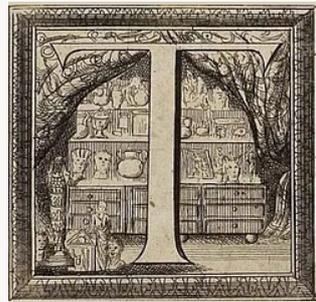


**Antiquitatum Thesaurus.  
Antiken in den europäischen Bildquellen  
des 17. und 18. Jahrhunderts**



# Rezeptionsgeschichten. Der Blog des Antiquitatum Thesaurus

#10: Wie kam der Palatin nach Neapel? –  
Die sog. Bagni di Livia als Beispiel zur Visualisierung  
des Palatins im Auftrag des Königs beider Sizilien

**Barbara Sielhorst**

ORCID<sup>®</sup>

Barbara Sielhorst  <https://orcid.org/0000-0003-3313-9730>

Diese Publikation wurde im Rahmen der gemeinsamen Forschungsförderung von Bund und Ländern im Akademienprogramm mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung und der Senatsverwaltung für Wissenschaft, Gesundheit und Pflege des Landes Berlin erarbeitet.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht.  
Die-Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Publiziert auf ART-Dok – Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften,  
Universitätsbibliothek Heidelberg 2025.

Die Online-Version dieser Publikation ist dauerhaft frei verfügbar (Open Access).  
doi: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009757>

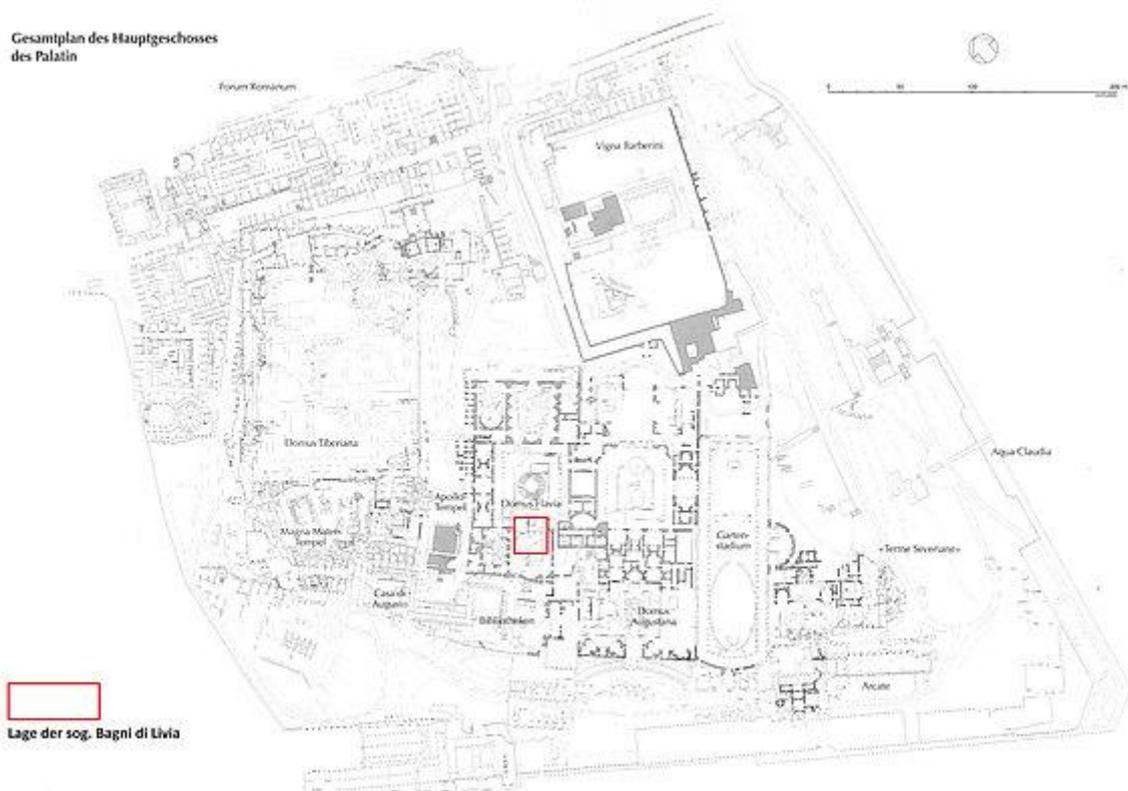
Publiziert bei  
Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek  
arthistoricum.net - Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design  
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg  
<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2024, Barbara Sielhorst

## #10: Wie kam der Palatin nach Neapel? – Die sog. Bagni di Livia als Beispiel zur Visualisierung des Palatins im Auftrag des Königs beider Sizilien

