ancient Greece* (Cambridge 1997)
- B. Vierneisel-Schlörb, *Katalog der Skulpturen 2* (München 1979) 323–352
- K. B. Zimmer, *Im Zeichen der Schönheit. Form, Funktion und Stellenwert klassischer Skulpturen im Hellenismus am Beispiel der Göttin Aphrodite* (Rahden/Westf. 2014)

© Virtuelle Ausstellungsbereiche: Institut für Klassische Archäologie der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg und Dr. Jürgen Süß (MediaCultura)

Detaillierte Bild- und sonstige Mediennachweise siehe im Ausstellungsbereich.

Ein ägyptischer Obelisk

Texte: Cornelia Lechner

1. Steinbruch



Der Geburtsort des Obeliskens: Die Steinbrüche bei Assuan (Info 1/3)

Der Obelisk, welcher heutzutage auf der Piazza Montecitorio steht, ist eine beliebte Touristenattraktion für Romreisende. Doch bis er dorthin gelangte, musste er eine weite Reise zurücklegen.

Wir befinden uns hier am Ausgangspunkt, sozusagen dem “Geburtsort” des Obeliskens in den Steinbrüchen bei Assuan. Dort muss der Obelisk in der Regierungszeit des Pharaos Psammetich II. (595–589 v. Chr.) hergestellt worden sein. Die Granitsteinbrüche liegen südlich und südöstlich der Stadt Assuan am rechten Flussufer. Sie sind nur ein Bestandteil eines weitläufigen, lokalen Netzwerks an Steinbrüchen, welche sich in der Region um Assuan auf beiden Nilufern erstrecken. Insgesamt umfassen die Granitsteinbrüche eine Ausdehnung von 20 km². Der früheste Nachweis für umfassenden Granitabbau in diesen Steinbrüchen findet sich in der 4. Dynastie (2613–2494 v. Chr.) des ägyptischen Alten Reichs. Hier verwendete man große Blöcke aus Rosengranit für den Bau der Pyramide sowie für den Sarkophag des Königs Cheops (2589–2566 v. Chr.). Vom Alten Reich bis in die römische Kaiserzeit nutzte man diese Steinbrüche durchgehend und auch in der Spätantike wurde dort vereinzelt noch Granit abgebaut.

Rosengranit: Material (Info 2/3)

Seit der dynastischen Zeit gilt Stein in Ägypten als eines der wichtigsten Baumaterialien für Tempel und Grabanlagen. Ägypten verfügt über eine Vielzahl von Steinbrüchen mit einem großen Reichtum an unterschiedlichen Gesteinsarten, von weichen Sand- oder Kalksteinen bis hin zu harten Porphyren und Graniten, die es ermöglichten, je nach Zweck bestimmte Steinsorten auszuwählen.

Der Obelisk auf der Piazza di Montecitorio besteht aus einem Hartgestein mit der modernen Bezeichnung Rosengranit, welcher sich durch seine charakteristische Farbe und Struktur auszeichnet. Namensgebend sind die 2–5 cm großen, roséfarbenen bis rötlichen Feldspatkristalle, welche, eingebettet in eine Granitmatrix aus Glimmer, Hornblende und Quarz, den größten Bestandteil im Rosengranit ausmachen.

Abbautechnik (Info 3/3)

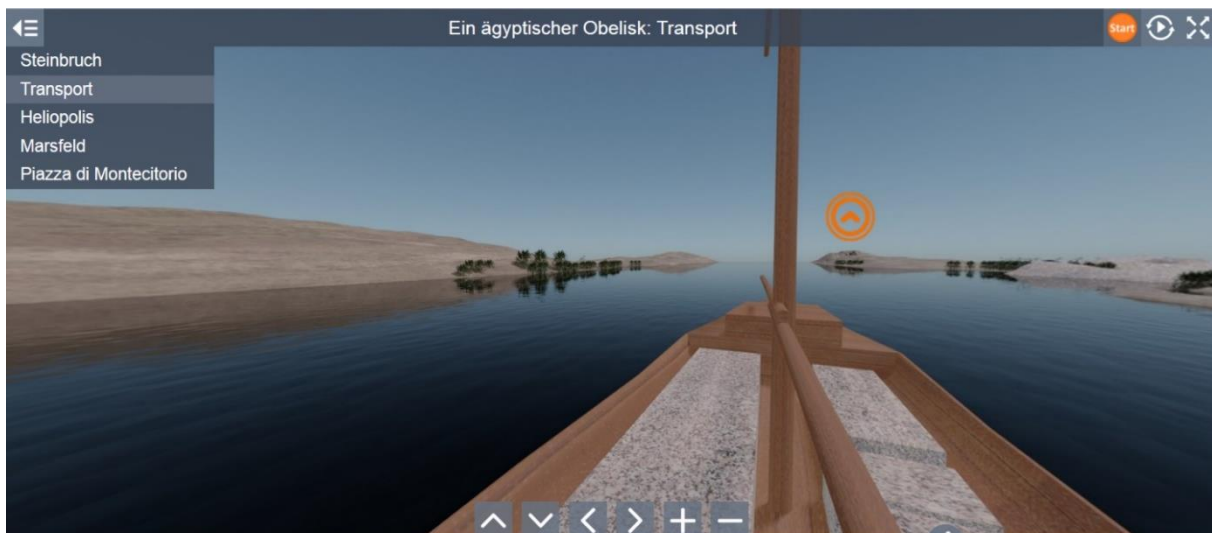
Die Herstellung von monumentalen Statuen und Obeliskens aus einem harten Gestein wie Rosengranit war eine technologische Meisterleistung. Der Abbau von Hartgestein gelang in Ägypten bereits zu einer

Zeit, bevor Eisen als Material für Werkzeuge bekannt war. Als Werkzeuge dienten so Steinäxte und Schlagsteine aus Dolerit (ein dunkler Basalt, welcher härter ist als Granit) für den Abbau.

Die einzelnen Arbeitsschritte lassen sich anhand eines noch im Boden liegenden, unfertigen Obelisk-Rohlings in Assuan nachvollziehen. Als erster Schritt musste die verwitterte Oberfläche des Granits entfernt werden. Dafür setzte man an mehreren Stellen der Oberfläche Feuer, um das Gestein zu erhitzen und es anschließend mit Wasser schnell abzukühlen. Durch diesen Vorgang wird das Gestein spröde und kann leichter abgeschlagen werden. Im zweiten Schritt legte man zwei parallele, mannshohe Gräben an, welche die Längenausdehnung des Obeliskens vorgaben. Dies geschah in Assuan durch das wiederholte Schlagen mit Dolerit-Schlagsteinen. Ist der Obelisk dann an den Längsseiten freigelegt, muss er im dritten Schritt vom Untergrund abgetrennt werden – der komplizierteste Vorgang. Die genaue Methode ist heute leider unbekannt. Möglicherweise geschah dies unter Verwendung von hölzernen Spaltkeilen oder durch Aushämmern mit Dolerit-Schlagsteinen. Im letzten Schritt muss der Obelisk aus seiner vertieften Lagerstätte gehoben werden. Auch hier ist die genaue Vorgehensweise unbekannt. Eventuell richtet man ihn mit hölzernen Hebeln auf und zog ihn nach oben oder man entfernte das Gesteinsmaterial an der Vorderseite, um den Obeliskens von dort aus zu bewegen.

In jedem Fall stellte die Bergung und der Transport eines solch hohen und schmalen Monolithen eine riesige Herausforderung dar. Die Aufstellung eines Obeliskens setzt nicht nur umfangreiche Kenntnisse im Bereich der Physik sondern auch ein herausragendes und hoch entwickeltes Transportnetzwerk voraus.

2. Transport



Niltransport (Info 1/1)

Der Nil war nicht nur Ägyptens Lebensader, sondern auch der wichtigste Transportweg. Von den Steinbrüchen in Assuan bis zu seinem Aufstellungsort in Heliopolis musste der Obelisk über 800 km weit nilabwärts transportiert werden. Da sich herkömmliche Transportschiffe für die großen, schweren Obeliskens nicht eigneten, fertige man hierfür spezielle Schiffe, die sogenannten „Obeliskenschiffe“ an. Wie diese ausgesehen haben, lässt sich heute anhand von Schriftquellen oder Abbildungen in Reliefs nachvollziehen. Eine der bekanntesten Darstellungen findet sich in den Reliefs des Hatschepsut-Tempels in Deir el-Bahari.

Das Relief zeigt ein großes Schiff mit zwei auf einem breiten Deck vertäuten Obeliskens. Da sich keines dieser Schiffe im Original erhalten hat, ist ihre tatsächliche Größe unbekannt. Hochrechnungen anhand der Größe der Obeliskens ergeben eine Länge zwischen 63–80 m. Wie im Bild zu erkennen ist, zogen kleine Ruderbote das Lastschiff. Aufgrund des hohen Gewichts der Obeliskens und der immensen Fahrtiefe des Schiffes konnte der Obeliskentransport über den Nil vielleicht nur einmal im Jahr, zur Nilschwemme, stattfinden.

3. Heliopolis



Heliopolis – Kultort des Re-Harachte (Info 1/3)

Heliopolis, der ursprüngliche Aufstellungsort des Obeliskens, war bereits seit dem Alten Reich (2600 v. Chr.) die wichtigste Kultstätte des Sonnengottes Re-Harachte. Dort ist auch der Ursprungsort des sogenannten *benben*-Steins, aus welchem sich später die Obeliskens entwickelten. Dieser *benben*-Stein, der den Ägyptern heilig war, galt als der Felsen, auf welchen der erste Sonnenstrahl der aufgehenden Sonne fiel. Auch die Obeliskens, welche seit dem Alten Reich ausgehend von ihrem Ursprungsort Heliopolis in ganz Ägypten aufgestellt wurden, besaßen eine direkte Verbindung zum Sonnenkult. So war ihre Spitze meist vergoldet, um Sonnenstrahlen zu reflektieren, an ihrer Basis waren oft Paviane dargestellt, welche die aufgehende Sonne begrüßen.

Die Obeliskens waren folglich ein wichtiges religiöses Symbol des Sonnenkultes. Darüber hinaus spielten sie auch eine wichtige Rolle für die Festigung der Königsherrschaft. So demonstriert ein Pharao, welcher in der Lage ist, ein Monument dieser Größe zu errichten, dass er über erhebliche Ressourcen, Arbeiter, technische Fähigkeiten sowie die nötige Infrastruktur verfügt – und damit letztlich der Garant für Frieden und Wohlstand in seinem Land ist.

Der Obelisk in Heliopolis (Info 2/3)

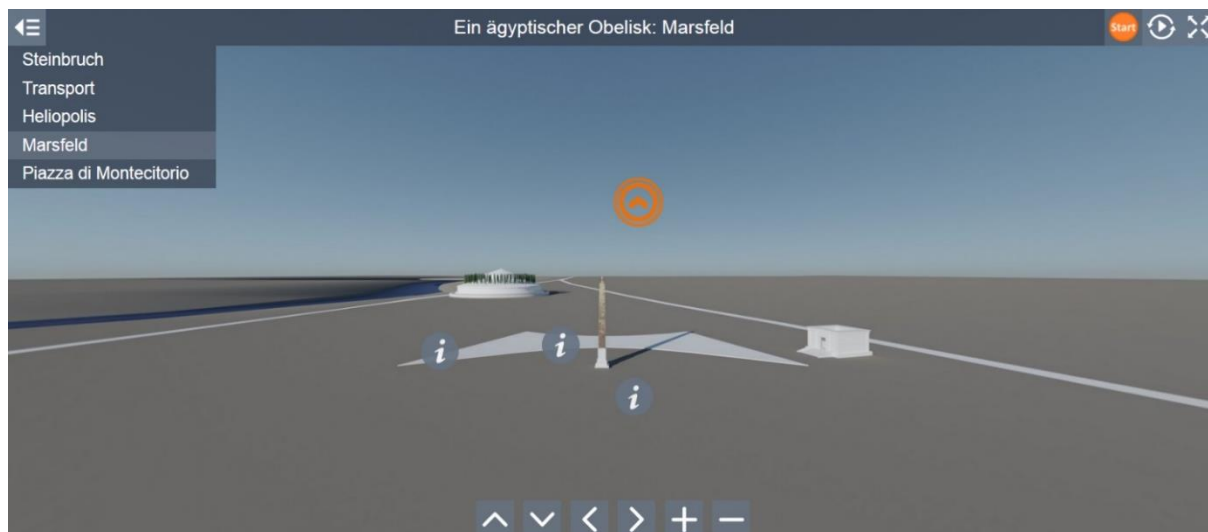
Seit dem Neuen Reich (1550–1069 v. Chr.) stellte man in Ägypten Obeliskens üblicherweise paarweise auf, jeweils vor den Pylonen eines Tempels. So besaß auch der Obelisk von der Piazza Montecitorio einen Partner, welcher heute leider verloren ist. Die Hieroglyphen auf dem Obeliskens bezeichnen Psammetich II. als Stifter sowie seinen ursprünglichen Aufstellungsort in Heliopolis. An welcher Stelle der Obelisk damals in der 26. Dynastie, als Psammetich II. herrschte (595–589 v. Chr.), stand, ist unbekannt, da das antike Heliopolis heute größtenteils von der modernen Stadt Kairo überbaut ist. Daher ist wenig von der Stadt bekannt. Aus der 26. Dynastie kennt man heute lediglich eine Grabanlage eines Beamten namens Wadj-Hor. Der Obelisk muss aber mit einem Tempel in Verbindung gestanden haben.

Aufstellung von Obeliskens (Info 3/3)

Die Aufrichtung eines Obeliskens nach dem Transport ist selbst mit heutigen modernen Mitteln sehr schwierig. Da bei dem Vorgang großes Gewicht auf fragilen Stellen lastet, besteht die Gefahr des Bruchs. Die Ägypter verfügten weder über Kräne noch über Seilwinden. Dennoch gelang es ihnen, selbst in engsten Räumen Obeliskens aufzustellen. Wie man das genau erreichte, ist bis heute unklar. In einer Modellvorstellung wird ein komplexes System aus hölzernen Hebeln und Zugseilen vorgeschlagen, in einer anderen das Aufschieben einer Sandbank, über welche der Obelisk in die

Senkrechte gekippt wird. In jedem Fall handelte es sich um eine sorgfältig berechnete, architektonische Meisterleistung.

4. Marsfeld



Der Obelisk auf dem römischen Marsfeld (Info 1/3)

Wir können die Geschichte des Obeliskens wieder greifen, als Kaiser Augustus ihn im Jahr 10 v. Chr. auf dem nördlichen Marsfeld in Rom aufstellen ließ. Als Schattenzeiger (Gnomon) der augusteischen Sonnenuhr (Horologium Augusti) war er Bestandteil der umfangreichen Bautätigkeiten, welche durch Augustus zeitgleich auf dem Marsfeld durchgeführt wurden. Die engste Verbindung weist das Horologium Augusti zum Augustusmausoleum sowie der Ara Pacis auf – dem Friedensaltar, den der Senat zu Ehren des Augustus errichten ließ. Diese Bezüge soll das hier gezeigte Modell des Marsfeldes veranschaulichen und blendet daher die weitere Bebauung des Marsfeldes aus.

Wenngleich sicher ist, dass der Obelisk als Schattenwerfer eines Zeitmessungsgerätes diente, gibt es für die ursprünglich angenommene Ergänzung eines Ziffernblatts zu einer Sonnenuhr keinerlei Nachweis. Es wurde lediglich ein 6,6 m langes Stück einer skalierten Meridianlinie ausgegraben.

Nach neuestem Forschungsstand ist das Horologium Augusti somit eher als Instrument zur Messung der Tageslängen im Jahresverlauf zu deuten als eine Stundenuhr.

Möglicherweise wählte man bewusst einen Obeliskens für das Horologium Augusti, weil er schon in Ägypten in engem Zusammenhang zur Sonne gestanden hatte. Dass den Römern der ursprüngliche Zusammenhang des Obeliskens mit dem Sonnenkult wahrscheinlich bekannt war, zeigt die Widmung an den Sonnengott Sol in der augusteischen Inschrift (Siehe Infopunkt 3/3). Die Auswahl von Obeliskens als beliebte Trophäen war somit keinesfalls zufällig. Obeliskens hatten auch in Rom eine Vielzahl an Bedeutungen (siehe Infopunkt 2/3).

Bedeutung ägyptischer Obeliskens in Rom (Info 2/3)

Als Augustus den Transport mehrere Obeliskens aus Ägypten nach Rom anordnete und den Obeliskens aus Heliopolis im Jahr 10 v. Chr. auf dem Marsfeld aufstellen ließ, muss dies einem wirkungsvollen Spektakel gleichgekommen sein. Augustus verfolgte damit ein geschicktes Programm der Machtdemonstration und traf gleichzeitig den Zeitgeschmack. In dieser Zeit herrschte in Rom reges Interesse an ägyptischen Objekten und der ägyptischen Kultur. Durch das Aufstellen der monumentalen Obeliskens an zentralen Orten in Rom wie dem Marsfeld erinnerte er die Römer an seinen Triumph über Kleopatra und Marcus Antonius und feierte er die Annexion Ägyptens. Die ägyptischen Obeliskens erfüllen hiermit die Rolle eines Siegesmonumentes und einer Kriegstrophäe. Auch der hohe logistische und technologische Aufwand, den es bedurfte, um den riesigen Obeliskens aus Ägypten nach Rom zu bringen, sollte die Macht und Fähigkeiten des Augustus zeigen. Gleichzeitig erfüllte der Obelisk aber

auch die größer werdende Nachfrage nach ägyptischen Kunstobjekten, welche zu augusteischer Zeit zunehmend in Mode kamen.

Um den Obelisken in sein neues Umfeld in Rom einzupassen, wurde er an manchen Stellen verändert und um einige Elemente ergänzt (siehe Infopunkt 3/3).

