

DIETRICH BOSCHUNG UND FRANÇOIS QUEYREL (HRSG.)

# PORTRÄT ALS MASSENPHÄNOMEN / LE PORTRAIT COMME PHÉNOMÈNE DE MASSE

---



MORPHOMATA

---

Hatte sich die Forschung zum antiken Porträt traditionell um die Darstellungen berühmter Personen bemüht, so rückten im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts die Bildnisse der Vielen, der historisch Unwichtigen und Unbekannten, ins Interesse der Forschung. Mit ihnen beschäftigen sich die Beiträge dieses Bandes.

In vielen Gattungen der antiken Grabplastik waren Darstellungen der Verstorbenen und ihrer Angehörigen üblich, so dass Bildnisköpfe in diesem Bereich seriell gearbeitet und zu einem Massenphänomen wurden. Die Untersuchungen lokaler Gruppen, die hier vorgelegt werden, vermögen ein Spektrum von Unterschieden aufzuzeigen, in denen die jeweiligen Identitäten und Traditionen evident werden. In ihrem lokalen Kontext erweisen sich die Grabmonumente als Ausdruck gemeinsamer und geteilter Werte. Wenn sie in der römischen Kaiserzeit in vielen Teilen der Reiches Vorbildern des Kaiserhauses folgen, so erscheinen sie als Ausdruck der politischen Loyalität und der kulturellen Einheit.

BOSCHUNG, QUEYREL (HRSG.) - DAS PORTRÄT  
ALS MASSENPHÄNOMEN / LE PORTRAIT COMME  
PHÉNOMÈNE DE MASSE



**MORPHOMATA**

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER  
UND DIETRICH BOSCHUNG  
BAND 40

WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT:  
THOMAS MACHO, ALAIN SCHNAPP,  
MARISA SIGUAN UND BRIGITTE WEINGART

HERAUSGEGEBEN VON DIETRICH BOSCHUNG UND  
FRANÇOIS QUEYREL

**DAS PORTRÄT ALS  
MASSENPHÄNOMEN /  
LE PORTRAIT COMME  
PHÉNOMÈNE DE MASSE**

---

WILHELM FINK



GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium  
für Bildung  
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK1505. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über [www.dnb.d-nb.de](http://www.dnb.d-nb.de) abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2019 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe  
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;  
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)  
Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Lektorat: Torsten Zimmer, François Queyrel  
Umschlaggestaltung und Entwurf Innenseiten: Kathrin Roussel  
Satz: Andreas Langensiepen, textkommasatz  
Printed in Germany  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6422-4

---

## INHALT / TABLE DES MATIÈRES

DIETRICH BOSCHUNG UND FRANÇOIS QUEYREL Das Porträt als Massenphänomen. Einleitung	7
FRANÇOIS QUEYREL ET DIETRICH BOSCHUNG Le portrait comme phénomène de masse. Introduction	15
RALF VON DEN HOFF Attische Grabreliefs des späten 5. und 4. Jhs. v. Chr. als Bildnismedium	23
MORGAN BELZIC Des ›divinités funéraires‹ aux portraits funéraires	75
MARIE-THÉRÈSE LE DINAHET Les représentations funéraires dans une société cosmopolite: le cas délien	107
LUDOVIC LAUGIER Entre stéréotypes et individualisation, la notion relative du portrait appliquée au corpus des stèles de Smyrne	147
VASILIKI MACHAIRA Sculpture funéraire de Rhodes. Quelle individualisation?	169
PATRIC A. KREUZ Individuum und Bild in den Nekropolen des Bosporanischen Reichs. Eine nordpontische Perspektive	201
KATHARINA LORENZ Zu den Gruppenporträts auf stadtrömischen Kastengrabreliefs der späten Republik	229
HERMANN PFLUG Porträtstelen in Oberitalien. Überlegungen zur Selbstdarstellung der Mittelschicht im Grabmonument	257

MARTIN KOVACS Medienwandel und Medienpersistenz – Zur weitgehenden Absenz des rundplastischen Porträts in spätantiken Grabmonumenten	319
TOMAS LOCHMAN »Normierte Identität«. Büsten und Gestalten in voller Größe auf phrygischen Grabreliefs aus der Kaiserzeit	377
BILAL ANNAN Un paysage de visages: variété typologique et diffusion géographique des portraits funéraires au Proche-Orient romain.	407
SIGNE KRAG The Production of Portraits in Roman Period Palmyra	459
CARMEN CIONGRADI Grabmal und Porträt in Dakien	503
HANNELORE ROSE Repräsentationswille im typisierten Narrativ – zentrale Aspekte ostgallischer Grabreliefs	527
SEMRA MÄGELE Zur Bedeutung der Porträtplastik im römischen Köln	555
Autorinnen und Autoren / Auteurs	597
Tafeln / Planches	603



---

DIETRICH BOSCHUNG UND FRANÇOIS QUEYREL

## **DAS PORTRÄT ALS MASSENPHÄNOMEN.**

### **EINLEITUNG**

Die Porträtforschung hat sich seit dem 16. Jahrhundert vor allem um die Darstellungen berühmter Männer der Antike bemüht. Damit war der Weg der Porträtforschung für Jahrhunderte vorgezeichnet: Es ging zum einen um die Bildnisse griechischer Intellektueller, zum anderen um die Darstellungen der historischen Akteure und dabei besonders der römischen Kaiser. In ihnen sah man den unverwechselbaren Charakter, die Eigenschaften, Leistungen und Erfahrungen bedeutender Persönlichkeiten exemplarisch verkörpert. Erst durch die Ausrichtung auf sozialhistorische und mentalitätsgeschichtliche Fragestellungen rückten im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts die Bildnisse der Vielen, der historisch Unwichtigen und Unbekannten, ins Interesse der Forschung, so im deutschen Sprachraum etwa durch die wegweisenden Arbeiten von Paul Zanker.<sup>1</sup>

Inzwischen sind zahlreiche große Materialgruppen mit Porträts systematisch erfasst und vorgelegt worden, vor allem regionale Gruppen von Grabdenkmälern. In vielen Gattungen der spätklassischen, hellenistischen und kaiserzeitlichen Grabplastik waren Darstellungen der Verstorbenen und ihrer Angehörigen als Figuren, Figurenausschnitte oder Büsten üblich, so dass Bildnisköpfe in diesen Bereichen seriell gearbeitet und zu einem Massenphänomen wurden. Zahlenmäßig machen diese Funerärporträts weitaus den größten Teil der antiken Bildnisse aus: Es gibt zweifellos sehr viel mehr Darstellungen inschriftlich benannter Personen an hellenistischen Grabreliefs als Königsporträts oder Philosophenbildnisse. Dennoch hat sich die Porträtforschung dafür kaum

---

<sup>1</sup> Etwa Zanker, Paul: Grabreliefs römischer Freigelassener, *JdI* 90, 1975, 267–315.

interessiert, mit Ausnahme einiger besonders qualitätvoller Gruppen. Sonst sind die Porträts allenfalls zur Datierung und zur Klärung der Chronologie der jeweiligen Gattung genutzt worden. Darüber hinaus bieten sie aber ein reiches Material für weitere Forschungsrichtungen. So vermag die vergleichende Untersuchung lokaler Gruppen ein Spektrum von Unterschieden aufzuzeigen, in denen die jeweiligen Identitäten und Traditionen evident werden. Dabei ist stets auch der Zusammenhang mit anderen Bildnisformen wie Ehrenstatuen oder Votivfiguren zu berücksichtigen, die durchwegs einen kommemorativen Aspekt enthalten. Ebenso gilt es, die räumliche Verteilung einzubeziehen, in der sich Präferenzen der Aufstellung, soziale Konkurrenz und formale Standardisierung abbilden.

Bildnisse erscheinen an den Grabdenkmälern zum Teil integriert als Elemente von figürlichen Szenen, zum Teil exponiert als frontal aufgestellte Büsten oder als statuarisch inszenierte Einzelfiguren. Dabei schwankt das Format der Porträts, von wenigen Zentimetern bis zu Lebensgröße. Auch wenn die Kombination mit den Inschriften nahelegt, dass die Köpfe individuell gemeint sind, so zeigen sie doch in den allermeisten Fällen kaum spezifische Besonderheiten. Ein Vergleich der einzelnen Gruppen lässt erkennen, dass das Porträt jeweils unterschiedlich eingesetzt wird und offensichtlich auch einen unterschiedlichen Stellenwert besitzt. Bei zahlreichen Gruppen bilden sich rasch feste Konventionen heraus für die Art und Weise, wie die Bildnisse gestaltet werden, für ihre Formate, Kombinationen und Attribute.

So zeigen die zahlreichen stadtrömischen Grabstelen der *equites singulares* eine repetitive Verwendung von Mahlszenen mit kleinformatigen Porträtköpfen der Verstorbenen.<sup>2</sup> In diesem Falle sind die Gründe für die Standardisierung der Reliefbilder naheliegend: die Auftraggeber wie die Verstorbenen stammen aus einer eng begrenzten und klar definierten Personengruppe; und die Grabreliefs sind Erzeugnisse spezialisierter Werkstätten. Stelen dieser Art waren unmittelbar benachbart aufgestellt, in der Nekropole *ad duos lauros* an der Via Labicana. Sie zeugten von der Einhaltung gemeinsamer Verhaltensnormen, vom Wunsch nach Zugehörigkeit und von der Disziplin der Truppe, mochten die einzelnen Soldaten auch in unterschiedlichen Provinzen rekrutiert worden sein. Der Betrachter sah hier seriell gefertigte Darstellungen der Toten, die zwar

---

<sup>2</sup> Busch, Alexandra W.: Militär in Rom. Militärische und paramilitärische Einheiten im kaiserzeitlichen Stadtbild. Wiesbaden 2011. Speidel, Michael P.: Die Denkmäler der Kaiserreiter: *Equites singulares Augusti*. Köln 1994.

durch die Inschriften individualisiert sind, aber eine besondere Darstellung der Einzelnen wegen des reduzierten Formats und der standardisierten Szenen nur ansatzweise leisten konnten. Eine Bestimmung der Figuren ergab sich vielmehr aus den Inschriften und den Darstellungskonventionen. Doch selbst eine reduzierte Darstellung dieser Art konnte durch Komposition, Habitus, Kleidung, Altersstufe, Attribute und Frisur die soziale Position des Verstorbenen verdeutlichen.

Ein ganz anderes Bild ergibt der Blick auf die zum Teil gleichzeitigen stadtrömischen Grabaltäre, die ebenfalls in großen, typologisch festgelegten Serien produziert worden sind. Porträts sind hier keine Seltenheit, aber sie werden sehr unterschiedlich eingesetzt: als lebensgroße Büste, als Miniaturköpfchen, in szenischen Darstellungen, mit frontal stehenden Figuren.<sup>3</sup> Feste Konventionen ergaben sich dabei nur ansatzweise. Auch hier ist die individualisierte Wiedergabe des Verstorbenen am Grab wichtig und wurde von den Käufern immer wieder gewünscht. Aber in dieser Gattung werden individuelle Lösungen gesucht, die der jeweiligen familiären Situation entsprachen, so dass das Porträt immer wieder in anderer Weise präsentiert worden ist. Das ist umso auffälliger, als die ältere und umfangreiche stadtrömische Gruppe der Kastengrabsteine strikte Konventionen für die Präsentation der Bildnisse gefunden hatte (vgl. den Beitrag Katharina Lorenz). Bereits im Rom der mittleren Kaiserzeit lässt sich in zwei etwa gleichzeitigen Gattungen ein jeweils spezifischer und damit unterschiedlicher Umgang mit Porträts fassen. Im sepulkralen Bereich zeigen sich die lokalen Besonderheiten der hellenistischen Zeit besonders deutlich. Denn die Gräber spiegeln bürgerliche Werte in einer Weise, die von Stadt zu Stadt variiert. So konnte Johanna Fabricius überzeugend nachweisen, dass sich die Bilder der Totenmahlreliefs auf Werte beziehen, die für das soziale und kulturelle Leben der Städte prägend waren. Diese Beobachtung lässt sich auf die Grabstelen insgesamt übertragen.

Die Verwendung des Porträts im sepulkralen Bereich war keine allgemeine Praxis: Die Zahl der Funerärporträts ist in vielen Nekropolen deutlich geringer als die Anzahl der Bestatteten. Und ist die Bezeichnung »Massenphänomen« dafür angebracht, wenn die unterschiedlichen lokalen Bedingungen einer weiträumigen Vereinheitlichung entgegenstehen? Massenphänomene werden aber tatsächlich auf einer lokalen oder regio-

---

**3** Kleiner, Diana E. E.: Roman imperial funerary altars with portraits. Rom 1987. – Zur Gattung: Boschung, Dietrich: Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms. Bern 1987.

nen Ebene deutlich, denn in den einzelnen Städten werden spezifische Bildschemata und Denkmälerformen vielfach wiederholt. Auch wenn sich die Grabmonumente in einer überregionalen Betrachtung durch ihre Verschiedenheit auszeichnen, so erweisen sie sich im lokalen Kontext als Ausdruck gemeinsamer und geteilter Werte.

Besonderes auffällig ist die Entwicklung in Athen in den letzten Jahren des 4. Jahrhunderts v. Chr. Hatten sich die Einwohner der Stadt in den Jahrzehnten zuvor mit immer aufwendigeren Grabdenkmälern Konkurrenz gemacht (Ralf von den Hoff), so beschränkten sie sich jetzt auf einfache Stelen als Markierung der Bestattungen. Dieser Wechsel, der oft in Zusammenhang mit den Luxusgesetzen des Demeterios von Phaleron gesehen wird, vollzog sich innerhalb kurzer Zeit.

So lassen sich die Merkmale des Massenphänomens festlegen: Es ergibt sich offensichtlich aus der großen Zahl, ist aber zunächst bestimmt durch ein kollektives Verhalten und einen gemeinsamen Rahmen. Die Wahl eines Bildmotivs mit Porträt geht offensichtlich auf die Familie oder auf eine Person zurück, die bekannte Modelle aufnahm und sie an das angestrebte Bild des Verstorbenen anpasste. Das Porträt soll die Erinnerung an den Toten wachhalten, doch gibt es auch andere Arten der Repräsentation, etwa anikonische Darstellungen, die sich wie auf der taurischen Chersonnesos auf Attribute beschränken (Patric A. Kreuz) oder Stelen, deren Dekor auf einige Elemente reduziert ist, die den Toten evozieren und dabei gleiche soziale Bedingungen für alle bezeichnen. Eine andere Darstellungsform, die Porträtzüge absichtlich ausblendet, findet sich vom Ende der Archaik bis ins 1. Jh. v. Chr. in den ausgedehnten Nekropolen von Kyrene (Morgan Belzic): Es sind weibliche Büsten oder Halbfiguren einer Gottheit, die oft mit Männergräbern verbunden sind. Die Gesichter sind entweder nicht ausgearbeitet oder verschleiert.

Die Besonderheiten einer regelmäßigen Verwendung des Porträts in der Sepulkralkunst unterschiedlicher Epochen und Regionen vom späten 5. Jh. v. Chr. bis in die Spätantike waren Gegenstand einer Tagung, die das Internationale Kolleg Morphomata gemeinsam mit der *École Pratique des Hautes Études* am 16.–18. November 2016 in Köln durchgeführt hat. Grundlage dafür waren die umfangreichen, zum Teil schon seit längerer Zeit vorliegenden Materialsammlungen, die nun auf die gemeinsame Fragestellung hin untersucht wurden. Die Beiträge, die in diesem Band vorgelegt werden, machen die jeweiligen Eigenheiten deutlich und stecken dabei sowohl zeitlich wie geographisch ein weites Feld ab; damit behandeln sie historisch und kulturell unterschiedliche Bereiche.

Die serielle Verwendung individuell gemeinter Darstellungen der Verstorbenen und ihrer Angehörigen ist seit dem späten 5. Jh. v. Chr. auf den Grabreliefs Attikas zu finden (Ralf von den Hoff). Obwohl die Köpfe oft lebensgroß sind, werden sie kaum voneinander unterschieden. Zwar hatten griechische Bildhauer im 5. Jahrhundert Möglichkeiten entwickelt, um herausgehobene Personen mit ihren unverwechselbaren Eigenarten zu bezeichnen und damit in ihrer Besonderheit auf Dauer präsent zu halten. In der attischen Grabkunst ist davon aber kaum Gebrauch gemacht worden; allenfalls sind unterschiedliche Alterstufen charakterisiert, um eine Abfolge von Generationen zu verdeutlichen. Wenn die Inschriften die Dargestellten durch Namen und Familienzugehörigkeit als Individuum bestimmen, so betonen die kaum unterschiedenen Köpfe die Einhaltung der gemeinsamen Normen und Werte. Das war besonders auffällig, wenn Grabreliefs in unmittelbarer Nähe zu einander aufgestellt waren. Dazu kam, dass sich bei der routinierten Arbeitsweise der Bildhauer schnell Konventionen herausbildeten, die zwar soziale Positionen anschaulich verbildlichten, eine besondere Darstellung der Einzelnen aber nicht anstrebten.

Einige der hier entwickelten Konventionen finden sich im späteren Hellenismus in den Grabstelen von Delos und Rhodos wieder, insbesondere für die Abbildung der familiären Zusammengehörigkeit (Marie-Thérèse Le Dinahet; Vasiliki Machaira). Auch die sepulkralen Reliefs in Smyrna zeigen in der zweiten Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. gelegentlich Familienszenen nach attischem Vorbild (Ludovic Laugier). An allen drei Produktionsorten entwickelten sich aber rasch eigene spezifische Konventionen, die für die Darstellung der Verstorbenen eine statuarische Inszenierung verwenden. Dabei finden sich neben zahlreichen typisierten und nur durch die Inschriften identifizierbaren Köpfen einige wenige, die davon abweichen und somit individuell wirken. Das liegt zum einen an den kleinen Formaten, doch ist offensichtlich, dass eine individuelle Unterscheidung von Tracht, Gesichtszügen und Frisuren nicht angestrebt worden ist. Auch hier bleibt die Verbundenheit mit gemeinsamen Werten die Regel. Ein ähnlicher Befund ergibt sich für die Grabreliefs aus dem bosporanischen Reich, die ebenfalls Namensinschriften und Figuren mit überindividuell gestalteten Köpfen kombinieren (Patric A. Kreuz).

In Rom setzt in der ersten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. mit den sog. Kastengrabsteinen eine umfangreiche Gruppe von Reliefs ein, die überwiegend für Freigelassene gearbeitet und zum Schmuck der Fassade von Grabgebäuden verwendet wurden. Sie zeigen nach einem einheitlichen

Muster frontal aufgestellte und nebeneinander gereihte Figurenausschnitte (Katharina Lorenz). Das lebensgroße Format dieser Gruppe bietet Möglichkeiten einer physiognomischen Differenzierung der durch Beischriften benannten Köpfe, die vor allem für die Männerbildnisse genutzt wurden. Wie bei den gleichzeitigen Ehrenstatuen der politischen Anführer – etwa Pompeius, Cicero oder Caesar –, so sollten auch hier die physiognomischen Besonderheiten das unverwechselbare Individuum verbildlichen. Bei der serienmäßigen Produktion der Kastengrabsteine setzten die Bildhauer dafür stereotype Formeln ein, deren Kombination die Gesichter individuell erscheinen lassen können. Im Verlauf der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. verschwindet diese Gattung weitgehend und wird allenfalls in Einzelfällen durch die Porträts an Grabaltären (s. o.) abgelöst.

Während der Kaiserzeit finden sich Porträts im sepulkralen Bereich in fast allen Gebieten Italiens und des römischen Reiches. Sie folgen vielfach der durch die Ikonographie der Kaiser und ihrer Angehörigen geprägten Zeitmode; dadurch wirken sie normiert und untereinander ähnlich. Gleichzeitig sind sie, in der reichsweiten Rezeption der vom Kaiserhaus initiierten Vorbilder, Ausdruck der politischen Loyalität und der kulturellen Einheit. Eine Ausnahme bilden bezeichnenderweise die gleichzeitigen Grabreliefs aus dem bosporanischen Reich, die davon unabhängig bleiben.

Dabei ergeben sich in den verschiedenen Gegenden spezifische Konventionen der Darstellung und der Porträtverwendung. Während in Kyrene seit der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. rundplastisch gearbeitete Bildnisbüsten in Nischen der Grabfassaden gesetzt werden (Morgan Belzig), werden ab demselben Zeitpunkt in Palmyra die Loculusplatten der Hypogäen und Turmgräber mit büstenartigen Porträts geschmückt, die neben römischen Modefrisuren auch lokale Trachtelemente verwenden (Signe Krag). Eine ähnliche Verbindung von reichsweiten Moden und lokalen Besonderheiten, die letztlich in hellenistischer Tradition stehen, zeigen die Porträts an den sog. Türsteinen aus Phrygien (Tomas Lochman). Auf der anderen Seite sind die Beispiele aus der Provinz Syria vielfältig und uneinheitlich, so dass sich keine größeren Gruppen fassen lassen (Bilal Annan). Für die Provinzen auf der iberischen Halbinsel ist nur aus Mérida eine größere Gruppe von Grabaltären mit Porträtköpfen bekannt.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Der Vortrag von Carmen Marcks zu diesem Thema wird an anderer Stelle erscheinen.

Ebenso unterschiedlich sind die Laufzeiten der regionalen Gruppen. In Oberitalien beginnt die Serie der Grabreliefs mit Porträts, angeregt durch die stadtrömischen Kastengrabsteine, im späteren 1. Jh. v. Chr. und läuft am Ende des 1. Jhs. n. Chr. bereits wieder aus (Hermann Pflug). Auch in Nordgallien und Germanien stammen die frühesten Beispiele noch aus der spätaugusteischen Zeit, doch bleibt hier die Verwendung fune­rerer Porträts bis ins 3. Jahrhundert n. Chr. üblich (Hannelore Rose, Semra Mägele). In anderen Gegenden setzen sie erst im 2. Jahrhundert n. Chr. ein, so in Dakien nach 100 n. Chr. (Carmen Ciongradi), in Mérida und in Phrygien etwa um 150 n. Chr. (Tomas Lochman). Es waren also jeweils regionale Bedingungen und Bedürfnisse, die zu unterschiedlichen Zeiten zur Übernahme des Porträts in die Grabkunst führten. Umso auffälliger ist es, dass in allen genannten Gegenden die Grabporträts fast gleichzeitig im späteren 3. Jahrhundert n. Chr. aufgegeben werden – mit der signifikanten Ausnahme von Oberitalien. Nur im Falle von Palmyra sind die politischen und wirtschaftlichen Gründe dafür klar. Aber auch in Rom selbst werden an den Sarkophagen die vorgesehenen Porträts im Verlauf des 4. Jahrhunderts n. Chr. häufig nicht mehr ausgearbeitet, sondern in Bosse belassen. Einen Ersatz dafür bieten hier aber die Porträtfiguren der Katakombenmalerei (Martin Kovacs).

Unser Dank gilt dem *Laboratoire d'excellence TransferS* in Paris, das die Kölner Tagung mit einem namhaften Betrag finanziell unterstützt hat. Die Redaktion des Bandes übernahm Torsten Zimmer M. A.





---

FRANÇOIS QUEYREL ET DIETRICH BOSCHUNG

# LE PORTRAIT COMME PHÉNOMÈNE DE MASSE.

## INTRODUCTION

Depuis le <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle la recherche sur les portraits a principalement porté sur les représentations d'hommes illustres de l'Antiquité. La voie suivie par la recherche sur le portrait a par là même été tracée à l'avance pour des siècles: elle menait d'un côté aux portraits des intellectuels grecs, d'un autre aux représentations des acteurs historiques, en particulier des empereurs romains. On y voyait l'incarnation exemplaire du caractère unique, des particularités, actions et expériences de personnalités éminentes. Ce fut seulement quand on s'intéressa aux questions d'histoire sociale et des mentalités que la recherche se porta, dans le dernier tiers du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, sur les portraits de la multitude, restés anonymes et inconnus dans l'histoire; dans le monde germanophone ce fut le cas des travaux novateurs de Paul Zanker.<sup>1</sup>

On a constitué et publié entre temps systématiquement de nombreux et vastes corpus avec des portraits, surtout des groupes régionaux de monuments funéraires. Dans de nombreux genres de la plastique funéraire à la fin de l'époque classique, à l'époque hellénistique et à l'époque impériale on trouvait fréquemment des représentations des défunts et de leurs parents en figures entières ou partielles ou en bustes, si bien que les têtes portraits étaient travaillées en série et devenaient un phénomène de masse. Ces portraits funéraires forment de loin en nombre la majorité des portraits antiques: il existe sans aucun doute beaucoup plus de représentations de personnes nommées dans une inscription sur les reliefs funéraires hellénistiques que de portraits de rois ou de philo-

---

<sup>1</sup> Par exemple Zanker, Paul: Grabreliefs römischer Freigelassener, *JdI* 90, 1975, 267–315.

sophes. Pourtant la recherche sur les portraits ne s'y est quasiment pas intéressée, à l'exception de quelques groupes d'une qualité particulièrement bonne. Pour le reste les portraits sont essentiellement utilisés pour dater et préciser la chronologie de chaque genre. Mais ils ont aussi offert à partir de là un riche matériel pour d'autres directions de recherche. La comparaison entre différents groupes locaux ouvre un spectre de différences qui mettent en évidence des identités et traditions propres. On doit toujours prendre en considération le rapport avec d'autres formes de représentation comme les statues honorifiques ou les figures votives, qui ont habituellement un aspect commémoratif. Il s'agit également de tenir compte de la répartition dans l'espace où s'expriment les préférences dans l'exposition, la concurrence sociale et la standardisation formelle.

Les portraits sont en partie intégrés sur les monuments funéraires en éléments de scènes figurées, en partie exposés en bustes vus de face ou figures statuaires séparées mises en scène. Le format des portraits oscille de quelques centimètres à la grandeur nature. Même si la combinaison avec les inscriptions fait penser que les têtes sont conçues individuellement, celles-ci ne présentent dans l'immense majorité des cas presque pas de particularités spécifiques. Une comparaison entre les différents groupes fait ressortir que le portrait y est introduit de manière différente et possède manifestement aussi une valeur propre. Dans de nombreux groupes émergent rapidement de fortes conventions qui dictent la manière de donner forme aux portraits, leurs formats, combinaisons et attributs.

C'est ainsi que les nombreuses stèles funéraires romaines des *equites singulares* présentent une utilisation répétitive de scènes de banquet avec des têtes portraits de petit format des défunts.<sup>2</sup> Dans ce cas les raisons de la standardisation des figures en relief sont évidentes: les commanditaires aussi bien que les défunts sont issus d'un groupe de personnes étroitement délimité et clairement défini; et les reliefs funéraires sont produits par des ateliers spécialisés. Ce genre de stèles était exposé dans une proximité immédiate, dans la nécropole *ad duos lauros* de la *Via Labicana*. Elles témoignaient du respect de normes comportementales communes, du désir d'appartenance et de la discipline de la troupe, même si les soldats pris séparément avaient été recrutés dans différentes provinces. Le spectateur y voyait des représentations des défunts produites en série qui

---

<sup>2</sup> Busch, Alexandra W.: *Militär in Rom. Militärische und paramilitärische Einheiten im kaiserzeitlichen Stadtbild*. Wiesbaden 2011. Speidel, Michael P.: *Die Denkmäler der Kaiserreiter: Equites singulares Augusti*. Köln 1994.

sont il est vrai individualisées par les inscriptions, mais dont le format réduit et les scènes standardisées ne pouvaient livrer qu'une esquisse de la représentation particulière des individus. La détermination des figures venait davantage des inscriptions et des conventions de représentation. Pourtant même une telle représentation en réduction pouvait signifier la position sociale du défunt par la composition, l'habitus, le vêtement, l'âge, les attributs et la coiffure.