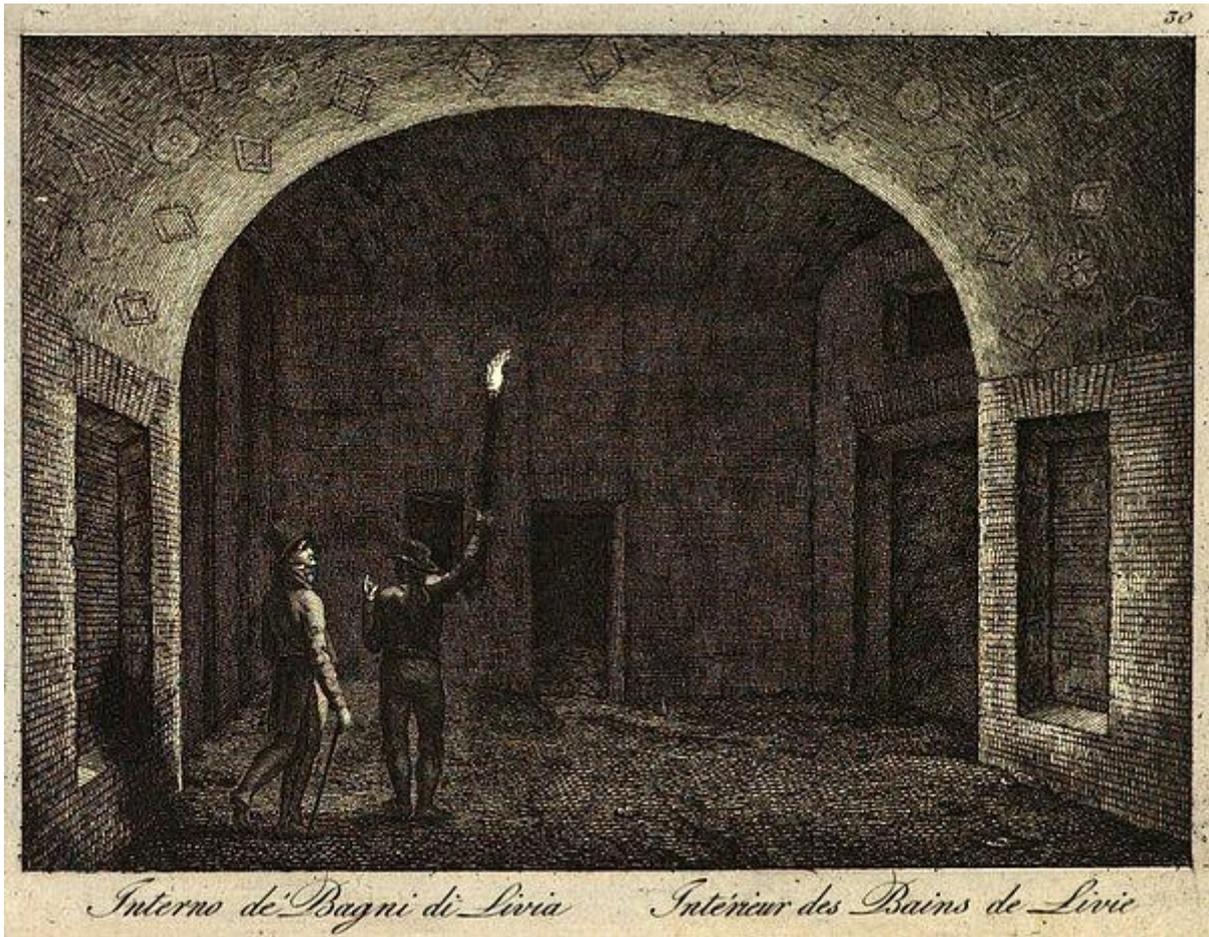
Barbara Sielhorst

Der Palatin in Rom ist seit Jahrhunderten ein Ort, der das Interesse der Antiquare und Archäologen geweckt hat und dessen Erforschung auch heute noch nicht abgeschlossen ist. Zu groß ist das rund 14 Fußballfelder (ca. 10 ha) umfassende und sich über mehrere Stockwerke erstreckende Gelände im Herzen Roms. Rund die Hälfte dieser Fläche befand sich von 1731 bis 1861 im Besitz der Könige von Neapel. Es handelte sich dabei um die sog. Horti Farnesiani im Westen des Palatins, die ab 1542 oberhalb der antiken Reste der Domus Tiberiana und Teilen der Domus Flavia angelegt worden waren und sich im Besitz der Familie Farnese befanden, bis sie im Jahr 1714 durch die Heirat von Elisabetta Farnese mit Philipp V. von Spanien in den Besitz der Bourbonen übergingen, die von da an die Könige von Neapel und Sizilien stellten. In der Südspitze dieses Geländes befanden sich unterirdische, mit Wasserleitungen und reichem Wandschmuck ausgestattete Räume, die bereits 1721 im Zuge der Ausgrabungen im Auftrag der Farnese entdeckt und durch Francesco Bianchini dokumentiert worden sind [1]. Für diesen Komplex bürgerte sich rasch der Name „Bagni di Livia“ ein, da man an dieser Stelle das Haus der Livia und unweit das des Augustus vermutete (**Abb. 1**) [2].



1 Der Palatin in Rom mit den sog. Bagni di Livia (Hoffmann/Wulf, Die Kaiserpaläste auf dem Palatin in Rom, 2004, vorderer Einband)

Die reiche Ausstattung der Räume mit z. T. vergoldeten Wandmalereien machten sie im 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem beliebten Ziel von Romreisenden. Sie ließen sich über den Palatin führen, wo sie im Licht einer Fackel die unterirdischen Räume der sog. Bagni di Livia betreten konnten (**Abb. 2**).