Modifikationen und Ergänzungen (Info 3/3)

Bei seiner Aufstellung in Rom erfuhr der Obelisk selbst keine Umgestaltungen, allerdings ergänzte man ihn durch zwei wichtige Elemente. Auf die Spitze kam eine bronzene Kugel, welche als Schattenwerfer des Gnomon diente. Zudem erhielt er für die Aufstellung auf dem Marsfeld eine neue, 5 m hohe Basis. Der Rosengranit, den man hierfür verwendete, baute man in denselben Steinbrüchen von Assuan ab, aus welchen auch der Obelisk stammte. Die Basis trägt eine Inschrift des Augustus und eine Widmung an den Sonnengott Sol:

IMP CAESAR DIVI F
AUGUSTUS
PONTIFEX MAXIMUS
IMP XII COS XI TRIB POT XIV

AEGVPTO IN POTESTATEM
POPULI ROMANI REDACTA
SOLI DONUM DEDIT

Der Imperator Caesar, des Vergöttlichten Sohn,
Augustus
Pontifex Maximus
Imperator zum 12., Konsul zum 11., Inhaber der
tribunizischen Gewalt zum 14. Mal,
hat (den Obelisken), nachdem Ägypten in die Gewalt
des römischen Volkes gebracht war,
der Sonne zum Geschenk gegeben.

(Corpus Inscriptionum Latinarum 6, 702. Übersetzung: K. Bartels, Roms sprechende Steine. Inschriften aus zwei Jahrtausenden, gesammelt, übersetzt und erläutert von Klaus Bartels ²[Mainz 2001] 105)

Durch die Widmungsformel an den römischen Sonnengott Sol wird von Augustus direkt auf den ursprünglichen Verwendungszweck des Obelisken im Sonnenkult zurückgegriffen. Fraglich bleibt, inwiefern Ägypter und Römer diese Inschrift für eine tatsächliche Umwidmung des Obelisken an einen anderen Gott hielten. Es bleibt zu bedenken, dass sie womöglich Re und Sol eher als zwei Ausprägungen desselben Sonnengottes sahen. Folglich kam es wohl zu keiner wirklichen Umdeutung des Obelisken, sondern eher zu einer Anpassung an die römischen Kulte und eine Erweiterung der ursprünglichen Bedeutung um den Aspekt der Siegesthematik.

5. Piazza di Montecitorio



Piazza di Montecitorio (Info 1/1)

Wie lange genau der Obelisk auf dem Marsfeld stand, ist unbekannt. Höchstwahrscheinlich fiel er der Eroberung Roms durch die Normannen im 12. Jahrhundert zum Opfer. Bevor er verschüttet wurde, zerbrach der Obelisk in fünf Teile und erlitt erheblichen Feuerschaden. Im Jahr 1748 entdeckte man diese Bruchstücke des Obelisken zusammen mit seiner Basis wieder. Papst Pius VI. ließ 1792 den Obelisken restaurieren und an seinem heutigen Standort auf der Piazza di Montecitorio aufstellen – gleichsam als Denkmal für seine Herrschaft. Fehlstellen am Obelisken glich man mit Material aus den Bruchstücken einer monumentalen Rosengranitsäule aus, die einmal als Ehrensäule des Antoninus Pius gedient hatte (siehe zu dieser im anderen Ausstellungsbereich) – hier treffen sich also zwei Objektbiographien.

Literatur:

- E. Buchner, Die Sonnenuhr des Augustus. Nachdruck aus RM 1976 und 1980 und Nachtrag über die Ausgrabung 1980/1981 (Mainz 1982)
- B. A. Curran – A. Grafton – P. O. Long – B. Weiss, Obelisk. A history (Cambridge 2009)
- C. D’Onofrio, Gli Obelischi di Roma (Rom 1967)
- J. A. Harrell – P. Storemyr, Ancient egyptian quarries. An illustrated overview, in: N. Abu-Jaber – E.G. Bloxam – P. Degryse – T. Heldal (Hrsg.), QuarryScapes. Ancient stonequarry landscapes in the eastern mediterranean (2009) 7–50
- L. Haselberger, The Horologium of Augustus. Debate and Context (Portsmouth 2014)
- P. Heslin, Augustus, Domitian and the so-called Horologium Augusti, The Journal of Roman Studies 97 (1), 2007, 1–20
- M. Hiermanseder, Interpretation of the function of the Obelisk of Augustus in Rome from Antique texts to present time virtual reconstruction, The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences XLII-2/W11, 2019, 615–622
- W. Jansson, To move an obelisk (Diss. Universität Uppsala 2019)
- D. D. Klemm – R. Klemm, The building stones of ancient egypt. A gift of its geology, Journal of African Earth Science 33, 2001, 631–642
- D. Raue, Heliopolis und das Haus des Re. Eine Prosopographie und ein Toponym im Neuen Reich (Berlin 1999)
- R. M. Schneider, Nicht mehr Ägypten sondern Rom. Der neue Lebensraum der Obelisken, in: H. Beck (Hrsg.), Ägypten, Griechenland, Rom. Abwehr und Berührung. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 26. November 2005 - 26. Februar 2006 (Frankfurt 2005) 416–425
- S. Sorek, The Emperors Needles. Egyptian Obelisks and Rome (Liverpool 2009)
- M. Swetnam-Burland, ‘Aegyptus Redacta’: The Egyptian Obelisk in the Augustan Campus Martius, The Art Bulletin 92,3, 2010, 135–153
- M. Swetnam-Burland, Aegyptus Redacta. Augustus’ Obelisks and the Spoils of Egypt, in: M. Swetnam-Burland (Hrsg.), Egypt in Italy. Visions of Egypt in Roman Imperial Culture (Cambridge 2015) 65–104
- A. Wirsching, Das Doppelschiff. Die altägyptische Technologie zur Beförderung schwerster Steinlasten, Studien zur altägyptischen Kultur 27, 1999, 389–408
- A. Wirsching, How the obelisks reached Rome. Evidence of roman double ships, The International journal of nautical archaeology 29, 2000, 273–283
- A. Wirsching, Die Obelisken auf dem Seeweg nach Rom, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 109, 2002, 141–156
- A. Wirsching, Obelisken transportieren und aufrichten in Ägypten und Rom (Norderstedt 2007)
- C. Zadro, Gli Obelischi di Roma. Dalle sabbie dell’antico Egitto alle piazze della città eterna, dagli imponenti monoliti eretti dai faraoni alle imitazioni successive. Un viaggio nella storia e nei segreti dei monumenti simbolo del potere (Rom 2007)

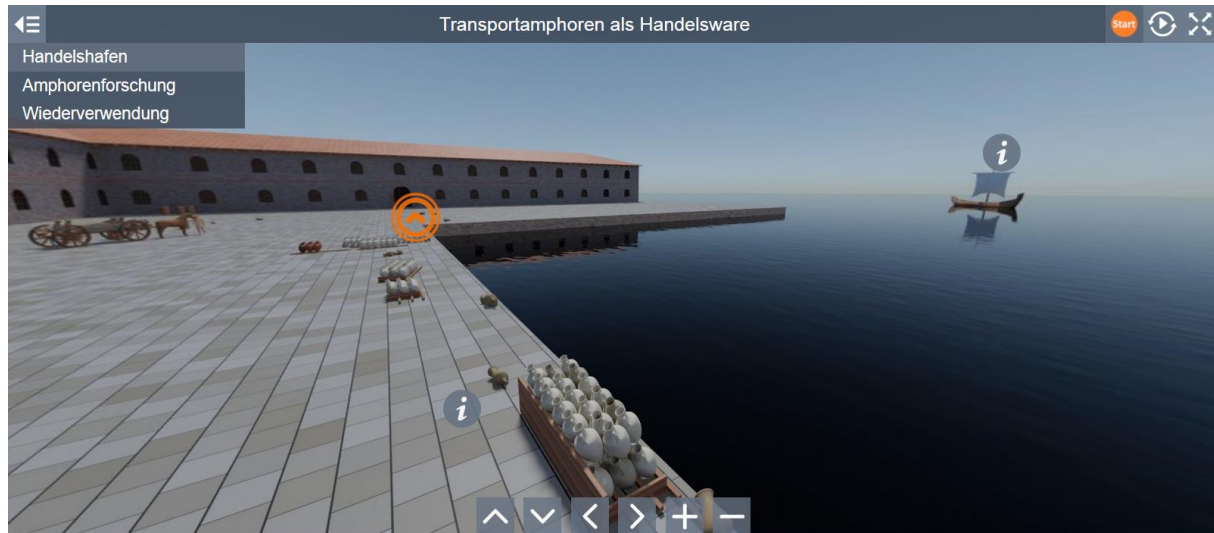
© Virtuelle Ausstellungsbereiche: Institut für Klassische Archäologie der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg und Dr. Jürgen Süß (MediaCultura)

Detaillierte Bild- und sonstige Mediennachweise siehe im Ausstellungsbereich.

Römische Transportamphoren

Texte: Lena Bandasch und Philipp Drexler

1. Transportamphoren als Handelsware



Transportamphoren der Antike (Info 1/3)

Amphoren waren in der griechischen und römischen Antike wichtige Transportgefäße für Lebensmittel und Öle. Man handelte sie auf Schiffen über weite Strecken in verschiedene Länder. Hiervon zeugen die Stempel auf den Amphoren, die als Markenzeichen den Ursprungsort kennzeichnen. Ob Wein von der Insel Thasos oder Olivenöl aus Spanien – die Transportamphoren machten den antiken Handel mit seinen logistischen Netzwerken erst möglich. Nach Studien von Heinrich Dressel (1845–1920) gab es mehr als 50 verschiedene Gefäßtypen, die man für den Transport verwendete. Unter all dem Formenreichtum ist allerdings die Spitzamphore mit dem namensgebenden, spitzen unteren Ende am häufigsten vertreten, vor allem weil man diese effizient in Vorrichtungen stapeln und somit leicht transportieren konnte. Ausgediente Transportamphoren waren eine geschätzte Ressource, nicht nur weil sie in Massen vorhanden waren, sondern auch wegen ihrer Form und ihren Materialeigenschaften. So verwendete man sie unter anderem als Lagerbehälter, Grenzmarker, Sarkophag, Urinal, Baumaterial oder Becken. Mehr zur Nachnutzung erfahren Sie in den beiden Nebenräumen.

Handel mit Amphoren (Info 2/3)

Einige gesunkene antike Transportschiffe, wie das berühmte römische Schiff von Madrague de Giens (gesunken etwa 70 bis 45 v. Chr.) an der Küste Südfrankreichs, bewahren ihre Fracht noch heute. Erhalten sind in diesem Schiffswrack ca. 6000 Amphoren, die mit Wein aus der Region Latium in Italien gefüllt waren. Um den knappen Laderaum vollständig zu nutzen, schichtete man die vermutlich genormten Amphoren. Aber auch ihr spitzes unteres Ende trug dazu bei, sie optimal übereinander gesetzt zu lagern. Rückstände in den Gefäßen, Amphorenstempel und Beschriftungen lassen oftmals nicht nur den Inhalt nachvollziehen, sondern auch das Ursprungs- und Zielland bestimmen. Folgende Lebensmittel lagerten nachweislich in solchen Transportamphoren: Wein, Öl/Oliven, Getreide, Fisch, Obst, Nüsse und Gewürze. Aber auch andere Stoffe wie Harz wurden hiermit verschifft.

Hafengebäude (Info 3/3)

An antike Häfen wurden Lebensmittel wie Öl und Wein in Transportamphoren angeliefert, um diese dann in den großen Lagergebäuden zwischenzulagern. Die großen Magazinbauten bestehen oft aus

vielen aneinandergereihten *Tabernae*. Bei *Tabernae* handelt es sich um Lagerraumkompartimente innerhalb der Magazinbaustruktur, die voneinander abgegrenzt und mit einem eigenen Zugang versehen waren. Die Rekonstruktion des Magazinbaus, die für dieses Projekt verwendet wurde, orientiert sich an den sogenannten *Grandi Magazzini di Settimio Severo* in Portus, dem antiken Hafen Roms. Das Gebäude war aus Ziegelsteinen erbaut und maß 190 m x 130 m x 25 m. Man geht von einer Erbauung des Gebäudes im späteren 2. Jh. n. Chr. aus.

2. Heinrich Dressel und der Scherbenschuttberg



Heinrich Dressel (Info 1/3)

Prof. Dr. Heinrich Dressel (*16.6.1845 †17.7.1920) war als Archäologe an vielen Orten, wie Berlin oder Rom, tätig. Er widmete seine Forschung vor allem antiken Inschriften und Münzen. 1872 untersuchte er den Scherbenberg „Monte Testaccio“ bei Rom erstmals systematisch und erstellte bis 1899 eine Klassifikation der verschiedenen Amphorentypen, die auch noch heute nach ihm benannt sind, wie „Dressel Form 1“. Dabei interessierten ihn die Beschriftungen und Stempel der Amphoren, die Einblicke in die Handelsnetzwerke geben. Dressels Arbeit am Monte Testaccio wurde zur wichtigen Grundlage für die Forschung über Transportamphoren, an die heute noch moderne Untersuchungsmethoden anschließen.

Monte Testaccio (Info 2/3)

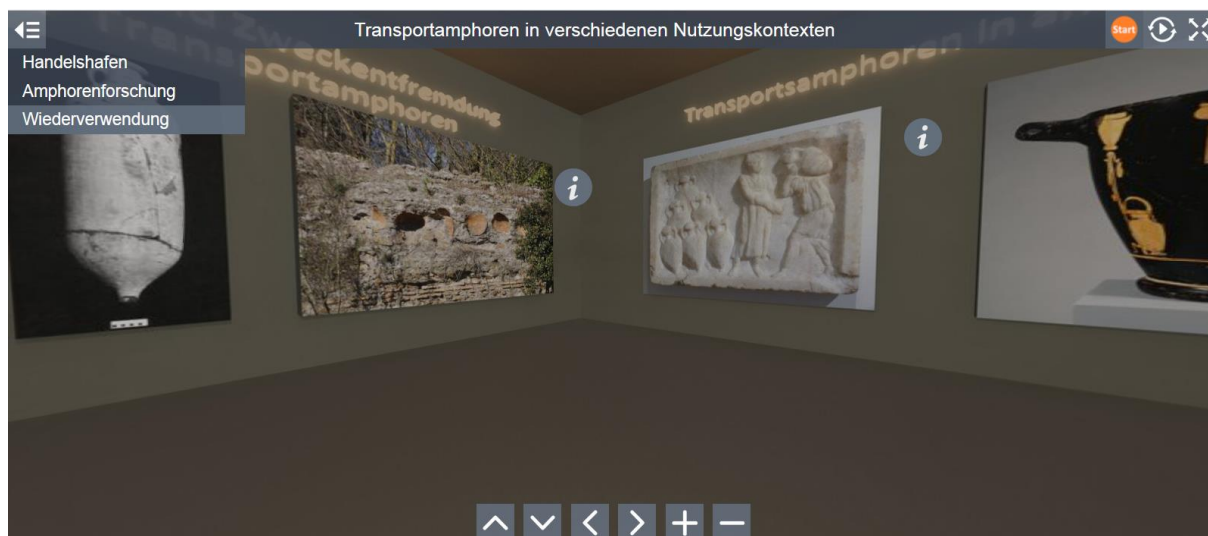
Beim Monte Testaccio handelt es sich um ein Depot von etwa 25 Millionen Amphorenscherben in der Nähe des Tibers im Südwesten Roms, welche sich zu einem Hügel mit bis zu 50 m Höhe auftürmen. Die Amphoren, von denen man heute weiß, dass sie zum großen Teil für den Transport von Olivenöl benutzt wurden, hat man während der Nutzungsphasen der Deponie zwischen dem 1 Jhd. v. Chr. und dem 2. bis 3. Jhd. n. Chr. dort niedergelegt. Ein Großteil der Scherben stammt von Transportamphoren vom Typ „Dressel 20“. Auf den Amphorenscherben befanden sich Inschriften mit Hinweisen zu Händlern und Herkunftsort. Etwa 80% der Gefäße stammen aus dem südlichen Spanien, das für sein qualitativvolles Olivenöl berühmt war. Die großen, bauchigen Gefäße waren durch das enthaltene Restöl für die meisten anderen Wiederverwendungszwecke ungeeignet. So blieb letztlich nur der Abfallberg.

Amphorenforschung (Info 3/3)

Wichtige Grundlage der Amphorenforschung ist die Klassifizierung der einzelnen Typen (an der Wand: Typentafel nach Heinrich Dressel). Die hier gezeigte, bauchige und häufig vertretene Amphorenform „Dressel 20“ zeichnet sich durch ihre sehr bauchige Form und kurzes spitzes Ende aus. Bei den Grabungen am Monte Testaccio, dem Scherbenberg Roms, fand man vor allem Amphoren dieser Form. Für die Amphorenforschung sind aber auch die Stempel wichtig, die manchmal Aufschluss darüber geben, welchen Inhalt die Amphore einst enthielt, aber auch welchen Weg sie auf ihrem Transportweg

hinter sich gebracht hat. Die Stempel konnten entweder am Amphorenhals oder am Gefäßgriff angebracht sein.

3. Transportamphoren in verschiedenen Nutzungskontexten



Transportamphoren als Sarkophag (Info 1/4)

Eine vergleichsweise einfache Form der Bestattung in der Antike war die Bestattung in einer ganzen oder geteilten Transportamphore, die es in der griechischen wie römischen Antike weit verbreitet gab. Sie nahmen sowohl Reste eines verbrannten Leichnams auf als auch Körperbestattungen als Ganzes. So ist dies beispielsweise der Fall in der Nekropole von Lamta im heutigen Tunesien. Von den dort gefundenen, etwa 100 Bestattungen waren 38 Amphorenbestattungen, davon waren 31 für Kinder gedacht. Links an der Wand zu sehen ist eine Kinderbestattung (2 Jahre \pm 8 Monate) in einer Amphora, die durch ein sorgfältiges Entfernen einer Bauchseite zunächst geteilt und anschließend wieder geschlossen wurde. Daneben ist eine Amphorenbestattung aus Poggio Gramignano bei Rom gezeigt, die ebenfalls den Leichnam eines Kindes aufnahm.