On a une image tout à fait différente si on considère les autels funéraires de la ville de Rome, en partie contemporains, qui ont aussi été produits en grandes séries de types bien définis. Les portraits n'y sont pas une rareté, mais ils s'y insèrent de manière très différente: en tant que bustes grandeur nature, en tant que têtes miniatures, dans des mises en scène, avec des figures debout vues de face.<sup>3</sup> Ce n'est que de manière schématique qu'y apparaissent de fortes conventions. Le rendu individualisé du défunt y est aussi important et il a toujours été à chaque fois souhaité par les acheteurs. Mais dans ce genre on a recherché des solutions individuelles qui correspondaient aux situations familiales particulières, si bien que le portrait a été présenté à chaque fois de manière renouvelée. Ce phénomène est d'autant plus évident que le groupe plus ancien et abondant dans la ville de Rome des urnes cinéraires était régi par des conventions strictes pour la présentation des portraits (voir la contribution de Katharina Lorenz). C'est précisément à Rome au milieu de l'époque impériale qu'on constate dans deux genres à peu près contemporains un recours spécifique et par là différent aux portraits.

Dans le domaine funéraire les particularités locales sont particulièrement évidentes à l'époque hellénistique, car les tombes reflètent les valeurs civiques de manière variable d'une cité à l'autre. Johanna Fabricius a ainsi pu prouver que les images des reliefs de banquets funéraires traduisent des valeurs qui étaient prégnantes pour la vie sociale et culturelle des cités. Cette observation s'applique en général aux stèles funéraires.

L'utilisation du portrait dans le domaine funéraire n'était pas une pratique répandue partout: dans beaucoup de nécropoles le nombre de portraits funéraires est bien inférieur au nombre des tombes.

L'expression de «phénomène de masse» est-elle appropriée alors que les spécificités locales vont à l'encontre d'une large unification? En fait on appréhende les phénomènes de masse à une échelle locale ou régio-

---

**3** Kleiner, Diana E. E.: Roman imperial funerary altars with portraits. Rom 1987. – Zur Gattung: Boschung, Dietrich: Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms. Bern 1987.

nale, car dans les différentes cités on recourt à de nombreuses reprises à des schémas et à des formes de monuments spécifiques. Même si les monuments funéraires se signalent à une échelle supra-régionale par leur diversité, ils expriment dans un contexte local des valeurs communément partagées.

La situation à Athènes dans les dernières années du IV<sup>e</sup> siècle est particulièrement remarquable. Alors qu'au cours des siècles précédents les habitants de la ville se concurrençaient par des monuments funéraires toujours plus riches (Ralf von den Hoff), ils se restreignirent désormais à de simples stèles comme marqueurs des tombes. Ce changement, souvent mis en rapport avec les lois somptuaires de Démétrios de Phalère, intervient en un bref laps de temps.

Les caractéristiques du phénomène de masse peuvent être ainsi résumées: celui-ci réside évidemment dans le grand nombre, mais il est finalement déterminé par un comportement collectif et un cadre commun. Le choix d'un motif iconographique avec portrait incombe visiblement à la famille ou à une personne qui reprenait les modèles connus et les adaptait à l'image souhaitée du défunt. Le portrait doit conserver le souvenir des morts, mais il existe aussi d'autres modes de figuration, comme les représentations aniconiques, qui se limitent à des attributs par exemple à Chersonnèse Taurique (Patric A. Kreuz) ou à des stèles dont la décoration est limitée à quelques éléments qui évoquent le défunt et décrivent ainsi des conditions sociales identiques pour tous. Une autre forme de représentation, qui cache volontairement les traits, se trouve de la fin de l'époque archaïque au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. dans les vastes nécropoles de Cyrène (Morgan Belzic): ce sont des bustes féminins ou des demi-figures d'une divinité féminine qui sont souvent associés à des tombes d'hommes. Les visages ne sont pas travaillés ou sont voilés.

Le colloque organisé par le collège international Morphomata avec l'École Pratique des Hautes Études du 16 au 18 novembre 2016 à Cologne a porté sur les caractéristiques de l'utilisation régulière du portrait dans l'art funéraire de différentes époques et régions entre la fin du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et l'Antiquité tardive. La documentation de base était fournie par des collections de matériel larges, en partie déjà réunies depuis quelque temps, qui ont été étudiées dans le cas présent sous l'angle de la question posée. Les contributions publiées dans ce volume mettent en lumière les particularités et couvrent ainsi un large champ aussi bien chronologique que géographique; elles traitent par là même de domaines qui diffèrent par l'histoire et la culture.

L'utilisation en série de représentations conçues individuellement des défunts et de leurs proches est attestée depuis la fin du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. sur les stèles funéraires de l'Attique (Ralf von den Hoff). Bien que les têtes soient souvent grandeur nature, elles n'étaient pour ainsi dire pas distinguées les unes des autres. Des sculpteurs grecs avaient au V<sup>e</sup> siècle développé la possibilité de caractériser des personnages éminents avec leurs propres particularités sans risque de confusion et ainsi de les conserver durablement présents. Mais on n'y eut quasiment pas recours dans l'art funéraire attique; en tout cas différentes classes d'âge sont caractérisées pour manifester une succession de générations. Quand les inscriptions désignent en tant qu'individus les personnages représentés par leur nom et leur appartenance familiale, les têtes à peine différenciées soulignent l'adhésion à des normes et des valeurs communes. C'était particulièrement évident quand les reliefs funéraires étaient exposés à proximité immédiate les uns des autres. S'y ajoutait le fait que le travail routinier des sculpteurs produisait rapidement des conventions qui donnaient à voir des positions dans la société sans tendre à représenter de manière particulière les individus isolément.

Certaines de ces conventions ainsi développées se rencontrent à la fin de l'époque hellénistique sur les stèles funéraires de Rhénée (Délôs) et de Rhodes, en particulier pour figurer l'appartenance familiale (Marie-Thérèse Le Dinahet; Vasiliki Machaira). Les reliefs funéraires de Smyrne présentent aussi dans la seconde moitié du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C. des scènes familiales d'après un modèle attique (Ludovic Laugier). Dans ces trois lieux de production se sont cependant développées rapidement des conventions spécifiques qui recourent à une mise en scène statuaire des défunts. À côté d'innombrables têtes qui ne sont identifiables que par les inscriptions on en trouve quelques-unes qui s'en distinguent et exercent ainsi un effet individuel. C'est dû en partie à leur petit format, mais on n'a visiblement pas cherché à les individualiser par l'habillement, les traits du visage et la coiffure. Dans ce cas aussi l'adhésion à des valeurs communes reste la règle. Une situation analogue se rencontre pour les reliefs funéraires du royaume du Bosphore qui combinent des noms inscrits et des figures avec des têtes dont les traits dépassent l'individuel (Patric A. Kreuz).

La première moitié du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. voit apparaître à Rome l'important groupe de ce qu'on appelle les urnes cinéraires, destiné en majorité aux affranchis et utilisé pour orner la façade des monuments funéraires. Celles-ci présentent suivant un modèle unitaire des figures abrégées juxtaposées et vues de face (Katharina Lorenz). Le format gran-

leur nature de ce groupe permet une différenciation physionomique des têtes nommées dans des inscriptions à côté, qui a été surtout utilisée pour les portraits d'hommes. Comme dans les statues honorifiques contemporaines des chefs politiques – tels Pompée, Cicéron ou César –, les particularités physionomiques devaient aussi y incarner l'individualité sans confusion possible. Les sculpteurs recouraient pour cela dans la production en série des urnes cinéraires à des formes stéréotypées dont la combinaison pouvait faire paraître les visages individuels. Au cours de la première moitié du 1<sup>er</sup> siècle ap. J.-C. ce genre disparaît presque complètement et est remplacé dans certains cas particuliers par les portraits sur les autels funéraires (voir ci-dessus).

À l'époque impériale des portraits se rencontrent dans le domaine funéraire dans presque toutes les régions de l'Italie et de l'empire romain. Ils suivent le plus souvent la mode du temps qui est dictée par l'iconographie des empereurs et de leurs proches; en cela ils ont un aspect normatif et conforme les uns aux autres. Ils sont en même temps l'expression de la loyauté politique et de l'unité culturelle dans la réception dans toute l'étendue de l'empire des modèles introduits par la famille impériale. Les reliefs funéraires contemporains du royaume du Bosphore constituent une exception remarquable.

Des conventions spécifiques de la représentation et de l'utilisation du portrait s'élaborent dans les différentes régions. Pendant qu'à Cyrène on place à partir du milieu du 1<sup>er</sup> siècle ap. J.-C. des portraits en buste dans des niches sur les façades des tombes (Morgan Belzic), au même moment à Palmyre les plaques des *loculi* sont ornées dans les hypogées et les tombeaux-tours de portraits en bustes qui adoptent à côté de coiffures romaines à la mode aussi des éléments de l'habillement local (Signe Krag). Une conjugaison analogue de modes répandues dans tout l'empire et de particularités locales qui s'insèrent au bout du compte dans une tradition hellénistique se rencontre avec les portraits des portes en pierre de Phrygie (Tomas Lochman). D'un autre côté les exemples de la province de Syrie sont divers et dépourvus d'unité, si bien qu'on ne peut pas les réunir dans des groupes conséquents (Bilal Annan). Pour les provinces de la péninsule ibérique on ne connaît qu'à Mérida un groupe important d'autels avec têtes-portraits.<sup>4</sup>

La durée des groupes régionaux est également diverse. En Italie du Nord la série des reliefs funéraires avec des portraits commence

---

<sup>4</sup> La contribution de Carmen Marcks sur le sujet sera publiée ailleurs.

à la fin du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C., sous l'influence des urnes cinéraires de la ville de Rome, et disparaît de même à la fin du 1<sup>er</sup> siècle ap. J.-C. (Hermann Pflug). En Gaule du Nord et en Germanie les plus anciens exemples remontent aussi à la fin de l'époque augustéenne, mais l'utilisation de portraits funéraires y reste courante jusqu'au III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. (Hannelore Rose, Semra Mägele). Dans d'autres régions ils apparaissent seulement au II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., par exemple en Dacie après 100 ap. J.-C. (Carmen Ciongradi), à Mérida et en Phrygie vers 150 ap. J.-C. (Tomas Lochman). Des conditions et des besoins régionaux ont donc déterminé à des époques différentes l'adoption du portrait dans l'art funéraire. Il est d'autant plus remarquable que dans toutes les régions mentionnées on a renoncé aux portraits funéraires à peu près en même temps à la fin du III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. – à l'exception notable de l'Italie du Nord. Ce n'est que dans le cas de Palmyre que les raisons politiques et économiques en sont claires. Mais même à Rome les portraits prévus sur les sarcophages ne sont souvent plus terminés, mais laissés en bosse au cours du IV<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. Les figures portraits de la peinture des catacombes en offrent ici un ersatz (Martin Kovacs).

Notre reconnaissance va au *Laboratoire d'excellence TransferS* à Paris, qui a soutenu le colloque de Cologne en apportant une contribution financière conséquente. L'édition de l'ouvrage a été suivie par Torsten Zimmer M. A.





---

RALF VON DEN HOFF

# **ATTISCHE GRABRELIEFS DES SPÄTEN 5. UND 4. JHS. V. CHR. ALS BILDNISMEDIUM**

## ABSTRACT

Im spätclassischen Athen wurden zwischen etwa 430 und 317/07 v. Chr. Grabbildnisse erstmals im antiken Griechenland zu einem Massenphänomen. Der Beitrag unternimmt eine mediale Bestimmung dieser Grabbildnisse als ›Aufschreibesystem‹. Er arbeitet die bezeichnende Verbindung von ganzfigurigen, lebensnah erscheinenden Darstellungen mit distanzierenden Faktoren ebenso heraus wie die Verknüpfung von Trauerarbeit und Oikosrepräsentation, Trennung und Verbundenheit sowie Individualität und Kollektivität, die für ihre Aufstellung, Nutzung und Bildthemen charakteristisch ist. Im Vergleich zu anderen zeitgleichen Bildnismedien und zu älteren wie jüngeren Grabbildnissen wird deutlich, dass die spätclassischen attischen Grabreliefs vor allem als Medien einer diskursiven Selbstbestimmung der Polismitglieder zu verstehen sind und weniger als andere Bildnismedien exemplarische Verhaltensformen präsentierten oder ehrenden Charakter besaßen.

Griechische Grabreliefs spielen in Studien zu antiken Porträts eine untergeordnete Rolle.<sup>1</sup> Ein Erklärungsfaktor mag es sein, dass im 6. Jh. v. Chr. Grabreliefs ebenso wie Grabstatuen zwar konkrete Verstorbene vielfach alleine zeigen, viele der jüngeren, spätclassischen Grabreliefs des 5. und

---

Für die Anregung, das Thema bei der Tagung und in diesem Sammelband zu behandeln, danke ich Dietrich Boschung und François Queyrel herzlich. Tobias Wild gilt Dank für seine Hilfe bei der Manuskripterstellung.

4. Jhs. v. Chr. sich aber schon durch ihre häufige szenische Vielfigurigkeit von der dominanten Form der griechischen Porträtdarstellung, der statischen Einzelfigur, unterscheiden. Die Grabbildnisse entstanden zudem weitgehend ohne Rücksicht auf das reale Aussehen der Dargestellten.<sup>2</sup> Die Forschung tendierte früher dazu, in griechischen Grabbildnissen eine ›höhere Existenz‹ der Verstorbenen angedeutet zu sehen.<sup>3</sup> Relevanz für Debatten um die ›Entdeckung des Individuums‹, die die griechische Porträtforschung lange dominiert haben,<sup>4</sup> konnten sie deshalb kaum erlangen. Heute jedoch versteht man die relative Einförmigkeit der spätclassischen attischer Grabrelieffiguren wie bei archaischen Grabfiguren als Typisierung, die im 4. Jh. v. Chr. im Hinblick auf Alterszüge oder mimische Bewegungen zwar differenziert wurde, ohne aber die Bildnisse den Lebenden in individuellen Details ähnlich zu gestalten.<sup>5</sup> Im Sinne

---

**1** Vgl. nur Hekler 1912, VIII–XXVIII; Schefold 1943; Breckenridge 1968; Voutiras 1980; Fittschen 1988; Scheibler 1989; Picozzi 1996; Schefold 1997; Jaeggi 2008; La Rocca 2011, sowie Hölscher <sup>4</sup>2015, 241–252, wo Grabreliefs als Porträts nur randständig genannt werden, und jetzt wieder Keesling 2017, Knauß/Gliwitsky 2017, 29–64; Vorster 2017. Hingegen sind die spätclassischen attischen Grabreliefköpfe entscheidend für die Stilgeschichte und damit Chronologie der zeitgleichen Porträts: Braun 1966; Vorster 2004; vgl. dazu auch Schmaltz 1999. Die Figurentypen spätclassischer Grabreliefs nutzt man zur Rekonstruktion des Aussehens nicht überlieferter Bildnisstatuenkörper, vgl. Zanker 1995, 46–79; s. dazu u.

**2** Richter 1961; Fittschen 1988, 17; Scheibler 1989, 13; Niemeyer 1996; Walter-Karydi 2015, 51–111. – Vgl. zum Verhältnis von Porträt- zu Grabreliefköpfen: Hölscher 1971, 60 (Grabreliefs »gleichgültig gegenüber individuellen Zügen«); Himmelmann 1994, 53–54 (kein eigenes echtes Porträt auf Grabreliefs); 87–88; Schmaltz 1999; Bergemann 2007.

**3** Studniczka 1928–1929; Schefold 1943, 26–27; Buschor 1947, 48–49; 187–88; Johansen 1951, 165; Schefold 1997, 12–13; Richter 1965, 35, wieder in: Richter/Smith 1984, 47; auch noch: Metzler 1971, 330; 342; gegen ›heroische‹ oder ›religiöse‹ Züge als Gründe für die Besonderheit der Grabreliefköpfe wandte sich aber bereits Rodenwaldt 1923, 62–63; vgl. dazu Schmaltz 1999, 27; Schmaltz 2002. Zu Bewertungen von Grabstatuen im Hinblick auf ihren Repräsentationscharakter s. den Überblick bei Niemeyer 1996, 40–45.

**4** Vgl. die Übersicht bei Fittschen 1988, 9–24, sowie neuerdings Bol 2004; Hofter 2012; Reack 2013; Keesling 2017; Vorster 2017.

**5** Umfassend Bergemann 1997, 76–86; 97–116; Dillon 2006, 65–73; Walter-Karydi 2015, 233–330. Vgl. auch Himmelmann 1994, 87; Himmelmann 1999, 39, sowie Schmaltz 1999, mit Kritik bei Bergemann 2007; jetzt auch Walter-Karydi 2015, 332.

des heute maßgeblichen weiten Porträtbegriffs muss dies aber als verbindendes, nicht trennendes Merkmal gegenüber Bildnisstatuen gelten.<sup>6</sup> Als Porträt/Bildnis wird dabei nämlich jede Darstellung bezeichnet, die eine historische Figur zeigt und diese, wie im antiken Griechenland üblich, meist durch eine heute oft fehlende Inschrift identifizierte. Sämtliche Elemente der Formgebung und Semantik – einschließlich möglicher ›Porträtähnlichkeit‹ – sind mithin nicht Bedingungen, sondern Explananda der Bildnisse. Insofern ist es geboten, auch Reliefs mit Darstellungen verstorbener (oder noch lebender) Personen am Grab als Porträts zu untersuchen, wie es nun auch vielfach geschieht.<sup>7</sup>

Nimmt man dies als gegeben, dann stellt sich gleichwohl eine grundsätzliche Frage: Was unterschied eigentlich antike Grabbildnisse in verschiedenen Epochen und Regionen – als Statue bzw. als Relief, am Sarkophag, außen am Grab oder in der Grabkammer usw.? Dies ist verbunden mit der Frage, worin eigentlich die Differenzen zwischen verschiedenen Medien der Porträtrepräsentation in der griechisch-römischen Antike jenseits ihrer je unterschiedlichen ›Funktionen‹ – am Grab, im Heiligtum, auf der Agora usw. – lagen und was sie verband.<sup>8</sup>

Zur Beantwortung solcher Fragen ist es notwendig, die medialen und semantischen Spezifika einzelner regionaler und epochaler Gruppen von Bildwerken mit Darstellungen von Individuen komparativ in den Blick zu nehmen. Eine solche beschreibende Bestimmung soll im Folgenden für einen sehr spezifischen, aber gut dokumentierten Fall erfolgen: für die Hauptproduktion spätklassischer Grabreliefs in Athen. Sie setzte gegen 430 v. Chr. ein und fand ihr Ende mit dem Grabluxusgesetz des

---

<sup>6</sup> Zu diesem Porträtbegriff bereits Giuliani 1980, 43–48; Voutiras 1980, 19–36; Giuliani 1986; Fittschen 1988, 2–6; sowie Vorster 2004; Dillon 2006; von den Hoff/Schultz 2007, 1–3; Jaeggi 2008, 14–18, zuletzt Vorster 2017, 16; Keesling 2017.

<sup>7</sup> Giuliani 1986; Walker 1995; Fless u. a. 2006; Dillon 2006, 65–77; Vorster 2017, 29; vgl. auch die vorbildliche Darstellung im Göttinger Projekt ›Viamus‹: <<http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e/uni/c>> (18.6.2017), sowie Walter-Karydi 2015, die durchweg von »Grabbildnissen« spricht.

<sup>8</sup> Vgl. zu unterschiedlichen griechischen Porträtmedien z. B. Svenson 1995; Himmelmann 2001; Krumeich 2007, 381–413; Galbois 2012; Griesbach 2014; Queyrel/von den Hoff 2017; Boschung/Queyrel 2017; mit einem medienorientierten Zugriff für römische Kaiserbildnisse bereits von den Hoff 2011, vgl. zu diesen auch Fittschen 2010.

Demetrios von Phaleron zwischen 317 und 307 v. Chr.<sup>9</sup> Mindestens 1800 figürliche Reliefs sind bekannt. In den Nekropolen Athens zeigten sie Bilder von Verstorbenen und Hinterbliebenen, die inschriftlich benannt waren.<sup>10</sup> In keiner anderen Polis des antiken Griechenland sind ähnlich viele Grabbildnisse bezeugt. Zudem waren die spätklassischen attischen Grabreliefs nicht die ersten ihrer Art in Athen. Sie besaßen ältere, archaische Vorgänger – wenn auch in weit geringerer Zahl. Sie entstanden zudem in einer Zeit, in der Bildnisstatuen außerhalb der Nekropolen üblich waren. Die gute Überlieferungssituation, die massenhafte Produktion und die Vergleichsmöglichkeit mit älteren und anderen Bildnissen bieten beste Grundlagen, ihre medialen Besonderheiten herauszuarbeiten.

Die vielfältigen Diskussionen um ihre Ikonographie, Semantik und Nutzung können dabei auch nicht ansatzweise ausreichend aufgegriffen, geschweige denn zu Entscheidungen geführt werden.<sup>11</sup> Auch wird es nach dem oben Gesagten nicht um die Frage nach dem ›Porträtcharakter‹ der Grabbildnisse gehen. Leitend sind vielmehr zwei Forschungstendenzen: Erstens werden Bildnisse von Bürgern in attischen Grabreliefs vielfach als gleichwertig mit den öffentlichen Bildnisstatuen angesehen, die uns

**9** Zum Anfang und Ende der attischen Hauptproduktion: Schmaltz 1983, 197–200; Grossman 2013, 11–13; zum Ende mit dem Grabluxusgesetz 317/07 v. Chr. s. u. Anm. 42.

**10** Das Material zusammengestellt erstmals bei Conze 1893–1922, dann bei Clairmont 1993, Bergemann 1997 sowie in der Dyabola-Datenbank (Bergemann 1998; <www.db.dyabola.de> [27.8.2017]). Die daraus zu ermittelnden Zahlen zu uns erhaltenen attischen Grabreliefs der Hauptproduktion variieren: Himmelmann 1999, 45, und Dillon 2006, 66, nennen annähernd 3000, was auf dem Bestand der Dyabola-Datenbank beruht, welche 2759 Objekte verzeichnet, aber auch Namensstelen und unreliefierte Stücke enthält. Addiert man die bei Bergemann 1997, 157–169 erfassten Naiskosstelen (865), die reliefierten Lekythoi bei Schmaltz 1970, 118–146 (ca. 300), die figürlich reliefierten Lutrophoren bei Kokula 1984, 151–213 (127) und die reliefierten Bildfeldstelen bei Scholl 1996, 225–384 (528), dann kommt man auf etwas mehr als 1800 figürlich reliefierte Grabmäler zwischen etwa 430 und 317/07 v. Chr. – Zu bemalten Stelen: Posaementir 2006; zu geritzten Stelen: Tancke 1993.

**11** Den einzigen Überblick liefert Schmaltz 1983, vgl. jetzt auch Grossman 2013. Neueste Arbeiten behandeln vor allem die Wiederverwendung und sekundäre Umgestaltung im Verhältnis zur Funktion der Grabreliefs: Schmaltz 1998; Schmaltz 2001; Schmaltz/Salta 2003; vgl. schon Schmaltz 1979; zu den Debatten der 90er Jahre s. u. Anm. 14. – Forschungsüberblick: Bergemann 1995; Grossman 2013, 1–7. – Eine Tübinger Tagung zum Thema »Grab.Denk.Mal« im November 2017 widmete sich dem Thema in umfassender Weise.

zumeist verloren sind. Sie seien wie diese ein »kodifizierter Tugendkatalog« der Gesellschaft.<sup>12</sup> Doch in welchem Sinne können wir die beiden Bildnismedien als ›Selbstdarstellungen der Athener‹ verstehen? Und zweitens hat die Forschungsdebatte bis in die 90er Jahre des 20. Jhs. zwar überzeugend herausgearbeitet, dass die Bilder der Grabreliefs nicht als Schilderungen einer ›privaten Welt‹ zu sehen sind, sondern als öffentliche Denkmäler, die soziale Werte repräsentierten.<sup>13</sup> Doch hat dies auch zu einer Polarisierung geführt:<sup>14</sup> Entweder werden Grabbildnisse als politische-soziale Statements der attischen Oikoi verstanden und religiöse Faktoren und Trauerdiskurse weitgehend geleugnet (Johannes Bergemann). Oder aber der Funktion der Grabreliefs im Grabkult und als Medien der Trauerarbeit wird Priorität eingeräumt, ihre soziale Funktion dann als eher zweitrangig angesehen (Nikolaus Himmelmann). Es bleibt zu fragen, ob diese Alternative zu funktionalistisch gedacht ist und damit den Grabreliefs als visuellen Medien in ihrem Zeugnispotenzial nicht gerecht wird.<sup>15</sup>

Um dies zu klären, soll im Folgenden herausgearbeitet werden, in welcher spezifischen Art der attischen Grabreliefs über die dort Porträtierten sprachen.<sup>16</sup> Dies wird in Form einer Synthese von Ergebnissen geschehen, die die Forschung längst im Einzelnen erarbeitet hat. Es zielt auf idealtypische Beschreibungen, die Regelmäßigkeit bisweilen der Beachtung von Einzelfällen oder Mischformen voranstellen. Auch die notwendige Differenzierung zwischen unterschiedlichen Formen attischer Grabreliefs wird nur am Rande berücksichtigt, zeitliche Dy-

**12** So Paul Zanker, zitiert bei Meyer 1999, 118–119 Anm. 15; vgl. Zanker 1995, 46–79.

**13** Bergemann 1997, 117–118; Meyer 1999, 130.

**14** Hier vor allem in den kontroversen Positionen von Bergemann 1994, Bergemann 1995, Bergemann 1997 und Bergemann 2001 vs. Himmelmann 1999, vor allem ebenda 97–128, kontriert von Meyer 1999 (mit Forschungsüberblick ebenda 117–119) und Schmaltz 1995, der durch seine Studien zu Umgestaltungen der Reliefs (s. u. Anm. 65–66) wesentliche neue, differenzierende Argumente beigetragen hat. Vgl. nun auch Walter-Karydi 2015, 331–334.