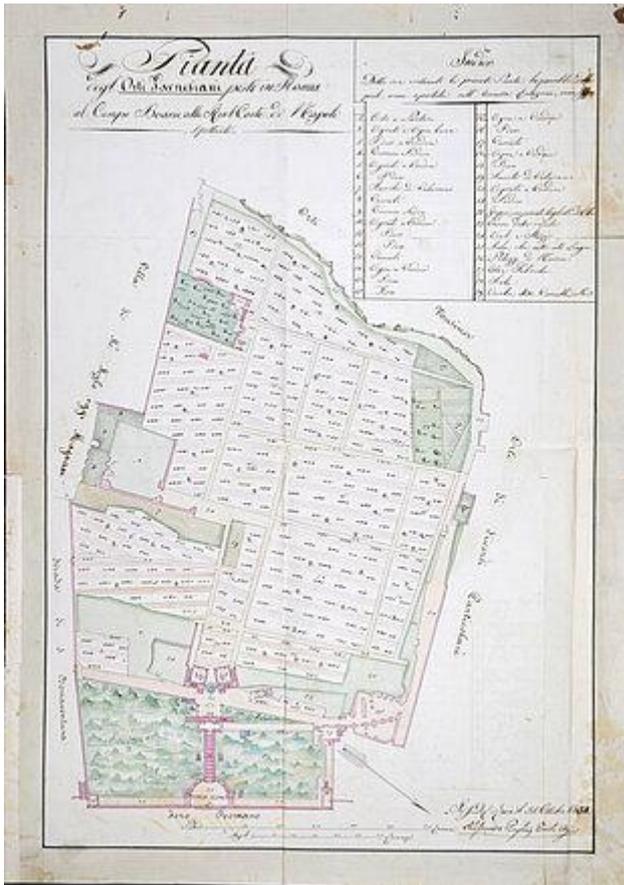


2 Zwei Männer besichtigen im Fackellicht die sog. Bagni di Livia (Nibby, Raccolta de' monumenti più celebri di Roma antica, 1818, Taf. 30)

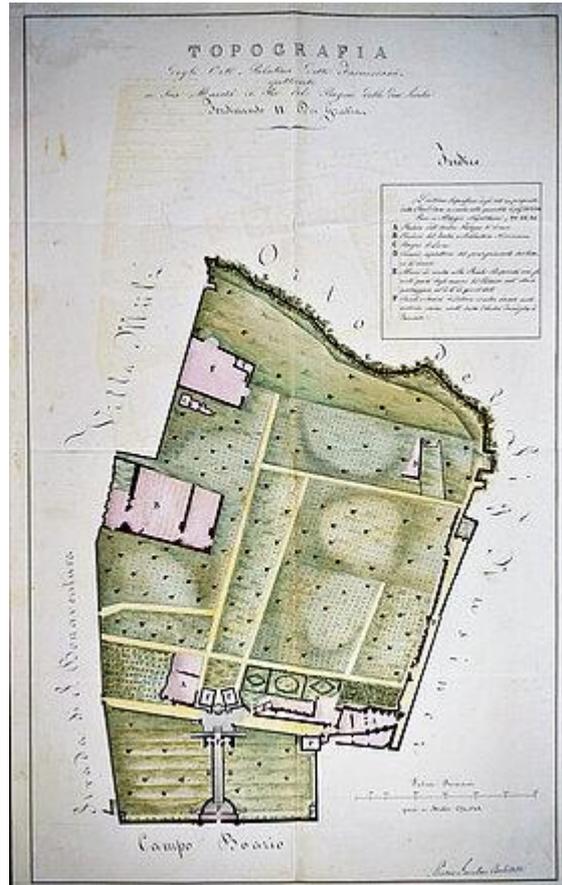
Erst seit Kurzem ist aus der Zeit, als sich die Horti Farnesiani im Besitz der Könige von Neapel befanden, eine Gruppe von insgesamt sechs Plänen bekannt, die heute im Staatsarchiv von Neapel aufbewahrt werden [3]. Es handelt sich dabei um vier Grundrisse der Gärten, ein Blatt mit Ansichten der Nordseite der Domus Tiberiana und ein weiteres Blatt mit Grundrissen und Schnitten zu den sog. Bagni di Livia (Abb. 5). Das Letztere sticht mit seinem Nebeneinander unterschiedlicher Ansichten und seiner Farbigkeit besonders hervor. Dieses Blatt soll im Folgenden vor dem Hintergrund aktueller Diskurse in den Bildwissenschaften, die sich mit der Erzeugung von Plausibilität und Evidenz befassen, eingehender betrachtet werden [4]. An die Abbildungen zu den Bagni di Livia werden folgende Fragen gestellt: Welche Techniken und zeichnerischen Mittel wurden bei ihrer Erstellung verwendet? Welche Aussagen und welches Wissen sollten die Bilder vermitteln? Und auf welche Art und Weise wird das Dargestellte plausibilisiert und wie erzeugen die Bilder Evidenz?

### Die Horti Farnesiani auf einen Blick

Zuvor werfen wir jedoch noch einen kurzen Blick auf zwei der Grundrisse der Horti Farnesiani, die sich ebenfalls im Staatsarchiv von Neapel befinden. In der Gegenüberstellung der Grundrisse von 1834 bzw. von 1855 zeigen sich sowohl interessante Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede in der Visualisierung der Gärten (Abb. 3 und 4).



3 Aquarellierter Grundriss der Horti Farnesiani von Alessandro Pagliej, 1834 (Archivio di Stato Napoli, Maggiordomina-III-inv-b-789-f-1359)



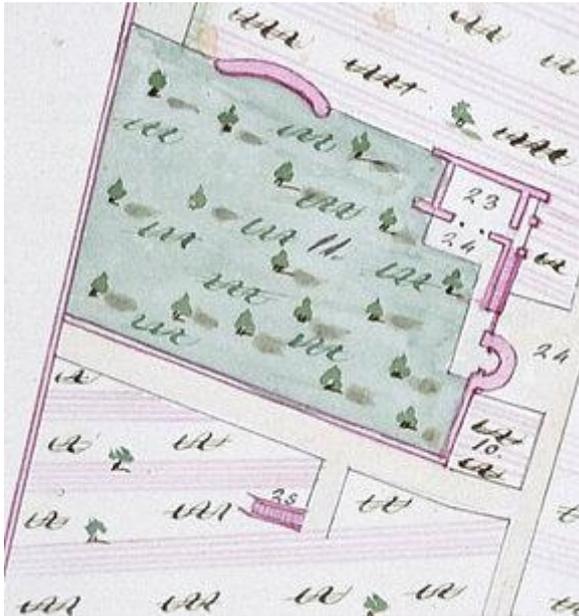
4 Aquarellierter Grundriss der Horti Farnesiani von Pietro Gambao, 1855 (Archivio di Stato Napoli, Maggiordomina-III-inv-b-2176-f-448)