Transportamphoren als Baumaterial (Info 2/4)

Nachdem die Transportamphoren ihre Hauptaufgabe erfüllt hatten, wurden sie unter anderem als Baumaterial in der antiken Architektur weiterverwendet. Um Teile des Gefäßes für verschiedene bauliche Zwecke einzusetzen, zerbrach man die Amphoren, halbierte sie, entfernte Hals oder Boden oder fügte Löcher hinzu. Teile der Wände des Circus des Maxentius in Rom (hier an der Wand gezeigt) beinhalten große Amphorenscherben. Dies half, das Gewicht des massiven Gussmauerwerks zu reduzieren. Amphorenscherben eigneten sich auch deshalb für bauliche Zwecke, weil sie sehr materialstabil waren. Und natürlich gab es die Amphoren im Überfluss und sie waren günstig zu beschaffen. Reste von Amphoren finden sich daher fast überall in antiken Siedlungen, etwa als Teile von Brunnen oder von Grundstücksgrenzen. Die Beschaffenheit der Keramikscherben eignete sich außerdem gut, um Wasser zu transportieren und zu speichern; sie finden sich daher in vielen römischen Wasserversorgungsanlagen verbaut.

Transportamphoren in antiken Bildern (Info 3/4)

Da Amphoren in der Antike allgegenwärtig waren, tauchen sie auch in der Bilderwelt auf. Römische Mosaikethematisieren beispielsweise den Schiffstransport und Reliefs zeigen die Übergabe der Amphoren an Händler. Bemalte griechische Gefäße setzen Amphoren als Transportgefäße für Wein vor allem in Bezug zum griechischen Symposion, bei dem die Männer der Elite zum Weinkonsum und zum Gespräch zusammenkamen. All diese Bilder zeugen von der alltäglichen Präsenz und der Wichtigkeit

der Amphoren im Leben der antiken Menschen, müssen aber nicht immer die antike Realität getreu wiedergeben, wie die Beispiele an der nächsten Wand zeigen.

Zweckentfremdung im Bild (Info 4/4)

Neben der Darstellung alltäglicher Nutzungskontexte der Amphoren zeigen einige Bilder, wie die Amphoren völlig entgegen ihrer eigentlichen Zweckbestimmung, dem Transport oder der Lagerung, genutzt werden. So trinkt der Satyr aus dem ekstatischen Gefolge des Weingottes Dionysos den Wein direkt aus der Amphora und nicht gemischt aus einem Trinkgefäß, wie es beim Symposion üblich war. Es ist kein Zufall, dass gerade eine Person wie ein Satyr hier die Normen verletzt. Auch in anderen Bildern überschreitet er verschiedene Grenzen des sozial akzeptierten Handelns und ist damit ein Gegenbild zum griechischen Bürger. Solche Bilder zeigen, dass mit den Amphoren eine Vorstellung ihrer korrekten Verwendung verbunden war, die wahrscheinlich auch verschiedene Recyclingmöglichkeiten einschloss. Aber auch wenn man die Amphoren vielfältig verwendete: alles war offensichtlich nicht akzeptabel oder gab sogar Anlass zur Belustigung – etwa, wenn kleinwüchsige Personen eines mythischen Volkes Amphorenfragmente als Waffen gegen Kraniche verwenden, wie das Mosaik hier zeigt. Dass die zerbrochene Amphora dieselbe Schutzwirkung haben sollte wie ein Schild wird wohl jeder bezweifelt haben.

Literatur:

- M. H. Callender, Roman Amphorae. With Index of Stamps (London 1965)
- H. Dressel, Corpus Inscriptionum Latinarum, Bd. 15 (1899 Berlin)
- P. Dupont, Archaic East Greek Trade Amphoras, in: R. M. Cook u. P. Dupont, East Greek Pottery (1998 London) 142–222
- P. R. Franke, Dressel, Heinrich. In: Neue Deutsche Biographie (NDB). Bd. 4, 1959, 111–112
- O. Höckmann, Antike Seefahrt (München 1985)
- S. Keay – M. Millett – K. Strutt, Recent Archaeological Survey at Portus, in: R. L. Hohlfelder (Hrsg.), The Maritime World of Ancient Rome (Michigan 2008) 97–104
- R. D. Klug, Griechische Transportamphoren im regionalen und überregionalen Handel. Untersuchungen in griechischen und nicht-griechischen Kontexten in Unteritalien und Sizilien vom 8. bis zum 5. Jh. v. Chr. (Rahden/Westf. 2013)
- W. Letzner, Gebrannte Erde. Antike Keramik – Herstellung, Formen und Verwendung (Mainz 2015)
- K. Regling, Heinrich Dressel, Zeitschrift für Numismatik 33, 1922, 1–18
- C. Osborne – L. Stirling, Catalogue of Burials (1990), in: N. B. Lazreg – D. J. Mattingly (Hrsg.), Leptiminus (Lamta). A Roman port city in Tunisia. Report no. 1 (Ann Arbor 1992) 267–300
- D. P. S. Peacock, Pottery in the Roman world. An ethnoarchaeological approach (New York 1982)
- J. T. Peña, Roman Pottery in the Archaeological Record (Cambridge 2007)
- E. Rodríguez Almeida, Il Monte Testaccio. Ambiente, storia, materiali (Rom 1984)
- Scheibler, Griechische Töpferkunst. Herstellung, Handel und Gebrauch der antiken Tongefäße (München 1995)
- K. Warner Slane, Amphoras – Used and Reused – at Corinth, in: J. Eiring – J. Lund (Hrsg.), Transport Amphorae and Trade in the Eastern Mediterranean. Acts of the International Colloquium at the Danish Institute at Athens, September 26–29, 2002 (Aarhus 2004) 361–369
- C. Weiß, Die antiken Gemmen der Sammlung Heinrich Dressel in der Antikensammlung Berlin (Würzburg 2007)
- <https://www.portusproject.org/topography/buildings/grandi-magazzini-di-settimio-severo/>
- <https://www.portusproject.org/2018/04/02/photogrammetric-modelling-of-the-grandi-magazzini-di-settimio-severo/>
- <https://whitelevy.fas.harvard.edu/madrague-de-giens-wreck>

© Virtuelle Ausstellungsbereiche: Institut für Klassische Archäologie der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg und Dr. Jürgen Süß (MediaCultura)

Detaillierte Bild- und sonstige Mediennachweise siehe im Ausstellungsbereich.

Ein griechisches Schwert

Texte: Lea-Tabitha Bühner

1. Herstellung und Bedeutung



Ein Griffzungenschwert (Info 1/4)

Das hier im Zentrum stehende Artefakt ist ein 88 cm langes Eisenschwert, das in einem um 900 v. Chr. datierten Grab in Athen um den Hals einer Amphora gebogen gefunden wurde. Solche Griffzungenschwerter gab es von der protogeometrischen bis spätgeometrischen Zeit (ca. 1050–700 v. Chr.) in verschiedenen Ausführungen. Ausgegraben im Jahr 1949, befindet sich das Schwert heute, zerbrochen in drei anpassende Fragmente, in Museum der Athener Agora.

Die schmale, relativ dicke Klinge verjüngt sich zur Spitze hin, und weist eine niedrige Mittelrippe auf jeder Seite auf. Beide Kanten waren nicht scharf, was darauf schließen lässt, dass man das Schwert eher als Stich- denn als Hiebwaffe verwendete. Das Heft ist symmetrisch geschwungen mit einem Bogen am Ende. Dort war ursprünglich mithilfe von vier Niete ein Griff in Form von zwei flachen Platten befestigt. Der Griff war vermutlich aus dem vergänglichen Material Holz.

Eisengewinnung und Verarbeitung (Info 2/4)

Zur Herstellung eines Schwertes muss zunächst der Rohstoff Eisen gewonnen werden. In Griechenland wurden generell Roteisenerze und oberflächennahe Brauneisenerze genutzt. Diese Erze konnten in Rennfeuern zu Eisen verarbeitet werden, ein Schmelzdurchgang dauerte sechs bis zehn Stunden. Anschließend musste das Material bei etwa 700–1500°C und niedrigem Sauerstoffgehalt verhüttet werden, sodass es sich zu festem Eisen reduzierte und die unbrauchbaren Bestandteile als flüssige Schlacke durch eine Öffnung im Ofen ablaufen konnten. Die zurückbleibende Eisenluppe (wie an der Wand gezeigt) wurde durch Schmiedeprozesse bei hoher Temperatur von Verunreinigungen und Einschlüssen bereinigt. Schließlich härtete man es durch mehrere Erhitzungsvorgänge mit anschließendem Ausschmieden. Danach konnte das Eisen mit einem Schlaginstrument zum Schwert weiterverarbeitet werden. Das Erhitzen des Metalls half dabei, es zu formen.

Der Beginn der griechischen Eisenverhüttung und -verarbeitung wird in der geometrischen Periode (ab ca. 900 v. Chr.) gesehen, da Waffen und Geräte aus diesem Material erstmals in der frühgeometrischen Zeit umfassend nachgewiesen werden können. Das Schwert, um das es im Folgenden geht, stammt aus eben dieser Anfangszeit. Die Vorteile des neuen Werkstoffs Eisen gegenüber Bronze stellten sich schnell heraus: Seine Härte und Stabilität eigneten sich besonders für Waffen und Geräte.

Schwertdarstellungen (Info 3/4)

Das Grab, in dem man das Schwert fand, führt uns in die Zeit um 900 v. Chr. Nach den Brandresten des Leichnams handelt es sich um die Bestattung eines ungefähr 34-jährigen Mannes. Aus dieser Zeit sind weder figürliche Bilder noch schriftliche Zeugnisse der griechischen Kultur erhalten, die uns einen Einblick in die Lebenswelt der damaligen Menschen geben könnten. Spätere Darstellungen, wie auf diesem großen Tongefäß (Krater) aus dem ersten Viertel des 8. Jahrhunderts v. Chr., zeigen jedoch zahlreiche Bilder von mit Schwertern bewaffneten oder kämpfenden Männern (hier rechts an der Wand). Solche Gefäße verwendete man in dieser Zeit als oberirdische Markierungen der Gräber. Auf einen Grabkontext deutet auch die Aufbahrungsszene auf dem Gefäß hin (Abbildung unten). Im Grab stellte man also nicht nur mit den Waffenbeigaben, sondern auch durch die Bilder auf den Gefäßen einen Bezug zur Lebenswelt der Männer her. Darin spielten Waffen eine große Rolle.

Schwertnutzung (Info 4/4)

Die Bestattung wird oftmals als Grab eines Kriegers angesprochen. Dies legt die Verwendung des Schwertes im Kampf nahe, wie es auch häufig dargestellt wird. Allerdings war für die Männer in der griechischen Früheisenzeit (ab ca. 1000 v. Chr.) das Tragen von Waffen eine alltägliche Gegebenheit, nicht nur in kriegerischen Auseinandersetzungen. Sie trugen im Normalfall ein Schwert und zwei Speere bei sich. Die Waffen sind kennzeichnend für eine materiell privilegierte Gruppe, die als Beschützer der Gemeinschaft galt und wegen dieses Status Vorrechte innehatte. Weil im Grab keine Schutzwaffen, wie beispielsweise Schilde, gefunden wurden, könnte es sich um das Grab eines Mannes der Elite handeln, für den das Schwert ein Zeichen seines sozialen Status bedeutete, der aber nicht explizit als Krieger charakterisiert werden sollte.

2. Im Grab



Das Grab (Info 1/3)

In geometrischer Zeit (900–700 v. Chr.) bestattete man die Toten an verschiedenen Orten in Athen. Viele Gräber fanden sich im Bereich der späteren Agora, des urbanen Zentrums der Stadt Athen – wie auch das Grab, in dem das Schwert lag.

Es besteht aus einer ungefähr rechteckigen Grube (90 x 60 x 90 cm). An derselben Stelle finden sich außerdem die Reste der Verbrennung, die folglich an diesem Ort stattgefunden haben muss. Wie in Athen oftmals bezeugt, vertiefte man anschließend an die Verbrennung ein Loch im Boden und deponierte dort zusammen mit ausgewählten Grabbeigaben die Asche in einer Urne – hier eine Halsamphora. Das zu einem Band gebogene Eisenschwert ist um den Hals bzw. die Schulter der Amphora gelegt. Die Amphora ist mit einem großen Feldstein verschlossen. Weitere Steine decken die Grablege ab. Wegen der Gefäßverzierungen der Grabbeigaben, welche stilistisch in den Übergang

zwischen der protogeometrischen und geometrischen Epoche gehören, kann das Grab in die Zeit um 900 v. Chr. datiert werden.

Verbogen – zerstört – getötet? (Info 2/3)

Den Leichnam des Verstorbenen verbrannte man. Das Schwert lag mit auf dem Scheiterhaufen, weil Eisen durch Hitzeeinwirkung formbarer wird und so um den Hals der Amphora gebogen werden konnte. Dieses Gefäß nahm schließlich auch die Asche des Bestatteten auf. Der Gefäßkörper, der die Asche des Toten beinhaltet und als Ersatz für seinen vergangenen Körper verstanden werden kann, trägt folglich im Grab das Schwert in ähnlicher Weise wie der Bestattete einst das Schwert bei sich getragen hatte. Das Verbiegen des Schwertes macht es für die konkrete Nutzung unbrauchbar; gleichzeitig ist dies aber auch ein symbolischer Akt, der das „Töten“ des Objekts bedeuten kann. Zerstörungen von Objekten im Rahmen der Bestattung sind in antiken Kulturen nicht selten bezeugt. Ausgehend von der Vorstellung, dass der Besitzer und die Waffe eng zusammen gehören, kann man vermuten, dass Waffen rituell „getötet“ werden, um ihren verstorbenen Besitzern in den Tod folgen zu können. Möglicherweise sollte diese Zerstörung auch verhindern, dass der Tote sie auch nach dem Tod noch gegen Lebende richten könnte. Die Waffe zu zerstören nimmt sie aber in jedem Fall aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang und macht sie dadurch geeignet für symbolische Nutzungen. Letztlich konnte das Schwert nur in dieser Weise verformt in einem solch kleinen Grab beigegeben werden.

Weitere Grabbeigaben (Info 3/3)

Neben der Amphora befanden sich folgende Eisenobjekte: zwei Speerspitzen, zwei trensenartige Objekte, zwei Messer mit halbmondförmigen Klingen und Griffzapfen, ein kleiner Meisel, eine Schlaufe mit Zinken und ein großer Meisel, welcher an einen Wetzstein gebunden war. Diese wurden, nachdem sie mit dem Leichnam verbrannt wurden, anscheinend in Stoff eingewickelt, von dem noch Reste an einem Fragment zeugen. Die Objekte, die wohl aus dem Besitz des Toten stammten, behandelte man demnach ähnlich sorgfältig wie den Leichnam und führte sie anschließend in der Grabgrube wieder zusammen. Die Eisengeräte und -waffen verdeutlichen den Status des Bestatteten und seine Rolle in der Gesellschaft. Hierzu tragen auch die vier unverbrannten Keramikgefäße (Kelch, Kantharos, Weinkanne und Becher) bei, die man ihm ebenfalls beigab. Sie dienten alle als Gefäße für den Weinkonsum, der vor allem in der elitären Gemeinschaft der Männer gepflegt wurde.

In den Brandresten sind Fragmente verbrannter und unverbrannter Keramik, Holzkohle und verkohlten Feigen und Trauben enthalten, die einen Einblick in den Grabritus geben. Offenbar verbrannte man nicht nur persönliche Gegenstände des Verstorbenen, sondern auch Früchte und Gefäße. Dies ist auf verschiedene mögliche Aktivitäten der Bestattungszereemonie zurückzuführen, wie etwa Begräbnisfeiern oder Trank- bzw. Speiseopfer. Feigen wurde auch eine reinigende Wirkung nachgesagt.