**15** Konsequenter verbindet so die soziale und grabkultische Funktion Scholl 1996.

**16** Meyer 1999 verfolgt ein ähnliches Ziel, »dem Sinngehalt der klassischen Reliefbilder auf die Spur (zu) kommen« und dabei »ihrem gesamten Darstellungsspektrum und ihrer Ikonographie« gerecht zu werden (ebd. 129) und kommt auch zu in vielem ähnlichen Ergebnissen; die Ergebnisse der Studien von Schmaltz (zuletzt Schmaltz/Salta 2003; Schmaltz 2008) haben dafür hohe Relevanz.

namiken zwischen etwa 430 und 317/7 v. Chr. werden nur angedeutet.<sup>17</sup> Der Überblick soll in erster Linie der Behauptung einer eindimensional funktionalen Kausalität sämtlicher Merkmale dieser Grabbildnisse entgegen. ›Sepulkralporträts‹ nämlich finden sich auch an römischen Sarkophagen, als ›Büstenreliefs‹ oder als Statuen in Grabbauten usw. Alle diese Sepulkralbildnisse zeichnen je eigene Formen, Inhalte und Bildsprachen aus.<sup>18</sup> Trotz der postulierten ähnlichen ›Funktion‹ können Grabbildnisse deshalb auf sehr unterschiedliche Weise auf Sinnzusammenhänge verweisen – erinnert sei nur an die Bildnisse, die in mythologische Sarkophagreliefs der römischen Kaiserzeit integriert wurden und einerseits Trauerarbeit ermöglichen sollten, zugleich aber Qualitäten der ehemals Lebenden präsentierten.<sup>19</sup> Es geht dabei um soziale Rollen, Verbindungen zu anderen Bildnismedien, religiöse Zusammenhänge, Tod oder Trauer – oder auch nicht. Es verbinden sich in Grabbildnissen also unterschiedliche kommunikative und pragmatisch-performative mit visuellen, formalen und inhaltlichen Faktoren in unterschiedlichen Diskursen. Diese Verbindungen sind als ›Gattungsspezifika‹ nur unzureichend beschrieben. ›Gattungsspezifika‹ beziehen sich auf die Produktion von Reliefs insgesamt, ohne aber einzig traditionell, handwerklich oder im engeren Sinne lediglich ›funktional‹ festgeschrieben zu sein.<sup>20</sup> Auch das berechtigte Postulat der Abhängigkeiten der Gestaltung der Grabbildnisse von ihren konkreten Aufstellungs- und Sichtbarkeitssituationen greift zu kurz. Vielmehr muss es um die Medialität der Grabreliefs im umfassenden Sinne gehen, d. h. um ihren Charakter als materielle Träger, Vermittler und Speicher von Sinnzuschreibungen im Rahmen von Kommunikationsprozessen und kulturellen Praktiken.<sup>21</sup> In diesem Sinne kann man die attischen Grabreliefs als ein »Aufschreibesystem« verstehen, um einen Begriff des Medientheoretikers Friedrich Kittler in erweiterter Form zu verwenden.<sup>22</sup> Die Regeln ihres visuellen ›Aufschreibens‹ betreffen zum einen die Gattungs-, Entstehungs- und Zugangs-

---

**17** Obwohl zu Recht immer wieder gefordert, z. B. bei Schmaltz 2008, 432.

**18** Vgl. die Beiträge zu griechischen Grabbildnissen im vorliegenden Sammelband.

**19** Grassinger 1994; Zanker/Ewald 2004; Schreiber-Schermutzki 2008; Birke 2013; Maderna 2015.

**20** Hesberg 2003; zu ›Gattungsstilen‹ weiterhin Hiller 1961; vgl. von den Hoff 2011, 19 mit Anm. 18.

**21** Dally u. a. 2014, bes. 9–12; vgl. von den Hoff 2011, 19–20.

**22** Kittler 1985.

bedingungen, d. h. Größe, Material, Technik, Akteure der Herstellung und der Wahrnehmung, Nutzungsort, Nutzungszeit und performative Rolle bzw. Erwartungen im Zusammenhang mit ihren Betrachtern und Besuchern, aber auch ihre äußere Form. Diese äußeren *Bedingungen* sind verbunden mit *Regeln und Konventionen* der Gestaltung der Bildnisse, also der Bildsprache und Semantik, d. h. ihnen eigenen Bildtraditionen, Ikonographien, visuellen, syntagmatischen, narrativen und semantischen Konventionen. Die Verflechtungen des ›Aufschreibesystems‹ mit solchen Bedingungen und Regeln sind konstitutive Elemente der Medialität von Grabreliefs bestimmter Epochen und Erfahrungsräume.<sup>23</sup> Nur ihre breite Erfassung kann zu klären helfen, welche kommunikativen Inhalte ihnen eigen, in welche Diskurse sie damit eingeschrieben waren.

### ZUGANGSBEDINGUNGEN UND PRAXIS

Beginnen wir mit den Zugangsbedingungen. Attische Grabreliefs der Hauptproduktion zwischen dem späten 5. und späten 4. Jh. v. Chr. standen in den Nekropolen Athens und Attikas in abgetrennten Grabbezirken einzelner Familien (Oikoi) attischer Bürger und Metöken (Periboloi). Wir kennen etwa 270 solcher Periboloi in Attika (Abb. 1–2).<sup>24</sup> In den Grabbezirken waren Oikos-Mitglieder bestattet. Dort sah man zumeist eine hohe bildlose Stele. Sie listete inschriftlich die männlichen Generationenfolge der verstorbenen Oikosmitglieder auf (sog. Namensstele), seltener auch Frauen.<sup>25</sup> Seitlich von der Namensstele konnten Grabreliefs für einzelne oder mehrere Verstorbene aufgestellt werden, manche erhielten aber auch gar kein zusätzliches Grabmal.<sup>26</sup>

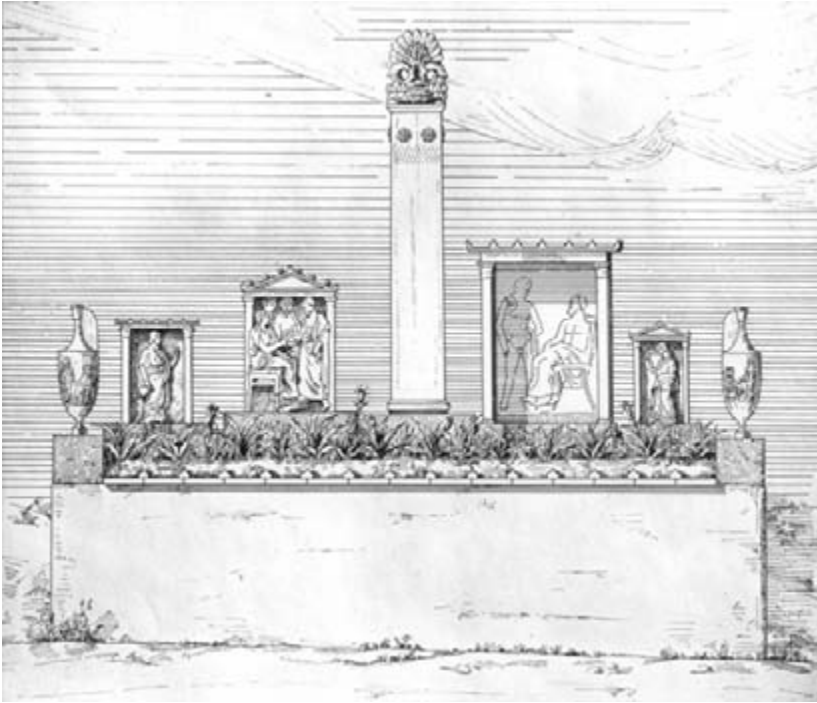
Die Gattungsbezeichnung ›Grabrelief‹ täuscht über Unterschiede der äußeren Form hinweg: Attische Grabreliefs der Hauptproduktion

<sup>23</sup> Vgl. ähnlich schon von den Hoff 2011 für ein anderes Bildmedium.

<sup>24</sup> Humphreys 1980; Bergemann 1997, 7–24; 183–210; Bergemann 1999; Closterman 1999; Closterman 2007; Marchiandi 2011; Breder 2013; Walter-Karydi 2015, 198–207.

<sup>25</sup> Hildebrandt 2006; vgl. Walter-Karydi 2015, 202–203.

<sup>26</sup> Jungverstorbene erhielten öfter ein aufwändiges Grabrelief als ältere Verstorbene, Schmaltz 1983, 219–220; Himmelmann 1999, 13–14; 118–121, der gegen Bergemann 1997, 121–122 argumentiert, welcher Jungverstorbene nicht ›bevorzugt‹ sehen will. Vgl. auch Schmaltz/Salta 2003 mit erneuter Hervorhebung der Bedeutung von jung Verstorbenen.



**1** Athen, Kerameikos: Grabbezirk der Herakleioten (Zeichnerische Rekonstruktion)

erscheinen auf unterschiedlichen Bildträgern und unterschiedlich eingefasst.<sup>27</sup> Es handelt sich mehrheitlich um sog. ›Grabnaiskoi‹, d. h. Reliefs oder später auch fast rundplastische, lebensgroße Figuren in oft giebelbekrönten ›Tempelchen‹ (Naiskoi). Wir kennen etwa 870 solcher Naiskoi bzw. Naiskosstelen (Abb. 3; 6–10).<sup>28</sup> Kleineres Format und flachere Reliefs mit unterlebensgroßen Figuren zeichnen die einfacheren ›Bildfeldstelen‹ aus, von denen wir etwa 530 kennen (Abb. 2; 4).<sup>29</sup> Grabreliefs finden sich schließlich auch an der Oberfläche großer marmorner Grab-

<sup>27</sup> Überblick jetzt bei Grossman 2013, 19–27.

<sup>28</sup> Bergemann 1997.

<sup>29</sup> Scholl 1996, hier, Abb. 4, die Stele des Philomelos und der Plathane, Minneapolis, Institute of Arts, Inv. Nr. 31.4 (Clairmont 1993, Nr. 2.207; Scholl 1996, Nr. 452), und Abb. 2 mit dem Abguss der Stele der Plathane und des Polykrates, Athen, Kerameikoseum Inv. Nr. I334 (Clairmont 1993, Nr. 2.892; Stroszeck 2014, 247 Nr. 68).





2 Athen, Kerameikos: Grabbezirk der Plathane und des Polykrates



**3a** Grabnaiskos des Prokles und Prokleides, Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 737



**3b** Namensinschriften auf dem Architrav des Grabnaiskos des Prokles und Prokleides

gefäße wie Lekythen (ca. 300)<sup>30</sup> und Loutrophoren (ca. 130).<sup>31</sup> Steinerne Lekythen sind überdimensionierte und unvergänglich gemachte Gefäße des Grabkultes (Abb. 5);<sup>32</sup> bei Grabloutrophoren handelt es sich um in Stein umgesetzte, vergrößerte Kultgefäße, die in Ton gefertigt dem Wassertransport für das Brautbad dienten oder zumindest als Ritualgefäße für Reinigungen ausgewiesen sind; sie waren unverheiratet Verstorbener gewidmet.<sup>33</sup> Auch zeigten manche Reliefs Loutrophoren (Abb. 6) oder Lekythen im Bildfeld.<sup>34</sup> Viele Naiskosstelen und manche Bildfeldstelen besaßen als Rahmung Pfeiler bzw. Anten zusammen mit (bisweilen sogar dekorierten) Giebeln. Obwohl die Genese dieser Rahmung nicht geklärt ist, so erinnert sie doch an Architekturfronten öffentlicher, die Giebel gar an sakrale Gebäude, wie sie sich bei Darstellungen von Gottheiten in Tempeln in Weihreliefs finden.<sup>35</sup> Die meisten ›Bildfeldstelen‹ zeigen Palmettenbegründungen (Abb. 2) was sie den ›Namensstelen‹ angleicht und in der Tradition archaischer Grabstelen die Pracht des Objektes erhöht, der schlichteren Form des Reliefs also die prächtigere Ornamentfülle zuschreibt. Sie ähneln in Umriss und Format, vor allem wenn sie Giebel besitzen (Abb. 4), aber auch öffentlich aufgestellten Inschriftenträgern.<sup>36</sup> Grabreliefs wurde mithin eine öffentliche, vielen sogar eine sakrale Aura

---

**30** Schmaltz 1970; Prukakis-Christodulopulos 1970.

**31** Kokula 1984.

**32** Vgl. Himmelmann 1999, 33–39; Weber 2011, hier, Abb. 5, die Grablekythos in New York, Metropolitan Museum Inv. Nr. 12.159; Clairmont 1993, Nr. 3.810.

**33** Bergemann 1996; Bergemann 1997, 46–47; vgl. Kaempf-Dimitriadou 2000.

**34** Z. B. Dehl 1981; Koch-Brinkmann/Posamentir 2003; Walter-Karydi 2015, 202 Abb. 111–112, und hier, Abb. 6, die Grabstele der Hagnostrate, Clairmont 1993, Nr. 1.431.

**35** Zum Verhältnis von Grabreliefs zu Weihreliefs, die etwa zeitgleich verstärkt in Attika einsetzten, aber auch zu ihren Unterschieden: Neumann 1979, 47–51. – Zur Naiskosform der Grabreliefs vgl. nur die Weihreliefs für Meter/Kybele aus Athen: Naumann 1983; Vikela 2001.

**36** Zur Genese der Rahmung, Giebel bzw. Palmetten bei Bildfeldstelen: Scholl 1996, 201–215; 224; vgl. auch Hildebrand 2006, 56–60. Vorläufer waren teilweise wohl auch Stelen der attischen ›Staatsgrabmäler‹ für Gefallene: Stupperich 1977; Scholl 1996, 201, doch ist die typologische Klärung noch nicht abschließend erfolgt, s. Schmaltz/Salta 2003, 166 Anm. 328. – Als offizielle Inschriftenträger vgl. die attischen Urkundenreliefs, wo Giebel allerdings seltener vorkommen und sich architektonische Rahmungen seit dem späten 5. Jh. v. Chr. entwickeln: Meyer 1989a, bes. 246–250 (z. B. Kat. A97 Taf. 30; Kat. A 137 Taf. 41, 2; Kat. A 136 Taf. 41, 1.); Lawton 1995, 11–13.

verliehen, indem die äußeren Formen eine religiös-sakrale Semantik,<sup>37</sup> in anderen Fällen eine politisch-offizielle unterstrich.<sup>38</sup>

Neben den formalen Bedingungen sind bestimmte Akteure auf der Produktionsseite charakteristisch: Gefertigt wurden die attischen Grabreliefs wohl von relativ wenigen, auf Marmorskulpturen spezialisierten Werkstätten in Athen und Attika, auch wenn sich diese bisher nicht schlüssig mit anderen Bildhauerwerkstätten verbinden lassen.<sup>39</sup> Die Grabreliefs wurden zwar in großer Zahl und relativ normiert, gleichwohl aber individuell und nicht als vorgefertigte Massenware hergestellt.<sup>40</sup> In Auftrag gegeben wurden sie von hinterbliebenen Oikosmitgliedern. Es handelt sich also nicht unbedingt um Selbstdarstellungen der Verstorbenen im engsten Sinne, sondern vielfach um familiennahe Fremddarstellungen nach dem Tod der eigenen Familienmitglieder.

Die Kosten für ein attisches Grabrelief lassen sich nur sehr unzuverlässig einschätzen, doch kommt Bernhard Schmaltz zu dem Ergebnis, dass eine Naiskosstele mittlerer Größe bereits den Wert eines kleinen Wohnhauses erreicht haben dürften, Bildfeldstelen entsprechend weniger. Für jeden war dies sicher nicht erschwinglich.<sup>41</sup>

Im Hinblick auf Aufwand und Kosten bei der Her- und Aufstellung solcher Reliefs gab es gesetzliche Regeln, die wir nur in Umrissen kennen. Man sah die skulptierten figürlichen Grabmäler im Kontext des Grabluxus, der mehrfach, vielleicht schon unter Solon im 6. Jh. v. Chr., zuletzt beim Verbot der Grabreliefs unter Demetrios von Phaleron 317/07

---

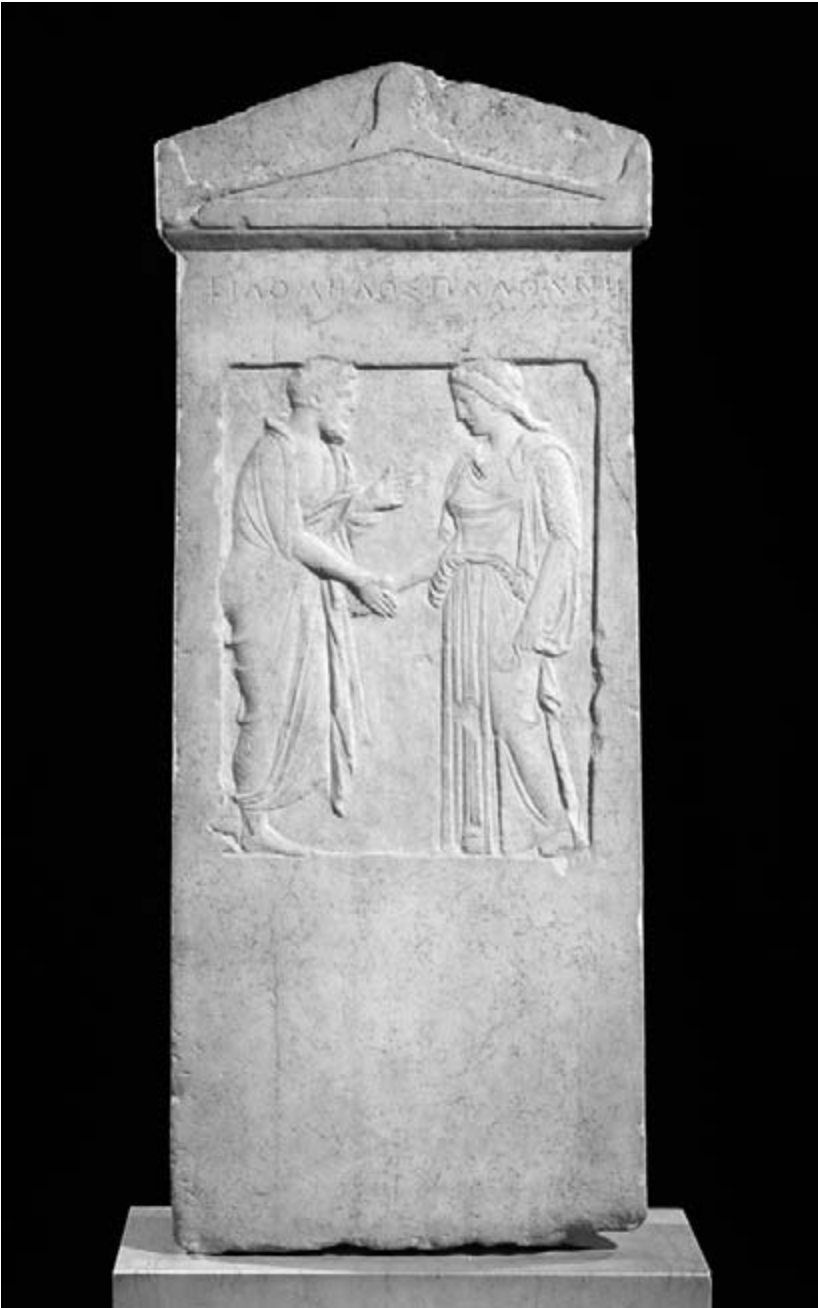
**37** Vgl. Himmelmann 1999, 33–39; Schmaltz 1983, 66 (Gräber als »Heiligtümer« der Verstorbenen).

**38** Statt mit einem Giebel können Naiskoi auch mit einer Traufleiste (ähnlich der Front einer Säulenhalle) ausgestattet sein, z. B. Grabnaiskos Athen, Nationalmuseum Inv. Nr. 3505; Clairmont 1993, Nr. 4.472; Bergemann 1997, 174–175 Nr. 629 Taf. 122, oder das späte Grabmonument von Kallithea, Piräus, Museum: Bergemann 1997, 193–194 Nr. L2; von den Hoff 2007, 11 Abb. 13; Walter-Karydi 2015, 361–365 Abb. 228; Israel 2016, 109–173; 195 Taf. 56–82, was ebenfalls den öffentlichen Charakter der Grabmäler unterstreicht.

**39** Schmaltz 1983, 123–130.

**40** Das haben die Studien von Schmaltz/Salta 2003 gezeigt.

**41** Schmaltz 1983, 136–148; vgl. Bergemann 1997, 133–136. Vgl. zur sozialen Reichweite der attischen Grabreliefproduktion auch Nielsen u. a. 1989; Bergemann 1997, 154–155, für die Bildfeldstelen Scholl 1996, 171–183.



4 Bildfeldstele des Philomelos und der Plathane, Minneapolis, Institute of Arts, Inv. Nr. 31.4



5 Grablekythos, New York, Metropolitan Museum of Art,  
Inv. Nr. 12.159

v. Chr., Angriffspunkt staatlicher Regelungen war.<sup>42</sup> Dies bewegte offenbar die Polis beständig, wie auch ein Passus in Platons *Nomoi* aus dem früheren 4. Jh. v. Chr. zeigt.<sup>43</sup> Grabreliefs sah man, so zeigt dies, als potenzielle Faktoren luxuriöser, auf die Selbstdarstellung und Hervorhebung einzelner Oikoi und Oikosmitglieder zielender Repräsentation.

Wechseln wir auf die Rezeptionsseite. Die großen Grabmäler standen in den Grabbezirken, die wir Periboloi nennen, auffälligerweise nicht direkt über den eigentlichen Gräbern, die weiter hinten lagen. Sie waren vielmehr – je später im 4. Jh. v. Chr. desto mehr – an der Vorderfront des Grabbezirks, an der vorbeiführenden Straße, in einer Art Schaufront aufgereiht, und zwar über Mauern eher größerer Höhe von z. T. mehr als 3 m (Abb. 1).<sup>44</sup> Bildfeldstelen können auch direkt an Gräbern gestanden haben, waren aber ebenfalls von der Gräberstraße aus gut sichtbar (Abb. 2).<sup>45</sup> Es handelt sich also besonders bei aufwändigen Grabreliefs zumeist nicht um Einzelgrabmarkierungen, jedenfalls aber um Denkmäler, die man weithin nach außen zeigte. Ihre Präsentation an der Peribolosfront bezog die Bilder auf den Oikos als Besitzer des Bezirks, der sich in ihnen äußerte, wie Johannes Bergemann betont hat. Sie richteten sich gezielt an viele, nämlich an alle die Gräber Besuchenden, aber auch an alle die Stadt Verlassenden oder sie Betretenden, denn an den Ein- und Ausfallstraßen der Siedlungen waren sie aufgestellt.<sup>46</sup> Man nahm sie dabei in überhöhter Aufstellung wahr: vom Raum der Betrachter separierte, öffentlich vorgeführte Bildwerke, in denen die soziale Kleingruppe des Oikos große Publika in aufwändiger Form demonstrativ ansprach.

Die Grabreliefs fungierten aber zugleich als Medien des individuellen Grabkultes, d. h. der ritualisierten Erinnerung an einzelne Ver-

**42** Zum Grabluxusgesetz des Demetrios von Phaleron: Engels 1998; Himmelmann 1999, 90–94; Stears 2000; Bernhardt 2003; Grossman 2013, 14; Walter-Karydi 2015, 366–369.

**43** Platon, *Nomoi* XII, 958d–960b; vgl. Schöpsdau 2011, 571–573.

**44** Bergemann 1997, 8–10; 16–17; Himmelmann 1999, 32–33; Walter-Karydi 2015, 199–200.

**45** Zur schlecht bezeugten Aufstellung von ›Bildfeldstelen‹ ebenfalls in Periboloi, aber auch an Einzelgräbern: Scholl 1996, 16–21; 30; 219. Im Athener Kerameikos standen Bildfeldstelen gut sichtbar in Periboloi oberhalb der Gräberstraße: Stroszeck 2014, 216–217 Nr. 49–50; 246 Nr. 68. – Die Naiskosstele der Eukoline im Kerameikos (s. u. Anm. 64) stand auf einem Grabhügel: Knigge 1988, 137; Bergemann 1997, 187 Nr. A23; Stroszeck 2014, 222–223 Nr. 53.

**46** Kurtz/Boardman 1971, 141 sprachen deshalb von »communal monuments«, vgl. Himmelmann 1999, 98.



6 Grabnaiskos der Hagnostrate, Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 1863



storbene, was Nikolaus Himmelmann und Bernhard Schmaltz vielfach herausstellten:<sup>47</sup> Obgleich sie sich an unterschiedliche Adressaten richteten, wurden sie anlässlich einzelner Todesfälle aufgestellt und verändert. Sie waren zudem Objekte der Kultpraxis. Die Grabbezirke waren von hinten zugänglich. Obwohl man beim direkten Besuch der Gräber also auf die Rückseiten der Reliefs blickte, ließ man beispielsweise vor oder neben ihnen steinerne Kultgefäße ein oder stellte – wie es Bilder auf tönernen Grablekythen oder Befestigungsvorrichtungen an den Reliefs zeigen – Duftöle in Ölkännchen vor ihnen auf, schmückte die Reliefs mit Tänien oder Zweigen, beispielsweise an Tagen der Erinnerung an die Toten.<sup>48</sup> Dieser Umgang mit ihnen – und damit der Grabkult und die Trauerarbeit – waren so gleichfalls weithin sichtbar gemacht. Neben der Repräsentation des Oikos zielten die Grabmale so ab auf die dauerhaft sichtbare und praktisch im Kult immer wieder erneuerte Erinnerung an Verstorbene – diese Erinnerung und ihre Praktiken (*mneme*) gaben den Toten das ihnen Gebührende, das *geras thanonton*.<sup>49</sup> Grabbildnisse zeigten nicht nur etwas, sie waren zugleich selbst Objekte im Prozess der Trauerarbeit, den sie öffentlich machten: eine doppelte Kommunikationsleistung.

## BILDKONVENTIONEN

Kommen wir nun zu den Bildkonventionen, den bildsprachlichen und semantischen Regeln der Reliefbildnisse. Attische Grabreliefs des späten 5. und 4. Jhs. zeigten im Bild aktive menschliche Figuren, und sie zeigten diese ganzfigurig: keine Büsten, keine Figurausschnitte. Oft sah man Figuren, die in dialogischen Gruppen miteinander kommunizieren – sei es durch Zuwendungen, Blicke oder Gesten (Abb. 3a; 4; 5; 8; 9).<sup>50</sup> Auch

<sup>47</sup> Schmaltz 1979 (sowie in späteren Aufsätzen); Himmelmann 1999, 33–38; 47–50

<sup>48</sup> Himmelmann 1999, 33–38; 98–99; Weber 2011; zu den Ritualen am Grab und den damit verbunden Vorstellungen Maderna 2011. – Das Grabrelief der Eukoline (Abb. 8) zeigt Stiftlöcher für Tänienhalter rechts und links oben im Bildfeld, die Basis des Grabreliefs der Philoumene, Athen, Kerameikosmuseum Inv. Nr. P686, hier Abb. 7 (Clairmont 1993, Nr. 1.432; Stroszeck 2014, 175–176 Abb. 32.3; Weber 2011, 69 Abb. 4), besitzt zwei Einlassungen für Marmorlekythen.

<sup>49</sup> Walter-Karydi 2015, 202 sowie passim.

<sup>50</sup> Zur Genese der dialogischen Bilder: Himmelmann 1999, 22–32.



7 Grabnaiskos der Philoumele, Athen, Kerameikoseum, Inv. Nr. P686

wenn sie aber, wie relativ oft, alleine zu sehen sind (Abb. 6; 7; 10), halten oder tun sie etwas, wenden sich in momentan erscheinender Geste zur Seite oder dem Betrachter zu. Selbst wenn sie dabei wie entrückt in die Ferne schauen können (Abb. 6; 10), stehen sie doch selten im strengen Profil oder – je später im 4. Jh. v. Chr. entstanden, desto eher – frontal, handlungslos-statuarisch vor uns. In den Grabnaiskoi lösen sich die Figuren zudem im 4. Jh. immer mehr von ihrem Architekturrahmen. Spät

im 4. Jh. agieren sie sogar als fast rundplastische Figuren wie auf einer ›Bühne‹, ja können sehr heftig bewegt sei (Abb. 3a; 10).<sup>51</sup> Offenbar sollten die Dargestellten lebendig und präsent erscheinen.

Doch meinte das gezeigte Handeln keine momentane Situation oder Narration in einem zeitlichen Kontinuum; auch der Raum, in dem es sich vollzog, blieb unterdeterminiert.<sup>52</sup> Möbel deuten zwar einen häuslichen Kontext an (Abb. 3a; 7; 9), Felsen, Bewaffnung oder Kampf zeigen seltener ein Draußen (Abb. 10), Stufen, Stelen oder Bildwerke weisen auf öffentliche Räume (Abb. 6). Dies alles trug zur Suggestion realer Räumlichkeit und Lebenssituationen bei. Doch waren diese Markierungen vor allem Hinweise auf Status und Rolle der Dargestellten.<sup>53</sup> Die Figuren agieren dabei durchweg in nur einem Bildfeld auf einer Bodenlinie; sie können sich überschneiden und erscheinen in relativ naturalistischen Größenverhältnissen – bis auf wenige bezeichnende Ausnahmen.<sup>54</sup> Es überrascht deshalb nicht, dass es keine künstlichen Staffelungen von Bildern in Registern übereinander und keine ›Pedrella-Bilder‹ gibt, allenfalls selten aufwändige Basen mit Reliefdekor.<sup>55</sup> Alles konzentriert sich auf die Bildnisse selbst. Die Dargestellten treten eher auf als dass sie vor uns stehen, sie sind eher lebendig als statuarisch gezeitigt: Realitätseffekte, die die Darstellung als lebensnah beglaubigen.