Beide Pläne haben gemeinsam, dass sie die Horti Farnesiani isoliert von ihrer Umgebung darstellen. Die angrenzenden Flächen der Gärten sind durch Beischriften auf neutralem Grund (z. B. in Abb. 3: „Foro Romano“ bzw. in Abb. 4: „Campo Boario“) lediglich benannt, aber visuell nicht weiter charakterisiert. Beide Grundrisse weisen darüber hinaus am oberen Rand einen Titel, oben rechts einen Index und unten rechts den Namen des Zeichners mit Datum auf. Der Blick des Betrachters wird auf diese Weise auf die Gärten im Zentrum gelenkt. Hervorzuheben sind außerdem die in beiden Zeichnungen vorhandenen Maßstäbe, die dem Betrachter einen Hinweis auf die Exaktheit bei der Vermessung und Anfertigung der Pläne geben.

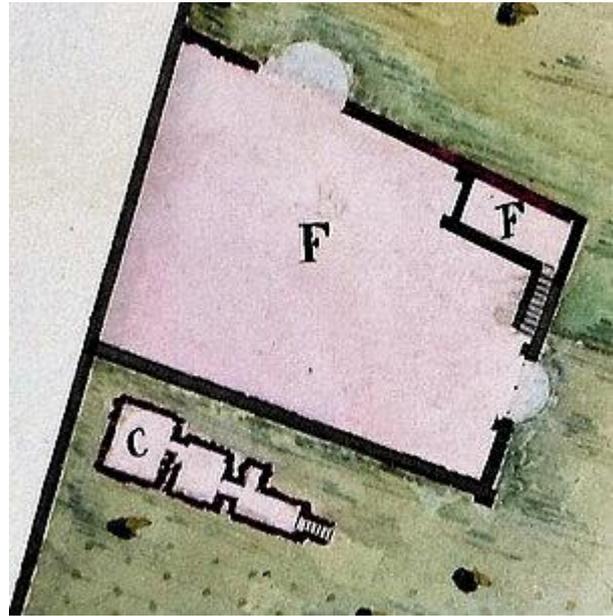
Es sind jedoch gerade die Unterschiede zwischen den beiden Zeichnungen, die Aufschlüsse über die mit ihnen intendierten Aussagen und ihre jeweiligen Mittel zur Plausibilisierung geben. Während das Blatt von 1834 die Bepflanzung der Gärten sehr schematisch durch die Wiederholung bestimmter Zeichen wiedergibt, werden im Blatt von 1855 grüne Flächen mit unregelmäßig verteilten dunkelgrünen Flecken zur Darstellung des Bewuchses verwendet. Eine Besonderheit ist die detaillierte Wiedergabe von drei Beeten in der Südhälfte des Planes. Die dortigen Pflanzen waren offenbar kunstvoll in Form von zwei Rauten und einem Kreis im mittleren Beet arrangiert.

Ein eingehender Blick auf den als „Topografia“ bezeichneten Plan von 1855 (Abb. 4) verrät, dass in dieser Zeichnung sowohl die oberhalb sichtbaren, als auch die unterhalb der Erdoberfläche vorhandenen Strukturen wiedergegeben worden sind. Dies gilt insbesondere für die unterirdischen Räume der Bagni di Livia (Abb. 4a, „C. Bagni di Livia“). Dies ist in dem als „Pianta“ bezeichneten Plan von 1834 (Abb. 3) nicht der Fall, denn er zeigt ausschließlich die an der Oberfläche sichtbaren Strukturen. Anstatt der Bäder sieht man in der Karte von 1834 an dieser Stelle nur eine Treppe (Abb. 3a, „25. Scala che mette alli

Bagni“), die andeutet, dass über sie weitere, tiefer gelegene Räume zu erreichen sind. Durch die Legende am Rand wird klar, dass es sich um eine Treppe hinunter zu den Bagni di Livia handelt.