Film „Der Weg ins Grab“



Literatur:

- Agora Object: IL 1058, <http://agora.ascsa.net/id/agora/object/il%201058> (15.10.2020)
- American school of classical studies at Athens (Hrsg.), Early burials from the Agora cemeteries. Excavations of the Athenian Agora Picture Book 13 (Princeton 1973)
- C. W. Blegen, Two Athenian Grave Groups of about 900 B.C., *Hesperia* 21(4), 1952, 279–294
- M. Crosby, Agora Report 1949, Section OO, <http://agora.ascsa.net/file?id=Agora%3AReport%3A1949%20%CE%9F%CE%9F&field=PDF&path=%2FAgora%2FPDFs%2FReports%2F1949%20%CE%9F%CE%9F.pdf> (15.10.2020)
- K. Czarnecka — B. Kontny, Traces of combat or traces of ritual destruction? The damage to weapons in the Przeworsk culture, in: A. W. Busch — H.-J. Schalles (Hrsg.), *Waffen in Aktion. Akten der 16. Internationalen Roman Military Equipment Conference (ROMECC) Xanten, 13.–16. Juni 2007*, Xantener Berichte 16 (Mainz 2009)
- A. Haug, Die Entdeckung des Körpers. Körper- und Rollenbilder im Athen des 8. und 7. Jahrhunderts v. Chr., *Image & Context* 10 (Berlin/Boston 2012)
- I. Kilian-Dirlmeier, Die Schwerter in Griechenland (außerhalb der Peloponnes), Bulgarien und Albanien. Prähistorische Bronzefunde. Abteilung IV, 12 (Stuttgart 1993)
- E. Kluwe, Handwerk und Produktion in der frühgriechischen Polis, *Jahrbuch für Wirtschaftsgeschichte* 19(4), 1978, 109–133
- S. Langdon, „It’s a Man’s Man’s World“. Soziales Leben in den Dunklen Jahrhunderten, in: Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hrsg.), *Zeit der Helden. Die „dunklen Jahrhunderte“ Griechenlands 1200—700 v. Chr.* (Karlsruhe – Darmstadt 2008) 101–1
- A. Mutz, Römisches Schmiedehandwerk. *Augster Museumshefte* 1 (Augst 1976)
- F. Neukirchen, *Von der Kupfersteinzeit zu den Seltenen Erden. Eine kurze Geschichte der Metalle* (Heidelberg 2016)
- J. K. Papadopoulos, Burial customs and funerary rites, in: J. K. Papadopoulos — E. Lord Smithson — M. A. Liston — D. Ruscillo — S. Strack — E. Dimitriadou (Hrsg.), *The early iron age. The cemeteries, Agora 36* (Princeton 2017) 575–688
- J. K. Papadopoulos, Small finds other than pottery, in: J. K. Papadopoulos — E. Lord Smithson — M. A. Liston — D. Ruscillo — S. Strack — E. Dimitriadou (Hrsg.), *The early iron age. The cemeteries, Agora 36* (Princeton 2017) 899–972
- H. van Wees, „Der Krieg sei Sorge der Männer“. Bewaffnung und Kampftechnik, in: Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hrsg.), *Zeit der Helden. Die „dunklen Jahrhunderte“ Griechenlands 1200—700 v. Chr.* (Karlsruhe / Darmstadt 2008) 86–100
- K. Volke, *Chemie im Altertum. Unter besonderer Berücksichtigung Mesopotamiens und der Mittelmeerländer* (Freiberg 2009)
- R. S. Young, An Early Geometric Grave Near the Athenian Agora, *Hesperia* 18(4), 1949, 275–297

© Virtuelle Ausstellungsbereiche: Institut für Klassische Archäologie der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg und Dr. Jürgen Süß (MediaCultura)

Detaillierte Bild- und sonstige Mediennachweise siehe im Ausstellungsbereich.

Eine attische Augenschale

Texte: Florian Held

1. Herstellung



Augenschale Erlangen (Info 1/4)

Bei der hier im Fokus stehenden Augenschale handelt es sich um eine Trinkschale (Kylix), die für den Weinkonsum bestimmt war. Durch stilistische Vergleiche lässt sich annehmen, dass die Schale aus attischer Produktion vom Ende des 6. Jhs. v. Chr. stammt. Solche Schalen nutzte man üblicherweise beim Symposion, dem griechischen Trinkgelage der Männer. Wenn man bedenkt, dass Schalen in diesem Umfeld teilweise einen Durchmesser von über 25 cm besaßen, wirkt die Erlanger Schale mit ihrem Durchmesser von 16,2 cm und 540 ml Fassungsvermögen recht klein. Durch die geringe Größe dürfte sie aber einfach zu benutzen gewesen sein. Der Fundort dieser Schale ist nicht bekannt, da es sich bei ihr um im Jahr 1928 nachinventarisierten Altbestand der Antikensammlung der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg handelt, zu dem keine weiteren Archivalien vorliegen.

Das Erlanger Exemplar zeigt gleich auf doppelte Weise eine Betonung des Blicks und des Anblickens: Auf der Außenseite sind große Augen gezeigt (s. Info 2/4) und auf der Innenseite prangt zentral als einzige Verzierung ein Gorgoneion, das grimassenhafte Haupt der Gorgo Medusa, das dem Betrachter direkt ins Auge blickt. Um die Macht des Blickes geht es beim Medusa-Mythos, da sie diejenigen versteinert, die sie anblicken. Mit dem Kopf der Gorgo steht daher oft auch eine Abwehr von (Unheil bringenden) Blicken in Zusammenhang.

Attisch schwarzfigurige Augenschale, Antikensammlung der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg I 647

Augenschalen (Info 2/4)

Augenschalen wie die hier gezeigte Erlanger Schale I 647 datieren hauptsächlich in die zweite Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. Es gibt sie in allen in dieser Zeit beliebten attischen Vasenmalereistilen – schwarz auf rötlichem Grund, rötlich auf schwarzem Grund oder beides in Kombination. Der auffälligste Teil des Dekors sind die großen Augen auf der äußeren Wandung der Schale, zwischen denen sich nicht selten eine gemalte Nase befinden kann. Die Funktion und Bedeutung dieser Augendekoration, die man gelegentlich auch auf anderen Gefäßformen in dieser Zeit findet, ist bislang nicht vollständig geklärt. Die Augen könnten durch ihren intensiven Blick eine apotropäische, also schutzgebende Wirkung besessen haben. Gleichzeitig wirkt das Gefäß durch das Gesicht wie lebendig und nimmt damit den Betrachterblick für sich ein, da das Gefäß als Gegenüber in Szene gesetzt ist. Diese Deutung zeigt

bereits, dass man sich ihre Wirkung vor allem in Bezug auf ihren Verwendungskontext vorstellen kann. Wenn man die Schale am Fuß nimmt und sie zum Mund führt, um daraus zu trinken, erscheint das „Gesicht“ des Gefäßes direkt vor den eigenen Augen. Weil immer beide Seiten der Schale mit Augen verziert waren, sehen die Trinkgenossen dabei anstelle des realen Gesichtes das Gesicht des Gefäßes mit Augen und (Henkel-)Ohren. Die Schale wird während des Trinkens also zu einer Art Maske, die auch tierische Züge zeigen konnte (etwa die eines Panthers). Masken waren im Kult des Weingottes Dionysos weit verbreitet. Das Tragen einer Maske verschleiert die eigentliche Identität und ermöglicht es in andere Rollen zu schlüpfen. Zusammen mit dem Weinkonsum konnte man damit Teil des ausgelassenen Festgefolges des Dionysos zu werden. So könnten sich die Augenschalen auf die Situation im Symposion beziehen, bei denen der Weinkonsum nicht immer in beherrschbaren Grenzen ablief – schnell war man hier ganz real „im Gefolge“ des Dionysos unterwegs.

Herstellung (Info 3/4)

In Athen gab es zahlreiche Werkstätten für die Keramikproduktion. Diese wussten um die Vorlieben der heimischen Kundschaft vermutlich wie um die der außergriechischen Abnehmer. Bevor die Herstellung der Schale begann, wurde der Ton in einem Tagebau gewonnen. Der abgebaute Ton wurde durch mehrmaliges Schlämmen von Verunreinigungen befreit, und reifte anschließend mehrere Monate. Anschließend bildete man die Form des Gefäßes auf der Töpferscheibe heraus, wie das Vasenbild an der Wand zeigt. Teile wie der Fuß und die Henkel wurden separat geformt und mit Tonschlicker am Gefäßkörper befestigt. In diesem Zustand (wie es das Modell auf dem Podest veranschaulicht) bemalte man das Gefäß mit verdünntem Ton (und wenigen Deckfarben). Erst durch den mehrphasigen Brennvorgang erhielt das Gefäß sein endgültiges, charakteristisch abwechselnd beige-rötliches und dort, wo der verdünnte Ton aufgemalt war, schwarzes Aussehen.

Nach manchen Schätzungen war es einem erfahrenen Maler möglich, drei bis fünf Gefäße am Tag zu bemalen, was circa 1000 Vasen in einem Jahr ergäbe. Durch diese Zahlen lässt sich die Massenproduktion attischer Keramik erahnen, die noch heute in großer Anzahl erhalten ist. Die hier vorgestellte Augenschale war nur eine von vielen ähnlichen, die eine Töpferwerkstatt herstellte und verkaufte. Da diese Augenschale in ihrer Form und ihrer Dekoration nicht „besonders“ war, können wir zwar hieraus nicht ihren individuellen Stellenwert für ihren Besitzer ableiten, aber wie ihre Dekoration nahelegt (s. Info 2/4), sollte eine intensive Verbindung zwischen dem Artefakt und dem Benutzer während des Symposions entstehen. Dasselbe gilt auch für die mögliche Verwendung im Grab (s. Info 4/4) – hier hätte sie als Teil eines bestimmten Beigabenensembles dazu beigetragen, den Toten auf eine bestimmte Weise zu repräsentieren.

Mögliche Wege nach Erlangen (Info 4/4)

Da der genaue Herkunftsort der Erlanger Augenschale nicht in den Inventarunterlagen der Sammlung dokumentiert ist, lassen sich nur anhand von Vergleichen mögliche Wege der Schale nach ihrer Herstellung in Athen rekonstruieren. Wenn sie im späten 19./frühen 20. Jahrhundert nicht direkt in Griechenland gekauft wurde, könnte sie auch plausiblerweise in Italien erworben worden sein. Nach ihrer Herstellung in Attika exportierte man nämlich viele Augenschalen in das Gebiet des heutigen Italien, vor allem Etrurien, wo griechische Keramik in den letzten beiden Jahrhunderten nicht nur im Rahmen wissenschaftlicher Ausgrabungen, sondern auch in zahlreichen undokumentierten Grabungen und Raubgrabungen ans Tageslicht kam und an Sammler und Museen auf der ganzen Welt verkauft wurde.

Die zahlreichen griechischen Kolonien in Unteritalien und Sizilien waren ebenso wie die etruskischen Städte in Mittelitalien wichtige Abnehmer attischer Keramik. In den Koloniestädten nutzte man Augenschalen wahrscheinlich als Trinkgefäße im griechischen Symposion, bei dem Männer der Elite zum Weinkonsum und zu Gesprächen zusammen kamen. Bei den Etruskern existierte das Symposion in seiner griechischen Form jedoch nicht. Hier wurden die Augenschalen in die lokalen Bräuche integriert und an die jeweiligen Bedürfnisse angepasst. Der größte Teil der in Etrurien gefundenen Vasen stammt aus Gräbern, die häufig bestimmte Keramikensembles beinhalten. Das Augenmotiv auf den Schalen könnte auch in diesen Gräbern eine apotropäische Funktion übernommen haben – vielleicht sollte es die Toten schützen.

2. Bankettraum



Andron und Symposion (Info 1/2)

Bei diesem Raum handelt es sich um einen sogenannten Andron, den Raum, der dem Hausherrn und seinen Gästen vorbehalten war. Er war integraler Teil des griechischen Hauses und wurde für Symposien verwendet. Diese waren gemeinschaftliche Trinkgelage, die vor allem die Elite pflegte, wie wir aus antiken Texten und von Bildern auf dem Symposiongeschirr selbst wissen. Eine Augenschale erfüllte während des Symposions zwei verschiedene Funktionen. Sie war nicht nur Trinkgefäß für den gemischten Wein, sondern lieferte auch Gesprächsstoff durch ihren vielfältigen Bildschmuck. Gespräche aller Art scheinen wichtiger Bestandteil dieser sozial bedeutsamen Treffen gewesen zu sein. Die restliche Zeit verbrachte man unter anderem mit Trinkspielen, dichterischen und musikalischen Beiträgen, die von den Teilnehmern, Hetären oder Sklaven dargeboten wurden. Die Ausstattung dieses Raumes war speziell auf das gemeinschaftliche Trinken ausgelegt: Entlang der Wand standen steinerne oder hölzerne Klinen, auf denen die Teilnehmer lagerten. Zur weiteren Ausstattung zählten kleinere Tische, Kissen, Decken, Musikinstrumente, und das restliche Trinkgeschirr.

Film „Schale in Aktion“ (Info 2/2)





Literatur:

- H. Blanck, Essen und Trinken bei Griechen und Römern, *Antike Welt* 11, 1980, 17–34
- S. D. Bundrick, Athenian Eye Cups in Context, *American Journal of Archaeology* 119, 2015, 295–341
- E. Buschor, *Griechische Vasen* (München 1940)
- *Der Neue Pauly* VI (1999) 963 s. v. *Kylix* (I. Scheibler)
- O. Dräger, *Corpus Vasorum Antiquorum Deutschland*, Band 84, Erlangen, Antikensammlung der Friedrich-Alexander-Universität Band 2 (München 2007)
- O. Dräger, *Die Kunst der Schale – Kultur des Trinkens. Eine Ausstellung der Münchener Antikensammlungen*, *Antike Welt* 22, 1991, 161–162
- A. Haug, Handwerkerszenen auf athenischen Vasen des 6. und 5. Jh. v. Chr. Berufliches Selbstbewußtsein und sozialer Status, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 123, 2011, 1–31
- F. Knauß, *Die Kunst der Antike. Meisterwerke der Münchner Antikensammlungen* (München 2017)
- N. Kunisch, *Die Augen der Augenschalen*, *Antike Kunst* 33, 1990, 20–27
- F. Lissarrague, *The Aesthetics of the Greek Banquet. Images of Wine and Ritual*. Translated by Andrew Szegedy-Maszak (Princeton 1990)
- J. V. Noble, *The Technique of Attic Vase-Painting*, *American Journal of Archaeology* 64, 1960, 307–318
- P. Sapirstein, *Painters, Potters, and the Scale of the Attic Vase-Painting Industry*, *American Journal of Archaeology* 117, 2013, 493–510
- H. Schneider, *Einführung in die antike Technikgeschichte* (Darmstadt 1992)
- M. Stahl, *Gesellschaft und Staat bei den Griechen: Archaische Zeit* (Paderborn 2003)
- M. Steinhart, *Das Motiv des Auges in der griechischen Bildkunst* (Mainz 1995)
- K. Vierneisel (Hrsg.), *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens*, Ausstellung der Staatlichen Antikensammlungen München (München 1990)

© Virtuelle Ausstellungsbereiche: Institut für Klassische Archäologie der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg und Dr. Jürgen Süß (MediaCultura)

Detaillierte Bild- und sonstige Mediennachweise siehe im Ausstellungsbereich.

Eine Dekadrachme aus Syrakus

Texte: Timo Kindl



Arethusa und Syrakus (Info 1/9)

Eine spätclassische Münzprägung aus dem sizilischen Syrakus, signiert vom Münzschneider Euainetos am Beginn des 4. Jhs. v. Chr., zeigt den Kopf einer schönen jungen Frau im Profil. Sie ist die Stadtgöttin Arethusa, deren Bild man schon seit dem Ende des 6. Jhs. v. Christus auf die Münzen der Stadt prägte: So zeigt ein frühklassisches Beispiel (hier im Infopunkt) aus dem zweiten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. bereits dasselbe Konzept wie der Bildentwurf dem Euainetos.

Der Mythos der Arethusa ist uns heute vor allem von dem römischen Autor Ovid in seinen Verwandlungsgeschichten (Metamorphosen) bekannt, ist aber weitaus älter. Nach Ovid verliebte sich der Flussgott Alpheios in Arethusa, eine schöne griechische Nymphe. Als Dienerin der Artemis musste sie keusch bleiben und versuchte Alpheios' Annäherungsversuchen zu entkommen. So verwandelte sie sich in einen Strom, der seinen Weg von der Peloponnes aus unter dem Mittelmeer hindurch bis zur Insel Ortygia bei Sizilien nahm. Alpheios folgte ihr jedoch und sie erschienen in Syrakus gemeinsam als Frischwasserquelle. Die so im Mythos begründete Verbindung zwischen der Peloponnes, auf der der Alpheios fließt, und Sizilien steht für den engen Bezug zum griechischen Mutterland.

Münzprägungen von Syrakus (Info 2/9)

Nachdem Syrakus 413 v. Chr. die athenische Streitmacht besiegte, wurden als Sold für die Truppen Siegesprägungen angefertigt. Unter diesen sind auch die Dekadrachmen der Stempelschneider Kimon und Euainetos, welche ihre Werke signierten. Die Münze des Euainetos trägt auf einer Seite den Kopf der Quellnymphe Arethusa, was sich aus dem Schilfkranz in ihren Haaren und einer Münze des Kimon erschließt, die Arethusa durch eine Beischrift benennt. Die Delphine, welche ihren Kopf umgeben, symbolisieren das Meer und galten als Beschützer der Seefahrer. Anhand der Details aller im Umlauf befindlichen Münzen konnten 24 verschiedene Prägestempel für diese Münzseite identifiziert werden, was auf die große Bedeutung dieses Motivs hinweist.

Auf der Vorderseite ist ein Viergespann dargestellt, das in der Münzprägung von Syrakus eine lange Tradition hat und vielleicht auf die siegreiche Teilnahme syrakusanischer Wagenlenker an panhellenischen Spielen wie in Olympia hinwies. Arethusa war als Lokalgöttheit identitätsstiftend für die Syrakusaner. Genau wie Arethusa reisten die Koloniegründer von Griechenland nach Italien, wo sie Syrakus gründeten.

Von der Münze zur Schale: Herstellungsprozess (Info 3/9)

In der 2. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. befand sich eine Münze des Euainetos in den Händen eines Töpfers in der Region Kampanien in Unteritalien. Er entschied sich, das Münzbild der Arethusa auf Keramik zu übertragen und als Emblem in eine tönernerne Trinkschale zu integrieren.

Dafür stellte der Töpfer zuerst einen Tonstempel her: Die Münze (Patrize) wurde in Ton gepresst, um ein Negativ zu erhalten (Matrize), welches dann gebrannt wurde. In den Rohling einer Schale wurde dieser Stempel zentral eingedrückt, um ein positives Medaillon-Bild zu erhalten. Ringsherum wurden oft mit weiteren Stempeln Verzierungen angebracht. Der Rohling der Schale wurde dann mit Tonschlicker überzogen und mit hohen Temperaturen gebrannt. Dadurch entstand eine schwarze, oftmals leicht metallisch glänzende Oberfläche.

Sowohl beim Brennen des Stempels als auch beim Brennen der Schale schrumpfte der Ton, wodurch das Medaillon-Bild etwa ein Drittel so groß ist wie die ursprüngliche Münze. Dies mag einer der Gründe gewesen sein, warum man die großen Dekadrachmen nutzte.