Der Naiskos oder die seitlichen Pfeiler als Rahmen, die sich finden, wenn das Relief nicht an einem Steingefäß angebracht ist, sind dann aber umso mehr erklärungsbedürftig. Solche künstliche, bildhafte Rahmung nämlich steht der räumlichen Unmittelbarkeit und den Aktionen der Figuren entgegen (Abb. 3a; 9; 10): In einem Naiskos agiert niemand. Doch zeichnen sich die Naiskosarchitekturen durch eine zunehmende Darstellung geradezu perspektivischer Tiefe aus, verstärken mehr und mehr die Suggestion von Räumlichkeit.<sup>56</sup> Auch die plastische Lösung der Figuren gegenüber der Rahmung verweist darauf, dass diese mehr als symbolische Relevanz besitzt.<sup>57</sup> Zur sakralen und öffentlichen Semantik der äußeren Form der Naiskosstelen – ebenso wie zu derjenigen der

<sup>51</sup> Vgl. die Entwicklungsskizze bei Diepolder 1931, sowie Schmaltz 1983, 100.

<sup>52</sup> Bergemann 1997, 70–72; vgl. schon Buschor 1925, 5.

<sup>53</sup> Bergemann 1997, 72–76.

<sup>54</sup> So kommen bedeutungsgröße Figuren vor: Himmelmann 1999, 52–53.

<sup>55</sup> Schmaltz 1978; Scholl 1994, 244–245; Kosmopoulou 2002, 92–110

<sup>56</sup> Grüner 2005 vor allem 107 Anm. 5

<sup>57</sup> Bereits in frühen Reliefs können die Figuren über den Rahmen hinausragen; Raum wird hier gezielt erschlossen, vgl. dazu jetzt Neer 2010, 186–213.



**8** Grabnaiskos der Eukoline, Athen, Kerameikosmuseum,  
Inv. P694

Kultgefäße mit Reliefs – tritt damit die Markierung eines eigenen Handlungsraumes der Akteure. Man sah sie wie lebend in einem Raum, aber vom Raum der Betrachter getrennt, was auch die erhöhte Aufstellung unterstrich. Die bildhafte Inszenierung durch ihre Rahmung lenkt den Blick dabei wieder auf die Figuren selbst.<sup>58</sup> Gleichwohl bleibt es dabei,

---

**58** Schmaltz 1983, 100 (»stets auf bildhafte Rahmung angewiesen«).

dass sie die architektonische Raumgrenze auch übertreten können, als werde eine Spannung zwischen Betrachtterraum und Figurenraum, zwischen Bild und realer Aktion, visuell bearbeitet.

Attische Grabreliefs der Hauptproduktion stellen zudem Text-Bild-Äußerungen dar. Im Grabbezirk ordneten Namensstelen die Bilder einem bestimmten Oikos und seinen männlichen Mitgliedern zu, denen der Grabbezirk gehörte (Abb. 1).<sup>59</sup> Namensinschriften über oder in den Bildfeldern gaben einzelnen Dargestellten nominelle Individualität (Abb. 2–4; 6; 8–10).<sup>60</sup> Die Grabreliefs zeigten, das wird so deutlich gemacht, konkrete Individuen in »Benamungsporträts«. <sup>61</sup> Zugleich wurden oft auch das Patronymikon und das Demotikon der Dargestellten genannt (Abb. 3b), bei Metöken ihre Herkunftspolis.<sup>62</sup> Neben die namentliche Individualisierung trat so die Einordnung in den familiären und den politischen Verband. Doch müssen wir auch hier ein »aber« hinzusetzen: Die Zuordnungen der Namensbeischriften zu bestimmten Figuren waren nicht immer eindeutig durch ihre Position am Bildrahmen gegeben.<sup>63</sup> Namen konnten ausgetauscht werden; sie waren zufüßbar, beispielsweise wenn ein weiteres Oikosmitglied verstarb. Zufügungen erfolgten bisweilen auch unabhängig vom figürlichen Bestand der Reliefs, so dass mehr Namen erschienen als Figuren im Relief dargestellt waren (Abb. 3b).<sup>64</sup>

---

**59** Hildebrand 2006.

**60** Dazu Schmaltz 1983, 101–123, bes. 104 (»Nennung des Namens so etwas wie ein Grundzug«). – Zur sozialhistorischen Interpretation der Namensbeischriften: Salta 1991. Dass es dabei nur um »Abstammungsbelege« ginge, wie Bergemann 1997, 32, folgert, sieht die Angelegenheit zu eindimensional und wurde deshalb vielfach kritisiert, vgl. Himmelmann 1999, 121. – Zu den eher seltenen, längeren Epigrammen: Clairmont 1970; Breuer 1995; Walter-Karydi 2015, 335–343.

**61** Der Begriff geht auf Ernst Buschor (Buschor 1947, 46–52) zurück und wird meist für archaische Grabbildnisse verwendet, s. Walter-Karydi 2015, 56; 332.

**62** Vgl. Scholl 1996, 172. Im Bildfeld von Steingefäßen angebracht, fehlen diese vielfach, worauf mich Florian Ruppenstein hinweist. Dort geht es mehr um die reine Benennung.

**63** Schmaltz 1983, 110: »Darstellungen ... weitgehend unabhängig von den Inschriften«.

**64** Namenszufügungen: Schmaltz 1979, 15–16 Taf. 2–3; Schmaltz 1983, 105–106; Schmaltz/Salta 2003, 142, mit den Beispielen der Stele der [Sos]trate und des Aristoteles (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. Ma 768: Clairmont 1993, Nr. 2.177; Bergmann 1997, 160 Nr. 78: zwei zusätzliche Männernamen) und derjenigen der Kallistrate (St. Louis Art Museum Inv. Nr. 4.1933: Clairmont 1993, Nr. 1.284;

Bernhard Schmaltz hat dies durch seine Studien zu Umarbeitungen von Grabreliefs und zugefügten Inschriften herausgearbeitet.<sup>65</sup> Ein Viertel aller Naiskoi sind seiner Beobachtung zufolge durch Zufügungen, Veränderungen usw. umgestaltet. Die Relieffiguren selbst wurden im Rahmen solcher Umgestaltungen hingegen nur sehr selten, bei grundsätzlich neuen Interessen oder Widersprüchen bspw. im Geschlecht der gemeinten Verstorbenen umgearbeitet.<sup>66</sup> Namen und Bild bezeichneten also nicht bleibend genau eine bestimmte Figur oder Konstellation von Individuen. Die Individualisierung war mehr als nominelles Prinzip angedeutet denn eine eindeutige Identifikationsmöglichkeit der Verstorbenen.<sup>67</sup>

Damit geht zusammen, dass ein Grabrelief keinesfalls ausschließlich den Verstorbenen, zu dessen Tod es aufgestellt wurde, oder überhaupt

---

Bergemann 1997, 160 Nr. 86 Taf. 62, 2: ein zusätzlicher Männername); ähnlich beim Grabreliefs des Prokles und Prokleides, hier Abb. 3 (Athen, Nationalmuseum Inv. Nr. 737: Conze 1900, Taf. 141; Clairmont 1993, Nr. 3.460; Bergemann 1997, 165 Nr. 287: ein zusätzlicher Männername). – Vgl. auch die Stele der Eukoline, hier Abb. 8 (Athen, Kerameikosmuseum Inv. Nr. P388: Willemsen 1970, 41–45 Beilage 3; Clairmont 1993, Nr. 4.420; Bergemann 1997, 164 Nr. 271 Taf. 117, 1; Walter-Karydi 2015, 296 Abb. 183: vielleicht zwei Mädchennamen, wohl sicher aber mindestens im Giebel ein Männername nachgetragen, hier aber passend zu den Dargestellten) und die Stele der Myrrhine (Karlsruhe, Badisches Landesmuseum Inv. Nr. 66/64: Clairmont 1993, Nr. 3.388; Bergemann 1997, 169 Nr. 472; Breuer 2001, 57–59 Nr. 31: zumindest ein Mädchenname im Giebel nachgetragen, so dass schließlich vier Namen mit drei Dargestellten verbunden waren).

**65** Schmaltz 1979; Schmaltz 1983, 101–117; Schmaltz 1998; Schmaltz 2001; Schmaltz/Salta 2003.

**66** Um eine physiognomische Individualisierung kann es also nicht gegangen sein. – Umarbeitungen von Figuren: Schmaltz 2001; Schmaltz/Salta 2003, z. B. die Stele der Lysistrate und Panathenais (New York, Metropolitan Museum Inv. Nr. 06.287: Schmaltz 1979, 17–18; Clairmont 1993, Nr. 3.404; Bergemann 1997, 171 Nr. 520; Schmaltz/Salta 2003, 53; 102 Nr. 106: Panathenais rechts aus männlicher Figur umgearbeitet [als ihr Name beige geschrieben wurde?]). Im Naiskos der Korallion (Athen, Kerameikosmuseum Inv. Nr. P688: Schmaltz 1983, 108 Abb. 7; Clairmont 1993, Nr. 4.4.15; Bergemann 1997, 164 Nr. 270; Schmaltz 2001, 44–47; Schmaltz/Salta 2003, 51–52) wurden zwei Hintergrundfiguren im Relief und auf dem Architrav dem Namen der Verstorbenen der des Ehemanns (bei dessen Tod?) zugefügt. – Es wurden auch spätclassische Grabreliefs nach dem Verbot 317/07 v. Chr. umgearbeitet: Grabrelief Stockport/Lyme Park (Scholl 1995); sog. Freiburger Arztrelief (Krug 2008, 35–36 Abb. 22).

**67** Ähnlich Scholl 1996, 172.

ausschließlich Verstorbene zeigte (Abb. 8). Die Verstorbenen konnten zwar Götterikonographien angeglichen<sup>68</sup> oder durch herausgewandten Blick, ›Entrückung‹ oder Bedeutungsgröße hervorgehoben werden.<sup>69</sup> Doch dies geschah weder in jedem Fall, noch war der/die Verstorbene im Bild regelhaft ikonographisch bezeichnet,<sup>70</sup> wenn auch ein/e Verstorbene/r sicher immer zugegen war. In den Reliefs agierten also – soweit es sich nicht um Einzelfigurenreliefs handelte – Verstorbene miteinander und mit Lebenden, ohne dass diese prinzipiell unterschieden waren.<sup>71</sup> Dies alles zeigt: Die Grabreliefs besaßen durch Nameninschriften zwar eine Referenz auf konkrete Individuen, sie suggerierten durch ihre Beschriftung und Aufstellungsanlässe Porträtcharakter. Sie dienten aber weder dazu, prinzipiell die Verstorbenen auf Dauer gegenüber anderen hervorzuheben, noch jede Figur als Darstellung eines ganz bestimmten Menschen auf immer erkennbar zu halten. Vielmehr zeigten die Reliefs Oikosmitglieder, die als Individuen gesehen werden sollten, sich aber prinzipiell austauschbar ähnlich waren. Sie agierten mit- und beieinander – sicher ein Hinweis auf den Verbund im Oikos<sup>72</sup> – auch unabhängig davon, dass die einen u. U. verstorben waren, die anderen noch lebten, wie Bernhard Schmaltz früh herausgearbeitet hat.<sup>73</sup> Dies weist darauf hin, dass beides, auf der einen Seite die Individualität und die Hervorhebung Einzelner – dies vor allem auch bei Einfigurenreliefs und in manchen Reliefs vor allem des späteren 4. Jhs. (Abb. 6; 10)<sup>74</sup> –, auf der anderen ihre Gemeinschaft im Handeln (Abb. 2–5; 8; 9), die Namen der

**68** Schmaltz 1983, 220–222; Himmelmann 2000.

**69** Dies ist ein Kern der Überlegungen Himmelmanns seit Himmelmann 1956, s. jetzt erneut differenzierter Himmelmann 1999, 50–90; 102–113 gegen Bergemann 1997, 35–56, der dies grundsätzlich negiert.

**70** Vgl. z. B. die Diskussion um die Abfolge der Namenseinträge und die Kennzeichnung des/r Verstorbenen im Naiskos des Hieron, Athen, Nationalmuseum Inv. Nr. 833: Clairmont 1993, Nr. 2.480; Bergemann 1997, 174 Nr. 608; Hallof/Bergemann 1997 vs. Himmelmann 1999, 129–136.

**71** Maderna 2011, 40 (›austauschbar‹). – Es mag dabei zwar um Abstammung voneinander gehen, so Bergemann 1997, 25–32, indes nicht alleine, Himmelmann 1999, 99–100. Ähnlich differenziert wie hier sieht es Meyer 1999, 132. Wir gehen hier weiter davon aus, dass alle beigeschriebenen Namen diejenigen von Verstorbenen sind, Namen von Lebenden also nicht erschienen.

**72** Dies hat Bergemann 1997 zu Recht herausgestellt; vgl. auch Leader 1997 zum Familienverband und Genderrelationen.

**73** Schmaltz 1979, bes. 15.

**74** Himmelmann 1956; Himmelmann 1999, 100–101



**9** Grabnaiskos des Thraseas und der Euandria, Berlin, Antikensammlung / SMPK, Inv. Nr. Sk 738

Toten ebenso wie ihre Verbindung zu den und unter Lebenden wichtige Themen der attischen Grabreliefs waren.

So lebendig die Figuren aussahen, so sehr Namensbeischriften Individualisierung markierten, so wenig erschienen die einzelnen Bildnisse –





10 Grabnaiskos des AristonAUTES, Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 738

und darauf beruht ihre prinzipielle Austauschbarkeit – in individualisierten oder auch nur sehr deutlich differenzierten Darstellungsformen. Hier dominiert vielmehr die Oikosgruppe und eine starke Normierung. Berufsbezug oder Biographisches blieb unterschlagen, auch Hinweise

auf individuelle Leistungen fehlten.<sup>75</sup> Neben den Standardbürgern und Frauen (Abb. 4; 5; 8; 9) waren der Krieger (Abb. 3a; 10), der Priester und die Mutter mit Kind bezeichnende Ausnahmen, da sie Bürgerleistungen für die Polis zeigten.<sup>76</sup> Man hat immer gesehen, dass auch die Bilder als Ganzes relativ streng Typen folgten.<sup>77</sup> Einfigurige Darstellungen präsentierten meist junge Mädchen (Abb. 6) oder junge Athleten, seltener sitzende Alte und Krieger;<sup>78</sup> zweifigurige zeigten oft Frauen mit Dienerin (Abb. 7?), sonst meist Verwandte, Eheleute (Abb. 4; 9), Eltern mit Kind (Abb. 2). Und mehrfigurige Reliefs von bis zu fünf Figuren vereinten Mitglieder des Oikos unterschiedlicher Generationen (Abb. 3a; 5; 8). Manche Bildtypen wurden geradezu identisch wiederholt, wie beispielsweise die Gruppe der Grabreliefs im Typus des sog. Ilissos-Reliefs zeigt.<sup>79</sup> Typisiert waren auch die einzelnen Figuren.<sup>80</sup> Stehende Männer zumeist sehr jungen und jungen Alters sah man nackt oder fast nackt (Abb. 2), Männer jungen und mittleren Alters auch gepanzert als Krieger (Abb. 3a; 10), als Pferdeführer oder, wie dann bis zum höheren Alter, im Bürgerhimation. Die typischen stehenden Himationsträger ohne Chiton, manchmal mit Stock und Griff einer Hand ins Gewand, meinen erwachsene Bürger (Abb. 4; 5; 8; 9). Alte Männer können sitzen (Abb. 3a), dann bisweilen auch mit Chiton; bei den Frauen erscheinen stehend meist Jüngere (Abb. 6), sitzend Ältere, häufig Mütter (Abb. 2; 5; 7; 9). Dienerinnen begleiten vor allem Frauen. Schließlich folgen auch die Köp-

---

**75** Handwerkerbilder sind die große (eher frühe) Ausnahme, Metöken kaum je anders als Bürger charakterisiert: Himmelmann 1999, 43–47; vgl. Bergemann 1997, 142–149.

**76** Altersdarstellungen: Bergemann 1997, 106–116. – Alte Männer: Meyer 1989b. – Alte Frauen: Pfisterer-Haas 1990. – Jäger und Epheben: Schild-Xenidou 1997. – Krieger: Stupperich 1977, 137–199; Schmaltz/Salta 2003, 147; Walter-Karydi 2015, 164–197; 298–313; s. dazu auch u. Anm. 116–117. – Mütter: Vedder 1988. – Priester: Mantis 1990; von den Hoff 2008, 115–117; Sánchez 2006. – Frauen allgemein: Younger 2002; Burton 2003; Strömberg 2003. – Kinder: Hirsch-Dyczek 1983; Grossman 2007.

**77** Vgl. dazu jetzt Schmaltz/Salta 2003, 144–147; Walter-Karydi 2015, 233–330.

**78** Einfigurige Bilder (z. T. mit Dienerfiguren) machen einen hohen Anteil der attischen Grabreliefs aus (Schmaltz/Salta 2003, 144–145), was bisweilen zu stark außer Acht gelassen wird.

**79** Reliefs des ›Ilisstypus‹: Himmelmann 1956, 27; Himmelmann 1999, 66; Schmaltz 2008, 432 mit Anm. 2.

**80** Bergemann 1997, 76–86; Himmelmann 1999, 39–42

fe relativ festen Typen.<sup>81</sup> Bei den Männern repräsentiert der mittelalte Bürger mit kurzem Bart und voller Haarkappe den Normaltypus (Abb. 3a; 4; 8; 9); den Typus des älteren Mannes vertritt das Bildnis mit Bart und längerem Haar, das die Ohren bedeckt, oft mit Anastole (Abb. 3a), oder mit relativ schütterem Haar über der Stirn. Der Typus des jungen Mannes ohne Bart zeichnet sich durch eine dichte Haarkappe aus, die die Ohren unbedeckt lässt. Schaut man in die Gesichter der Dargestellten, so lassen sich physiognomische Züge, wie Altersangaben, bisweilen zwar erkennen, aber keine Individualisierung, die die Typisierung deutlich übertönt: Die Gesichter weisen ebensowenig auf bestimmte Individuen. Es finden sich durchaus pathognomische, mimische Regungen. Dazu gehören das Zusammenziehen der Brauen und die faltige Stirn als Zeichen emotionaler Anspannung.<sup>82</sup> Die insgesamt relativ strenge Typisierung ermöglicht wohl erst die oben angesprochene Austauschbarkeit der Figuren und Namen. Sie zeigt aber auch erneut, dass Individualität und spontane Emotionalität kein wichtiges Thema attischer Grabreliefs waren. Vielmehr prägte eine Normativität in distinkten sozialen Rollen und festen Habitusmustern die Bilder, auch wenn bestimmte wenige Gefühlsregungen nicht unterschlagen wurden – und dies, so gilt es wieder zu erinnern, zugleich mit individuellen Namen und in erkennbarer Lebendigkeit jeder einzelnen Figur.

Nimmt man die Gestik hinzu, dann finden wir zum einen häufig die bekannte Geste des Handschlages, die sogenannte *Dexiosis* (Abb. 3a; 4; 5; 9). Sie kennzeichnet diesseits jeder weiter konkretisierten Semantik<sup>83</sup> Verbundenheit als ein Thema der attischen Grabreliefs, und zwar Verbundenheit der Oikosmitglieder untereinander,<sup>84</sup> praktiziert vielfach von den Frauen.<sup>85</sup> Zudem finden wir andere Gesten der Zuneigung sowie Hinweise auf emotionale Regungen, so die intensive Berührung (Abb. 8), die Hand an Kinn oder Wange (Abb. 8; 9) und weitere Trauergesten. Im Verbund mit der emotionalen Mimik der Gesichter werden wir vieles davon tatsächlich auf Trauer und die als emotional ge-

**81** Bergemann 1997, 97–105; Bergemann 2007; vgl. o. Anm. 76 zu den Typen.

**82** Schmaltz 2002.

**83** Schmaltz/Salta 2003, 153–160 bezeichnen sie als semantisch offen.

**84** Schmaltz 1983, 209–219; Meyer 1999; Walter-Karydi 2015, 224–232; Verbundenheit als Thema: Himmelmann 1956; Himmelmann 1999, 90; Meyer 1999; Maderna 2011, 41. – Zu *Dexiosis* s. zudem: Davies 1985; Pemberton 1989; Cremer 1995.

**85** Meyer 1999, 120–129.

zeigt Nähe der Figuren untereinander beziehen können, so wenig dominant dies im Blick auf das ganze Corpus der attischen Grabreliefs auch ist.<sup>86</sup> Trauer kennzeichnete vielfach auch Hintergrundfiguren (Abb. 8; 9) und solche, die hervorgehobene Verstorbene anblickten und deren Status gleichsam kommentierten.<sup>87</sup> In manchen Fällen ist der/die Verstorbene durch den Blick aus dem Bild hinaus oder in die Ferne hervorgehoben, von den übrigen Figuren distanziert – im Gegensatz zur Verbundenheit als Thema.<sup>88</sup> Doch geschieht dies auch für mehrere Personen im Bild.<sup>89</sup> Damit wird deutlich, dass die Reliefs tatsächlich nicht systematisch auf die habituelle Distanzierung einzelner Verstorbener abzielten. Distanz der Dargestellten untereinander wurde gerade im Kontrast zur ebenso deutlichen Verbundenheit thematisiert, ohne dass dies als Thema sämtlicher Bilder anzusehen ist, die zudem ja jeden Hinweis auf das Sterben als solches ignorieren. Die vielen Verbundenheitszeichen sind durch Trauer- oder Distanzhinweise »gebrochen«.<sup>90</sup> Die Grabreliefs sprechen so in spannungsvollen Kontrasten von sympathetischer, aber regelhaft, nicht spontan praktizierter Emotionalität – so spontan die Szenen auch erscheinen –, von Verstorbenen und dem Verhältnis zu ihnen und aller Oikosmitglieder untereinander. Dabei sind die außerhalb des Oikos an-

---

**86** Himmelmann 1999, 114–115 gegen Bergemann 1997, vor allem 106–116, der den Gesten jede Emotionalität, geschweige denn Trauersemantik abspricht; vgl. zu den Trauerdarstellungen auch Sojc 2005; Schmaltz 2008, 432 mit Anm. 1–2, sowie grundsätzlich Huber 2001. – Trauergesten vollziehen auch manche der mythischen Aufsatzfiguren auf Grabreliefs: Vedder 1985; Walter-Karydi 2015, 347–356.

**87** So z. B. der alte Vater rechts im »Ilissos«-Relief (Athen, Nationalmuseum Inv. Nr. 869: Clairmont 1993, Nr. 2.950; Himmelmann 1956; Bergemann 1997, 165 Nr. 300 Taf. 106, 2; Himmelmann 1999, 108 Abb. 48).

**88** Das hat vor allem Himmelmann 1956 als Tendenz des mittleren und späten 4. Jhs. v. Chr. betont, vgl. jetzt Himmelmann 1999, 55–82; 102–113 gegen die Widerrede von Bergemann 1997, 47–62.

**89** Dann aber wird dies neben einer durch Relieftiefe, Kleidung oder Haltung als Hauptfigur gekennzeichneten Person fast nur Diener- oder Hintergrundfiguren zugeschrieben (so die von Bergemann 1997, 53–55 z. B. Taf. 114, 5, beigebrachten Gegenbeispiele), bei späten Monumenten auch allen Dargestellten, weil sie nun den statuarischen Charakter der Figuren betonen möchten (s. u. Anm. 121), so beim Grabmonument von Kallithea (s. o. Anm. 38). Es geht nicht darum, dass Herausblicken schematisch immer Verstorbene bezeichnet, sondern natürlich auch um den Bild- und Figurenkontext, in dem dies geschieht.

**90** Schmaltz/Salta 2003, 159.

gesiedelten Handlungsbilder, vor allem kriegerischer Kampf und Sieg, Ausnahmen mit einem stärkeren Bezug auf Polisbelange.<sup>91</sup>

Der Versuch, die Medialität der attischen Grabreliefs als ›Aufschreibesystem‹ in einer Synthese aus Zugangsbedingungen und bildsprachlichen Konventionen zu beschreiben, hat damit folgendes Ergebnis: Attische Grabreliefs waren Medien der aufwändigen Repräsentation der Oikoi als sozialen Grundeinheiten der Polis. Sie präsentierten Oikosmitglieder in Einzeldarstellungen und handlungsreichen Gruppenbildnissen einem großen Publikum und wurden zur Heraushebung einzelner Oikosmitglieder und Oikoi in der Öffentlichkeit genutzt. Diese Heraushebung und der Aufwand der Monumente konnten Kritik hervorrufen; sie berührten Grenzen des demokratischen Habitus der Polis. Dem stand entgegen, dass die Grabmalformen und die Grabbildnisse ebenso wie viele Inschriften die Oikosmitglieder in das soziale und habituelle Normengeflecht der Polis einordneten. Doch erschöpften sich die Grabreliefs nicht in ihrem sozialen Kapital. Sie waren zugleich Medien und Objekte der Trauerarbeit am Grab, riefen zu Trauer auf, zeigten Trauer, wurden gepflegt und waren selbst *geras thanonton*. Auf beiden Ebenen müssen sie als durch Widersprüche und Spannungen gekennzeichnet beschrieben werden, denn sie handelten 1) von *Trennung und Verbundenheit der Oikosmitglieder*, seien sie am Leben oder verstorben. Sie zeigten diese in Interaktion im mehrfigurigen Verbund, konnten aber zugleich die Distanzierung Einzelner hervorheben, Verlust anzeigen oder/und durch emotionale Gesten der Trauer und Verbundenheit die Trennung auch wieder aufheben.<sup>92</sup> Sie arbeiteten 2) an der Spannung von *Kollektivität und Individualität in Oikos und Polis*, durch Namensinschriften und Bezug auf konkrete Menschen im Oikos im Kontrast zu stark normierten, relativ einheitlichen Bildtypen und Ignoranz gegenüber visuellen Individualisierungen sowie in der räumlichen Einordnung des Grabmals einzelner Verstorbener in den Kontext des Grabbezirks. Sie bewegten sich schließlich 3) im Konfliktfeld von *Präsenz und Distanz der Dargestellten zum Betrachter*, indem sie einerseits den Blick auf die gezeigten Menschen fokussierten, die handelnd und zumindest in den Naiskoi in natürlicher Lebendigkeit und unmittelbar erfahrbarer Räumlichkeit agierten. Die Bildnisse wurden aber zugleich in Schauffassaden präsen-

<sup>91</sup> s. dazu u. zu Anm. 116–117.

<sup>92</sup> Letzteres will Bergemann 1997, 152–153, nicht erkennen, dagegen Himmelmann 1999, 121.

tiert, gerahmt und in künstliche, abgetrennte Räume gestellt, die vielfach Sakrales evozierten – deren Grenzen zum Betrachtterraum aber die Darstellten im Bild visuell auch überschreiten konnten.