3a Ausschnitt aus Abb. 3

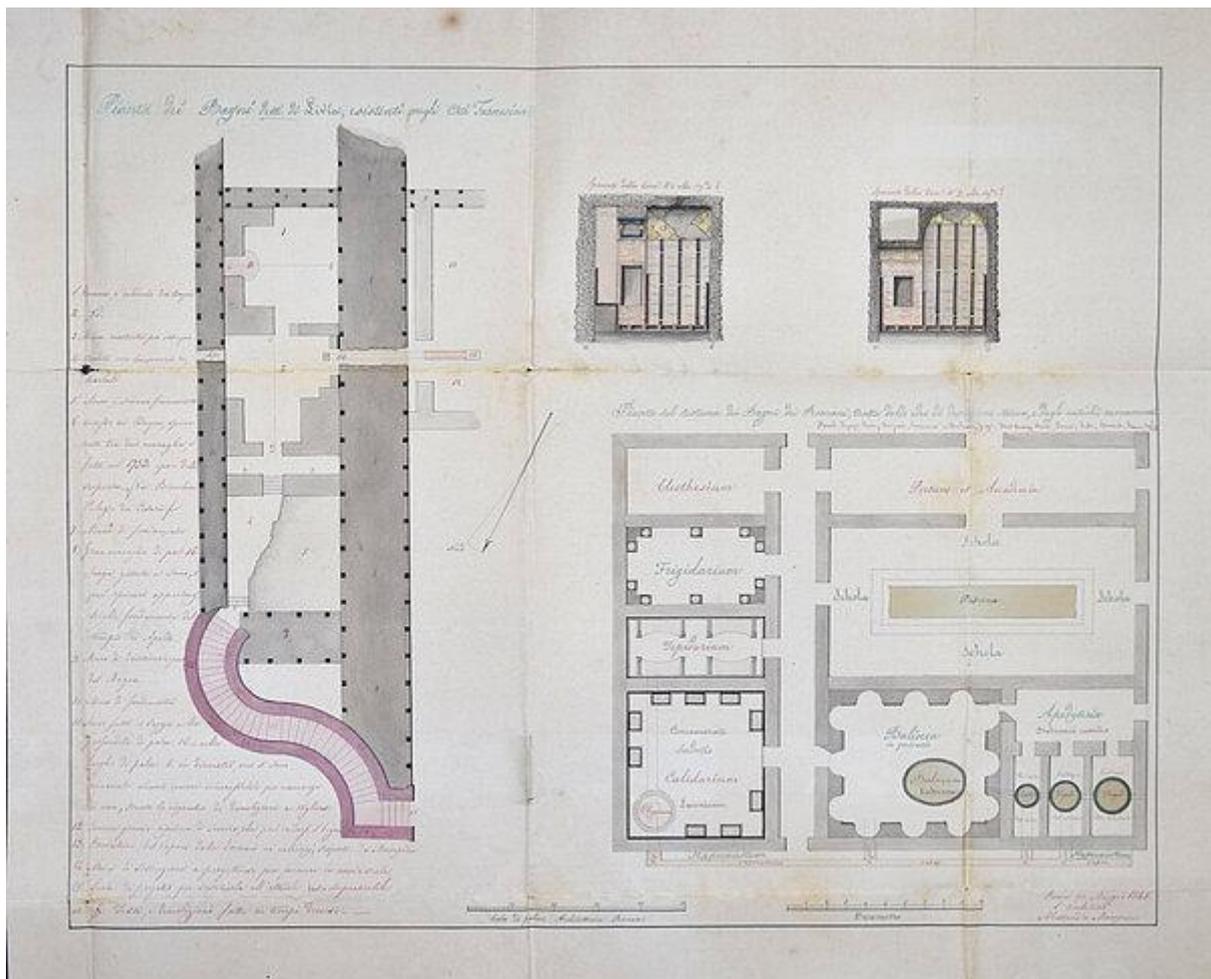


4a Ausschnitt aus Abb. 4

Der frühere Plan (Abb. 3) besitzt dazu einen höheren Grad an Standardisierung in der Wiedergabe der Bepflanzung, die durch die Verwendung paralleler, dünner Linien und eine zurückhaltendere Farbigkeit erreicht wird. Im jüngeren Plan von Gambao (Abb. 4) werden die Horti dagegen als gepflegte grüne Oase wiedergegeben, die an einigen wenigen Stellen von antiken Strukturen durchzogen wird. Der flächige Einsatz der Farben Grün und Rosa lässt den Plan eher wie ein Gemälde und weniger wie eine visuelle Unterstützung für die zugehörigen schriftlichen Dokumente erscheinen, die an den König als Besitzer der Gärten adressiert waren. Der Verwendungskontext beider Pläne macht deutlich, dass sie in erster Linie den König in Neapel über den aktuellen Zustand seiner Besitztümer in Rom informieren sollten. Die dabei eingesetzten Mittel (Perspektive, Farbe, Maßstab, Index etc.) dienen neben der Vermittlung von Informationen über die Nutzung der Flächen auch der Erzeugung von Glaubwürdigkeit, dass die Besitztümer des Königs in Rom auch ohne seine Präsenz vor Ort gut gepflegt werden.

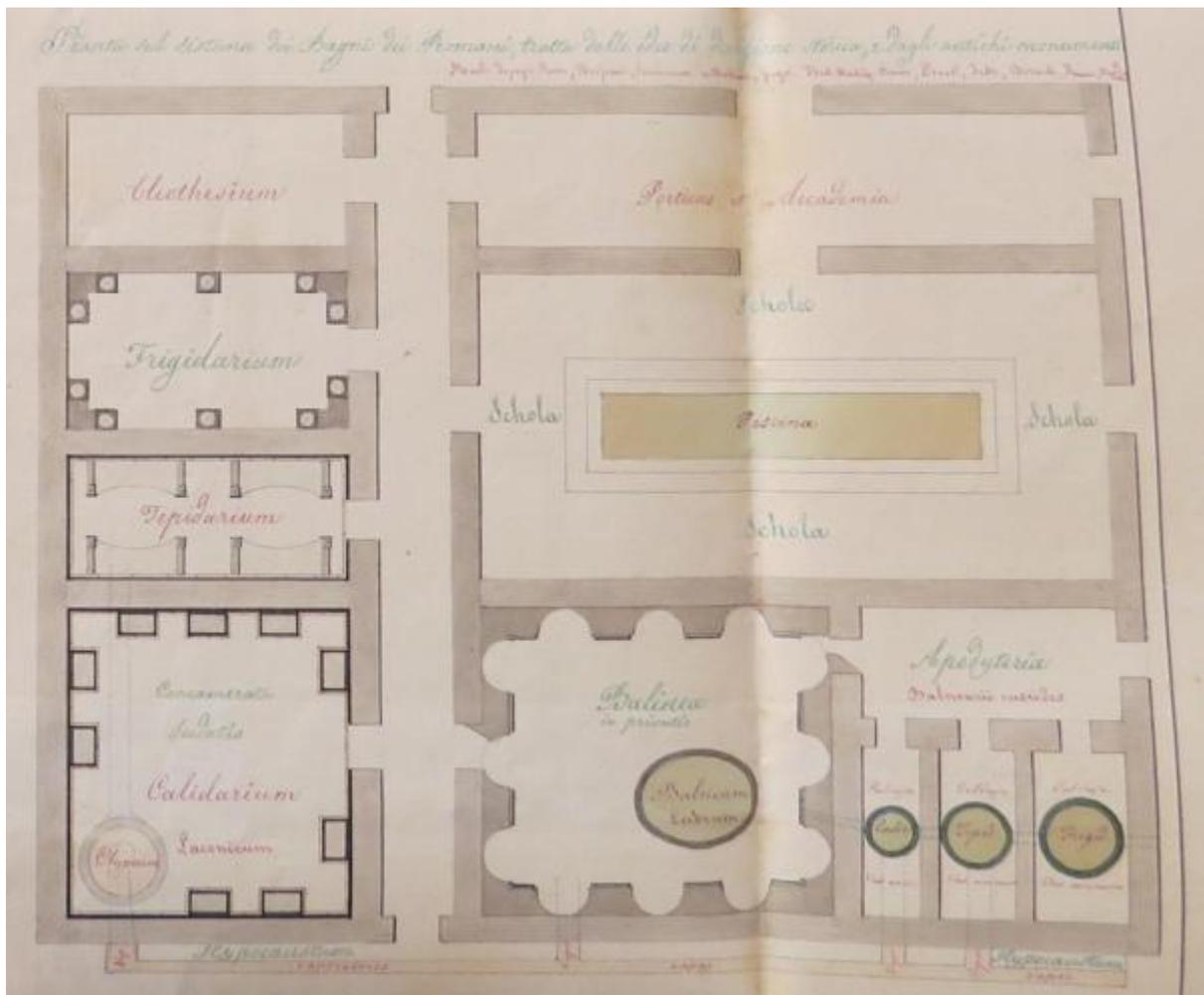
### Die sog. Bagni di Livia – Fragment und Ganzes