Kampanische Arethusa-Schalen (Info 4/9)

Über 60 Arethusa-Schalen sind bisher bekannt. Die meisten befinden sich in Museumssammlungen über ganz Europa und die USA verteilt. Vergleicht man die Medaillon-Bilder der verschiedenen Schalen, wird klar, dass verschiedene Münzvorlagen in der Produktion der Werkstätten Verwendung fanden.

Diese an der Wand gezeigte Arethusa-Schale befindet sich heute in Tübingen. Im Vergleich zu den Münzbildern sind die Medaillon-Bilder der Schalen oft unvollständig abgeformt. Der genaue Kontext, in dem diese Schale gefunden wurde, ist nicht bekannt, da sie wie viele andere Arethusa-Schalen wahrscheinlich durch undokumentierte Grabungen und Raubgrabungen in den Kunsthandel des 18. und 19. Jhd. gelangten. Nur gelegentlich ist bekannt, dass sie aus Gräbern und Heiligtümern in Kampanien stammen.

Ein Grund für die Übertragung des Münzbildes in die Schale war sicher der ästhetische Reiz des schönen Frauenbildes. Vielleicht wurden aber auch hier schon die verschiedenen Verwendungskontexte mitgedacht: Im Grab, im Heiligtum und beim Symposion (die das Thema der folgenden Wand sind), hatte das Bild in der Schale eine jeweils unterschiedliche Bedeutung, die sich von der Bedeutung des Münzbildes unterschied.

Das Bild der Arethusa auf Reisen (Info 5/9)

Die Reise des Arethusa-Bildes beginnt in Syrakus, wo das Bild der Stadtgottheit seit der Mitte des 6. Jhs. v. Chr. auf Münzen erscheint. Die Lokalgottheit war für das Selbstverständnis der Syrakusaner sehr wichtig. Ihre Seereise von Griechenland nach Sizilien erinnerte an die Koloniegründung und verband sie auch später noch gedanklich mit dem Mutterland Griechenland. Etwa hundert Jahre später formten Keramik-Werkstätten das Münzbild ab, um die heute als Arethusa-Schalen bezeichneten Gefäße zu verzieren. Bisher ist unklar, wo sich die zugehörigen Werkstätten befanden. Die Produktionsorte lagen möglicherweise im kampanischen Cales oder in Teanum. Die Schalen aus Neapolis und Cumae zeigen, dass die Keramik durch Handel auch in andere Regionen kam. Das Arethusa-Bild des Euainetos wurde aber nicht nur in Unteritalien, sondern auch in Griechenland rezipiert, wo es zur Darstellung von Demeter und lokalen Nymphen diente – so kam sie letztlich wieder zurück in die alte Heimat.

Arethusa-Schalen als Trinkgefäße beim Symposion (Info 6/9)

Arethusa-Schalen entsprechen der Gefäßform einer Trinkschale (Kylis). Bisher belegen keine Rückstände eine solche Nutzung als Trinkgefäß, jedoch zeigen Darstellungen aus der Wand- und Vasenmalerei, wie die Trinkschalen üblicherweise verwendet wurden: Männer lagerten auf Liegen (Klinen) und tranken während eines Symposions Wein daraus.

Das Symposion war eine sozial reglementierte Form des Gelages, das im *Andron* (Bankettraum) stattfand, und dem Hausherrn dazu diente, in einem kleineren Kreis Gäste zu empfangen. Derartige Zusammenkünfte gab es auch bei kultischen Festen und auf öffentliche Kosten beispielsweise für besonders verdiente Bürger und Gesandte.

Als Trinkgefäße beim Symposion könnten die Schalen den Symposianten den Arethusa-Mythos direkt erlebbar gemacht haben. Der Kopf der Arethusa und die Delphine tauchten dabei unter dem Wein immer wieder auf, wenn man die Schale bewegte und aus ihr trank – so als ob sie sich durch das Meer in ihre neue Heimat aufmacht. Das Spiel mit dem Wein und dem Schaleninnenbild findet viele Vergleiche auf Trinkgefäßen. Das Meer wurde dabei immer wieder thematisiert. Ein unsicherer Gang und Übelkeit: Diese witzige Gemeinsamkeit teilten Seefahrt und Trunkenheit.

Arethusa-Schalen als Grabbeigaben (Info 7/9)

Beigaben von Gräbern in Neapolis, Cumae und Teanum, in denen man Arethusa-Schalen fand, deuten darauf hin, dass es sich um weibliche Bestattungen handeln könnte. In Männergräbern waren Trinkgefäße Zeichen der Symposionskultur und Ausdruck der sozialen Stellung. Eine Symposionskultur der Frauen ist aufgrund mangelnder Funde bislang nicht bezeugt.

Neben den ästhetischen Qualitäten des schönen Frauenbildes als „Spiegelbild“ der Verstorbenen könnte auch das metaphorische Verständnis des Arethusa-Mythos Grund für die Grabbeigabe gewesen sein. In einen Strom verwandelt muss sie ihre Heimat verlassen und unter der Erde fließen, bis sie in Sizilien ans Tageslicht kommt. Ähnlich der im Grabkontext oft dargestellten Persephone, kann der Gang Arethusas in die „Unterwelt“ als Metapher für den Tod stehen. Beide Mythen enden positiv und konnten den Trauernden Hoffnung geben: Arethusa wird in ihrer neuen Heimat aufgenommen und Persephone muss nur einen Teil ihres Lebens in der Unterwelt bei Hades verbringen. So konnte das Schicksal der Verstorbenen mit dem Schicksal der beiden mythischen Frauen verglichen werden und Hoffnung gegeben haben.

Arethusa-Schalen in Heiligtümern (Info 8/9)

Arethusa-Schalen fand man auch in verschiedenen kampanischen Heiligtümern. Im beim heutigen Ort Fondo Ruozzo / Teano gelegenen Heiligtum fand man Fragmente von drei Arethusa-Schalen. Zwei weitere Schalen kamen in einem nahen Heiligtum ans Tageslicht. Bei den Schalen könnte es sich um Votivgaben an die Gottheit gehandelt haben, um ihre Gunst zu erbitten oder ihr zu danken. Als Eigentum der Götter durften diese Gaben nicht einfach entfernt werden, sondern wurden in Gruben deponiert. Auch Trankspenden und Bankette waren Anlässe, bei denen man möglicherweise die Arethusa-Schalen in einem Heiligtum verwendete.

Welcher Gottheit das Heiligtum von Fondo Ruozzo geweiht war, lässt sich heute schwer nachvollziehen. Sah man im schönen Frauenbild eine lokale weibliche Gottheit, die eventuell wie Arethusa eng mit der Erde und der Unterwelt verbunden war? Oder waren es die lokalen Heilquellen um Teanum, die das Interesse am Bild einer Quellnymphe wie Arethusa geweckt hatten? Oder stand hier eher das gesamte Erscheinungsbild der Schale im Vordergrund: war sie ein kostbares Geschenk für die Gottheit?

Nymphen und Demeter auf griechischen Münzen (Info 9/9)

Auch außerhalb Kampaniens rezipierte man das bekannte syrakusanische Münzbild der Arethusa. So prägten die griechischen Städte Opus, Pherai und Pheneos jeweils eigene Münzen, die sich am Vorbild des Euainetos orientieren. Euainetos charakterisierte Arethusa auf seiner Münze durch den Schilfkranz eindeutig als Quellnymphe. Da Quellnymphen vielerorts verehrt wurden, fand man in dem Entwurf des Euainetos ein passendes Vorbild, um die eigene Gottheit darzustellen.

Die beiden oben an der Wand gezeigten Münzen stammen aus Pherai und Opus. Beide Städte adaptierten das Bild des Euainetos, um ihre eigenen lokalen Nymphen darzustellen. Schilfkranz, Ohrring und Halskette übernahm man dabei von Arethusa. In Pherai spiegelte man den Kopf und fügte einen Wasserspeier als Zeichen für das in Brunnen genutzte Quellwasser hinzu.

Die untere Münze, ein Stater aus Pheneos, stellt keine Nymphe dar, sondern Demeter, die Göttin des Ackerbaus und der Feldfrüchte. Ein weiterer Vorzug des Euainetos-Entwurfs war nämlich seine leichte Umdeutbarkeit. Durch eine minimale Veränderung, dem Zufügen von Ähren, wurde aus dem Schilfkranz ein Ährenkranz, der das Bild einer Nymphe zum Bild der Demeter machte.

Literatur:

- E. Boehringer, Die Münzen von Syracus (Berlin – Leipzig 1929)
- A. B. Brett, Victory Issues of Syracuse after 413 B.C, Numismatic Notes and Monographs 75, 1936, 1–6
- E. Gabrici, Necropoli di età ellenistica a Teano dei Sidicini, in: Monumenti Antichi 20, 1910, 5–152
- E. Gabrici, Cuma, in: Monumenti Antichi 22, 1913, 5–872
- A. Gallatin, Syracusan Dekadrachmes of the Euainetos type (Cambridge 1930)
- G. Q. Gigliolo, Ponticelli (Napoli) – Necropoli del Iii secolo a.C. in località Purgatorio, Notizie delgi scavi di antichità 19, 1922, 257–286
- D. Gorzelany, Arethusa Cups in the Collection of the Princes Czartoryski Museum in Krakow. The Coin as a Decorative Element in Pottery, Notae Numismaticae 7, 2012, 37–48
- R. Holloway, The Tomb of the Diver, American Journal of Archaeology 110(3), 2006, 365–388
- H. Horsnaes, A Second Metamorphosis of Arethusa, in: J. Lund – P. Pentz (Hrsg.), Between Orient and Occident. Studies in Honour of P. J. Riis (Kopenhagen 2000) 35–63
- W. Johannowsky, Relazione preliminare sugli scavi di Teano, Bolletino d'Arte 58, 1963, 131–165
- S. Martin, Schale mit Quellnymphe, in: J. Dickmann – A. Heinemann (Hrsg.), Vom Trinken und Bechern. Das antike Gelage im Umbruch (Freiburg 2015) 166-167
- J. P. Morel, Le sanctuaire de fondo ruozzo à Teano (Campanie) et ses ex-voto, Comptes Rendus de l'Académie des inscriptions et belles lettres 135(1), 1991, 9–33
- R. Motta, Myths, Coins, and Semiotics. Arethusa and Persephone on the Coins of Syracuse, in: Reid H. – Tanasi D. (Hrsg.), Philosopher Kings and Tragic Heroes. Essays on Images and Ideas from Western Greece (Sioux City 2016) 371–386
- R. Pagenstecher, Die calenische Reliefkeramik, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts Ergänzungsheft 8 (Berlin 1909) 17–19
- S. Ritter, Bildkontakte. Götter und Heroen in der Bildsprache griechischer Münzen des 4. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin 2002)
- B. Rückert, Corpus Vasorum Antiquorum, Deutschland 69. Tübingen, Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität 7 (München 1997)
- F. Sirano, Teanum Sidicinum. Contributi per la conoscenza di un centro italico dall'Ellenismo al Tardo Antico, in: L. M. Migliorini (Hrsg.) Terra di Lavoro. I luoghi della storia (Avellino 2009) 57–79

© Virtuelle Ausstellungsbereiche: Institut für Klassische Archäologie der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg und Dr. Jürgen Süß (MediaCultura)

Detaillierte Bild- und sonstige Mediennachweise siehe im Ausstellungsbereich.

Eine panathenäische Preisamphora

Texte: Dominic Schuh



Die panathenäische Preisamphora (Info 1/8)

Auf den ersten Blick sieht dieses Keramikgefäß aus wie eines von vielen tausenden, die aus der griechischen Antike erhalten sind. Seine Geschichte gibt uns heute aber einen Einblick darin, wie unterschiedlich die antiken Menschen ein solches Gefäß im Laufe der Zeit verwendeten und welche Bedeutung es für den jeweiligen Besitzer hatte.

Das Gefäß ist eine sogenannte panathenäische Preisamphora, die ihren Namen von den sportlichen Wettkämpfen in Athen hat, bei denen sie als Siegespreise verliehen wurden. Dies zeigt eine Inschrift auf dem Gefäß, die neben der linken Säule steht: $\text{TONA}\Theta[\text{E}]\text{NE}[\Theta\text{ENA}]\Theta\Lambda\text{ON}$ was bedeutet: „(einer) von den Preisen aus Athen“. Mit einer Höhe von 70 cm fasste sie 36 Liter Olivenöl – der eigentliche Siegespreis.

In der Werkstatt des Kleophrades bemalte man die Amphora am Beginn des 5. Jahrhunderts v. Chr. mit ihren für die Preisamphoren charakteristischen Bildern: Auf der Vorderseite befindet sich die athenische Stadtgöttin Athena in voller Rüstung. Sie ist kampfbereit gezeigt. Sie ist eingerahmt von zwei Säulen mit dorischen Kapitellen auf denen zwei Hähne, als Hinweis auf den Wettkampf oder das Athenaheiligtum auf der Akropolis, stehen. Das Schildzeichen der Athena, ein Pegasos, war das Zeichen der Kleophrades-Werkstatt. Auf der anderen Seite ist eine Fünfkampf-Szene (Pentathlon) gezeigt, die sich aus einem Weitspringer, einem Richter, einem Diskuswerfer und einem Flötenspieler zusammensetzt.

Man fand die Amphora zusammen mit weiteren Preisamphoren 1959 in einem Grab im antiken Taras (Tarent). Heute steht sie als Zeugnis der bedeutenden antiken Geschichte der Stadt im dortigen archäologischen Nationalmuseum (Inventarnummer 115474).

Das Athletengrab (Info 2/8)

Unsere Preisamphora stammt aus einem Grab (das sogenannte Grab C) aus der Zeit von etwa 480 bis 470 v. Chr., das an der modernen Via Genova in Tarent liegt und damit zur antiken Stadt Taras zählte. Das Grab gehörte einem Mann, dessen Leichnam zusammen mit einem kleinen Gefäß für Salböl oder Parfum in einem bemalten Steinsarkophag bestattet wurde. Den Sarkophag fasste man mit großen Steinplatten ein (die hier im Modell nicht gezeigt werden). Je eine Preisamphora stellte man außen an die Ecken. Sie zeigen verschiedene Sportarten.

Obwohl wir keine sichere Aussage über den Lebensweg des Bestatteten treffen können, wird dieser häufig aufgrund der Grabbeigaben als siegreicher Athlet identifiziert. Mehrere Gräber in Tarent weisen diese Hinweise auf die Athletik auf und werden daher „Athletengräber“ genannt.

Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass die Preisamphoren hier Siegespreise waren, die dem Verstorbenen verliehen wurden. In der antiken Athletik fand eine Spezialisierung statt. Niemand gewann als Athlet beim Pentathlon, beim Boxkampf und zugleich im Wagenrennen, worauf die Bilder der im Grab gefundenen Amphoren hinweisen würden. Eine Amphora trägt zudem eine Handelsmarke. Das heißt, sie wurde mindestens einmal verkauft.

Die panathenäische Preisamphora im Grab (Info 3/8)

Preisamphoren haben einen langen Weg hinter sich. Von ihrer Herstellung im Töpferviertel in Athen über ihre Verleihung an einen Sieger der panathenäischen Spiele, ihren Verkauf, Transport über den gesamten Mittelmeerraum, ihrer Zweit- und Drittverwendung als Vorratsgefäße, beim Trinkgelage, als Stiftungen von Siegern an eine Gottheit oder an die Stadtgemeinschaft, sowie in diesem Fall als Beigabe in einem Grab.

In jedem Kontext spielt die Amphora eine andere Rolle; auch ohne das Öl hatte sie offenbar eine wichtige Bedeutung. Bei der Aufstellung im Grab war nämlich kein Öl mehr enthalten. Als Grabbeigabe wirft sie daher viele Fragen auf: Zeugt sie vom individuellen Leben des Verstorbenen, der als Athlet bestimmte Siege errungen hatte? Oder sollte sie bestimmte Werte symbolisieren, die man mit der griechischen Athletik verband, und die man im Grab für den Verstorbenen beanspruchte? Oder war in einigen Fällen die Dekoration des Gefäßes nicht wichtig, sondern in erster Linie ihre sekundäre Nutzbarkeit, etwa als Aschenurne? Eine einheitliche Antwort für alle Gräber im Mittelmeerraum, in denen man Preisamphoren fand, wird sich wohl nicht finden lassen.



Die Herstellung (Info 4/8)



Bevor man die mit Öl befüllten Preisamphoren den Siegern überreichte, musste ihre Herstellung in Auftrag gegeben werden. Um die öffentliche Ausschreibung kümmerten sich die obersten Beamten der Stadt und die Aufseher der Spiele. Die attische Töpferwerkstatt, die den Zuschlag bekam, produzierte den gesamten Bedarf – ein lukratives Geschäft. Für jede Sportdisziplin sollten genügend Gefäße gebrannt werden, so dass die Sieger Amphoren mit Darstellungen ihrer jeweiligen Sportart bekamen. Die Grundform der Preisamphoren ändert sich über die Jahrhunderte nur gering und war noch lange Zeit ein Zeichen für Athen. Dies zeigen Münzen Athens, auf denen die charakteristische Eule zusammen mit einer Amphora erscheint. Verschiedene Details auf den bemalten Amphoren verraten

noch heute die Werkstätten und die amts habenden Beamten. So finden sich ab dem 6. Jahrhundert v. Chr. in den Schildzeichen der Athena Werkstattkennungen und Hinweise auf das Datum der Spiele. Ab dem 4. Jahrhundert v. Chr. schrieb man zudem die Namen der Jahresbeamten auf die Amphoren. Letztendlich befüllte man die Preisamphoren mit Olivenöl, das von den heiligen Ölbäumen Athens stammte.

Die panathenäischen Wettkämpfe (Info 5/8)

Als Teil der Panathenäen, des zentralen Festes zu Ehren der Stadtgöttin Athena, fanden ab dem 6. Jh. v. Chr. Wettkämpfe (Agone) statt. Diese umfassten die Leicht- und Schwerathletik (gymnische Agone), sowie den Pferdesport (hippische Agone) und die musischen Agone mit je einer variierenden Anzahl an Einzeldisziplinen. Der auf der Preisamphora dargestellte Fünfkampf (*Pentathlon*) bestand aus fünf Disziplinen: Speerwurf, Weitsprung, Wettlauf, Diskuswurf und Ringen.