## DISKURSE UND IDENTITÄT

Auf dieser Grundlage lassen sich die attischen Grabbildnisse als Bestandteile bestimmter Diskurse und als Zeugnisse für Vorstellungen und kulturelle Besonderheiten im Athen des späten 5. und 4. Jhs. v. Chr. beschreiben. Es liegt zunächst durchaus nahe, das dauerhafte ›aber‹, die konflikthafte Grenzarbeit, die die Sepulkralbildnisse dokumentieren, zusammenzubringen mit dem Tod als Aufstellungsursache jedes Grabreliefs, konkreter: mit der Arbeit an der Grenzerfahrung der Trennung von Leben und Tod. Bernhard Schmaltz hat die Grabreliefs wohl zu Recht als »gebrochene Lebensbilder« bezeichnet.<sup>93</sup> Bruch- und Grenzerfahrung wurden im Bild gezeigt, oft aber auch aufgehoben (Abb. 8; 9). Im Verhältnis von Bildwerk zu Betrachter wurde sie durch die erhöhte Aufstellung und die räumliche Absonderung der Bildnisse verdeutlicht, durch die Pflege der Grabreliefs als Objekte des Grabkultes aber wiederum reduziert, die Lebende und Tote performativ verband. Die Arbeit an der Trennung kontrastiert mit der Idee der bleibenden Verbundenheit von Lebenden und Verstorbenen im Oikos, deren Repräsentation die Bildwerke dienten;<sup>94</sup> den Oikos zeigten sie als lebendige Gemeinschaft (Abb. 3a; 4; 5; 8; 9). In diesem Sinne sind die Bildnisse am Grab Bestandteile eines Diskurses, in dem die Metöken und attischen Oikosmitglieder durch Praktiken und visuelle Repräsentationen das Erfahrungsfeld von Tod und Leben, Verbundenheit und Trennung behandelten.<sup>95</sup>

Schwieriger ist die Frage zu beantworten, wie die relativ starke Typisierung der Grabbildnisse und ihre damit verbundene Entindividualisierung zu erklären ist. Bislang wird dies zumeist als Ergebnis und Zeichen der Normierung gesehen, die die attische Demokratie als Gleichheit aller Bürger forderte, also als gleichsam selbst auferlegte – und durch Grabluxusgesetze bisweilen gesetzgeberisch unterstrichene – Gleichschaltung. Dies ist in der attischen Demokratie durchaus vorstellbar. Zieht man allerdings auch hier die Produktions- und Aufstellungsbedin-

<sup>93</sup> Schmaltz/Salta 2003, 159.

<sup>94</sup> Vgl. Himmelmann 1999, 90.

<sup>95</sup> Zu diesem Ergebnis kommt auch Meyer 1999, 132.

gungen zusammen mit der Bildsprache in Betracht, so kommen weitere Erklärungsfaktoren in den Blick. Nicht die Ausblendung des Einzelnen, aber auch nicht die völlige Gleichheit aller ist Thema der Grabporträts Athens, nicht die völlige Ignoranz gegenüber allem Individuellen. Indem die attischen Grabreliefs gerade die Spannung von Individualität und Kollektivität, von Heraushebung und Einordnung thematisierten, scheinen sie ein diskursives Feld der Arbeit am komplexen Verhältnis zwischen Oikoi und Polis, Einzelnem und Kollektiv zu konstituieren – und nicht einfach die Demonstrationen des Normativen zu sein.

Tatsächlich handelt es sich bei den attischen Grabreliefs zudem um ein ›Massenphänomen‹. Dies gilt zunächst in dem einfachen Sinne, dass sie in ungewohnt großer Quantität produziert wurden. Massenproduktion führt bisweilen zu handwerklichen Rationalisierungsprozessen, d. h. bei Bildern vor allem zu Schematisierungen und Typisierungen, einfach um schneller und ökonomischer arbeiten zu können.<sup>96</sup> Dies als ursächlichen Faktor der Uniformität und Typisierung der attischen Grabreliefs anzusehen mag sich nicht verbieten – greift aber wohl zu kurz. Uniformität kann sich eine Massenproduktion nur dann leisten, wenn Urheber und Adressaten der Produkte diese Uniformität auch akzeptieren und wenn sie den mit den Produkten verbundenen Praktiken und Vorstellungen nicht zuwiderläuft. Die Produzenten arbeiteten nicht in einem von den Nutzern und deren Bedürfnissen isolierten Raum. Die Uniformität der attischen Grabreliefs braucht dann also wieder die Erklärung ihrer Akzeptanz – und dies führt uns zurück zur These, dass sie Vorstellungen und Problemlagen der Urheber und Adressaten entsprechen muss bzw. mit den Normierungstendenzen der attischen Demokratie zusammengeht.

Indem die Reliefs nun aber nicht einfach massenhafte Normierung präsentierten, sondern eher an der Spannung zwischen Individualität und kollektiver Normativität arbeiteten, stellt sich die Frage, ob dies nur oder in erster Linie die Gemeinschaft und Gleichheit der Bürger der Demokratie in ihren typisierten Rollen betraf<sup>97</sup> oder nicht vielmehr die Gleichheit aller im Angesicht des Erfahrungsfeldes von Tod und Trennung, dem die Grabreliefs ja zugeordnet waren.<sup>98</sup> In den Bildern werden die sozialen Rollen jedoch vielfach im Hinblick auf die Polis typisiert,

<sup>96</sup> Vgl. Pfanner 1978; Pfanner 1988; Pfanner 1989.

<sup>97</sup> Dies scheint Bergemann 1997 mehrfach für den Kern ihrer Darstellungen zu halten, wogegen sich Himmelman 1999, vor allem 126–128, wendet.

<sup>98</sup> vgl. Meyer 1999, 132, die die ›Todesfallbewältigung‹ für zentral hält.

vom Krieger (Abb. 3a; 10) und Athleten (Abb. 2) bis zur Mutter und Priesterin. Dies spricht eher dafür, die normkonformen Bilder ebenfalls auf die Idee der Polisgemeinschaft zu beziehen, in denen diese Rollen situiert sind, und nicht auf die »normierte Gleichheit vor dem Tod.«<sup>99</sup> Damit aber erweisen sie die Spannung zwischen Normen, sozialen Rollen und Polis auf der einen und Individuen bzw. Oikoi auf der anderen Seite wiederum als wichtiges visuelles Diskursfeld. Und dieses Diskursfeld erweisen die Bilder, da sie ja zugleich öffentliche und massenhaft aufgestellte Denkmäler waren, als ein wichtiges für die attische Demokratie des 4. Jhs. insgesamt. Aus welchen Gründen auch immer: In Athen wurde dies offenbar gerade in Grabreliefs und damit auch im Grabkult debattiert. Es scheint die Athener in besonderer Weise, und in besonderer Weise auch an ihren Gräbern, umgetrieben zu haben. Insofern wäre es angemessen, die Porträts der Grabreliefs weniger – und auch nicht alternativ – als spezifischen Ausdruck demokratischer Normen *oder* der Trauer zu verstehen. Vielmehr zeigen sie uns, dass in den Sepulkralporträts des 4. Jhs. v. Chr. in Athen beide Felder, die offenbar aktuelle Debatten betrafen, im Zusammenhang verhandelt wurden – nicht ohne dass die Polis ggf. durch Grabluxusgesetzte eingriff.<sup>100</sup>

Ein Massenphänomen waren die klassischen attischen Grabreliefs jedoch nicht vollständig in demjenigen Sinne, dass es sich um Massenmedien handelte. Massenmedien sind solche Medien, die möglichst viele Adressaten räumlich verteilt erreichen. Sie eröffnen den Rezipienten die Vorstellung einer enge Lebensräume überschreitenden Gemeinschaft als *imagined community* (Benedict Anderson).<sup>101</sup> Ein Medium, dass die Massen auch jenseits Athens in großem Rahmen erreichte, stellen die Grabreliefs jedoch nicht dar, gleichwohl ein offen zugängliches, dessen Publikums viele waren, nämlich alle Athener und die Besucher Athens, die die Bildnisse ortsgebunden, beschränkt auf die Nekropolen Athens und der attischen Demen vor den Toren der jeweiligen Siedlungen sahen. Besser als zu postulieren, dass die Reliefs große Betrachtermassen über Athen hinaus erreichten, wäre es treffend, zu sagen, dass die Reliefmassen die immer gleichen Betrachter erreichten, vor allem auch diejenigen, die den

---

**99** Anders Himmelman 1999, 90: »Ihr großes Thema ist familiäre Verbundenheit, aber in dieser Verbundenheit zugleich die Würde des Toten, der häufig durch eine Art innerer Entrücktheit gekennzeichnet ist.« Dies ist nur eine Seite der Medaille.

**100** Himmelman 1999, 127 hält dies eher für eine natürliche Verbindung.

**101** Anderson 1983.



Grabkult ausübten und die Gräber regelmäßig besuchten. Nimmt man die angesprochene Funktion von Medien als Faktoren der Schaffung von *imagined community* auch für diese Kommunikationssituation auf, dann wären die attischen Grabbildnisse weniger ein ›Aushängeschild‹ der Athener gegenüber anderen, sondern eher ein gleichsam selbstreferentielles Medium, das nicht nur, aber vor allem die Athener untereinander adressierte. Es stellte den Bürgern und Metöken ihre eigene, in Bildern ›imaginierte‹ Gemeinschaft und Gemeinschaften (Oikoi) gerade in ihren Umgang mit den Verstorbenen vor Augen. Insofern hatten sie in affirmativer, gleichwohl aber auch differenzierender Form Anteil an ihrer Identitätskonstitution. Durch die offene Sichtbarkeit und die Konzentration an wenigen Orten konnten die attischen Grabreliefs zum Generator der Vorstellung werden, Athen sei eine Gemeinschaft Gleicher, aber durchaus getrennt nach sozialen Rollen und Oikoi, bestehend aus Individuen – ohne die Fragen, die dies im Hinblick auf das Sterben und die Heraushebung Einzelner bedeutete, auszublenden. Ja gerade an diesen Fragen wurde der Diskurs konstituiert.

Die attischen Grabbildnisse lassen sich also durch ihre funktionale Bestimmung als öffentliche Grabmäler nicht hinreichend bestimmen. Sie verbinden vielmehr die Präsentation sozialer Rollen und die ›Trauerarbeit‹ miteinander. Sie gehen aber auch über die Präsentation dessen deutlich hinaus. Sie waren im demokratischen Athen Faktoren der identitären, vor allem aber diskursiven Selbstbestimmung der Athener und Metöken als nach Individuen und Oikoi differenziertes Poliskollektiv. Die Athener nutzen in den Grabbildnissen die Möglichkeit, die Verhandlung von Trauer, Tod und Trennung mit derjenigen von sozialer Gemeinschaft, Individualität und Hervorhebung des Einzelnen zu koppeln. Dies scheint einen Kern ihrer Bedeutung als Massenphänomen auszumachen.

#### KOMPARATIVE PERSPEKTIVEN

Eine Antwort auf die Frage, in welcher Weise diese Grabbildnisse damit eine spezifische Art von Porträts darstellten, kann erst ein Vergleich zu anderen Bildnismedien eröffnen, die eigener, ähnlich systematischer medialer Bestimmungen erst noch bedürften – in manchen anderen Beiträgen dieses Sammelbandes wird dies geleistet. Hier können deshalb kursorische Bemerkungen ausreichen.

Stellt man den attischen Grabreliefs des späten 5. und 4. Jhs. v. Chr. Grabdenkmäler einer *früheren Zeit* gegenüber, diejenigen der archaischen

Epoche nämlich, die in Athen gegen 490 v. Chr. vermutlich aufgrund eines gesetzlichen Verbots aussetzten, so erweist sich trotz gleicher sachlicher ›Funktion‹ und Aufstellungsareale ihr Charakter als ›Aufschreibesystem‹ als andersartig.<sup>102</sup> Im 6. Jh. v. Chr. handelte es sich um eher wenige figürlich Grabdenkmäler, zu denen nicht nur Reliefs, sondern auch rundplastische Statuen gehörten. Sie galten einzelnen Mitgliedern der Elite Athens und standen isoliert am Einzelgrab. Sie verzichteten auf distanzierende, überhöhende Sockel, wie sie den spätklassischen Periboloi eigen waren, richteten sich also ohne starke Distanzmarkierungen an ihre Betrachter. Die Verstorbenen zeigten sie alleine, ganzfigurig, lebens-, z. T. auch leicht überlebensgroß und weitgehend handlungslos. Den Darstellungen fehlten (anders als den Inschriften) zudem Hinweise auf Trauer, aber auch auf Verbundenheit. Diese wurde durch erstmalige dialogische Szenen erst am Ende des 6. Jhs. v. Chr. zum Thema.<sup>103</sup> Ein eher strenger Rollenbezug der Darstellungen war auch den archaischen Grabbildnissen eigen. Archaische Grabreliefs und -statuen stellten aber weniger präsenzte Vergegenwärtigungen der Verstorbenen dar als dass sie aufwändige Monumente waren, *semata*, deren Pracht mit anderen Grabmälern konkurrierte.<sup>104</sup> Das Diskursfeld der archaischen attischen Grabbildnisse war also die konkurrierende Heraushebung des Mitglieds der sozialen Elite gegenüber den vielen, nicht in Grabbildern Gezeigten und in Konkurrenz zu anderen Mitgliedern der Elite.<sup>105</sup>

Schaut man auf ein Bildnismedium, das *zeitgleich* mit den spätklassischen attischen Grabreliefs existierte, dann ist zunächst zu sagen, dass Bildnisse als Weihungen in Heiligtümer in Athen längst existierten, als die ersten Grabreliefs gegen 430 v. Chr. erschienen. Die Grabbildnisse

---

**102** Zum den archaischer attischer Grabdenkmälern Richter 1961 sowie auswertend Himmelmann 1999, 12–18; Neer 2010, 22–69; Walter-Karydi 2015, 49–118. Zu Basen und Aufstellung: Kissas 2000. Einen Vergleich unternahm auch Walter-Karydi 2015, 332–334, unter anderen Gesichtspunkten einerseits sozialgeschichtlich Osborne 1997, eher form- und bildgeschichtlich Neer 2002; Neer 2010, 186–213.

**103** Erst am Ende des 6. Jhs. kommen erstmals in Attika dialogische Grabreliefs auf: Schmaltz 1983, 160–163, Himmelmann 1999, 19–25; Schmaltz 2010.

**104** Dazu jetzt Neer 2010, 22–69.

**105** Man hat die demgegenüber neuen Formen spätklassischer Grabbildnisse auch mit der Übertragung der seit dem späten 6. Jh. v. Chr. neuen Erinnerung des Verlustes gefallener Krieger für die Polis in Staatsgrabmälern auf die Oikoi erklärt: Meyer 1999, 132, im Verbund mit Stupperich 1977; dazu jetzt auch Walter-Karydi 2015, 164–197. Vgl. u. Anm. 117.

gingen indes dem Einsetzen offizieller attischer Ehrenstatuen auf der Agora zeitlich um etwa eine Generation voraus.<sup>106</sup> Das neue Bildnismedium am Grab erweiterte also jene bereits existierenden Möglichkeiten privat initiiertes Bildnisrepräsentation, die es bis dahin durch Weihestatuen gab, auf die Nekropolen, wo dies seit etwa 490 vermutlich durch Gesetz unterbunden worden war. Die schiere Menge der neuen Grabreliefs dokumentiert dabei eine gewisse Demokratisierung bürgerlicher Repräsentationsmöglichkeiten.<sup>107</sup> Auf der anderen Seite wird erkennbar, dass die offiziell errichteten Ehrenbildnisse in Athen erst im 4. Jh. v. Chr. den älteren privaten Weihungen und den oikosbezogenen Grabbildnissen eine neue, nun von der Polis ausgehende Repräsentationsform an die Seite stellten.<sup>108</sup>

Ehren- und Weihestatuen wurden im Athen des späten 5. und 4. Jhs. von Grabbildnissen relativ strikt getrennt, wie das weitgehende Fehlen von Grabstatuen – im Gegensatz zur Archaik – zeigt.<sup>109</sup> Bildnisstatuen standen zwar wie Grabreliefs in öffentlichen Räumen der Polis, und sie adressierten ähnlich viele Betrachter, aber dies geschah im selben Raum, in dem diese Betrachter sich *in politicis* (Agorai) oder bei der Ausübung ihrer gemeinschaftlichen und nicht nur auf einzelne Oikoi bezogenen Kulte (Heiligtümer) bewegten. So ordneten sie sich einem anderen, eher polisbezogenen Diskursraum zu als die Grabreliefs.<sup>110</sup>

Bildnisstatuen waren im 4. Jh. v. Chr. lebensgroße, in der Regel handlungslos, nur leicht erhöht, aber ungerahmt auf Basen stehende Einzel-

---

**106** Zu attischen Porträtstatuen des 5. und 4. Jhs. v. Chr. z. B. Zanker 1995, 29–79; Krumeich 1997, 51–150, 207–212; Dillon 2006, 101–106; von den Hoff 2011, 193–196, sowie jetzt auch Queyrel/von den Hoff 2017; zu privaten Bildnisweihungen Himmelmann 2001, sowie jetzt Keesling 2017, die diese erstmals systematisch untersucht; zur Aufstellungs- und Ehrungspraxis zudem Oliver 2007; Ma 2013.

**107** Himmelmann 1999, 92; vgl. Keesling 2017, 37–39. Die Repräsentation durch Bildnisse war dabei vorher vor allem eine Elitepraxis; die attische Demokratie führte weniger neue Repräsentationsformen ein, als dass die aristokratische ›kollektivierte‹, vgl. dazu Whitley 1994, 230.

**108** Vgl. Keesling 2017, 139.

**109** Schmaltz 1983, 99–100.

**110** Schmaltz 1983, 68–69; 70–71 vermutet auch im Fehlen von Bronze als Material von Grabbildnissen im Gegensatz zu den zumeist bronzenen Ehrenstatuen eine semantische Differenz.

statuen.<sup>111</sup> Dies verschaffte ihnen eine geringe räumliche Distanz zum Betrachter. Sie setzten weniger auf Lebendigkeit, sondern auf zeitlose Erscheinung. Eine Bildnisstatue war zudem immer exakt inschriftlich als Darstellung eines bestimmten Individuums bezeichnet: Man sah sich direkt einzelnen Menschen gegenüber.

Und diejenigen, die durch Bildnisstatuen in der Öffentlichkeit sichtbar gemacht wurden, sah man als Vorbilder für jeden Bürger an: Offizielle Ehrenstatuen ehrten Männer als Wohltäter der Polis. Die zunächst, im 5. Jh. v. Chr., gar nicht seltenen aktionsgeladenen Bildnisstatuen zeigten die Geehrten sogar in Handlungen, die als beispielhaft angesehen wurden. Sie fungierten als nachzuahmende Exempla. Das grundlegende Beispiel sind die Tyrannenmörderstatuen auf der Athener Agora. Reale Imitationen ihrer Haltung, von denen berichtet wird, weisen auf ihre Vorbildfunktion.<sup>112</sup> Unbewegte Statuen hingegen zeigten das Exemplarische in der Zeitlosigkeit ihres Habitus. Weihestatuen setzten Individuen in Bezug zu den Göttern, denen sie geweiht waren, nicht ohne auch dabei Qualitäten der Dargestellten und religiöse Haltungen hervorzuheben.<sup>113</sup> Der exemplarisch-vorbildhafte Charakter des statuaren Bildnismediums ist wohl zu verbinden mit der in den Statuen durch rundplastische Form und Aufstellung erkennbaren Präsenz der Dargestellten und der Nähe zu den Betrachtern gerade in denjenigen urbanen Räumen, in denen die hervorgehobenen Qualitäten und Haltungen gefordert waren. Bildnisstatuen präsentierten so insgesamt tatsächlich als eine Art ›Tugendkanon‹ die Leistungen von Einzelnen für die und in der Polis. Sie setzten auf Vereinzelung als Zeichen der Heraushebung

---

**111** Nur selten erscheinen sie in Gruppen, wie die Tyrannenmörder (jetzt Azoulay 2014) oder die nebeneinander aufgestellten Tragikerbildnisse im Dionysostheater (Papastamati-von Mook 2007), doch sind durchaus oikosbezogene Statuenensembles bezeugt (z. B. die Weihung des Konon: Paus. 1, 24, 3; Krumeich/Witschel 2010, 18–19; vgl. Löhr 2000), die aber in Athen offenbar auch kritisiert wurden, wie die räumliche Distanz zwischen den Weihebildnissen des Perikles und seines Vaters auf der Akropolis zeigt (Paus. 1, 25, 1; 28, 2, Krumeich 1997, 114–125 und weiterhin: Hölscher 1975). – Vor allem unterscheiden sich die Familienbilder der Grabreliefs auch von den additiv aufgereihten Figuren der Familienvotive in Heiligtümern, Löhr 2000, die offenbar einen stärker repräsentativen Anspruch besaßen, Walter-Karydi 2015, 333.

**112** Aristophanes, *Lysistrate* 631–643; s. Azoulay 2014, 82–86. – Zu den Tyrannenmördern und bewegten Bildnisstatuen s. jetzt Keesling 2017, 20–28 mit Abb. 6; 124–135 mit Abb. 39.

**113** Himmelman 2001.

der Dargestellten, um konkrete Imitationsangebote zu liefern.<sup>114</sup> Anders ist es bei den Grabreliefs, die zwar aktive Figuren zeigten, deren Handlungen aber nicht zur unmittelbaren Nachahmung aufforderten.<sup>115</sup> Bezeichnend anders war dies bei Grabbildern sieghafter Krieger, die für die Polis gekämpft hatten, wie im Kenotaph-Relief des Dexileos: Hier wurde ausnahmsweise konkretes, vorbildhaftes Handeln, das des tapfer kämpfenden und überlegenen Soldaten, auch für den Oikos ein Thema.<sup>116</sup> Typologisch ähnelten solche Kampfbilder den offiziellen Reliefs an Staatsgrabmälern.<sup>117</sup> Im Sterben der Krieger kamen Erfahrungen des Oikos und der Polis im Hinblick auf den Tod auf besondere, existenzielle Weise zusammen, hier näherten sich beide Bildnismedien in ihrem Vorbildcharakter einander an.

Die spätklassischen attischen Grabreliefs präsentierten wie die Bildnisstatuen zwar durchaus unterschiedliche Rollenbilder, doch stellten sie diese nicht nur lokal in das Umfeld des Oikos und integrieren so auch Frauen und Kinder, für die offizielle Ehrenstatuen nicht bezeugt sind. Männliche Sitzbilder, die einen erhabenen Status demonstrierten (Abb. 3a), und Stehende im Mantel mit Bürgerstock, ein Standardbild des Normalbürgers, fehlen jedoch beispielsweise im bisher bekannten Bestand öffentlicher Porträtstatuen anders als auf den Grabreliefs.<sup>118</sup> Grabbildnisse zeigten also auch Posen, die so auf dem Feld der Bildnisstatuen

---

**114** Vor diesem Hintergrund wäre erneut zu fragen, was daraus abzuleiten ist, dass im Hellenismus auch Reliefs zur offiziellen Ehrung von Bürgern aufgestellt wurden, s. jetzt Sporn 2012–2013. Zu Grabreliefs als ›Ehr-Ersatz‹ im Hellenismus s. u. Anm. 121.

**115** Bilder des Grabrituals und der Grabpflege werden in den attischen Grabreliefs nicht gezeigt: Walter-Karydi 2015, 202, wohl aber auf weißgrundigen Lekythen, die dem Grabkult dienen.

**116** Relief des Dexileos, Athen, Kerameikosmuseum Inv. Nr. P1130 (Clairmont 1993, Nr. 2.209; Bergemann 1997, 158 Nr. 8 Taf. 1,3; Ensoli 1987); vgl. zu kämpfenden Kriegerern auf attischen Grabreliefs auch Ridgway 1997, 6–7; Bergemann 1997, 59; 63–64; 79–80; Schäfer 1997, 20–23; Schäfer 2002, 181–192; Walter-Karydi 2015, 182–186; 298–304 (›Krieger in Aktion‹), sowie Ober 2003; Ober 2005, 244–246.

**117** Zu den Reliefs an attischen Staatsgräbern: Stupperich 1977, 14–22; Goette 2009 (auch zum Bezug zu den Grabreliefs); Walter-Karydi 2015, 176–188; vgl. zu den Staatsgräbern: Hölscher 1998, 91–94; Jung 2006, 61–66; Arrington 2015.

**118** Zu den genannten Differenzen und grundsätzlich zum Vergleich zwischen Bildnisstatuen und Grabbildnissen im 4. Jh. v. Chr.: Dillon 2006, 61–76; Himmelmann 1999, 39; Bergemann 2007.

offenbar unerwünscht waren. Doch präsentierten sie die Dargestellten insgesamt im 4. Jh. auch weniger differenziert. Köpfe von Bildnisstatuen hingegen erscheinen abwechslungsreicher und individueller.<sup>119</sup> Wir werden mithin zwar beide Bildnismedien als Zeugnisse für die Existenz bestimmter durchaus gleicher normativer Werte in der athenischen Demokratie interpretieren können, doch zeigten die Bildnisstatuen diese affirmativ als Habitus- und Handlungsexempla im politischen und religiösen Raum, während die Grabreliefs in eher diskursiver Weise das Verhältnis des Einzelnen zur Gemeinschaft im kultpraktischen Raum der Oikoi thematisierten und mehr soziale Gruppen integrierten, ohne zur praktischen Imitation aufforderten.

Bei hellenistischen Grabreliefs des 2. und 1. Jhs. v. Chr. aus Kleinasien schließlich, einer Gruppe *anderer* Grabbildnisse *späterer* Zeit, die in diesem Band noch behandelt werden, fehlt allein schon durch die geringe Größe der Reliefs jede Suggestion unmittelbarer Präsenz der Dargestellten.<sup>120</sup> Die Reliefträger ähneln Stelen mit offiziellen Inschriften, wie im 4. Jh. nur die Bildfeldstelen (Abb. 2; 4). Die reliefierten Miniaturbildnisse der Verstorbenen stehen den Betrachtern vielfach frontal gegenüber und nehmen typologisch, bisweilen sogar durch im Bild gezeigte Statuenbasen Bezug auf Bildnisstatuen, wie sie in den öffentlichen Räumen der Poleis nun die Regel waren. Das Statuarische als Ehrmotiv erscheint als Thema der bildhaft inszenierten Reliefs; Handlung tritt in den Hintergrund.<sup>121</sup> Dass die Bildfelder vielfach von reliefierten Ehrenkränzen mit Inschriften begleitet wurden, die auf den Demos weisen,<sup>122</sup> unterstreicht den Schluss, dass die hellenistischen Grabreliefs sich weder in einen Diskurs um Trauer/Tod und Verbundenheit bzw. Vereinzelung einschrieben, noch in den der Präsentation imitierbarer Exempla, sondern dem polisbezogenen Diskurs um die Ehrungen verdienter Bürger

---

**119** Vorster 2004, 384; Bergemann 2007, 39–43.

**120** Das Material findet sich in Pfuhl/Möbius 1977–1979; zu Bewertungen vgl. Schmidt 1991, 131–148; Zanker 1993 sowie die Beiträge von L. Laugier, M. T. Le Dinahet und V. Machaira in diesem Band.

**121** Bereits in späten attischen Grabmonumenten hatte sich dies durch Aufgabe der Handlungsdarstellung und die Frontalisierung der Figuren angedeutet, vgl. z. B. das Grabmonument von Kallithea (s. o. Anm. 38) und weitere späte Grabreliefs: von den Hoff, 2007, 5–12. – Zum Phänomen des ehrhaften ›Statuarischen‹ im Hellenismus s. jetzt Azoulay/von den Hoff 2017, 185–188.

**122** Vgl. Fabricius 1999, 236–248 sowie jetzt Klöckner 2013, 320–322. Eine systematische Studie dazu fehlt.

zuzuordnen sind.<sup>123</sup> Hellenistische Grabreliefs könnte man demzufolge eher als Ehrenreliefs ansprechen, die in die Nekropole verlegt sind. Auch sie folgten in den Darstellungstypen normativen Rollenbildern, doch geschah dies nun vor allem in ehrender Absicht.