Setzen wir uns nun anhand des Blattes zu den Bagni di Livia eingehender mit den unterirdischen Räumen der Horti Farnesiani auseinander. Ihre Lage und Ausstattung machte sie seit ihrer Entdeckung 1721 und bis hinein in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem häufig von Besuchern frequentierten Ort. Dies belegt ein Brief des Architekten Alessandro Mampieri an den König von Neapel, zu dem auch der vorliegende Plan gehört. Im Schriftstück ist die Rede davon, dass der Palatin von „tutti i viaggiatori“ [5] besucht werde und es daher einer Treppe bedürfe, die das bequeme und gefahrlose Hinabsteigen in die Bäder ermögliche [6]. Aus diesem Grund entwarf Mampieri einen Plan für den Neubau einer Treppe, den er mit weiteren Zeichnungen ergänzte, so dass das Blatt weitaus mehr enthält, als den im Brief geforderten Treppeneinbau (**Abb. 5**).



5 Pläne und Schnitte zu den Bagni di Livia von Alessandro Mampieri 1845 (Archivio di Stato Napoli, Maggiordomina-III-inv-b-2055-f-253)

Der Plan Mampieris besteht aus insgesamt vier Zeichnungen: Einem Grundriss der Bagni di Livia mit dem geplanten Neubau einer Treppe (links), zwei Schnitten durch die beiden Räume der Bagni (oben rechts) sowie dem Grundriss eines römischen Bades (unten), wie man es sich idealiter vorzustellen hat. Auf den ersten Blick macht es den Eindruck, dass beide Grundrisse in einem Zusammenhang stehen und möglicherweise der Rechte ein Grundriss des gesamten Gebäudes und der Linke nur einen Teil davon darstellt. Bei genauerem Hinsehen und mit Hilfe der Beschriften wird jedoch klar, dass es sich bei dem linken Grundriss um die Wiedergabe der auf dem Palatin ausgegrabenen sog. Bagni di Livia handelt, während der Grundriss rechts eine ideale römische Thermenanlage darstellt. Dies bestätigt auch der Titel der rechten Zeichnung in blauer Tinte, der da lautet: „Pianta sul sistema dei Bagni dei Romani, tratta delle idee di descrizione storica, e dagli antichi monumenti“ (Abb. 5a). In der Beschriftung in roter Tinte unmittelbar darunter nennt der Zeichner fünf Schriftquellen, die er für seine Rekonstruktion konsultiert hat. Zu diesen gehört u.a. Bartolomeo Marliani's „Urbis Romae Topographia“ von 1550.



5a Grundriss einer römischen Therme von Alessandro Mampieri 1845 (Archivio di Stato Napoli, Maggiordomina-III-inv-b-2055-f-253, Ausschnitt)

Betrachtet man diese Abbildung in Verbindung mit dem Grundriss der Bagni di Livia auf der linken Seite, ist festzustellen, dass der Architekt Mampieri zwar die Konstruktion einer Treppe (gut sichtbar in rosa eingezeichnet) als neuen Zugang zu den Räumen plante, aber aus der Beischrift Nr. 13 geht hervor, dass Mampieri auch ein archäologisches Interesse bei seiner Tätigkeit hatte. Er erwähnt an dieser Stelle in der Legende, dass er Leitungen für den Wasserdampf vom Ofen zum Caldarium entdeckt habe: „13. Conduttori del vapore dalla fornace ai calidarj, scoperti da Mampieri“. Die vergleichende Betrachtung der beiden Grundrisse mit ihren Beischriften zeigt, dass der Zeichner nicht nur den Auftrag des Königs erfüllen wollte, sondern auch das Bestreben hatte, aus dem fragmentierten Befund der unterirdischen Räume auf dem Palatin ein sinnvolles Ganzes zu rekonstruieren. Hierfür nahm er nicht nur den Stift in die Hand, sondern schaute sich offenbar auch in den Räumen genau um und betätigte sich stellenweise als Ausgräber.