Die Wettkämpfe fanden an verschiedenen Orten in und um Athen statt und verbanden daher wie die Prozessionen des Festes verschiedene Bereiche der Stadt. Dies machte auch räumlich deutlich, welche Bedeutung das Fest für die gesamte Gesellschaft Athens hatte. Der genaue Ablauf der Wettkämpfe ist nicht bekannt und wird sich im Laufe der Zeit sicherlich geändert haben. Die Spiele dauerten wahrscheinlich mehrere Tage. Für die ausschließlich männlichen Teilnehmer gab es drei Altersklassen: Knaben (*paides*), Jugendliche (*ageneioi*) und erwachsene Männer (*andres*). Teilnehmen durften nicht nur Athleten aus Athen, sondern auch Bürger aus anderen griechischen Städten. Das Kräfteressen im

Wettstreit (*agon*) war ein integraler Bestandteil des antiken griechischen Selbstverständnisses – nicht nur zwischen einzelnen Individuen, sondern auch zwischen größeren Gruppen, etwa verschiedenen Städten.

Die Preisverleihung (Info 6/8)

Der Ort der Preisverleihungen ist nicht bekannt – aufgrund des hohen Prestiges der Spiele wird es sich um einen eindrucksvollen Ritus gehandelt haben. Neben den mit Öl gefüllten Preisamphoren für die sportlichen Wettkämpfe gab es weitere Preise wie Kränze aus den Zweigen der heiligen Ölbäume, zum Teil auch Geldsummen (bei dem musischen Wettstreit) und bisweilen Privilegien wie das Recht auf die Verköstigung des Siegers auf Kosten der Heimatstadt. Die Preisamphoren sind damit die einzigen Preise, die von materieller Dauer sind. Insgesamt verliehen die Athener pro Fest wohl zwischen 1472 bis 1567 Amphoren. Durch die hohen Stückzahlen waren die Amphoren weithin bekannt und konnten mit ihren charakteristischen Bildern zum dauerhaften Symbol für die griechische Athletik und zugleich für Athen, die Heimat der Spiele, werden.



Die Preisamphora im Handel (Info 7/8)



Es durften nur Sieger der panathenäischen Spiele Öl aus Athen exportieren. Da die Menge des Preisöls zu groß war, um sie alleine aufzubrauchen, ist es sehr wahrscheinlich, dass das Öl zusammen mit den Amphoren verkauft wurde. Dafür sprechen auch die Handelsmarken, die auf einigen Preisamphoren zu finden sind. Der Sieger konnte damit wohl ein Vielfaches eines damaligen durchschnittlichen Jahreseinkommens erzielen. Die Preisamphoren verteilten sich so über den damals üblichen Handelswegen über den gesamten Mittelmeerraum. Sie wurden auch in Gegenden verkauft, deren Bevölkerung nicht an den Spielen teilnehmen durften. Der attische Malstil war einprägsam und die Qualität der Keramik im

gesamten Mittelmeerraum hochgeschätzt. Aufgrund der geringen Ölmengen, die durch die Preisamphoren in den Umlauf gebracht wurden spielten diese im Ölhandel keine bedeutende Rolle.

Das Gefäß selbst repräsentiert einen wichtigen Bestandteil der griechischen Gesellschaft, den sportlichen Wettkampf (*agon*). Deshalb können wir davon ausgehen, dass sowohl der materielle Wert der Amphora mit ihrem Öl, als auch der ideelle Wert der sportlichen Wettkämpfe und Spiele für die antiken Käufer eine Rolle spielen konnten.

Tarent (Info 8/8)

Die süditalienische Stadt Tarent wurde der Überlieferung nach 706/705 v. Chr. als Taras von spartanischen Aussiedlern gegründet. Es gab dort eine bedeutende athletische Tradition. Tarentinische Athleten nahmen an den großen panhellenischen Wettkämpfen in Olympia, Isthmia, Delphi und Nemea

teil. Die panathenäischen Wettkämpfe in Athen spielten ebenfalls eine wichtige Rolle in der athletischen Kultur Griechenlands. Von der Bedeutung der Athletik zeugen auch die Bestattungen, bei denen die Preisamphoren ein prominenter Bestandteil der Grabbeigaben sind. Weitere Beigaben wie Salbölgefäße und Schaber, die dazu dienten, den eingöhlten Körper nach sportlicher Tätigkeit zu reinigen, führten auch dazu, dass diese tarentinischen Gräber Athleten zugeordnet wurden. Die athletische Betätigung war zusammen mit dem Trinkgelage ein wichtiger Bestandteil der Lebenswelt der lokalen Eliten. Deshalb befinden sich in vielen Bestattungen Beigaben, die den Status des Verstorbenen sichtbar machen sollen, ohne konkret auf dessen individuelle Lebensgeschichte einzugehen. Daher muss der Bestattete nicht selbst siegreicher Athlet bei den panathenäischen Spielen gewesen sein.

Literatur:

- M. Bentz, Panathenäische Preisamphoren. Eine athenische Vasengattung und ihre Funktion vom 6.-4. Jahrhundert v. Chr. (Basel 1998)
- E. M. De Juliis, Taranto (Bari 2000)
- J. Ebert, Zum Pentathlon in der Antike (Berlin 1963)
- J. Frel, The grave of a Tarentine Athlete, *Taras* 12(1), 1992, 131–134
- H. Kitsidou, Zur Verbreitung der panathenäischen Preisamphoren, in: M. Bentz – N. Eschbach (Hrsg.), *Panathenaïka. Symposion zu den Panathenäischen Preisamphoren*. Rauischholzhausen 25.11.–29.11.1998 (Mainz 2001), 55–61
- E. Kunze-Götte, Der Kleophrades-Maler unter Malern schwarzfiguriger Amphoren. Eine Werkstattstudie (Mainz 1992)
- E. Lippolis, The Cultural Framework of the Polis and Sports in the Greek West. Competition and Social Status among the Italiots, in: N. C. Stampolidis – Y. Tassoulas (Hrsg.), *Magna Graecia. Athletics and the Olympic Spirit on the Periphery of the Hellenic World* (Athen 2004), 39–53
- F. G. Lo Porto, Tombe di Atleti Tarentini, *Atti e memorie della Società Magna Grecia* 8, 1967, 31–98
- S. B. Matheson, Panathenaic Amphorae by the Kleophrades Painter, in: C. Hudson (Hrsg.), *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 4 (Malibu 1989) 95–112
- N. V. Mele, Solo 'tombe di atleti' a Taranto?, *Prospettiva* 63, 1991, 4–16
- J. Neils, Panathenaic Amphoras. Their Meaning, Makers and Markets, in: J. Neils (Hrsg.), *Goddess and Polis. The Panathenaic Festival in ancient Athens* (Princeton 1992) 29–52
- J. Neils, Panathenaics in the West, in: M. Bentz – N. Eschbach (Hrsg.), *Panathenaïka. Symposion zu den Panathenäischen Preisamphoren*. Rauischholzhausen 25.11.–29.11.1998 (Mainz 2001) 125–130
- S. Schierup, A Heroic Emblem. The Cultural transformation of the Panathenaic Amphora in Southern Italy (Aarhus 2012)
- S. Schierup, The Reception of an Attic prize vessel. On the import and local production of amphorae of Panathenaic shape in Southern Italy, in: D. Rodríguez Pérez (Hrsg.), *Greek Art in Context. Archaeological and Art Historical Perspectives* (Routledge 2017) 198–210
- J. L. Shear, Prizes from Athens. The List of Panathenaic Prizes and the Sacred Oil, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 142, 2003, 87–108
- P. Siewert, Zum historischen Hintergrund der frühen Panathenäen und Preisamphoren, in: M. Bentz – N. Eschbach (Hrsg.), *Panathenaïka. Symposion zu den Panathenäischen Preisamphoren*. Rauischholzhausen 25.11.–29.11.1998 (Mainz 2001) 3–6
- *Catalogo del Museo Archeologico Nazionale di Taranto*, I, 3. Atleti e guerrieri. Tradizioni aristocratiche a Taranto tra VI e V sec. a.C. (Tarent 1997)

© Virtuelle Ausstellungsbereiche: Institut für Klassische Archäologie der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg und Dr. Jürgen Süß (MediaCultura)

Detaillierte Bild- und sonstige Mediennachweise siehe im Ausstellungsbereich.

Zwei mykenische Bügelkannen

Texte: Verena Spangler und Dr. Carsten Mischka

1. Herstellung und Rekonstruktion



An der Schnittstelle der Kulturen (Info 1/5)

In der Erlanger Antikensammlung werden zwei Fragmente mykenischer Bügelkannen aufbewahrt, die beide aus derselben Privatsammlung (Julius Naue) stammen. Die Herkunft eines der beiden Bügelkannenfragmente von der griechischen Insel Kalymnos ist besonders interessant. Die Zeit der Herstellung dieser Kanne – ca. 1350–1300 v. Chr. – war sehr dynamisch: Der Einfluss der Mykenischen Kultur war bis nach Kleinasien vorgedrungen. Kalymnos, das nach den Keramikfunden zuvor Teil der Einflussphäre Kretas war, bildete nun einen der östlichsten mykenischen Außenposten in der Ägäis. Dort kam die mykenische Kultur in direkten Kontakt mit dem ebenfalls expandierenden hethitischen Großreich Ḫatti. Während dieses sich im Südosten in die Levante ausdehnte, stand es im Westen im Konflikt mit den kleineren Reichen an der Ägäis. Kaum hundert Jahre später hatten diese Kleinreiche aufgehört zu existieren. Sowohl Ḫatti als auch die mykenische Palastzeit hatten zeitgleich ihren Höhepunkt erreicht.

Solche Bügelkannen finden sich in all diesen Regionen bis hin in das ägyptische Pharaonenreich. Sie belegen, dass es trotz aller Konflikte ein Handelsnetz gab, welches den gesamten ostmediterranen Raum umfasste und innerhalb dessen die in den Bügelkannen transportierten Waren wie Öl und Wein begehrtes Handelsgut waren.

Film „Unscheinbare Artefakte – unschätzbare Wert“ (Info 2/5)



Film „Mit dem Blick für das Detail“ (Info 3/5)



Film „Vom Fragment zum Gefäß“ (Info 4/5)



Der Weg nach Erlangen (Info 5/5)

Die Geschichte antiker Artefakte ab ihrer modernen Wiederentdeckung zu verfolgen, gleicht oftmals einer detektivischen Spurensuche. Inventardokumentationen, Ankaufsunterlagen, alte Briefe, Notizen in alten Publikationen und biographische Recherchen zu den jeweiligen Sammlerinnen und Sammlern erlauben einen Einblick in die oft vielfältigen Bedeutungen, die solche Objekte in ihrem jeweiligen modernen Umfeld hatten.

Auch die Spuren der hier vorgestellten Fragmente mykenischer Bügelkannen führten durch viele Hände und Orte, bis sie letztendlich den Weg in den Besitz der Erlanger Antikensammlung fanden. Entlang eines Zeitstrahls wird im folgenden Raum veranschaulicht, wie sich anhand der oben genannten Quellen die Provenienzen der Bügelkannen zurückverfolgen lassen.

2. Vor 1900

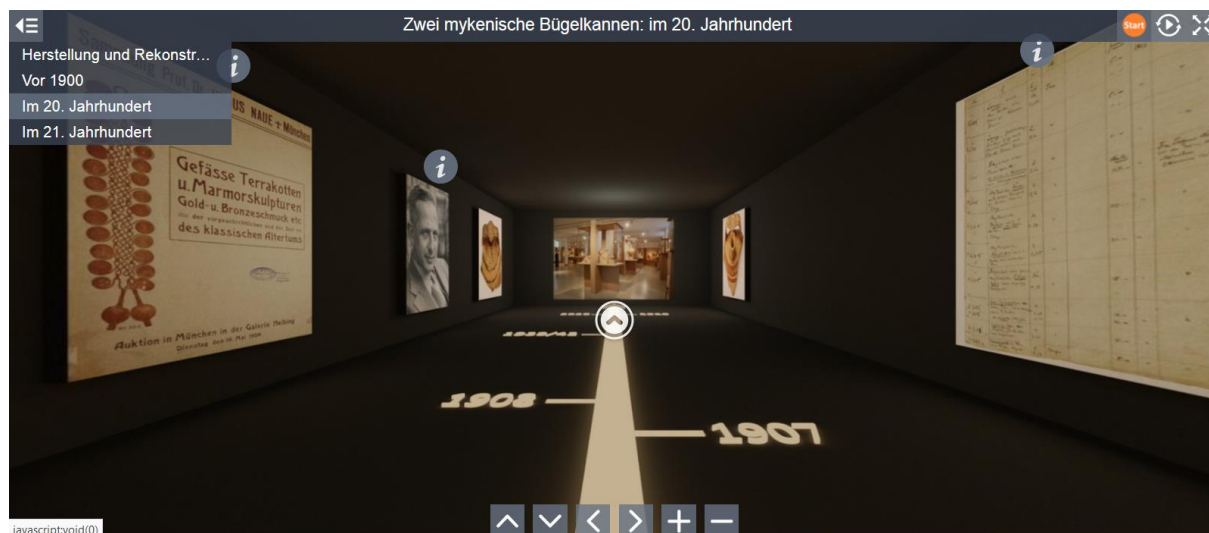


Um 1879 – Entstehung der Privatsammlung Julius Naue (Info 1/5)

Zum ersten Mal sind die Bügelkannen in der Privatsammlung des Münchner Malers Julius Naue bezeugt. Beide Inventareinträge geben ihn als Vorbesitzer der Fragmente an. Julius Naue (1834–1907) war gelernter Maler, dessen Werke hauptsächlich historische Themen und Sagen darstellten. Interesse an der Archäologie besaß er nach eigenen Angaben schon in seiner Jugend. Schwerpunkt seiner archäologischen Untersuchungen waren bronzezeitliche Gräber und Waffen, die er wohl anfangs als Referenzen für seine Malerei nutzte, ab 1880 jedoch auch selbst erforschte.

Wie Julius Naue in den Besitz der Bügelkannenfragmente kam, ist unbekannt. Nur für ein Fragment ist ein Herkunftsort im Inventarbuch angegeben: die Insel Kalymnos in der Dodekanes. Möglicherweise erwarb Julius Naue eines oder beide Fragmente durch Vermittlung von Max Ohnefalsch-Richter, der ab 1879 Ausgrabungen auf Zypern durchführte. Julius Naue stand in engem Kontakt mit ihm und kaufte neben Bronzewaffen auch zahlreiche andere Antiken. Naues Sammlung, deren genaue Entstehungszeit unbekannt ist, zeigte dabei ein großes Spektrum: Außer den Waffen sammelte er unter anderem Gefäße, Bronzen und Gemmen aus der Frühzeit bis in das Spätmittelalter. Dies könnte ein Hinweis auf seinen breiten Interessenshorizont im Bezug auf archäologische Fundstücke sein. Darin fügen sich die mykenischen Fragmente nahtlos ein.

3. Im 20. Jahrhundert



1907 – Erwerb des Bügelkannenfragmentes I 335 nach dem Tod Julius Naues (Info 2/5)

Julius Naue verstarb am 19. März 1907 im Alter von 72 Jahren. Wie so häufig nach dem Tod eines Privatsammlers wurde seine Sammlung aufgelöst. Ein bedeutsamer Teil prähistorischer Funde aus Bayern fand Eingang in die Prähistorische Staatssammlung in München, andere Antiken wurden als Einzelobjekte verkauft – einerseits über eine Auktion im Münchner Auktionshaus Helbing, andererseits auch bereits privat durch seine Witwe.

Im Inventarbuch der Erlanger Antikensammlung steht der Kaufeintrag für das mykenische Bügelkannenfragment I 335. Verkäufer war die Witwe von Julius Naue, die das Fragment zu einem Preis von 15 Mark verkaufte. Ankäufe aus privaten Nachlässen waren für Universitäts-sammlungen eine unkomplizierte Möglichkeit, ihren eigenen Bestand um neue Objekte zu erweitern – mit dem Ziel, exemplarische Vertreter antiker Objektgattungen und Stilepochen zu vereinen. Als Teil der mykenischen Gefäßformen und deren Dekorstils dienten die Bügelkannen im Folgenden als Lehr-objekte. Was zuvor Julius Naue an ihnen interessant gefunden und welche Bedeutung er ihnen im Rahmen seiner Sammlung zugemessen hatte, lässt sich heute nur schwer rekonstruieren, weil die Sammlung in alle Winde zerstreut ist.

1908 – Verkauf des Bügelkannenfragments I 753 (Info 3/5)

Ein Teil der Privatsammlung Julius Naues fand seinen Weg in das Auktionshaus des Münchner Kunsthändlers Hugo Helbing. Im Auktionsbuch der am 19. Mai 1908 stattgefundenen Versteigerung ist das Kannenfragment I 753 der Erlanger Antikensammlung unter der Nummer 122 der mykenischen Gefäße aufgeführt. Helbing beschreibt dieses derart kurz, dass hier kaum Informationen zu entnehmen sind. Im Gegensatz zu vielen anderen Objekten ist jedoch eine Herkunft angegeben: Es soll von der griechischen Insel Kalymnos stammen.

Ersteigert wurde das Bügelkannenfragment von Georg Dehn, der es seiner eigenen Privatsammlung hinzufügte. Georg Dehn (1887–1967) studierte zuerst (u.a.) Theologie und dann vor allem Archäologie in Halle und später München. Viele Objekte seiner Sammlung erwarb er wohl während eines längeren Italienaufenthalts. Das Bügelkannenfragment I 753 aus Helbings Auktion könnte Dehn demnach aufgrund persönlicher Sammelleidenschaft sowie beruflichen Interesse an antiken Objekten ersteigert haben.