## ERGEBNISSE

Die knappen komparativen Beobachtungen haben im Verbund mit der medialen Bestimmung der spätklassischen attischen Grabreliefs grundsätzlich deutlich gemacht, dass Grabbildnisse nicht regional und epochal gleichartig ›funktionierende‹ Bildnismedien waren. Ihr Sepulkralcharakter erklärt ihre inhaltlichen, lokalen und epochalen Besonderheiten nicht hinreichend. Vielmehr haben sie Anteil an bestimmten Diskursen des Sozialen und Politischen, des Religiösen und Sepulkralen. In Athen hat man mit den Grabreliefs seit etwa 430 v. Chr., in der Hoch- und beginnenden Krisenzeit der attischen Demokratie, aufwändige Grabbildnisse erstmals zu einem Massenphänomen gemacht wie nirgends sonst. Im Vergleich zu älteren attischen Grabreliefs führte dies zu einer gewissen Demokratisierung der vorher elitäreren Porträtrepräsentation und zur Schaffung eines vom Politischen und den Heiligtümern getrennten öffentlichen Diskursraumes für die Repräsentation der Bürger und Metöken. Dies allein schon liefert einen Einblick in die besonderen Bedingungen der demokratischen Polis Athen. Die Nekropolen mit den dort sichtbar aufgestellten Bildnissen waren dafür offenbar in besonderer Weise geeignet. Als Raum des Grabkultes, den die Oikoi demonstrativ durch die prächtige Ausstattung der Grabbezirke im Angesicht aller Bürger praktizierten, konnte man dort das Spannungsfeld von Einzelem zu Gemeinschaft und Bürgerrollen im Rahmen eines Diskurses um Trauer, Trennung und Verbundenheit visuell verhandeln. Dies geschah in einer Weise, wie sie uns weder Ehren- noch Weihestatuen zeigen. Es unterschied sich vom Diskurs um exemplarische Vorbildhaftigkeit des Einzelnen in den statuarischen Bildnismedien, aber auch vom Konkurrenzdiskurs um Aufwand und Heraushebung des Einzelnen und seines Grabmonuments der archaischen attischen Grabmäler, obgleich auch in der Spätklassik Konkurrenz in der Größe der Grabmäler existierte. Es lag zudem dem polisbezogenen Ehrdiskurs der hellenistischen Grab-

---

123 Zanker 1993.

reliefs Kleinasiens fern – so sehr es sich bei allen diesen Grabbildern um Porträtarstellungen handelte.<sup>124</sup> Als Repräsentations- und Diskursraum waren die Nekropolen des demokratischen Athen gleichwohl alles andere als ein normfreier oder von politisch-sozialen Bedingungen unberührter Raum. Aber sie waren offenbar in anderer Weise prädisponiert als Agora oder Polisheiligtum, wo wir andersartige Bildnismedien, andere ›Aufschreibesysteme‹ des Porträts finden.<sup>125</sup>

Gemeinsam ist hingegen den Grabbildnissen der archaischen wie der klassischen Epoche in Athen und andernorts – wie überhaupt den Bildnissen dieser Epochen – ihr ganzfiguriger Charakter: Das Bildnis wurde nicht auf einen Ausschnitt reduziert. Am Grab führte dies im 4. Jh. v. Chr. verbunden mit der situativ erscheinenden Einbindung in mehrfigurige Szenen die Dargestellten als lebendig handelnde Individuen besonders sinnfällig vor Augen, trotz der bildhaften und räumlichen Distanzierung gegenüber den Betrachtern. Auffällig bleiben für das 4. Jh. v. Chr. in Athen auch viele Gemeinsamkeiten der Porträtrepräsentation am Grab mit derjenigen in anderen Räumen der Polis. Dies betrifft vor allem die Persistenz ganz ähnlicher Figurentypen, die wenigen zentralen Rollenbildern entsprachen. Es zeigt eine offenbar tiefgehende Kollektivprägung in der Polis Athen an. Doch ist auch erkennbar, dass dies bei den spätclassischen Grabreliefs zwar u. U. der visuellen Verständigung über gemeinsame bürgerliche Identitäten diene. Ihre Besonderheit als Porträtmedium lag aber nicht in der Beschränkung auf einzelne normhafte Bildnisse, nicht in einem exemplarisch-vorbildhaften, affirmativen Charakter der Bildszenen, die es ja auch nicht zu imitieren galt. Sie lag vielmehr in der diskursiven Art und Weise, in der sie im Rahmen der Erinnerung an Verstorbene und der religiösen Praxis der Trauerarbeit die

---

**124** Die Differenzen lassen sich durch ›Gattungsgrenzen‹, die erst einer Definition bedürften, nicht ausreichend erklären, vgl. Vorster 2017, 29 Anm. 58, die aber Grabrelief- und Statuenköpfe vor allem gleichermaßen als Porträts ansehen möchte; vgl. o. Anm. 7.

**125** Unter solchen Fragen ließe sich die These der räumlichen ›Dreiteilung‹ griechischer Poleis in Agorai (politisch), Heiligtümer (religiös-sakral) und Nekropolen (familiär) weiter überprüfen und im Hinblick auf wechselseitige Verbindungen in der Klassik präzisieren. Hölscher 1998, 84–103, geht zwar auf die Veränderungen des politischen und religiös-sakralen Raumes im 5. Jh. v. Chr., nicht aber auf die des sepulkralen Raumes in dieser und der folgenden Zeit ein.



Einbindung von Individuen und Oikoi in soziale Strukturen thematisierten. Die spätclassischen Grabbildnisse Athens bleiben auch in diesem Sinne im Vergleich zu anderen Regionen und Epochen ein Sonderfall.

---

## ABBILDUNGSNACHWEISE

**Abb. 1** nach A. Brueckner, *Der Friedhof am Eridanos bei der Hagia Triada zu Athen*, Berlin 1909, 71 Abb. 49

**Abb. 2, 3a, 6–8** Foto Ralf von den Hoff

**Abb. 3b** nach A. Conze, *Die attischen Grabreliefs 2, 1*, Berlin/Leipzig 1900, Taf. 141

**Abb. 4** Foto The US Epigraphy Project, <<http://usepigraphy.brown.edu/projects/usep/inscription/MN.Minn.MIA.G.31.4>>

**Abb. 5** Foto The Metropolitan Museum of Art, Public Domain, <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/248644>>

**Abb. 9** Foto Wikimedia Commons / CC-BY-SA-2,5, <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Funerary\\_stele\\_of\\_Thrasea\\_and\\_Euandria\\_02.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Funerary_stele_of_Thrasea_and_Euandria_02.jpg)>

**Abb. 10** Foto Wikimedia Commons / CC-BY-SA-2,5, <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:NAMA\\_St%C3%A8le\\_d%27Aristonautes.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:NAMA_St%C3%A8le_d%27Aristonautes.jpg)>

---

## LITERATUR

**Anderson 1983** Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London 1983.

**Arrington 2015** Arrington, Nathan T.: *Ashes, Images, and Memories. The Presence of the War Dead in Fifth-Century Athens*. Oxford 2015.

**Azoulay 2014** Azoulay, Vincent: *Les tyrannicides d'Athènes. Vie et mort de deux statues*. Athen 2014.

**Azoulay/von den Hoff 2017** Azoulay, Vincent/von den Hoff, Ralf: *Dissémination: Statues-portraits multiples et diffusion sur d'autres médias*. In: François Queyrel, Ralf von den Hoff (Hg.): *La vie des portraits grecs. Statues-portraits du Ve au Ier siècle av. J.-C. Usages et re-contextualisations*. Paris 2017, 153–194.

**Bergemann 1994** Bergemann, Johannes: *Die bürgerliche Identität der Athener im Spiegel der attischen Grabreliefs*. In: Ernst Pöhlmann, Werner Gauer (Hg.): *Griechische Klassik*. Nürnberg 1994, 283–293.

**Bergemann 1995** Bergemann, Johannes: *Attische Grabreliefs. Besprechung ausgewählter Beiträge aus den Jahren 1982 bis 1991*. In: *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 247 (1995), 10–52.

- Bergemann 1996** Bergemann, Johannes: Die sogenannte Lutrophoros. Grabmal für unverheiratete Tote? In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung 111 (1996), 149–190.
- Bergemann 1997** Bergemann, Johannes: Demos und Thanatos. Untersuchungen zum Wertsystem der Polis im Spiegel der attischen Grabreliefs des 4. Jahrhunderts v. Chr. und zur Funktion der gleichzeitigen Grabbauten. München 1997.
- Bergemann 1998** Bergemann, Johannes: Datenbank der attischen Grabreliefs des späten 4. und 5. Jhs. v. Chr. [http://www.dyabola.de/manuals/grabrel/de/grab\\_frm.htm](http://www.dyabola.de/manuals/grabrel/de/grab_frm.htm) (1. September 2017); [www.dyabola.de](http://www.dyabola.de) (1. September 2017).
- Bergemann 1999** Bergemann, Johannes: Gräber, Grabbauten, Grabbezirke. Nekropolen und Geschichte zehn Jahre nach »Burial and ancient society«. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung 114 (1999), 39–48.
- Bergemann 2001** Bergemann, Johannes: Rezension zu Himmelmann, Nikolaus: Attische Grabreliefs. Opladen 1999. In: *Gnomon* 73 (2001), 693–699.
- Bergemann 2007** Bergemann, Johannes: Attic Grave Reliefs and Portrait Sculpture in Fourth Century. In: Ralf von den Hoff, Peter Schultz (Hg.): *Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context*. Cambridge 2007, 34–46.
- Bernhardt 2003** Bernhardt, Rainer: *Luxuskritik und Aufwandsbeschränkungen in der griechischen Welt*. Stuttgart 2003.
- Birke 2013** Birke, Stine: *Depicting the Dead. Self-Representation and Commemoration on Roman Sarcophagi with Portraits*. Aarhus 2013.
- Bol 2004** Bol, Peter C.: Die Porträts des Strengen Stils und der Hochklassik. In: Peter C. Bol (Hg.): *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik*. Mainz 2004, 67–122.
- Boschung/Queyrel 2017** Boschung, Dietrich/Queyrel, François (Hg.): *Bilder der Macht. Das griechische Porträt und seine Verwendung in der antiken Welt*. Paderborn 2017.
- Braun 1966** Braun, Karin A. I.: *Untersuchungen zur Stilgeschichte bärtiger Köpfe auf attischen Grabreliefs und Folgerungen für einige Bildnisköpfe*. Dissertation München 1966.
- Breckenridge 1968** Breckenridge, James D.: *Likeness. A Conceptual History of Ancient Portraiture*. Evanston 1968.
- Breder 2013** Breder, Jan: *Attische Grabbezirke klassischer Zeit*. Wiesbaden 2013.
- Breuer 1995** Breuer, Christine: *Reliefs und Epigramme griechischer Privatgrabmäler. Zeugnisse bürgerlichen Selbstverständnisses vom 4. bis 2. Jahrhundert v. Chr.* Weimar 1995.
- Breuer 2001** Breuer, Christine: *Antike Skulpturen. Bestandskatalog des Badischen Landesmuseums Karlsruhe*. Karlsruhe 2001.
- Burton 2003** Burton, Diana: Public Memorials, Private Virtues: Women on Classical Athenian Grave Monuments. In: *Mortality* 8 (2003), 20–35.
- Buschor 1925** Buschor, Ernst: Attische Lekythen der Parthenonzeit. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, Neue Folge* 2 (1925), 167–198.
- Buschor 1947** Buschor, Ernst: *Bildnisstufen*. München 1947.

- Clairmont 1970** Clairmont, Christoph W.: *Gravestone and Epigram. Greek Memorials from the Archaic and Classical Period.* Mainz 1970.
- Clairmont 1993** Clairmont, Christoph W.: *Classical Attic Tombstones.* Kilchberg 1993.
- Closterman 1999** Closterman, Wendy E.: *The Self-Representation of the Family. The Function of Classical Attic Peribolos Tombs.* Ann Arbor 2002.
- Closterman 2007** Closterman, Wendy E.: *Family Ideology and Family History: The Function of Funerary Markers in Classical Attic Peribolos Tombs.* In: *American Journal of Archaeology* 111 (1992), 633–652.
- Conze 1893-1922** Conze, Alexander: *Die attischen Grabreliefs.* 4 Bände. Berlin 1893–1922.
- Cremer 1995** Cremer, Marielouise.: *Die Dexiosis auf hellenistischen Grabstelen.* In: Engelbert Winter (Hg.): *Studien zum antiken Kleinasien III. Asia Minor Studien* 16. Bonn 1995, 1–7.
- Dally u. a. 2014** Dally, Ortwin/Hölscher, Tonio/Muth, Susanne/Schneider, Rolf M. (Hg.): *Medien der Geschichte – Antikes Griechenland und Rom.* Berlin 2014.
- Davies 1985** Davies, Glenys: *The Significance of the Handshake Motif in Classical Funerary Art.* In: *American Journal of Archaeology* 89 (1985), 627–640.
- Dehl 1981** Dehl, Christiane: *Eine Gruppe früher Lutrophorenstelen aus dem Kerameikos.* In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung* 96 (1981), 163–178.
- Diepolder 1931** Diepolder, Hans: *Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* Berlin 1931.
- Dillon 2006** Dillon, Sheila: *Ancient Greek Portrait Sculpture. Contexts, Subjects, and Styles.* Cambridge 2006.
- Engels 1998** Engels, Johannes: *Funerum sepulcraque magnificentia. Begräbnis- und Grabluxusgesetze in der griechisch-römischen Welt. Mit einigen Ausblicken auf Einschränkungen des funeralen und sepulkralen Luxus im Mittelalter und in der Neuzeit.* Stuttgart 1998.
- Ensoli 1987** Ensoli, Serena.: *L'heróon di Dexileos di Atene. Problematica architettonica e artistica attica degli inizi del IV secolo a. C.* In: *Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche* 29 (1987) 155–329.
- Fabricius 1999** Fabricius, Johanna: *Die hellenistischen Totenmahlreliefs. Grabrepräsentation und Wertvorstellungen in ostgriechischen Städten.* München 1999.
- Fittschen 1988** Fittschen, Klaus (Hg.): *Griechische Porträts.* Darmstadt 1988.
- Fittschen 2010** Fittschen, Klaus: *The Portraits of Roman Emperors and Their Families. Controversial Positions and Unsolved Problems.* In: Björn C. Ewald (Hg.): *The Emperor and Rome. Space, Representation, and Ritual.* Cambridge 2010.
- Fless u. a. 2006** Fless, Friederike/Moede, Katja/Stemmer, Klaus: *Schau mir in die Augen ... Das antike Porträt.* Berlin 2006.

- Galbois 2012** Galbois, Estelle: Les portraits miniature des Ptolémées. Fonctions et modes de représentation. In: Pierre Ballet (Hg.): Grecs et Romains en Égypte. Territoires, espaces de la vie et de la mort, objets du prestige et du quotidien. Kairo 2012, 271–285.
- Garland 1982** Garland, Robert: A First Catalogue of Attic Peribolos Tombs. In: The Annual of the British School at Athens 77 (1982), 125–176.
- Giuliani 1980** Giuliani, Luca: Individuum und Ideal. Antike Bildniskunst. In: Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes. Berlin 1980, 41–86.
- Giuliani 1986** Giuliani, Luca: Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik. Frankfurt a. M. 1986.
- Goette 2009** Goette, Hans R.: Images in the Athenian »Demosion Sema«. In: Olga Palagia (Hg.): Art in Athens during the Peloponnesian War. Cambridge 2009, 188–206.
- Grassinger 1994** Grassinger, Dagmar: The Meaning of Myth on Roman Sarcophagi. In: Fenway Court (1994), 91–107.
- Griesbach 2014** Griesbach, Jochen. Zur Einführung. Porträts als Kommunikationsmittel in der hellenistischen Polis. In: Jochen Griesbach (Hg.): Polis und Porträt. Standbilder als Medien der öffentlichen Repräsentation im hellenistischen Osten. Wiesbaden 2014, 11–19.
- Grossman 2007** Grossman, Janet B.: Forever Young. An Investigation of the Depictions of Children on Classical Attic Funerary Monuments. In: Jeremy B. Rutter, Ada Cohen (Hg.): Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy. Princeton 2007, 309–322.
- Grossman 2013** Grossman, Janet B.: Funerary Sculpture. The Athenian Agora 35. Princeton 2013.
- Grüner 2005** Gründer, Andreas: Wer erfand die Perspektive? – Eine Beobachtung zum attischen Grabrelief. In: Thomas Ganschow (Hg.): Otium. Festschrift für Volker Michael Strocka. Remshalden 2005, 107–114.
- Halloff/Bergemann 1997** Hallof, Klaus/Bergemann, Johannes: Hieron und Lysippe. Inschriften, Ikonographie und Interpretation eines bekannten attischen Grabreliefs. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung 112 (1997), 269–280.
- Hekler 1912** Hekler, Anton: Die Bildniskunst der Griechen & Römer. Stuttgart 1912.
- Hesberg 2003** Hesberg, Henner von: Das griechische Relief als Medium. In: Henner von Hesberg (Hg.): Medien der Antike – Kommunikative Qualität und normative Wirkung. Köln 2003, 93–121.
- Hildebrandt 2006** Hildebrandt, Frank: Die attischen Namenstelen. Untersuchungen zu Stelen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. Berlin 2006
- Hiller 1961** Hiller, Friedrich: Zu den Sarkophagreliefs des späten 4. Jhs. v. Chr. In: Marburger Winckelmannsprogramm (1961) 29–41.
- Himmelmann 1956** Himmelmann, Nikolaus: Studien zum Ilissos-Relief. München 1956.

- Himmelmann 1994** Himmelmann, Nikolaus: Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit. Berlin 1994.
- Himmelmann 1999** Himmelmann, Nikolaus: Attische Grabreliefs. Opladen 1999.
- Himmelmann 2000** Himmelmann, Nikolaus: Quotations of Images of Gods and Heroes on Attic Grave Reliefs of the Late Classical Period. In: Gocha Tsetschladze (Hg.): *Periplus. Papers on Classical Art and Archaeology Presented to Sir John Boardman*. London 2000, 136–144.
- Himmelmann 2001** N. Himmelmann, Die private Bildnisweihe bei den Griechen. Zu den Ursprüngen des abendländischen Porträts. Wiesbaden 2001.
- Hirsch-Dyczek 1983** Hirsch-Dyczek, Olga: La représentation des enfants sur les stèles funéraires attiques. In: *Prace Archeologiczne* 34 (1983), 3–57.
- Hofter 2012** Hofter, Mathias R.: Porträt und Protest. Zur Geschichte eines Paradigmas. In: *Boreas. Münstersche Beiträge zur Archäologie* 35 (2012), 81–96.
- Hölscher 1971** Hölscher, Tonio: Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen. Heidelberg 1971.
- Hölscher 1975** Hölscher, Tonio: Die Aufstellung des Perikles-Bildnisses und ihre Bedeutung. In: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaften* 1 (1975), 187–208, jetzt in: Klaus Fittschen (Hg.): *Griechische Porträts*. Darmstadt 1988, 377–391.
- Hölscher 1998** Hölscher, Tonio: Öffentliche Räume in frühen griechischen Städten. Heidelberg 1998.
- Hölscher 2015** Hölscher, Tonio: Porträts. In: Tonio Hölscher (Hg.): *Klassische Archäologie. Grundwissen*. 4. Auflage. Darmstadt 2015, 241–252.
- Huber 2001** Huber, Ingeborg: Die Ikonographie der Trauer in der griechischen Kunst. Mönchsee 2001.
- Humphreys 1980** Humphreys, Sarah C.: Family Tombs and Tomb Cult in Ancient Athens. Tradition or Traditionalism? In: *Journal of Hellenic Studies* 100 (1980), 96–126.
- Israel 2016** Israel, Juliane: Mehrgeschossige Podiumsbauten (550–330 v. Chr.). Ausprägung und Rezeption einer kleinasiatischen Grabform zwischen Pasargadae und Athen. Bonn 2016.
- Jaeggi 2008** Jaeggi, Othmar: Die griechischen Porträts. Antike Repräsentation – moderne Projektion. Berlin 2008.
- Johansen 1951** Johansen, Knud F.: *The Attic Grave-Reliefs of the Classical Period: An Essay in Interpretation*. Kopenhagen 1951.
- Jung 2006** Jung, Michael: Marathon und Plataiai. Zwei Perserschlachten als lieux de mémoire im antiken Griechenland. Göttingen 2006.
- Kaempf-Dimitriadou 2000** Kaempf-Dimitriadou, Sophia: Aus einem attischen Grabperibolos. Die Marmorlutrophoros des Philon in Athen. In: *Antike Kunst* 43 (2000), 70–84.
- Keesling 2017** Keesling, Catherine M.: *Early Greek Portraiture. Monuments and Histories*. Cambridge 2017.
- Kissas 2000** Kissas, Konstantinos: *Die attischen Statuen- und Stelenbasen archaischer Zeit*. Bonn 2000.

- Kittler 1985** Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme 1800, 1900. München 1985.
- Klößner 2013** Klößner, Anja: Dienerinnen der Demeter? Zu einer Gruppe von Grabreliefs aus Smyrna. In: Marietta Horster, Anja Klößner (Hg.): *Cities and Priests. Cult Personnel in Asia Minor and the Aegean Islands from the Hellenistic to the Imperial Period*. Berlin 2013, 303–353.
- Knauß/Gliwitsky 2017** Knauß, Florian/Gliwitsky, Christian (Hg.): *Charakterköpfe. Griechen und Römer im Porträt*. München 2017.
- Knigge 1988** Knigge, Ursula: *Der Kerameikos von Athen. Führung durch Ausgrabungen und Geschichte*. Athen 1988.
- Koch-Brinkmann/Posamentir 2003** Koch-Brinkmann, Ulrike/Posamentir, Richard: Die Grabstele der Paramythion, in: Vinzenz Brinkmann, Raimund Wünsche (Hg.): *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur*. München 2003, 149–155
- Kokula 1984** Kokula, Gerrit von: *Marmorlütrophoren*. Berlin 1984.
- Kosmopoulou 2002** Kosmopoulou, Angeliki: *The Iconography of Sculptured Bases in Archaic and Classical Periods*. Madison 2002.
- Krug 2008** Krug, Antje: *Das Berliner Arztrelief*. Berlin 2008.
- Krumeich 1997** Krumeich, Ralf: *Bildnisse griechischer Herrscher und Staatsmänner im 5. Jahrhundert v. Chr.* München 1997.
- Krumeich 2007** Krumeich, Ralf: Ehrenstatuen als Weihgeschenke auf der Athener Akropolis. Staatliche Ehrungen in religiösem Kontext. In: Christian Frevel, Henner von Hesberg (Hg.): *Kult und Kommunikation. Medien in Heiligtümern der Antike*. Wiesbaden 2007, 381–413.
- Krumeich/Witschel 2010** Krumeich, Ralf/Witschel, Christian (Hg.): *Die Akropolis von Athen im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*. Wiesbaden 2010.
- Kurtz/Boardman 1971** Kurtz, Donna C./Boardman, John (Hg.): *Greek Burial Customs*. London 1971.
- La Rocca 2011** La Rocca, Eugenio: *Ritratti – le tante face del potere*. Rom 2011.
- Lawton 1995** Lawton, Carol L.: *Attic Document Reliefs. Art and Politics in Ancient Athens*. Oxford 1995.
- Leader 1997** Leader, Ruth E.: In Death not Divided. Gender, Family, and State on Classical Athenian Grave Stelae. In: *American Journal of Archaeology* 101 (1997), 683–699.
- Löhr 2000** Löhr, Christoph: *Griechische Familienweihungen. Untersuchungen einer Repräsentationsform von ihren Anfängen bis zum Ende des 4. Jhs. v. Chr.* Rahden 2000.
- Ma 2013** Ma, John: *Statues and Cities. Honorific Portraits and Civic Identity in the Hellenistic World*. Oxford 2013.
- Maderna 2011** Maderna, Caterina: Tod und Leben an attischen Gräbern der klassischen Zeit. In: *Thetis. Mannheimer Beiträge zur Klassischen Archäologie und Geschichte Griechenlands und Zyperns* 18 (2011), 40–68.

- Maderna 2015** Maderna, Caterina: Auf ewig Held? Zu PorträtDarstellungen in der römischen Sarkophagplastik. In: Ralf von den Hoff u.a. (Hg.): *Imitatio heroica. Heldenangleichung im Bildnis*. Würzburg 2015, 99–118.
- Mantis 1990** Mantis, Alexandros G.: Προβλήματα της εικονογραφίας των ιερειών και των ιερέων στην αρχαία ελληνική τέχνη. Διδακτορική διατριβή. Athen 1990.
- Marchiandi 2011** Marchiandi, Daniela: *I periboli funerari nell'Attica classica. Lo specchio di una »borghesia«*. Athen 2011.
- Metzler 1971** Metzler, Dieter: *Porträt und Gesellschaft. Über die Entstehung des griechischen Porträts in der Klassik*. Berlin 1971.
- Meyer 1989a** Meyer, Marion: Die griechischen Urkundenreliefs. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung, Beiheft 13. Berlin 1989.
- Meyer 1989b** Meyer, Marion: Alte Männer auf attischen Grabdenkmälern. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilungen 104 (1989), 49–82.
- Meyer 1999** Meyer, Marion: Gesten der Zusammengehörigkeit und Zuwendung. Zum Sinngehalt attischer Grabreliefs in klassischer Zeit. In: *Thetis. Mannheimer Beiträge zur Klassischen Archäologie und Geschichte Griechenlands und Zyperns* 5–6 (1999), 115–132.
- Naumann 1983** Naumann, Friederike: *Die Ikonographie der Kybele in der phrygischen und der griechischen Kunst*. Tübingen 1983.
- Neer 2002** Neer, Richard: Space and Politics. On the Earliest Classical Athenian Gravestones. In: *Apollo* 156 (2002), 20–27.
- Neer 2010** Neer, Richard: *The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture*. Chicago 2010.
- Neumann 1979** Neumann, Gerhard: *Probleme des griechischen Weihreliefs*. Tübingen 1979.
- Nielsen u. a. 1989** Nielsen Thomas H./Bjerstrup Lars/Hansen, Mogens H./Rubinstein, Lene/Vestergard, Torben: Athenian Grave Monuments and Social Class. In: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 30 (1989) 411–420.
- Niemeyer 1996** Niemeyer, Hans G.: *Semata. Über den Sinn griechischer Standbilder*. Göttingen 1996.
- Ober 2005** Ober, Josiah: *Athenian Legacies. Essays on the Politics of Going on Together*. Princeton 2005.
- Ober 2003** Ober, Josiah: Tyrant Killing as Therapeutic Stasis. A Political Debate in Images and Texts. In: Kathryn A. Morgan (Hg.): *Popular Tyranny. Sovereignty and its Discontents in Ancient Greece* (Austin 2003), 215–250.
- Oliver 2007** Oliver, Graham J.: Space and Visualization of Power in the Greek Polis. The Award of Portrait Statues in Decrees from Athens. In: Ralf von den Hoff, Peter Schultz (Hg.): *Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context*. Cambridge 2007, 181–204.
- Osborne 1997** Osborne, Robin: Law, the Democratic Citizen and the Representation of Women in Classical Athens. In: *Past and Present* 155 (1997), 3–33.