Während der ideale Grundriss einer römischen Therme rechts im Bild vollkommen intakte Mauern und kleinere Strukturen im Inneren zeigt, gibt der Grundriss links im Bild Räume wieder, deren Verlauf nicht vollständig bekannt oder unregelmäßig ist (Abb. 5b). Der Einsatz von unterschiedlichen Grautönen visualisiert verschiedene bauliche Zusammenhänge und Niveaus der Mauerzüge. Weiter oberhalb und nicht zu den Bagni di Livia gehörende Mauern sind z. B. dunkler dargestellt als die der Bäder. Zahlreiche Nummern im Grundriss werden unmittelbar neben der Zeichnung aufgelöst und erläutern die Abbildung.



5b Grundriss der Bagni di Livia von Alessandro Mampieri 1845 (Archivio di Stato Napoli, Maggiordomina-III-inv-b-2055-f-253, Ausschnitt)

Zu beachten sind hier zwei feine Linien (a–b, c–d), die den oberen und den darunter anschließenden Raum durchziehen. Hierbei handelt es sich um Markierungen, die anzeigen, welche Ansichten die Schnitte auf dem Blatt oben rechts wiedergeben (**Abb. 5c und 5d**). Diese sind nochmals mit einer Überschrift und mit der Angabe derselben Buchstaben (a–b bzw. c–d) versehen, so dass ein Betrachter problemlos in die Lage versetzt wird, die Bilder gedanklich mit der passenden Stelle im Grundriss zu verbinden.



5c Schnitt durch die Bagni di Livia von Alessandro Mampieri 1845 (Archivio di Stato Napoli, Maggiordomina-



5d Schnitt durch die Bagni di Livia von Alessandro Mampieri 1845 (Archivio di Stato Napoli, Maggiordomina-III-inv-b-

In den Schnitten selbst sind detailliert die einzelnen Mauern, die Lage und Form der Hohlräume in den Wänden und im Boden sowie die Wand- und Deckenverzierungen gezeichnet. Bei der farblichen Ausgestaltung der Schnitte wurden neben Grau- und Brauntönen auch Blau und Gold verwendet, um die Farbigkeit und die besonders prachtvolle Ausstattung der Räume wiederzugeben.

## Resümee

Insgesamt gelingt es Mampieri mit seinen drei Abbildungstypen (Bestand, Schnitt, Rekonstruktion) ein beziehungsreiches, visuelles Dreieck aufzubauen, so dass sich die Zeichnungen gegenseitig ergänzen. Ausgehend vom Grundriss der Bagni di Livia, wo zunächst ein Befund wiedergegeben und ausführlich beschrieben wird, verlagert sich der Blick einmal nach oben in Richtung der opulenten Ausstattung der Innenräume und einmal nach unten, so dass das eben noch als Fragment sichtbare Bad auf dem Palatin als *pars pro toto* für das hier dargestellte Modell eines römischen Bades fungiert, das in diesem Grundriss als Visualisierung des Bäderwesens der Römer („*sistema dei Bagni dei Romani*“) ganz allgemein zu verstehen ist. Für einen geübten Betrachter spannt sich so ein semantisches Netz, dessen Ausgangspunkt die Bagni di Livia sind und das von dort sowohl zum konkreten Detail als auch zum davon abstrahierten Grundsätzlichen reicht. Der Architekt Mampieri zeigt sich mit diesen Zeichnungen als archäologisch interessierter Forscher, dessen Fähigkeiten und Interessen weit über den Auftrag des Neubaus einer Treppe hinausgehen. Die Bauaufgabe ist zwar farblich in der linken Zeichnung hervorgehoben, doch ein weit größerer Teil des Blattes wird von der Aufnahme des Befundes und der daraus zu erschließenden (Re-)Konstruktion eines Gebäudetypus eingenommen.

Plausibilität erhalten die Darstellungen nicht nur durch die Angabe von Maßstäben und die ausführlichen Beschriftungen (z. T. mit Maßangaben), sondern vor allem durch die Wirkmacht des Modells [7] neben dem Fragment. Durch die auf einem Blatt arrangierten Bilder entsteht der Eindruck einer Repräsentationsbeziehung zwischen dem Befund auf dem Palatin und dem vollständigen, idealen römischen Bad. Die Verwendung ähnlicher Farben in allen Zeichnungen, ihr Detailreichtum und die Betonung der Maßgenauigkeit in der Aufnahme sorgen dafür, dass der Betrachter trotz der unüberbrückbaren Differenzen der dargestellten Objekte dazu gewillt ist, das rekonstruierte Ganze als

logische und richtige Version eines Bades anzuerkennen. Durch die Nennung der Schriftquellen legt Mampieri sein Vorgehen zur Gewinnung seiner Vorstellung eines vollständigen Bades offen und verleiht ihr damit eine noch größere wissenschaftliche Evidenz.

Allein mit Hilfe der Bilder gelingt es dem Zeichner gleich mehrere Botschaften zu senden: 1. Der gewünschte Neubau einer Treppe kann von ihm problemlos und ästhetisch anspruchsvoll umgesetzt werden. 2. Die antiken Räume besitzen eine technische Raffinesse und eine hochwertige Ausstattung. 3. Die Bagni di Livia lassen sich in das Bauschema von römischen Bädern einordnen und helfen bei seiner Rekonstruktion. Alle drei Aspekte tragen dazu bei, dass sich auch der Adressat der Bilder, der König beider Sizilien und Besitzer der Horti Farnesiani, geschmeichelt fühlen durfte, weil er einen so wertvollen archäologischen Komplex sein Eigen nennen konnte. Last but not least ist es natürlich auch Mampieri, der sich mit seinen Zeichnungen in ein gutes Licht rückte, schließlich war er es, der sowohl den Bau der Treppe plante, als auch die übergeordnete Bedeutung der Bäder auf dem Palatin in seinem Geflecht von Bildern herstellte und sichtbar machte.