1939/42 – Verkauf der Sammlung Dehn an die Antikensammlung Erlangen (Info 4/5)

Georg Dehn, geboren 1887, knüpfte während seines Studiums der Archäologie in München Kontakt mit Georg Lippold (1885–1954), der später Professor für Archäologie und Direktor der Antikensammlung in Erlangen wurde.

Nachdem die Nationalsozialisten an die Macht gelangt waren, war Dehn aufgrund seiner Geburt in eine jüdische Familie, trotz Konvertierung zum Christentum im Jugendalter und Heeresdienst im 1. Weltkrieg, immer mehr der Diskriminierung und Verfolgung ausgesetzt. Daher musste er im Jahr 1939 mit seiner Familie nach Ecuador flüchten.

Dehn scheint sich im Vorfeld der Flucht direkt an seinen Bekannten Lippold gewandt zu haben, um ihm Teile seiner Sammlung zum Kauf anzubieten. Jedenfalls kamen 1939 viele Objekte aus der Sammlung Dehn in die Antikensammlung Erlangen. Als Verkäuferin ist im Inventarbuch die Ehefrau Wiltrud Dehn angegeben. Dies war eventuell eine Vorsichtsmaßnahme aufgrund des Verfolgungsdrucks durch das nationalsozialistische Regime, da sie selbst nicht jüdischer Herkunft war. Georg Lippold kaufte privat von ihr 1939 das Bügelkannenfragment I 753 wie auch einen weiteren Teil der Dehn-Sammlung und deponierte die Antiken zunächst in der von ihm geleiteten Antikensammlung. 1941 und 1942 verkaufte er sie in zwei Konvoluten an die Sammlung weiter.

Die – freilich erzwungene – Auflösung der sorgfältig über viele Jahre zusammengetragenen Sammlung verschaffte der Familie Dehn zwar immerhin wohl dringend benötigtes Geld, doch der Verlust der biographischen Erinnerungen, die für sie vermutlich mit diesen antiken Artefakten verbunden waren, wird vielleicht umso schwerer gewogen haben.

4. Im 21. Jahrhundert



2021 – Antikensammlung Erlangen (Info 5/5)

Heutzutage befinden sich die Fragmente der Bügelkannen in der Antikensammlung der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Hier geben sie im Rahmen anderer Gefäße etwa die Möglichkeit, direkt am Objekt die stilistische Entwicklung dieses Gefäßtyps nachverfolgen zu können. Dieser Teil der virtuellen Ausstellung gibt einen kurzen Einblick in den Prozess, wie Fragen einer Objektbiographie mit Provenienzforschung in Verbindung gebracht werden können. Die erhaltenen Unterlagen und Archivalien dokumentieren wie bei den hier betrachteten Bügelkannenfragmenten den oftmaligen Besitzwechsel von antiken Objekten. Der Einblick in das Zeitgeschehen, die Arten des Sammelns und ihre oftmals individuell-biographischen Beweggründe beleuchten die vielfältige Bedeutung der antiken Artefakte in ihren nachantiken Kontexten.

Neue Forschungen lassen hoffen, Wissenslücken in Zukunft schließen zu können. Neben Anhaltspunkten wie Inventarbüchern können auch persönliche Interviews die Nachforschung ergänzen. So forscht beispielsweise Georg Gerleigner aktuell über die Sammlung Dehn, indem er mit Unterstützung der Nachfahren Georg Dehns dessen Lebensgeschichte nachverfolgt.

Literatur:

- M. D. Benzi, The Late Bronze Age Pottery from Vathy Cave, Kalymnos, in: C. Zerner – P. Zerner – J. Winder (Hrsg.), *Wace and Blegen. Pottery as evidence for trade in the aegean bronze age 1939–1989. Proceedings of the international conference, Athens, December 2-3, 1989* (Amsterdam 1993), 275–288
- Born 2018: R. Born, Max Ohnefalsch-Richter als Maler, in: S. G. Horacek – S. G. Schmid (Hrsg.), „I don't know what am I myself, it is so very difficult to explain.“. Max Ohnefalsch-Richter (1850-1917) und die Archäologie Zyperns, *Studia Cyprologica Berolinensia Band 1* (Berlin 2018) 129–141
- H.-G. Buchholz, Henkelmarken an einer Bügelkanne in Erlangen. *Archäologischer Anzeiger* 1, 1963, 33–40
- O. Dräger – G. Pöhlein, *Corpus Vasorum Antiquorum* 67. Erlangen, Antikensammlung der Friedrich-Alexander-Universität 1 (München 1995)
- B. Fellmann – G. Montua – A. Rogus – J. Stolte, *Biografien der Bilder. Provenienzen im Museum Berggruen* (Berlin 2018)
- Furtwängler – G. Loeschke, *Mykenische Vasen. Vorhellenische Thongefäße aus dem Gebiete des Mittelmeeres* (Berlin 1886)
- G. S. Gerleigner, Aktuelle Forschungen zu Georg Dehn. Persönliches Gespräch (18.06.2020)
- W. Grünhagen, *Antike Originalarbeiten der Kunstsammlung des Instituts*. Archäologisches Institut der Universität Erlangen (Nürnberg 1948)
- H. Helbing, *Sammlung Prof. Dr. Julius Naue, München. Keramik, figürliche Terrakotten, Marmorbildwerke, Bronze- und Edelmetallarbeiten der vorgeschichtlichen Zeit und des klassischen Altertums inkl. spätromischer und Völkerwanderungszeit*. Auktion in München in der Galerie Helbing, Dienstag den 19. Mai 1908 (München 1908)
- M. Hopp, Wir sind mehr als Kunstdetektive! Ein Appell zur Stärkung der Provenienzforschung, *KMN Magazin* 2019/140, 13–20,
<https://www.kulturmanagement.net/dlf/5ae2136723643872fd86039a30627e05.2.pdf> (26.08.2020)
- M. Hopp – M. Steinke, *Galerie Helbing – Auctions for the World*,
<https://artsandculture.google.com/exhibit/VwKyXPJHKm3FJA?hl=en> (17.10.2020)
- M. Hopp – M. Steinke, „Galerie Helbing“ – Auktionen für die Welt, *Provenienz & Forschung* 1/2016, 54–61
- S. G. Horacek – S. G. Schmid (Hrsg.), „I don't know what am I myself, it is so very difficult to explain.“. Max Ohnefalsch-Richter (1850-1917) und die Archäologie Zyperns, *Studia Cyprologica Berolinensia* 1 (Berlin 2018)
- S. Hünewinkel, *Spätbronzezeitliche Brandbestattungen im ägäischen Raum*, Diss., Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. 2008
- R. Jung – S. Alexandrov – E. Bozhinova – H. Mommsen – A. Hein – V. Kilikoglou, *Mykenische Keramik in der Rhodopenregion. Herkunft, regionaler Kontext und sozialökonomische Grundlagen*, *Archaeologia Austriaca* 101, 2017, 269–302
- D. Kachel, *Wechselvolle Verbundenheit und verwundene Wege. Provenienzen im Museum Berggruen*, in: B. Fellmann; G. Montua; A. Rogus; J. Stolte, *Biografien der Bilder. Provenienzen im Museum Berggruen* (Berlin 2018) 20–35
- J. Kocourek – K. Lindenau – I. von zur Mühlen – J. Poltermann, *Leitfaden Provenienzforschung* (Berlin 2019)

- M. J. Koutellas, Kalymnos. History, Archeology, Culture. From the Prehistoric Age to present times (Kalymnos 2006)
- T. Mühlenbruch, Eine mykenische Bügelkanne aus Ägypten in Marburg und ihre Implikationen für den Handel zwischen Südgriechenland und dem östlichen Mittelmeerraum in SH III B2, Ägypten und Levante 20, 2010, 357–361
- T. Mühlenbruch, The absolute dating of the volcanic eruption of Santorini/Thera (periferia South Aegean/GR) – an alternative perspective, Prähistorische Zeitschrift 92 (1), 2017, 92–107
- W.-D. Niemeier, Ḫattuša und Ahhijawa im Konflikt um Millawanda/Milet, in: Kunst- und Ausstellungshalle der BRD (Hrsg.), Die Hethiter und ihr Reich: Das Volk der 1000 Götter. Ausstellungskatalog zu "Die Hethiter. Das Volk der 1000 Götter" vom 18. Januar bis 28. April 2002 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn (Stuttgart 2002), 294–301
- T. Otten – J. Kirschbaum (Hrsg.), Archäologie im Fokus - von wissenschaftlichen Ausgrabungen und illegalen Raubgrabungen, Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz 53 (Bonn 2008)
- L. Puritani, Eigentümer unbekannt, Antike Welt 1/2015, 35–37, <http://www.jstor.org/stable/44476604> (17.10.2020)
- M. Recke, Deutschland und das antike Zypern. Beiträge zur Geschichte einer archäologischen Disziplin, Cahier. Centre d'études chypriotes 42, 2012, 87–116, http://www.persee.fr/doc/cchyp_0761-8271_2012_num_42_1_1015 (24.08.2020)
- M. Schmidt, Alte Akten – Neue Gräber? Marginalien zu Julius Naue und Johannes Dorn, in: H.-P. Wotzka (Hrsg.), Grundlegungen. Beiträge zur europäischen und afrikanischen Archäologie für Manfred K. H. Eggert (Tübingen 2006) 27–40
- D. Stutzinger – L. Giemsch, Zum Wohle der Stadt? Erwerbungen 1933-1945. Systematische Provenienzforschung am Archäologischen Museum Frankfurt, Schriften des Archäologischen Museums Frankfurt am Main 29 (Regensburg 2018)
- H.-P. Wotzka (Hrsg.), Grundlegungen. Beiträge zur europäischen und afrikanischen Archäologie für Manfred K. H. Eggert (Tübingen 2006)
- Ohne Autor, The dwelling-place of divinities? – A "Mount Olympus" in Cyprus, The Illustrated London News 4, 1911, 162 <https://core.ac.uk/display/38295661?recSetID=> (24.08.2020)
- Ohne Autor, Karte: Das hethitische Reich und seine Nachbarn im 15./14. Jahrhundert v. Chr., in: Kunst- und Ausstellungshalle der BRD (Hrsg.), Die Hethiter und ihr Reich: Das Volk der 1000 Götter. Ausstellungskatalog zu „Die Hethiter. Das Volk der 1000 Götter“ vom 18. Januar bis 28. April 2002 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn (Stuttgart 2002), 304–305
- Ohne Autor, Karte: Das hethitische Reich und seine Nachbarn im 13. Jahrhundert v. Chr., in: Kunst- und Ausstellungshalle der BRD (Hrsg.), Die Hethiter und ihr Reich: Das Volk der 1000 Götter. Ausstellungskatalog zu „Die Hethiter. Das Volk der 1000 Götter“ vom 18. Januar bis 28. April 2002 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn (Stuttgart 2002), 306–307

© Virtuelle Ausstellungsbereiche: Institut für Klassische Archäologie der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg und Dr. Jürgen Süß (MediaCultura)

Detaillierte Bild- und sonstige Mediennachweise siehe im Ausstellungsbereich.

Eine ägyptische Granitsäule

Texte: Kathrin Horsting

1. Im Steinbruch in Assuan (Ägypten)



Eine Säule aus rotem Granit (Info 1/2)

Ein knapp 15 m langer monolither Säulenschaft wie dieser wurde zwar nicht oft bestellt, war für die Arbeiter im Steinbruch von Assuan aber kein Problem. Vor allem im späten 1. und 2. Jh. n. Chr. wurden Säulen und Steinblöcke direkt vor Ort in den Steinbrüchen oder in nahegelegenen Verwaltungszentren mit Inschriften, Sigeln, Zahlen- und Konsulatsangaben versehen. Diese dienten unterschiedlichen Zwecken und betrafen unter anderem die interne Organisation und Inventarisierung, den Bruch und die Erstbearbeitung des Steins sowie dessen Transport.

Die Inschrift auf der Unterseite des Säulenschafts aus rotem Granit verrät, dass er Teil eines Säulenpaars war, das im Jahr 105/6 n. Chr. unter der Leitung des Aufsichtsbeamten Dioskouros gebrochen wurde. Der Name des zuständigen Architekten ist nur fragmentarisch als [...]*jeides* erhalten. Es handelt sich wahrscheinlich um Herakleides, der zu dieser Zeit ebenfalls in den Steinbrüchen des rund 400 km entfernten Mons Claudianus tätig war.

Ägyptische Steinbrüche (Info 2/2)

Während Marmor vor allem aus dem ägäischen Raum nach Italien importiert wurde, stammt ein Großteil der Granite aus ägyptischen Steinbrüchen, wo bereits seit 3000 v. Chr. Steinblöcke von enormer Größe gebrochen wurden. Über vier Jahrtausende, bis ins 19. Jh. gab es hinsichtlich Abbau und Transport des Gesteins kaum Veränderungen. Die Steinbruchverwaltung hingegen veränderte sich unter Kaiser Tiberius und seinen Nachfolgern immens: ab der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. besaß der Staat die bedeutendsten Steinbrüche, die fortan die direkt dem Kaiser unterstellten Beamten leiteten. Im Zuge dieser Neuorganisation produzierte man zudem vermehrt standardisierte, nahezu fertiggestellte Werkstücke, die sowohl in den Produktionsstätten als auch am Einsatzort lagerten. Solange es sich nicht um Spezialaufträge handelte, mussten Baumeister ihr Material nun nicht mehr beim Steinbruch bestellen, sondern konnten direkt auf die vor Ort vorrätigen Stücke zurückgreifen. Bei Sonderbestellungen wie der großformatigen Säule aus rotem Granit musste dagegen mit einer Verzögerung von mindestens zwei Jahren zwischen Bestellung und Auslieferung gerechnet werden.

2. Der Transport über den Nil und das Mittelmeer nach Italien



Transport über das Mittelmeer (Info 1/3)

Dank literarischer Quellen und Schiffswracks wissen wir verhältnismäßig viel über die antike Seefahrt. Das Mittelmeer konnte demnach nur in den Monaten März bis November überquert werden, wobei die Zeiten vom 10. März bis zum 27. Mai und vom 14. September bis zum 11. November als gefährlich galten. Im Herbst und Winter war die See aufgrund schlechter Wetterverhältnisse generell nicht befahrbar. Die Reisedauer von Alexandria nach Mittelitalien betrug – abhängig von gewählter Route, Wetter- und Strömungsverhältnissen – mindestens einen Monat, meist jedoch 50–70 Tage.

Transportschiffe (Info 2/3)

Über das genaue Aussehen und die Antriebsart der Schiffe, die für den Steintransport verwendet wurden, ist trotz zahlreicher Wrackfunde im Mittelmeerraum kaum etwas bekannt. Die gesicherten Befunde lassen jedoch darauf schließen, dass in der Regel 30–40 m lange und 10–14 m breite Schiffe mit einer Ladekapazität von 100–200, in seltenen Fällen bis zu 350 Tonnen für gewöhnliche Transporte verwendet wurden.

Da ein 50 Fuß langer Säulenschaft in der Regel etwa 96 Tonnen wiegt – das Gewicht der knapp 15 m langen Granitsäule wurde sogar auf rund 125 Tonnen geschätzt – konnte ein typischer Frachter also neben unseren beiden Granitsäulen kaum weiteres Material geladen haben.

Die Häfen Roms (Info 3/3)

Obwohl Rom vom Import wichtiger Güter wie Getreide und Baumaterialien abhängig war, verfügte die Stadt lange Zeit lediglich über den Flusshafen Ostia. Größere Ladungen wurden hier auf spezielle Flussschiffe umgeladen, während gewöhnliche Steintransporter auch direkt in den Tiber einfahren konnten. Wenig nördlich hiervon wurde im Jahr 42 n. Chr. unter der Regierungszeit des Kaisers Claudius erstmalig ein Überseehafen angelegt, der später von Kaiser Trajan erweitert wurde. Genau während dieser Bauarbeiten, die in den Jahren 100–112 n. Chr. stattfanden, muss auch die Granitsäule aus Assuan hier angekommen sein, da sie 105/6 n. Chr. gebrochen wurde. Im *Portus Ostiensis* konnte die Fracht nicht nur einfacher um- und entladen, sondern auch zwischengelagert werden. So entstanden seit dem Ende des 1. Jhs. große Marmorlager in direkter Nähe zum Hafen, in denen Rohlinge, Säulen und Halbfabrikate allem Anschein nach nicht nur aufbewahrt, sondern auch bearbeitet wurden.

3. Ein Säulenmonument für Antoninus Pius auf dem Marsfeld in Rom



Vom Hafen in das Zentrum Roms (Info 1/4)

Da man Wasserwege für den Transport schwerer Lasten grundsätzlich bevorzugte, legte die Säule die letzten 28 km von Ostia/Portus bis nach Rom auf dem Tiber zurück. Aufgrund der Gegenströmung und vielen Flusswindungen wurden die Schiffe in der Regel mithilfe von Zugochsen über mehrere Tage hinweg flussaufwärts getreidelt, bis sie ihr Ziel erreichten.

Entlang dieser Route entstand eine Vielzahl größerer und kleinerer Marmorlager, vor allem auf den letzten Kilometern vor den Aurelianischen Stadtmauern, am Emporium, dem Tiberhafen unterhalb des Aventin, und am Marsfeld. In allen diesen Depots wurde das Material nicht nur aufbewahrt, sondern auch bearbeitet. Die meisten Werkstätten hatten ihren Sitz jedoch nahe des Tiberufers am Marsfeld, wo sich Anlegestellen mit festinstallierten Entladevorrichtungen befanden.