- Papastamati-von Moock 2007** Papastamati-von Moock, Christina: Menander und die Tragikergruppe. Neue Forschungen zu den Ehrenmonumenten im Dionysostheater von Athen. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung 122 (2007), 273–327.
- Pemberton 1989** Pemberton, Elizabeth G.: The Dexiosis on Attic Gravestones. In: *Mediterranean Archaeology* 2 (1989), 45–50.
- Pfanner 1978** Pfanner, Michael: Dogmatische Bedenken oder Rationalisierung? Zur Herstellungstechnik frühchristlicher Sarkophage. In: Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern 4 (1978), 30–33.
- Pfanner 1988** Pfanner, Michael: Vom laufenden Bohrer bis zum bohrlosen Stil. Überlegungen zur Bohrtechnik in der Antike. In: *Archäologischer Anzeiger* (1988), 667–676.
- Pfanner 1989** Pfanner, Michael: Über das Herstellen von Porträts. Ein Beitrag zu Rationalisierungsmaßnahmen und Produktionsmechanismen von Massenware im späten Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 104 (1989), 157–257.
- Pfisterer-Haas 1990** Pfisterer-Haas, Susanne: Ältere Frauen auf attischen Grabdenkmälern. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung 105 (1990), 179–196.
- Pfuhl/Möbius 1977–1979** Pfuhl, Ernst/Möbius, Hans: Die ostgriechischen Grabreliefs, 2 Bände. Mainz 1977–1979.
- Picozzi 1996** Picozzi, Maria Gracia: *Ritratto (Grecia)*. In: *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*. Secondo supplemento 4. Neapel 1996, 742–750.
- Posamentir 2006** Posamentir, Richard: *Bemalte attische Grabstelen klassischer Zeit*. München 2006
- Prukakis-Christodulopulos 1970** Prukakis-Christodulopulos, Avgi: Einige Marmorlekythen. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung 85 (1970), 54–99.
- Queyrel/von den Hoff 2017** Queyrel, François/von den Hoff, Ralf (Hg.): *La vie des portraits grecs. Statues-portraits du Ve au Ier siècle av. J.-C. Usages et recontextualisations*. Paris 2017.
- Raeck 2013** Raeck, Wulf: Der bärtige Bronzekopf von Porticello und der Weg zum Individualporträt. In: Vinzenz Brnkmann (Hg.): *Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland*. München, 2013, 181–193.
- Richter/Smith 1984** Richter, Gisela M. A./Smith, Roland R. R.: *The Portraits of the Greeks*. Abridged and Revised Edition. Ithaca 1984.
- Richter 1961** Richter, Gisela M. A.: *The Archaic Gravestones of Attica*. London 1961.
- Richter 1965** Richter, Gisela M. A.: *The Portraits of the Greeks*, Band I–III. London 1965.
- Ridgway 1997** Ridgway, Brunilde S.: *Fourth Century Styles in Greek Sculpture*. London 1997.
- Rodenwaldt 1923** Rodenwaldt, Gerhart: *Das Relief bei den Griechen*. Berlin 1923.



- Schöpsdau 2011** Schöpsdau, Klaus: Platon, Nomoi (Gesetze). Buch VIII–XII. Göttingen 2011.
- Salta 1991** Salta, Maria: Attische Grabstelen mit Inschriften. Beiträge zur Topographie und Prosopographie der Nekropolen von Athen, Attika und Salamis vom peloponnesischen Krieg bis zur Mitte des 4. Jhs. v. Chr. Tübingen 1991.
- Sánchez 2006** Sánchez, Anne Biemann: Bilder (fast) ohne Worte. Die griechischen Grabstelen für Priesterinnen. In: Silvia Schroer (Hg.): Images and Gender. Contributions to the Hermeneutics of Reading Ancient Art. Fribourg 2006, 351–378.
- Schäfer 1997** Schäfer, Thomas: Andres Agathoi. Studien zum Realitätsgehalt der Bewaffnung attischer Krieger auf Denkmälern klassischer Zeit. München 1997.
- Schäfer 2002** Schäfer, Martin: Zwischen Adelsethos und Demokratie. Archäologische Quellen zu den Hippeis im archaischen und klassischen Athen. München 2002.
- Schefold 1943** Schefold, Karl: Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker. Basel 1943.
- Schefold 1997** Schefold, Karl: Die Bildnisse der antiken Dichter. 2. Auflage. Basel 1997.
- Scheibler 1989** Scheibler, Ingeborg: Sokrates. München 1989.
- Schild-Xenidou 1997** Schild-Xenidou, Valia: Zur Bedeutung von Jägern und Epheben auf griechischen Grabreliefs. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung 112 (1997), 247–268.
- Schmaltz 1970** Schmaltz, Bernhard: Untersuchungen zu den attischen Marmorlekythen. Berlin 1970.
- Schmaltz 1978** Schmaltz, Bernhard: Zu einer attischen Grabmalbasis des 4. Jahrhunderts v. Chr. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung 93 (1978), 83–97.
- Schmaltz 1979** Schmaltz, Bernhard: Verwendung und Funktion attischer Grabmäler. In: Marburger Winckelmannsprogramm (1979), 13–37.
- Schmaltz 1983** Schmaltz, Bernhard: Griechische Grabreliefs. Darmstadt 1983.
- Schmaltz 1995** Schmaltz, Bernhard: Rezension zu Clairmont, Christoph, W.: Classical Attic Tombstones. Kilchberg 1993. In: Göttingische Gelehrte Anzeigen 247 (1995), 153–190.
- Schmaltz 1998** Schmaltz, Bernhard: Zur Weiter- und Wiederverwendung klassischer Grabreliefs Attikas. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung 113 (1998), 165–190.
- Schmaltz 1999** Schmaltz, Bernhard: Bildnisse attischer Grabreliefs des späten 4. Jhs. In: Hans von Steuben (Hg.): Antike Porträts. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze. Möhnesee 1999, 27–33.
- Schmaltz 2001** Schmaltz, Bernhard: Zur Wiederverwendung klassischer Grabreliefs. In: Geneviève Hoffmann, Adrienne Lezzi-Hafter (Hg.): Les pierres de l'offrande. Autour de l'oeuvre de Christoph Clairmont. Kilchberg 2001, 44–51.

- Schmaltz 2002** Schmaltz, Bernhard: Griechische Grabreliefs klassischer Zeit. Beobachtungen zum Menschenbild des 4. Jhs. In: Jakob M. Højte (Hg.): *Images of Ancestors*. Aarhus 2002, 49–58.
- Schmaltz 2008** Schmaltz, Bernhard: Rezension zu Sojc, Natascha: Trauer auf attischen Grabreliefs. München 2005. In: *Gnomon* 80 (2008), 431–433.
- Schmaltz 2010** Schmaltz, Bernhard: Eine attische Frauenstele spätarchaischer Zeit. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung* 125 (2010), 143–171.
- Schmaltz/Salta 2003** Schmaltz, Bernhard/Salta, Maria: Zur Weiter- und Wiederverwendung attischer Grabreliefs klassischer Zeit. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 118 (2003), 49–203.
- Schmidt 1991** Schmidt, Stefan: *Hellenistische Grabreliefs. Typologische und chronologische Beobachtungen*. Köln 1991.
- Scholl 1994** Scholl, Andreas: Πολυτάλαντα μνημεία. Zur literarischen und monumentalen Überlieferung aufwendiger Grabmäler im spätklassischen Athen. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 109 (1994), 239–271.
- Scholl 1995** Scholl, Andreas: Nicht Aristophanes, sondern Epigenes. Das Lyme-Park-Relief und die Darstellung von Dichtern und Schauspielern auf attischen Grabdenkmälern. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 110 (1995), 213–238.
- Scholl 1996** Scholl, Andreas: *Die attischen Bildfeldstelen des 4. Jhs. v. Chr. Untersuchungen zu den kleinformatigen Grabreliefs im spätklassischen Athen*. Berlin 1996.
- Schreiber-Schermutzki 2008** Schreiber-Schermutzki, Anna: *Trauer am Grab – Trauerdarstellungen auf römischen Sepulkraldenkmälern*. Dissertation Freiburg 2008. <https://freidok.uni-freiburg.de/data/6958> (5. September 2017)
- Sojc 2005** Sojc, Natascha: *Trauer auf attischen Grabreliefs: Frauendarstellungen zwischen Ideal und Wirklichkeit*. Berlin 2005.
- Sporn 2012–2013** Sporn, Katja: Grab-, Weih- oder Ehrenstele? Überlegungen zu einem Relief mit Panzerfigur in Patras. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institut. Athenische Abteilung* 127–128 (2012–13), 259–287.
- Stears 2000** Stears, Karen: *Losing the Picture. The Funerary Legislation of Demetrios of Phaleron*. In: Keith Rutter, Brian A. Sparkes (Hg.): *Word and Image in Ancient Greece*. Edinburgh 2000, 206–227.
- Strömberg 2003** Strömberg, Agneta: *Private in Life, Public in Death. The Presence of Women on Attic Classical Funerary Monuments*. In: Lena L. Lovén, Agneta Strömberg (Hg.): *Gender, Cult, and Culture in the Ancient World from Mycenae to Byzantium*. Sävedalen 2003, 28–37.
- Stroszeck 2014** Stroszeck, Jutta: *Der Kerameikos in Athen. Geschichte, Bauten und Denkmäler im archäologischen Park*. Athen 2014.
- Studniczka 1928–1929** Studniczka, Franz: *Die Anfänge der griechischen Bildnis-kunst*. In: *Zeitschrift für bildende Kunst* 62 (1928–1929), 121–134, jetzt in: Klaus Fittschen (Hg.): *Griechische Porträts*. Darmstadt 1988, 253–266.

- Stupperich 1977** Stupperich, Reinhard: Staatsbegräbnis und Privatgrabmal im klassischen Athen. Münster 1977.
- Svenson 1995** Svenson, Dominique: Darstellungen hellenistischer Könige mit Götterattributen. Frankfurt a. M. 1995.
- Tancke 1993** Tancke, Karin: Eine archaische Ritzstele vom Kerameikos. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung 108 (1993), 49–58.
- Vedder 1985** Vedder, Ursula: Untersuchungen zur plastischen Ausstattung attischer Grabanlagen des 4. Jhs. v. Chr. Frankfurt a. M. 1985.
- Vedder 1988** Vedder, Ursula: Frauentod-Kriegertod im Spiegel der attischen Grabkunst des 4. Jhs. v. Chr. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung 103 (1988), 161–191.
- Vikela 2001** Vikela, Eugenia: Bemerkungen zu Ikonographie und Bildtypologie der Meter-Kybelereliefs. Vom phrygischen Vorbild zur griechischen Eigenständigkeit. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung 116 (2001), 67–123.
- von den Hoff 2007** von den Hoff, Ralf: Die Skulptur der Diadochenzeit. In: Peter C. Bol (Hg.): Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenismus. Mainz 2007, 1–40.
- von den Hoff 2008** von den Hoff, Ralf: Images and Prestige of Cult Personnel in Athens between the Sixth and First Century B. C. E. In: Kai Trampedach, Beate Dignas (Hg.): Practitioners of the Divine. Greek Priests and Religious Officials from Homer to Heliodorus. Washington 2008, 107–141.
- von den Hoff 2011** von den Hoff, Ralf: Kaiserbildnisse als Kaisergeschichte(n). Prolegomena zu einem medialen Konzept römischer Herrscherporträts. In: Aloys Winterling (Hg.): Zwischen Strukturgeschichte und Biographie. Probleme und Perspektiven einer römischen Kaisergeschichte. München 2011, 15–43.
- von den Hoff/Schultz 2007** von den Hoff, Ralf/Schultz, Peter (Hg.): Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context. Cambridge 2007.
- Vorster 2004** Vorster, Christiane: Griechische Porträts des 4. Jahrhunderts v. Chr. In: Peter C. Bol (Hg.): Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik. Mainz 2004, 383–428.
- Vorster 2017** Vorster, Christiane: Das Porträt im vorhellenistischen Griechenland – eine Standortbestimmung. In: Dietrich Boschung, François Queyrel (Hg.): Bilder der Macht. Das griechische Porträt und seine Verwendung in der antiken Welt. Morphomata 34. Paderborn 2017, 15–48.
- Voutiras 1980** Voutiras, Emmanuel: Studien zu Interpretation und Stil griechischer Porträts des 5. und frühen 4. Jahrhunderts. Dissertation Bonn 1980.
- Walker 1995** Walker, Susan: Greek and Roman Portraits. London 1995.
- Walter-Karydi 2015** Walter-Karydi, Elena: Die Athener und ihre Gräber (1000–300 v. Chr.). Berlin 2015.
- Weber 2011** Weber, Martha: Die Lekythos in Athen NM 1044 auf der Basis mit der Hegesosteile NM 3624 im Bezirk XVIII des Kerameikos. In: Thetis. Mann-

heimer Beiträge zur Klassischen Archäologie und Geschichte Griechenlands und Zyperns 18 (2011), 69–75.

**Whitley 1994** Whitley, James: The Monuments that Stood Before Marathon. In: *American Journal of Archaeology* 90 (1994), 213–230.

**Willemsen 1970** Willemsen, Franz: Mitteilungen aus dem Kerameikos. Stelen. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institut. Athenische Abteilung* 85 (1970), 23–44.

**Younger 2002** Younger, John G.: Women in Relief. ›Double Consciousness‹ in Classical Attic Tombstones. In: Nancy S. Rabinowitz, Lisa Auanger (Hg.): *Among Women. From the Homosocial to the Homoerotic in the Ancient World*. Austin 2002, 167–210.

**Zanker 1993** Zanker, Paul: The Hellenistic Grave Stelai from Smyrna. Identity and Self-Image in the Polis. In: Anthony Bulloch, Erich S. Gruen (Hg.): *Images and Ideologies. Self-Definition in the Hellenistic World*. Berkeley 1993, 212–230.

**Zanker 1995** Zanker, Paul: *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*. München 1995.

**Zanker/Ewald 2004** Zanker, Paul/Ewald, Björn C.: *Mit Mythen Leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*. München 2004.

---

MORGAN BELZIC

# DES ›DIVINITÉS FUNÉRAIRES‹ AUX PORTRAITS FUNÉRAIRES<sup>1</sup>

## RÉSUMÉ

Les nécropoles grecques de Cyrénaïque (Libye) sont caractérisées, paradoxalement, par l'hétérogénéité des architectures et l'homogénéité des marqueurs funéraires. Deux catégories de sculptures en marbre produites massivement, disposées en façade des tombes, dominent amplement le décor des tombes: les divinités funéraires et les portraits funéraires. Ces deux catégories semblent en complète opposition. Les dites ›divinités funéraires‹ sont un ensemble de bustes ou demi-statues représentant de manière générique un personnage féminin, dont une part importante sont aprosopes, sans visage. Les portraits funéraires représentent, en revanche, des individus dont les traits, plus ou moins individualisés, identifient l'âge et le sexe du défunt. Si l'apparition des ›divinités‹ est relativement bien située, dès le VI<sup>e</sup> s. av. J.-C., et que la disparition des portraits funéraires s'observe entre la fin du III<sup>e</sup> et le début du IV<sup>e</sup> s. après J.-C., une question fondamentale reste en suspens: celle de la transition, brutale ou progressive, entre les deux catégories, vers le I<sup>er</sup> s. av. et le I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. Nous proposons de relever les critères contextuels et stylistiques permettant de situer les dernières ›divinités funéraires‹ et les premiers portraits funéraires, afin de déterminer, ultérieurement, la nature de cette mutation.

---

<sup>1</sup> Je remercie sincèrement Oliva Menozzi, Luca Cherstich, François Chevrollier et Asmail Dakil Al Hasi pour leurs documents aimablement transmis.

## NÉCROPOLES ET SCULPTURES FUNÉRAIRES DE CYRÉNAÏQUE

Sur des kilomètres autour de Cyrène, routes, ruelles et escaliers desservent une myriade de tombeaux aux formes architecturales d'une grande diversité, où se succèdent presque toutes les formes de monuments funéraires du reste du monde hellénique. Hypogées à façades construites ou excavées, *tholoi* et *tumuli* disputent ce paysage semi-agraire aux chapelles, sarcophages et temples funéraires. François Chamoux, poétiquement, estimait que «nulle part on a au même degré le sentiment que l'humanité se compose de plus de morts que de vivants»<sup>2</sup>. Ce phénomène, concentré autour des principales artères desservant la cité, s'observe en de moindres proportions autour des autres établissements de la région, à commencer par le port de Cyrène, devenu Apollonia, mais aussi à Barca, Taucheira, Ptolémaïs et, de manière moins visible aujourd'hui, à Euhespérides-Bérénikè.

Toutefois, peu de matériel et de richesses furent découverts dans les tombes cyréennes lors des fouilles menées par les Britanniques et les Français au XIX<sup>e</sup> s., puis par les Américains et les Italiens au début du XX<sup>e</sup> s. Le terrain était déjà largement pillé dès l'Antiquité et constamment visité<sup>3</sup>. Peut-être est-ce pour cela que les études sur le monde funéraire cyréen sont demeurées pendant longtemps bien éparées. La nécropole de Cyrène a été divisée en quatre secteurs cardinaux par les chercheurs italiens, servant de base aux efforts d'inventaire et de numérotation effectués par J. Cassels et R. Tomlinson<sup>4</sup>. Un renouvellement complet des recherches est intervenu au début du siècle présent, avec d'une part l'immense travail de James et Dorothy Thorn, qui se traduit par une somme de trois ouvrages et de nombreux articles<sup>5</sup>, d'autre part avec le début des recherches de la mission italienne de l'Université de Chieti initiées par Emanuella Fabbicotti et poursuivies sous la direction d'Oliva Menozzi. Ces études sont cependant en partie motivées par un constat glaçant. À partir de 1968, l'État libyen a autorisé l'urbanisation de la partie sud de la nécropole, qui a provoqué la disparition complète de plusieurs de ses quartiers, et la multiplication progressive, entre les années 1970 et 1990, des actes de vandalisme, des dégradations et des pillages. Les années 2000 devaient marquer la fin de ce phénomène: une prise de conscience, suite aux travaux des Thorn et de Chieti, aurait dû

2 Chamoux 1953, 287.

3 Thorn 2005, 23-45; Rekowski 2016.

4 Cassels 1955; Tomlinson 1967; Thorn/Thorn 2009.

5 Thorn 2005; Thorn 2007; Thorn/Thorn 2009.

entraîner la mise en place des mesures de protection souhaitées. Néanmoins, en 2011, le début du chaos politique libyen provoqua, à l'inverse, l'impossibilité de contrôler l'urbanisation et entraîna la création de nouvelles routes et quartiers d'habitation, au mépris total des vestiges, ainsi que l'accroissement des destructions et des pillages. Malgré le travail remarquable effectué par le Département des Antiquités, la nécropole de Cyrène est déjà en partie détruite et dépouillée de ses vestiges les plus mobiles, en particulier de ses marqueurs funéraires<sup>6</sup>.

Car si l'on trouve à Cyrène, en petites quantités, les *sémata* habituels du reste du monde grec, stèles, vases ou piliers hermaïques, ses nécropoles et celles des autres cités de la région sont amplement caractérisées par seulement deux catégories de marqueurs funéraires: les ›divinités funéraires‹ et les portraits funéraires.

#### LES ›DIVINITÉS FUNÉRAIRES‹ DE CYRÉNAÏQUE

La première catégorie (fig. 1), sans doute la plus connue, consiste en une série de sculptures féminines abrégées en partie inférieure, déclinées en bustes, demi-statues voire trois-quarts de statues, représentant un personnage féminin le plus souvent vêtu d'un chiton et d'un himation relevé sur la tête afin de servir de voile (fig. 1c). Si ces éléments suffiraient déjà à offrir à l'art grec une série d'une grande originalité, près de la moitié des exemplaires ne dispose pas de visage, auquel est substituée une surface lisse sur un volume généralement tubulaire (fig. 1a). Cette abstraction volontaire, qualifiée d'aprosopie, souvent à tort taxée d'aniconisme, est celle qui a le plus attiré la curiosité et les commentaires des modernes et continue largement à alimenter des interrogations sur un mystère des plus attrayants. Néanmoins, il existe une troisième possibilité, infiniment plus rare et méconnue, celle des visages, aprosopes ou non, voilés et semi-voilés, qui sont des intermédiaires entre visage et aprosopie (fig. 1b). Dénommées ›divinités funéraires‹ depuis F. Chamoux<sup>7</sup>, leur identification en tant que représentation d'une déesse n'est pas tout à fait certaine, bien que la majeure partie des indices et des commentaires le laisse supposer<sup>8</sup>.

Destinées à orner la partie supérieure des monuments (fig. 2), les ›divinités funéraires‹ sont généralement en ronde-bosse, mais conçues comme les hauts-reliefs architecturaux. Leurs dimensions sont extrê-

<sup>6</sup> Menozzi et al. 2017; Belzic 2017.

<sup>7</sup> Chamoux 1953, 300.

<sup>8</sup> Reynolds/Thorn 2005.



**1** Divinités funéraires, Musée de Cyrène. a: Divinité funéraire aprosope de la tombe N1 bis 2, marbre, milieu du V<sup>e</sup> s. b: Divinité funéraire de la nécropole Ouest, marbre, époque hellénistique. c: Divinité funéraire de Cyrène, provenance inconnue, marbre



**2:** Cyrène, Tombe N178 en 1948 avec la restitution de deux divinités funéraires trouvées au sol sur leur entablement d'origine





**3:** Portraits funéraire de Cyrénaïque, marbre: a: Portrait masculin, Ros185, Cyrène, actuellement perdu. b: Portrait masculin, Ros186, Cyrène, Musée de Cyrène, C 12038. c: Portrait masculin, Ros187, Cyrène, actuellement perdu. d: Portrait de L. Pompeius Ros196, Cyrène, Musée de Cyrène. e: Portrait de Némesis fils d'Orion, Ros201, Cyrène, Musée Britannique, BM 1494. f: Portrait de Poplios fils de Kallimachos, Ros202, Benghazi (?), Musée Britannique, BM 2273

mement variables, de quelques dizaines de centimètres à plus de deux mètres de haut, la grande majorité étant comprise entre 50 et 90 cm. Si d'autres bustes ou demi-statues funéraires et votifs peuvent être comparés à cette production, nulle part on ne trouve hors de Cyrénaïque une tradition identique. Doublement locales, par leur iconographie et les ateliers dont elles sont issues, elles forment un corpus bien délimité. L'étude fondamentale demeure celle de Luigi Beschi dans un long essai, *Divinità funerarie Cirenaiche*<sup>9</sup>. Il en dénombrerait plus de 160 exemplaires, environ 180 sont actuellement publiés<sup>10</sup>. Cependant, le travail sur les archives et la multiplication des découvertes fortuites, auxquelles s'ajoute un grand nombre d'œuvres repérées sur le marché de l'art, font que désormais le nombre de ›divinités funéraires‹ complètes ou fragmentaires dépasse les 320. L'écrasante majorité provient de Cyrène, suivie d'Apollonia, Barca et Ptolémaïs. La chronologie, fondée sur les sources épigraphiques, les critères stylistiques, les rares contextes archéologiques et l'étude des architectures, permet de bien situer leur émergence à l'époque archaïque et de suivre la continuité de cette production jusqu'à l'époque hellénistique. En revanche, une hésitation demeure quant à la période de l'arrêt de la production.

#### LES PORTRAITS FUNÉRAIRES DE CYRÉNAÏQUE

Si les ›divinités funéraires‹ ont fait l'objet d'une attention relative, jusqu'à apparaître ponctuellement dans les ouvrages généralistes et les manuels<sup>11</sup>; ce n'est pas le cas de la deuxième catégorie principale de marqueurs funéraires. Une série de bustes ou de têtes en relief, mesurant généralement entre 20 et 30 cm, compose un vaste corpus de portraits individuels, que l'on trouve encore principalement à Cyrène mais qui s'observe de manière beaucoup plus diffuse jusque dans les établissements les plus reculés de la région (fig. 3). Ces portraits, sculptés sur une face, étaient généralement destinés à être insérés au sein de niches creusées dans la façade des monuments funéraires, de manière plus ou moins ordonnée (fig. 4). Aucun portrait n'a été découvert dans sa disposition initiale, bien qu'ils y aient été observés<sup>12</sup>. De formats et de styles spécifiques, facilement identifiables, ils illustreraient l'adaptation locale d'une tradition

<sup>9</sup> Beschi 1970.

<sup>10</sup> Wanis 1977; Fabbricotti 1996; Mohamed/Reynolds 1997, 38; Fabbricotti 2002; Siciliano 2006; Cinalli 2014.

<sup>11</sup> Par exemple Rolley 2002, 28.

<sup>12</sup> Oldjira/Walker 2016, 179; Cherstich et al. 2010.



4: Zauia Morazigh (environs d'Apollonia), tombe hellénistique avec niches d'encastrement pour portraits d'époque impériale

italique nourrie d'influences multiples. Peu d'éléments, en dehors des critères stylistiques ou des modes capillaires, permettent de définir une chronologie précise.

Etudiés en premier lieu par Elizabeth Rosenbaum en 1960, au sein de son *Catalogue of Cyrenaican Portrait Sculpture*, environ 150 exemplaires sont d'ores et déjà publiés<sup>13</sup>. Il s'agit de la catégorie qui connaît actuellement la plus forte expansion: le nombre de portraits connu ne cesse de s'accroître. Les portraits funéraires de Cyrénaïque doivent être considérés, de même que les demi-statues, comme caractéristiques de la région. E. Rosenbaum explique que les portraits funéraires de Cyrénaïque forment une série tout aussi homogène que les masques-portraits des momies égyptiennes d'époque romaine, ou encore les portraits funéraires en relief de Palmyre, qui semblent offrir les meilleurs parallèles à la tra-

**13** Rosenbaum 1960; Stucchi 1967, 128, fig. 119; Huskinson 1975, 47-52, n. 83, Pl. 32; Bonnanno 1975-1976, 27-30; Bonnanno 1976, 39-44; Beschi 1976; Bacchielli 1977a, 77-92; Bacchielli 1977b; Bacchielli 1979, 165-166; Bacchielli 2002, 133-140; Marini 2012; Giovannini 2014; Oldjira/Walker 2016.

dition cyrénéenne. À l'image de ces autres catégories, l'auteur suppose que leur apparition est liée, au I<sup>er</sup> s. av. J.-C., à la prise de pouvoir par Rome sur la Libye.

#### UNE QUESTION DE CHRONOLOGIE

Pour Rudolf Horn, il y aurait eu superposition des deux traditions<sup>14</sup>. François Chamoux et John Cassels suggèrent aussi cette possibilité avec prudence<sup>15</sup>. Selon E. Rosenbaum, les premiers portraits apparaîtraient au I<sup>er</sup> s. av. J.-C et remplaceraient les ›divinités funéraires‹. Elle est suivie en cela par Lidiano Bacchielli et Luca Cherstich<sup>16</sup>. Pour Luigi Beschi, les dernières ›divinités funéraires‹ auraient été produites au début de l'époque impériale<sup>17</sup>. Y aurait-il eu une période de cohabitation entre ces deux traditions, comme le suggéraient encore récemment Susan Walker et Meseret Oldjira<sup>18</sup>? Dès lors, notre propos est de tenter de définir la chronologie de cette transition entre ces deux ›phénomènes de masse‹, deux productions importantes de sculptures funéraires, qui peuplaient par milliers les nécropoles de Cyrénaïque. Quand apparaissent les portraits, quand disparaissent les divinités? Y a-t-il eu contemporanéité ou une véritable rupture? La transition a-t-elle été progressive ou brutale?