Trotz oder auf Grund der offensichtlichen ‚Fehlstellen‘ zwischen Befund und Modell aktivieren die Bilder die Imagination des Betrachters, der damit in die Lage versetzt wird, sich etwas vorzustellen, dass in der Realität nicht vorhanden war. Ein Vorgehen, dass in der Architekturtheorie bereits seit Vitruv bekannt ist und hier in einer neuen Form erscheint. Zeittypisch für den Entstehungszeitraum des Blattes und für das 19. Jahrhundert insgesamt ist die Nebeneinanderstellung von Befund und Rekonstruktion, wie sie u. a. von den Grand-Prix-Preisträgern der Académie des Beaux-Arts praktiziert worden ist [8]. Wie die Ausführungen zu diesem Beispiel zeigen, ist es ein lohnenswertes Unterfangen, die Visualisierungsgeschichte des Palatins und insbesondere der sog. Bagni di Livia weiter zu erforschen, um tiefergehende Erkenntnisse zur Rolle von Bildern und insbesondere von Rekonstruktionen und Modellen beim archäologischen Erkenntnisprozess zu erhalten [9].

---

[1] F. Bianchini, *Del Palazzo de' Cesari. Opera Postuma* (Verona 1738), 34.74, <https://doi.org/10.11588/diglit.6029>; C. Hülsen, *Untersuchungen zur Topographie des Palatins*, *Römische Mitteilungen* 1895, 255.258 (Grundriss).

[2] Heute weiß man, dass es sich bei den Räumen um ein Nymphäum mit vorgelagertem Triclinium handelt, das zur Domus Transitoria des Nero gehörte. H. Manderscheid, Was nach den „ruchlosen Räubereien“ übrigblieb – zu Gestalt und Funktion der sogenannten Bagni di Livia in der Domus Transitoria, in: A. Hoffmann – U. Wulf (Hrsg.), *Die Kaiserpaläste auf dem Palatin in Rom. Das Zentrum der römischen Welt und seine Bauten* (Mainz 2004) 75–85.

[3] V. Santoro – B. Sielhorst – L. Terzi, *I Borbone sul Palatino. Documenti inediti sugli Orti Farnesiani dal 1731 al 1861*, *RM* 128, 2022, § 1–136, <https://doi.org/10.34780/076c-7aj6>.

[4] Exemplarisch zu aktuellen Diskussionen in den deutschsprachigen Geisteswissenschaften zur Erzeugung von Plausibilität und Evidenz: A. Flüchter – B. Förster – B. Hochkirchen – S. Schwandt (Hrsg.), *Plausibilisierung und Evidenz. Dynamiken und Praktiken von der Antike bis zur Gegenwart* (Bielefeld 2024) sowie die Forschungen der Kolleg-Forschergruppe „Bildevidenz. Geschichte und Ästhetik“, die von 2011 bis 2024 an der FU Berlin existierte: <http://bildevideenz.de/> (25.06.2024).

[5] V. Santoro – B. Sielhorst – L. Terzi, *I Borbone sul Palatino. Documenti inediti sugli Orti Farnesiani dal 1731 al 1861*, *RM* 128, 2022, § 1–136, PDF Appendice, Dokument 6 Maggiordomina, III inv., b. 2055, f. 253 (PDF S. 39), <https://doi.org/10.34780/076c-7aj6>.

[6] V. Santoro – B. Sielhorst – L. Terzi, *I Borbone sul Palatino. Documenti inediti sugli Orti Farnesiani dal 1731 al 1861*, *RM* 128, 2022, § 1–136, PDF Appendice, Dokument 6 Maggiordomina, III inv., b. 2055, f.

253 (PDF S. 34), <https://doi.org/10.34780/076c-7aj6>: "2° Il progetto per la costruzione di una scala a potervi discendere più agiatamente e senza pericolo".

[7] Zum modelltheoretischen Diskurs und dem Eigenwert von Modellen s. R. Wendler, *Das Modell zwischen Kunst und Wissenschaft* (München 2013) sowie die Rezension von C. Beese in: *Sehepunkte* 15 (2015), Nr. 10 [15.10.2015], <https://www.sehepunkte.de/2015/10/25927.html> (24.06.2024).

[8] Als Beispiel sei hier auf die Studien von Jaques-Jean Clerget von 1838 und Jean-Louis Pascal von 1872 hingewiesen, die gemäß der Statuten des Stipendiums sowohl eine Zeichnung des damaligen Ist-Zustandes eines antiken Bauwerkes, als auch eine Rekonstruktionszeichnung anfertigen mussten. s. Clergets Zeichnungen des Haus des Augustus in der Sammlung der Académie des Beaux-Arts de Paris, Env 31-06, Env 31-07; s. Pascals Zeichnungen zum Gartenstadion auf dem Palatin in der Sammlung der Académie des Beaux-Arts de Paris, Inv.-Nr. Env 61-09, Env 61-11.

[9] Dies ist das Ziel des von der Verfasserin durchgeführten DFG-Projektes „Von der Handzeichnung zum digitalen Modell. Der Palatin in Rom als Fallbeispiel zur Wissenserzeugung in der Archäologie“ (ProjektNr. 524436111) am Institut für Archäologische Wissenschaften der Ruhr-Universität Bochum. Projektseite auf der Homepage der RUB: <https://www.archwiss.ruhr-uni-bochum.de/aw/forschung/palatin.html.de> (24.06.2024). Projektseite zum Geoinformationssystem „PalatinGIS“, das im Rahmen des Projektes entsteht: <https://arachne.dainst.org/project/palatinGIS> (24.06.2024).