Die Inschrift auf dem Sockel der Säule (Info 2/4)

Die Granitsäule erhielt einen knapp 2,50 m hohen Sockel und wurde zudem mit einem korinthischen Kapitell und einer bronzenen Statue des Kaisers bekrönt. Die Inschrift auf dem Sockel informiert uns über den Aufstellungskontext: sie wurde zum Gedenken an den am 7. März 161 n. Chr. verstorbenen Antoninus Pius von seinen Adoptivöhnen Marc Aurel und Lucius Verus errichtet. Da bereits Münzen aus demselben Jahr das Monument zeigen, wurde es wohl kurz nach dem Tod des Kaisers aufgestellt. Der genaue Aufenthaltsort der Granitsäule zwischen den Jahren 105/6 und 161 n. Chr. ist nicht bekannt. Eine längere Lagerung im Steinbruch ist unwahrscheinlich, da in diesem Fall Inschriften einer weiteren Inventur auf den Schaft aufgetragen worden wären. Somit ist davon auszugehen, dass die Granitsäule in einem der vielen Marmorlager zwischen dem Hafen Portus und Rom aufbewahrt wurde. Am wahrscheinlichsten ist sogar die Lagerung am Marsfeld, wo eine große Anzahl Säulenschäften, auch solche besonderer Größe, liegen geblieben ist.

Die ursprüngliche Bestimmung der Säule (Info 3/4)

Die Granitsäule wurde Teil eines Denkmals für den vergöttlichten Kaiser Antoninus Pius. Allerdings war sie aufgrund der rund 55 Jahre zwischen Bruch und Nutzung wohl ursprünglich für ein anderes Bauvorhaben bestimmt gewesen. Da monolithische Säulenschäfte mit einer Länge von 50 Fuß in Rom selten sind, müssen die beiden ägyptischen Exemplare für ein außergewöhnliches – und somit kaiserliches – Bauvorhaben bestimmt gewesen sein.

Trajan, in dessen 9. Regierungsjahr die Säulen laut Inschrift gebrochen wurden, zeichnete sich neben seinen militärischen Erfolgen auch durch sein umfangreiches Bauprogramm aus. Möglich ist einerseits, dass die Granitsäule für einen bislang unbekanntem Bau gedacht war. In Frage kommen ebenfalls die 104–109 n. Chr. entstandenen Trajansthermen in Rom, von deren antikem Aussehen kaum etwas

bekannt ist. Auch Trajans imposantestes stadtrömisches Bauprojekt – das im Jahr 112 n. Chr. geweihte Trajansforum – ist eine Option. Es ist nicht auszuschließen, dass es bei einem dieser Bauprojekte zu einer Planänderung gekommen ist oder aufgrund der Gefahr von Unfällen im Steinbruch, auf dem Transportweg und beim Aufstellen sicherheitshalber Säulen als Reserve bestellt wurden. Somit lässt sich die Frage nach der ursprünglichen Bestimmung der Granitsäule leider nicht beantworten.

Vergöttlichter Kaiser (Info 4/4)

Etwa 30 m südlich der Antoninus-Pius-Säule befindet sich das sogenannte Ustrinum des Antoninus Pius. Dieser quadratische hofartige Bau und das Säulenmonument nehmen durch ein identisches Gelniveau und ihre gleiche Orientierung aufeinander Bezug. Auch inhaltlich verweisen beide Denkmäler auf dieselbe Thematik: über den Bautypus Ustrinum ist zwar wenig bekannt, generell werden Ustrina jedoch als Kenotaphe, Gedenkstätten oder Ehrendenkmäler gedeutet, die in einem engen Zusammenhang mit der kaiserlichen Vergöttlichung stehen.

Es war Brauch, verstorbene Kaiser auf dem Marsfeld zu verbrennen. Gleichzeitig inszenierte man ihre Aufnahme unter die Götter. Der Leichnam wurde hierfür auf einen mit Girlanden, und kostbaren Materialien geschmückten Scheiterhaufen gelegt, der zunächst von Soldaten und Priestern umkreist und anschließend angezündet wurde. Zuletzt wurde ein Adler freigelassen, der die Apotheose und Himmelfahrt des Kaisers, die auch auf dem Sockelrelief der Antoninus-Pius-Säule dargestellt ist, symbolisierte.

4. Neuzeitliche Entdeckung und letzte Nutzung als Materialressource



Der neuzeitliche Fundort (Info 1/7)

Letztes antikes Zeugnis der Säule sind unter Marc Aurel geprägte Münzen, die auf ihren Rückseiten das Denkmal zeigen. Anschließend wird die Granitsäule jahrhundertlang in keiner Quelle erwähnt, bis sie im August 1703 die Aufmerksamkeit des Architekten Carlo Fontana und des *presidente delle strade* Nicola del Giudice auf sich zog. Zum damaligen Zeitpunkt befanden sich etwa 6 m des Säulenschafts oberhalb der Erde am *Mons Citatorius* auf dem Marsfeld, wobei Kapitell und Statue zu diesem Zeitpunkt schon lange verloren waren.

Die Wiederentdeckung und Freilegung der beeindruckenden Granitsäule stieß auf großes Interesse: Mindestens sechs Monographien und viele Artikel zum Thema erschienen innerhalb weniger Jahre. Darüber hinaus sind zahlreiche Zeit- und Augenzeugenberichte erhalten. Anhand dieser Aufzeichnungen gelang es Ronald T. Ridley von der University of Melbourne die neuzeitliche Geschichte der Säule mit all ihren Irrungen und Wirrungen bis ins kleinste Detail aufzudecken.

Ausgrabung, neue Erkenntnisse und erstes Gemauschel (Info 2/7)

Papst Clemens XI. war hellauf begeistert von der imposanten Säule und ordnete daher an, sie auszugraben. Als sich dieses am 29.09.1703 begonnene Unterfangen knapp zwei Monate später seinem Ende näherte, sorgte die Inschrift auf dem freigelegten Sockel zwar zunächst für Verwirrung, konnte aber ein langjähriges Missverständnis um eine andere Säule aus der Welt schaffen: Bei der als ‚Columna Antonini‘ bezeichneten Säule auf der Piazza Colonna handelte es sich nicht, wie bis dato angenommen, um die Antoninus-Pius-Säule, sondern um die des Marc Aurel.

Die eigentliche Bergung der Säule wurde im darauffolgenden Jahr dem jungen Architekten Francesco Fontana übertragen, wobei er von seinem Vater Carlo, ebenfalls erfolgreicher Architekt, unterstützt wurde. Ausschlaggebend für die Wahl der Fontanas waren jedoch nicht unbedingt ihre bisherigen Leistungen, sondern vorrangig ihre – ausgesprochen entfernte – Verwandtschaft mit dem berühmten Domenico Fontana. Dieser sorgte 1586 für Furore, indem er den Vatikanischen Obelisken zum Petersplatz transportierte und dort aufrichtete. Das einmalige Schauspiel zog so viele Besucher aus ganz Italien an, dass die Baustelle eingezäunt und ihr Betreten bei Todesstrafe verboten werden musste. Auch Papst Clemens XI. wollte sich durch ein solch beeindruckendes Ereignis im wahrsten Sinne des Wortes ein Monument setzen.

Kopisten, Katastrophen und mehr Gemauschel (Info 3/7)

Die Fontanas kopierten das Meisterwerk der Ingenieurskunst ihres Vorfahren, um die mit acht schweren Eisenbändern verstärkte Säule anzuheben. Dafür wurde ein 24 m hoher Turm aus Holzbalken errichtet, an dessen Dach ein mittels 8 Winden betätigter Flaschenzug montiert wurde – derselbe, den Domenico bereits verwendet hatte.

Wenige Tage vor dem ersten Testlauf erließ del Giudice ein Edikt: nur befugte Arbeiter durften den Bereich betreten und unter den Beobachtern des Spektakels hatte absolute Ruhe zu herrschen. Ein Verstoß würde mit Inhaftierung und grausamer Folter geahndet, die einer Todesstrafe gleichkam.

Der Test am 15.10.1704 offenbarte, dass das Dach des Turms eine Schwachstelle und dem Gesamtgewicht von rund 160 Tonnen nicht gewachsen war. Die Operation wurde daher unterbrochen, um die Dachbalken mit weiteren Sparren, Eisen und Seilen zu verstärken. Doch es half alles nichts: Drei Tage später wurde die Säule etwa 1 m angehoben, zwei Dachbalken und eine Winde brachen, und die Säule stürzte hinab. Ob der von manchen nach dem Testlauf geforderte Exorzismus der Säule das Desaster hätte verhindern können, ist fraglich.

Um der Ursache des Fiaskos auf den Grund zu gehen, wurde die zuständige Kommission umgehend einberufen und der Astronom Francesco Bianchini aufgefordert, einen technischen Bericht anzufertigen. Demnach waren die Hölzer gebrochen, weil das Gewicht so ungleichmäßig verteilt war, dass die Hälfte des Gesamtgewichts auf einem einzelnen Querbalken lastete. Auch die zwingend notwendige Gleichmäßigkeit der Zugkraft war nicht gegeben, da die Abstände der Winden zum Turm variierten.

Obwohl der Bericht eingesteht, dass Fontana vom ursprünglich genehmigten Plan abgewichen und somit schuld an der Blamage war, hielt die Kommission aufgrund seines berühmten Namens an ihm fest – jedoch nicht ohne päpstlicher Androhung einer Verbannung ins Exil bei erneutem Scheitern.

Zudem wurden die Mathematiker Vitale Giordani und Domenico Quaterini hinzugezogen, um bei einer schnellen Lösungsfindung zu helfen. Doch auch beim 22. Treffen der Kommission – mittlerweile im Februar 1705 – lagen zwar verschiedene Pläne, aber noch immer keine Lösung vor.

Endlich ein erster Teilerfolg (Info 4/7)

Papst Clemens XI. bestand darauf, denselben Turm zu verwenden, um Geld zu sparen – die Gesamtkosten beliefen sich dennoch auf 45.000 Scudi, was heute mehr als 3.000.000 € entspricht. Giordani verbesserte die Statik des Gerüsts mittels verstärkter Querbalken, passte die Winden an und platzierte sie neu, um so die Gleichmäßigkeit der Zugkraft sicherzustellen. Sein Plan wurde von der Kommission genehmigt und von den Fontanas übernommen.

Am Donnerstag, den 24.09.1705, war es dann endlich soweit: alle tragenden Teile waren entsprechend verstärkt worden und 500 Arbeiter – Seemänner, Steinmetze, Zimmermänner, Soldaten und Schweizer Garde – standen bereit. Auf ein Trompetensignal hin setzten sich die je 25 Männer pro Winde in

Bewegung. Als die Säule knapp 1 m angehoben war ertönte ein Glockenschlag, der das Ende des Hebevorgangs anzeigte. Anschließend musste die Säule noch gekippt werden, um sie für den Weitertransport zur nahegelegenen Piazza di Montecitorio auf Laufrollen abzulegen. Aufgrund der fortgeschrittenen Stunde wurden die Arbeiten allerdings erst am nächsten Tag fortgesetzt und scheinbar erfolgreich beendet.

Der schwierige Transport innerhalb der Stadt (Info 5/7)

Es dauerte über eine Woche, die Granitsäule zur rund 100 m entfernten Piazza di Montecitorio zu bringen. Innerhalb der Stadt setzte man sowohl in der Antike als auch im 18. Jh. auf Manpower. Die schmalen Straßen und vielen Hügel Roms erschwerten dabei schon immer den Transport großer Lasten, die zumeist auf Schlitten durch die Stadt manövriert wurden. Wie gefährlich ein solches Unterfangen sein kann, wusste bereits der Satirendichter Juvenal Anfang des 2. Jhs. n. Chr. zu berichten: „Denn wenn sich ein Wagen, der ligurischen Marmor bringt, nach vorne geneigt und einen stürzenden Berg über die Menschenmenge geschüttet hat, was bleibt dann von den Körpern übrig?“

Beim Transport der Granitsäule kam es glücklicherweise zu keinem Unfall, bei dem Menschen verletzt wurden. Allerdings mussten hohe Summen aufgewendet werden, um die während der Arbeiten beschädigten Häuser zu reparieren. Noch bis 1741 lag die Säule in einer unscheinbaren Hütte auf der Piazza, bis man sich ihrer endlich wieder annahm.

Etliche Entwürfe und ein trauriges Ende (Info 6/7)

Bereits vor der Bergung der Granitsäule gab es verschiedene Ideen und Entwürfe für deren Aufstellung in Rom: am Trevibrunnen, als Teil des Dioskurenbrunnens auf der Piazza del Quirinale oder am Lateran. Papst Clemens XI. entschied sich 1706 jedoch dazu, die Säule auf der Piazza di Montecitorio zu errichten, wo sie bis 1741 in einer Hütte aufbewahrt wurde. Zu diesem Zeitpunkt unterbreitete der Architekt Fernando Fuga dem derzeitigen Papst den Vorschlag, lediglich den Sockel zu nutzen und die Säule wieder zu vergraben, da er sie für wertlos hielt. Benedict XIV. wollte hingegen zum ursprünglichen Plan zurückkehren und die Säule auf der Piazza di Montecitorio aufstellen. Die geplante Bekrönung mit dem Vatikanischen Pinienzapfen sollte sie zudem wie ein eigenes päpstliches Monument aussehen lassen. Doch dazu sollte es nicht kommen. Die Säule wurde zunächst aus dem Weg geräumt und um die Ecke des Platzes verfrachtet, wo sie erneut in einem Schuppen aufbewahrt wurde. Dieser geriet im September 1759 in Brand, wobei die Säule so stark beschädigt wurde, dass sie lediglich noch als Materialressource für andere Monumente und Bauten dienen konnte.

Vertuschungsversuche und stückweise Zweitverwendung (Info 7/7)

Die Säule aus rotem Granit ist nie komplett von der Bildfläche verschwunden. Bis zu ihrer Bergung waren etwa sechs der knapp 15 m des Säulenschafts sichtbar. Anschließend war sie auf und neben der Piazza di Montecitorio zu sehen, wenn auch hinter Gittern und Holzbrettern.

Warum die Säule vor ihrer Zerstörung durch das Feuer nicht wiedererrichtet wurde, lässt sich durch ihren Erhaltungszustand erklären. Vor allem die Reliefs des Sockels, aber auch der Säulenschaft selbst, waren nach der Bergung stark lädiert. Auch wenn von den Zeitgenossen vehement bestritten wurde, dass diese Schäden neuzeitlich sind, so waren sie es dennoch: Während der gescheiterten Bergung brachen nicht nur die Querbalken des Holzturms, sondern der Flaschenzug stürzte zudem auf die Säule. Ungeachtet der Tatsache, dass die Säule bereits vor dem Unterfangen nicht makellos war, so war sie danach vor allem eines: in drei Teile gebrochen. Diesen Umstand konnten die Fontanas vor den aufmerksamen Betrachtern selbst mittels Bretterschlag und Kaschieren der Bruchstellen mit Schlamm nicht verbergen.

Heute ist die Säule Teil der Pilaster im Treppenhaus des Palazzo Braschi. Zudem sind an mindestens drei Obelisken Roms – del Quirinale, Sallustiano und Solare – eingesetzte Blöcke sichtbar, die aus den Säulenresten gehauen wurden. Diese letzte Verwendung der Säule als Materialressource mag vor allem praktische Gründe gehabt haben. Ganz im Gegenteil dazu konnte antikes Baumaterial jedoch auch als besonderer Erinnerungswert dienen, indem Souvenirs in Form von kleinen Monumenten aus dem Buntmarmor und Granit historischer Bauten und Denkmäler hergestellt wurden. So konnte sich ein

Romreisender im 18. und 19. Jh. ein echtes Stück des antiken Roms als bedeutendes Andenken mit nach Hause nehmen.

Literatur:

- S. G. Bernard, *The Transport of Heavy Loads in Antiquity. Lifting, Moving, and Building in Ancient Rome*, in: S. Altekamp – C. Marcks-Jacobs – P. Seiler (Hrsg.), *Perspektiven der Spolienforschung 1. Spolierung und Transposition* (Berlin – Boston 2013) 99–122
- V. Biermann, *Ortswechsel: Überlegungen zur Bedeutung der Bewegung schwerer Lasten für die Wirkung und Rezeption monumentaler Architektur am Beispiel des Vatikanischen Obelisken*, in: S. Altekamp – C. Marcks-Jacobs – P. Seiler (Hrsg.), *Perspektiven der Spolienforschung 1. Spolierung und Transposition* (Berlin – Boston 2013) 123–156
- H. Dodge – B. Ward-Perkins (Hrsg.), *Marble in Antiquity. Collected Papers of J. B. Ward-Perkins* (London 1992)
- G. B. Falda, *Il nuovo teatro delle fabbriche, et edificii, in prospettiva di Roma moderna, sotto il felice pontificato di n.s. papa Alessandro VII. Libro primo* (Rom 1665)
- K. Friedl, *Die sogenannten Ustrina auf dem Campus Martius in Rom*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 118, 2012, 355–401
- M. Maischberger, *Marmor in Rom. Anlieferung, Lager- und Werkplätze in der Kaiserzeit* (Wiesbaden 1997)
- G. B. Piranesi, *Trofeo o sia magnifica colonna ... ove si veggono scolpite le due guerre daciche fatte da Trajano, inalzata nel mezzo del gran foro ...* (o. O. 1770)
- G. B. Piranesi, *Joannis Baptistae Piranesii Antiquariorum Regiae Societatis Londinensis Socii Campus Martius Antiquae Urbis* (Rom 1762)
- R. Ridley, *The Fate of the Column of Antoninus Pius*, *Papers of the British School at Rome* 86, 2018, 235–269
- L. Vogel, *The Column of Antoninus Pius* (Cambridge 1973)
- M. Wolf, *Das sogenannte Ustrinum des Marc Aurel auf dem Marsfeld in Rom. Bauaufnahme und Architektur*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 118, 2012, 403–433

© Virtuelle Ausstellungsbereiche: Institut für Klassische Archäologie der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg und Dr. Jürgen Süß (MediaCultura)

Detaillierte Bild- und sonstige Mediennachweise siehe im Ausstellungsbereich.