#### LA DISPARITION DES ›DIVINITÉS FUNÉRAIRES‹

Les ›divinités funéraires‹, si elles obéissent à une série de schémas restreints, sont en réalité d'une grande diversité. L'évolution formelle et stylistique de ces sculptures a été surtout la préoccupation de R. Horn, F. Chamoux, J. Cassels et L. Beschi<sup>19</sup>. F. Chamoux, à la suite de S. Ferri<sup>20</sup>, pensait que d'une forme originelle constituée d'un buste aprosope, aux VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> s. av. J.-C., ces sculptures devaient ensuite émerger du sol et arborer un visage semi-voilé au IV<sup>e</sup> s. avant qu'il ne soit complètement représenté à l'époque hellénistique. Considérant que les ›divinités‹ auraient ainsi subi une humanisation progressive, il dément R. Horn sur un

<sup>14</sup> Horn 1943, 200.

<sup>15</sup> Chamoux 1953, 360; Cassels 1955, 6.

<sup>16</sup> Bacchielli 1990, 87; Cherstich 2008a, 136; Rosenbaum 1960, 15.

<sup>17</sup> Beschi 1970, 340; n°75, n°81-82, 266-271.

<sup>18</sup> Oldjira/Walker 2016, 193.

<sup>19</sup> Horn 1943, 197-200; Chamoux 1953, 293-295; Cassels 1955, 5-6, Beschi 1970.

<sup>20</sup> Ferri 1929, 12.

point principalement: la survivance de l'aprosopie jusqu'aux dernières périodes de production. L. Beschi confirme et prouve ce maintien, mais réfute F. Chamoux en plaçant des divinités semi-voilées non comme un intermédiaire chronologique mais comme une autre possibilité des époques classique et hellénistique. Les découvertes récentes, en particulier de demi-statues aprosopes semi-voilées ou au visage complètement voilé, tendent à confirmer son hypothèse et même à reporter plus tard, aux III<sup>e</sup> et II<sup>e</sup> s., l'apparition de ces catégories. De même, il est désormais possible, sans trop de difficultés, d'établir que les plus anciennes divinités avec visage existent dès la première moitié du V<sup>e</sup> s. L'aprosopie fait donc partie d'une série de choix possibles pour les commanditaires. La pensée funéraire cyrénéenne apparaît ainsi, d'un point de vue extérieur, comme une globalité qui la distingue des autres cités, de l'intérieur comme emplie d'un paradoxe fondamental.

#### L'ÉVOLUTION CHRONOLOGIQUE

L. Beschi a élaboré une trame chronologique bien étayée, restituée en partie grâce aux critères archéologiques et architecturaux issus de l'analyse de ses propres fouilles (E140 et S80-80 bis), de celles d'Alan Rowe (E161 et zone N81-83)<sup>21</sup> ou des archives concernant des travaux antérieurs. Il associait ces éléments de contexte aux critères paléographiques des sculptures qui avaient conservé une base inscrite (fig. 5). L. Beschi fut le premier à recenser les bases funéraires de Cyrénaïque dont il dénombrait une vingtaine d'exemplaires. Elles étaient destinées à supporter les divinités et plus rarement, dans cinq cas documentés, les stèles funéraires. L'auteur identifiait une production s'étalant de la seconde moitié du IV<sup>e</sup> s. au II<sup>e</sup> s., mais ne connaissait que trois sculptures associées avec certitude à leur base (Bes21, 37 et 45<sup>22</sup>). Bien que l'on puisse désormais, du fait du recensement de près d'une centaine de bases et de la connaissance de six autres associations fiables ainsi que du doublement du corpus des sculptures, discuter en marge certains aspects de la trame chronologique dessinée par L. Beschi, elle n'a pas été profondément remise en cause. La majeure partie de ces bases a été produite entre la seconde moitié du IV<sup>e</sup> s. et la première moitié du II<sup>e</sup> s., selon les analyses paléographiques récemment révisées par C. Dobias-Lalou. Quatre à cinq bases pourraient

**21** Rowe 1952; Rowe 1959; Beschi 1972, p. 141-146.

**22** Nous employons ici la numérotation des sculptures issues des catalogues Beschi pour les «divinités funéraires» (Bes1-159) et Rosenbaum pour les portraits funéraires (Ros182-285).



**5:** Cyrène, divinité funéraire hellénistique dans la tombe N173 dite «du Vétéran» replacée sur la base de Satyros fils de Protarchos retrouvée sous l'építaphe du Vétéran Ammonius dans la même tombe

éventuellement dépasser le début du I<sup>er</sup> s. av. J.-C.<sup>23</sup>; aucune ne peut être placée dans la seconde moitié ou à la fin de ce siècle, hormis les cas de emploi très clairs où l'inscription a été visiblement effacée puis rempla-

---

**23** IG Cyr: IG Cyro07900, IG Cyro08250, IG Cyro08400, IG Cyro26800, IG-Cyro26400, <<https://igcyr.unibo.it>> (12 novembre 2017).

cée tardivement<sup>24</sup>. Autrement dit, au-delà des années 100 av. J.-C., notre meilleur indice chronologique s'effondre.

Les critères stylistiques ne disent pas autre chose. S'il est toujours difficile de saisir la distinction entre le second classicisme et l'époque hellénistique, à Cyrène comme ailleurs, au cours du IV<sup>e</sup> s. sont mises au point des formules dont certaines connaissent, pendant les siècles suivants, des jeux de reprises et de déclinaisons incessants. Dès le III<sup>e</sup> s., un schéma domine largement l'ensemble de la production: la «divinité funéraire» est représentée la main droite posée au centre de la poitrine, la main gauche relevée vers le col de manière à écarter ou rapprocher de son visage la bordure d'un himation qui sert de voile, avec d'infimes variations. L'himation dessine en partie inférieure un pan triangulaire qui peut être placé à droite, à gauche ou centré. Décomposé par L. Beschi en cinq types, I, L, M, N et O<sup>25</sup>, nous préférons le regrouper sous l'appellation de «schéma canonique» (fig. 1c et 5). Ce groupe rassemble à lui seul deux tiers des «divinités funéraires» connues, et la quasi-totalité de la production hellénistique que l'on peut dater convenablement à l'aide des bases. Ainsi, après une phase d'une très grande créativité au IV<sup>e</sup> s., les artisans cyréniens semblent décliner encore et encore des modèles issus de la statuaire attique. De ce fait, L. Beschi plaçait aux II<sup>e</sup> et I<sup>er</sup> s. un vaste ensemble de sculptures au dessin affadi, qui pourraient marquer un appauvrissement du répertoire<sup>26</sup>. Néanmoins, l'étude des sculptures associées aux bases semble apporter des éléments contraires.

#### L'APPORT DES BASES FUNÉRAIRES

La plus ancienne des bases associée à une sculpture, celle de Phylisia fille de Bathykleus à Apollonia, supporte une «divinité funéraire» pré-canonique (Bes.21)<sup>27</sup>. Les critères paléographiques permettent de placer sa création au cours de la seconde moitié du IV<sup>e</sup> s., comme semble aussi l'attester sa proximité avec les sculptures attiques contemporaines. La seconde, vers la fin du IV<sup>e</sup> siècle, est celle de Theuchrestos fils d'Anapsyxis provenant de la tombe S10 bis à Cyrène<sup>28</sup>. Le schéma est canonique,

<sup>24</sup> Oliverio 1933, 118, n° 121 pl. XXXIV fig. 77; Thorn/Thorn, 2009, 143.

<sup>25</sup> Beschi 1970, 241–284.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 335–340.

<sup>27</sup> IGCyro68600, <<https://igcyr.unibo.it/igcyr/igcyro68600.xml>> (12 novembre 2017); Chamoux 1953, pl. XIII, 1; Beschi 1970, 197, 204, 228.

<sup>28</sup> IGCyr102400, <<https://igcyr.unibo.it/igcyr/igcyr102400.xml>> (12 novembre 2017); Beschi 1970, 197–198, 204; Thorn 2009, 210.

mais le dessin du vêtement ne correspond pas aux tendances les plus fréquentes des deux siècles suivants, bien représentées par les demi-statues au nom de Mégô fille de Mnasarchos<sup>29</sup>, Philonidas fils d'Antiphilos<sup>30</sup> et Satyros fils de Protarchos<sup>31</sup>, entre le milieu du III<sup>e</sup> et le début du II<sup>e</sup> s. av. J.-C. L'affadissement supposé de la production ne repose pas sur des critères vérifiables: les statues de Philonidas fils d'Antiphilos, vers la seconde moitié du III<sup>e</sup> s., et de Mégô fille d'Ekhetimos vers la seconde moitié du II<sup>e</sup> s. ou le début du I<sup>er</sup> s. av. J.-C., participent toutes deux de la tendance »linéaire«, marquée par de longs plis continus avec de faibles variations de profondeur, et c'est précisément la plus récente des deux qui a le drapé le plus animé. Il semble, en outre, avoir toujours coexisté, depuis l'époque archaïque, une production de petite dimension et souvent de moindre qualité, utilisant parfois des grès ou calcaires locaux plutôt que le marbre expansif, en parallèle de la production la mieux connue car la plus monumentale et visible. La relative fadeur de certaines exécutions ne forme pas un critère de datation.

La comparaison avec les statues-portraits cyrénéennes, la plupart regroupées dans le précieux ouvrage de G. Traversari, apporte quelques éléments. Les effets plastiques observables sur les demi-statues se retrouvent très ponctuellement avec les statues-portraits que l'auteur date de l'époque tardo-hellénistique, dont on imagine aisément qu'elles sont issues des mêmes ateliers<sup>32</sup>. En revanche, nous ne trouvons que très peu de similitudes avec celles dont la tête conservée indique qu'il s'agit bien d'une œuvre d'époque impériale ou dont le type corporel est apparenté, quand bien même l'aspect local de ces créations fait peu de doute<sup>33</sup>. Cette production, dont l'auteur fait remonter aux II<sup>e</sup> et I<sup>er</sup> s. av. J.-C. l'apparition, semble connaître son premier développement au moment de la fin de la création des demi-statues, ce qui corrobore l'ultime remarque

**29** IGCyro27100, <<https://igcyr.unibo.it/igcyr/igcyro27100.xml>> (12 novembre 2017); Oliverio 1933, 116-117, n. 115, fig. 71; Beschi 1970, n°30, 182, 186, 204; Laronde 1987, 52-58.

**30** IGCyro87300, <<https://igcyr.unibo.it/igcyr/igcyro87300.xml>> (12 novembre 2017); Mohamed/Reynolds 1997, p. 38 n. 13; Thorn/Thorn 2009, 266.

**31** IGCyro27800, <<https://igcyr.unibo.it/igcyr/igcyro27800.xml>> (12 novembre 2017); Oliverio 1933, 118, n. 122, fig. 78a, Cassels 1955, 21; Beschi 1970, 199, 204; Thorn/Thorn, 2009, 69; Santucci/Reynolds 2010, 279-280, fig. 4a.

**32** Traversari 1960, 21-47, en particulier les n°3-13.

**33** *Ibid.*, n°18, 25, 32-33, 37, 45, 40-41,



de L. Beschi au sujet des ›divinités funéraires‹ »aucune tête ne présente nettement les caractères de l'art d'époque impériale«<sup>34</sup>.

Quelques ›divinités funéraires‹ ont servi de support pour penser la survivance de cette production à l'époque impériale, à l'image de la désormais célèbre petite demi-statue provenant du Wadi Bel Ghadir, dans la nécropole Ouest de Cyrène (fig. 1b). La coiffure n'est probablement pas d'époque flavienne comme le suppose Saleh Wanis, par comparaison aux fameuses coiffures en nid-d'abeilles<sup>35</sup>. Elle semble plutôt dériver de modèles anciens, dont on peut suivre l'emploi et l'évolution durant trois ou quatre siècles et qui dérive de modèles tardo-archaïques, déjà repérés par A. Santucci<sup>36</sup>, et mieux connus désormais par quelques sculptures inédites apparues sur le marché de l'art ces dernières années. Quant à la forme du drapé, aux plis linéaires dont les arêtes volumineuses semblent s'emparer du corps dans un mouvement hélicoïdal, de même que le modèle du bracelet serpentiforme reproduit à son poignet, ils seraient plutôt à situer au cours du II<sup>e</sup> s. av. J.-C.

#### RELIEFS ET PEINTURES

Quelles sculptures peut-on donc réellement dater du I<sup>er</sup> s. av. J.-C.? Sans les inscriptions et en l'absence de critères stylistiques qui relèveraient de la comparaison et non du jugement de valeur, seule l'étude des architectures et des aménagements intérieurs des sépultures peuvent éventuellement nous informer sur la période qui voit la disparition des bases. Deux tombes en particulier, les N17 et S64 à Cyrène, peuvent nous aider à dater la fin de cette production.

#### LA TOMBE N17

La première, N17, surnommée »tombe des reliefs«, est un petit hypogée dont la façade excavée est comprise dans un encadrement dorique simplifié, munie de deux portes de dimensions inégales ouvrant vers l'ouest (fig. 6). Celle de gauche dessert un simple loculus. Celle de droite desservait une chambre à quatre loculi, transformée en *arcosolium*<sup>37</sup>. Si l'hypogée N17 n'a pas fourni de sculptures à ceux qui l'ont exploré, à

<sup>34</sup> Beschi 1970, 340.

<sup>35</sup> Wanis 1977, fig. 1 a–b, 47; Oldjira/Walker 2016, 194, note 89.

<sup>36</sup> Beschi 1970, n°4, 51, 78, 97, 106 et 132; Cherstich/Santucci 2010, 41.

<sup>37</sup> Stucchi 1975, 173–174.

commencer par Pacho<sup>38</sup>, ses reliefs sont un cas unique et précieux pour l'étude des ›divinités funéraires‹. Au-dessus de la porte droite sont en effet représentées trois bases de même hauteur. La première, à gauche, porte une demi-statue de type Beschi I ou N, autrement dit relevant du schéma canonique hellénistique. La seconde base porte une stèle rectangulaire, ultérieurement percée des deux niches superposées, d'un type bien connu à Cyrène, avec par exemple celle de la tombe N171<sup>39</sup>. La dernière supporte un hermès stéphanophore, une forme qui n'est en revanche pas documentée dans les nécropoles cyréniennes. Ces reliefs sont indubitablement contemporains de la première phase de la tombe et sont de dimensions identiques, culminant à 103 cm pour la stèle. L. Beschi suppose que la plinthe reliait originellement l'ensemble des trois bases<sup>40</sup>. Ces reliefs reproduisent en miniature ce à quoi devait ressembler l'entablement des tombes plus somptueuses, à l'image des tombes N171<sup>41</sup>, S4<sup>42</sup> ou S388<sup>43</sup>, qui associent stèles et ›divinités funéraires‹. L'entablement, décoré d'oves, est découpé au-dessus de la tête de l'hermès. De même, la stèle touche l'entablement, lui donnant l'aspect d'une pile. Il semble que ses proportions n'aient été calculées que par rapport à la demi-statue. L. Beschi, relevant ces anomalies<sup>44</sup>, estime en suivant Cassels qu'il faut y voir la marque du »*relaxing of discipline*«<sup>45</sup>, évolution de l'architecture funéraire de l'époque tardo-hellénistique moins attentive à la régularité des formes, le décor architectural revêtant un aspect peu structuré et plus décoratif<sup>46</sup>. Un décor qui, comme pour un petit nombre de tombes, reflèterait pour Sandro Stucchi une influence alexandrine, vaguement égyptisante dans ses moulures de couronnement, au sommet de la façade

---

38 Pacho 1827, pl. 88; Smith/Porcher 1864, fig. 19a, 30; Norton 1911, 158, pl. LXX; Robinson 1913, n° 25 fig. 17.

39 Tomlinson 2006.

40 Beschi 1970, 206.

41 Beschi 1970, 168–186; Stucchi 1975, 122, 149–150; Laronde 1987, 52 s., Tomlinson 2006; Thorn 2009, 65–69; Greve 2006, 104; Greve 2014, 274.

42 Beschi 1970, 202–203, fig. 59; Stucchi 1975, 165; Thorn 2005; Cherstich 2006, 103–120; Cherstich 2008b, 80–82; Thorn 2009, 206; Greve 2006, 138; Greve 2014, 297; Greve 2014, 297.

43 Tomlinson 1967, 252, 254; Frigerio 1997, 51–73; Gasperini 1998, 273–278; Thorn 2005, 346, 352–354, 388, pl. 232; Thorn 2009, 26; Greve 2014, 304–305.

44 Beschi 1970, 207.

45 Cassels 1955, 21.

46 Bonacasa 2000, 158.



6: Cyrène, tombe N17

ou au-dessus de la porte<sup>47</sup>. Cette tombe pourrait marquer la période de transition du I<sup>er</sup> s. avant ou après J.-C., bien que ces critères architecturaux soient assez vagues. Le matériel, identifié dans les archives de la mission Norton par Jaimee Uhlenbrock, est assez hétérogène, présentant des objets situés entre le II<sup>e</sup> s. avant et le II<sup>e</sup> s. après J.-C.<sup>48</sup>

Le plus intéressant pour nous réside en la création de niches qui viennent se placer à gauche des reliefs ou directement sur la stèle. Leur format, 30 cm environ, correspond tout à fait à celui de l'immense majorité des portraits. La cohabitation des portraits et de la divinité funéraire sert d'argument à M. Oldjira et S. Walker pour affirmer leur contemporanéité<sup>49</sup>. Mais on peut penser au contraire que ces niches se sont installées sur une stèle funéraire qui, initialement, était lisse. À l'évidence, ces niches ne respectent ni l'ordonnancement de la façade ni celui de la stèle. Il s'agit certainement d'un remaniement postérieur. L. Cherstich suppose même que les portraits auraient pu remplacer les anciens noms inscrits

<sup>47</sup> Stucchi 1975, 173, Tomlinson 2006, 100.

<sup>48</sup> Santucci/Uhlenbrock 2013, 26–35.

<sup>49</sup> Oldjira/Walker, 194.

sur la stèle<sup>50</sup>. La ›divinité funéraire‹ ici représentée, si l'on accepte d'y voir l'une des dernières à pouvoir être datée, au plus tard dans le courant du I<sup>er</sup> s. av. J.-C., n'est pas contemporaine des portraits placés par la suite.

#### LA TOMBE S64

La tombe S64 est un hypogée monumental à façade autrefois maçonnerie située sur la route entre Cyrène et Balagrae<sup>51</sup>. À l'extérieur, une cour quadrangulaire ornée de niches pour portraits et stèles ouvre sur la tombe proprement dite dont l'intérieur comporte une antichambre rectangulaire donnant accès à une pièce desservant des *loculi* funéraires. Dans cette antichambre, Luca Cherstich a identifié des peintures, analysées par Anna Santucci, représentant une architecture illusionniste avec entrecolonnement et frise de métopes. Sur ce qu'il convient donc de qualifier de portique peint se trouvent, malheureusement très dégradées, les silhouettes de plusieurs personnages sur un fond turquoise. A. Santucci les interprète de la façon suivante, malgré les difficultés de lecture: deux personnages féminins représentés aux trois-quarts, en taille réelle et la tête voilée, un personnage masculin nu derrière une balustrade et une peau d'animal sur un pilier<sup>52</sup>.

L'aménagement intérieur de la tombe est, selon L. Cherstich, un bon exemple de l'évolution de l'architecture funéraire à l'époque tardo-hellénistique, qui se caractérise par l'adoption d'espaces de circulation permettant de desservir des chambres multiples, et plus généralement par une intériorisation du monde funéraire, sous influence alexandrine<sup>53</sup>. Depuis l'époque archaïque jusqu'au début de l'époque hellénistique, les intérieurs des hypogées cyréniens sont simples et sans décor, avec au maximum une pièce séparant la cour extérieure des *loculi*. Ce n'est qu'à partir du II<sup>e</sup> s. av. J.-C. que s'observe une complexification des plans, avec, par exemple, l'ajout d'une antichambre, à l'image de la tombe S1<sup>54</sup>. Cette dernière, toutefois, était dotée d'une façade monumentale maçonnerie à portique, à l'image des sépultures monumentales des III<sup>e</sup> et II<sup>e</sup> s. dont la plus célèbre demeure la »tombe des Mnasarques« (N171). Ces

<sup>50</sup> Cherstich 2008c, p. 215.

<sup>51</sup> Cherstich 2006a, 401; Cherstich/Santucci 2010; Menozzi/Tamburrino 2012, 346-347.

<sup>52</sup> Cherstich/Santucci 2010, 40.

<sup>53</sup> *Ibid.*, 36; Cherstich 2008d.

<sup>54</sup> Cherstich 2003, 33-38; Thorn 2005, 351, 361, 428, fig. 230, 238; Cherstich 2008, 134; Thorn/Thorn 2009, 205-206; Greve 2014, 296.

sépultures manifestent clairement une volonté de visibilité, s'ouvrant sur des cours qui devaient être le lieu des réunions, rituels et cérémonies. La façade de la tombe S64 n'a pas survécu: ses blocs, s'ils n'ont été remployés ailleurs, se trouvent peut-être encore sous le sol de la cour qui n'a pas été fouillée. La peinture semble représenter, à l'intérieur, le revers d'un portique similaire à celui des grandes façades. Il existe d'autres portiques intérieurs à Cyrène, sculptés toutefois, à l'image de la tombe S181<sup>55</sup>. Ici positionné en partie supérieure du mur, il peut reproduire les attiques à colonnades connus, entre autres, par les tombes S4, S388 ou E215<sup>56</sup>, et destinés à abriter demi-statues et stèles.

A. Santucci établit le rapport entre les deux personnages féminins, en particulier le mieux conservé à l'extrême droite de l'entrée, avec les ›divinités funéraires‹. La coiffure à mèches bouclées circulaires est en effet similaire à celles des Bes51, 78, 87 ou 106, et désormais à la ›divinité funéraire‹ au visage voilé du musée de Cyrène (fig. 1b). Elle porte un pendant d'oreille, ce qui était généralement le cas des sculptures. Elles n'est pas aprosope: on en distingue les lèvres. A. Santucci estime qu'il ne s'agit pas d'un simple miroir du portique extérieur abritant les sculptures, et pense qu'il y avait plutôt une volonté narrative, en lien avec des rituels se déroulant cette fois à l'intérieur de la tombe. Elle souligne la différence fondamentale avec les sculptures, qui regardaient les vivants et tournaient le dos aux morts. Ici, au contraire, les personnages tournent le dos aux vivants et font face aux morts, inhumés dans la pièce suivante. Ces ›divinités funéraires‹ peintes à l'intérieur d'une tombe sont donc supposées être destinées à une autre fonction, et demeurent, quoi qu'il en soit, uniques à ce jour. Il y a bien les métopes peintes, dont les plus connues sont celles de la »Tombe de la Balançoire« dans la nécropole Est, aujourd'hui conservées au Louvre, qui pourraient, au IV<sup>e</sup> ou III<sup>e</sup> s., représenter le même personnage mais de plain-pied<sup>57</sup>, ou celles de la tombe W17 bis, à ce jour illisibles<sup>58</sup>, mais toutes sont tournées vers l'extérieur. Il existe aussi une étrange silhouette évoquant une ›divinité funéraire‹ creusée en faible profondeur dans l'antichambre de la tombe W117, qui aurait pu recevoir un enduit peint. Mais les peintures funéraires sont rares à Cyrène, et cela n'est pas dû qu'aux dégradations.

<sup>55</sup> Cherstich/Santucci 2010, p. 84.

<sup>56</sup> Pour la tombe E215, voir Frigerio 1997, 68–70 fig. 17 et Thorn 2005, 252, fig. 232.

<sup>57</sup> Bacchielli 1976; Greve 2006 p. 76 s. pl. XXVI a–f.

<sup>58</sup> Fabbriotti 2006, 133 fig. 12–19.

Pour ce qui est des peintures intérieures, celles de la tombe S64 sont les plus anciennement datées. Reprenant avec précision l'ensemble des éléments stylistiques, A. Santucci propose de rattacher ces peintures à l'émergence du deuxième style pompéien, dans une version locale, entre la fin du II<sup>e</sup> et le milieu du I<sup>er</sup> s. av. J.-C., rejoignant ainsi les considérations de L. Cherstich sur l'évolution des aménagements intérieurs. Soit cette fresque est le seul témoin d'un phénomène plus développé, soit elle montre un changement important de conception de la tombe et, dans le même temps, de la ›divinité funéraire‹, jusqu'alors représentée dans les espaces extérieurs, publics et à ce titre démonstratifs, mais ici placée à l'intérieur de la tombe.

Ces exemples des tombes N17 et S64 sont les dernières datations que l'on peut fournir pour l'existence des ›divinités funéraires‹ et ne concernent, dans les deux cas, plus des sculptures mais un relief et des peintures. Passé le milieu du premier siècle avant notre ère, plus aucun critère ne permet objectivement de dater des ›divinités funéraires‹. Bien entendu, toute nouvelle découverte pourrait nuancer cette observation, mais il semble bien que les tombes N17 et S64 peuvent témoigner de cette période de transformation, entre la fin du II<sup>e</sup> et le milieu du I<sup>er</sup> s. av. J.-C., où la production des divinités funéraires semble s'éteindre rapidement. Même si l'on peut encore estimer que quelques demi-statues ont été produites au début du I<sup>er</sup> siècle avant notre ère, il n'y en a aucune trace actuellement, ce qui laisse penser que, s'il y eut des reprises ultérieures, elles ont été résiduelles.

## L'APPARITION DES PORTRAITS FUNERAIRES

C'est précisément durant cette période, au milieu du I<sup>er</sup> s. av. J.-C., qu'E. Rosenbaum date l'apparition des portraits funéraires. L'auteur reste toutefois prudente sur ses propositions en soulignant les difficultés que représente la datation de cette catégorie de portraits locaux<sup>59</sup>. Les conditions de l'apparition des portraits funéraires sont troubles, comme l'est le passage de la domination lagide à la domination sénatoriale. La Cyrénaïque est »léguee« au Sénat romain par Ptolémée Apion en 96 av. J.-C, avant d'être érigée en province questorienne en 75 ou 74<sup>60</sup>. Elle est

<sup>59</sup> Rosenbaum 1960, 25.

<sup>60</sup> Chevrollier 2017, 47.

retournée à l'ultime Lagide, Cléopâtre VII, de manière éphémère dans les années 30 avant J.-C.<sup>61</sup>. C'est durant ce siècle que la Cyrénaïque est associée à la Crète pour former une double province<sup>62</sup>. Il est tentant, pour E. Rosenbaum, de faire commencer la production des portraits avec l'arrivée de la puissance romaine et éventuellement de nouvelles élites, et ce serait peu s'avancer que de dire que l'on observerait à Cyrène l'essor du portrait individuel sous influence italique au cours d'un phénomène de «romanisation». Elle note toutefois que ce n'est pas avec les portraits d'Italie que les exemples cyrénéens partagent le plus de points communs, mais avec les masques-portraits de l'Égypte gréco-romaine<sup>63</sup>.

#### LA TRAME CHRONOLOGIQUE

La façade des tombes excavées, plus rarement des tombes maçonnées, montre clairement des niches destinées à présenter les portraits, tantôt alignées, tantôt désordonnées, creusées au rythme des inhumations ou des besoins. À ce jour, aucun portrait en contexte n'est à même d'établir une association entre un portrait et son architecture: il y a là une lacune de notre documentation qui pourrait être facilement résorbée avec une enquête minutieuse sur place. La chronologie établie par E. Rosenbaum s'appuie presque exclusivement sur des critères stylistiques<sup>64</sup>. Elle fait remonter, non sans hésitation, une première et courte série au I<sup>er</sup> s. av. J.-C. (Ros185–186, 207) et un ultime portrait au début du IV<sup>e</sup> s. (n°282). Les conditions de leur disparition se heurtent à la même interrogation que celle qui nous occupe aujourd'hui. En regardant d'un œil volontairement critique les datations proposées pour la première série, les critères retenus n'excluent pas une datation plus tardive pour les Ros185–186, qui pourraient aussi bien être d'époque flavienne, à l'image du Ros196 (fig. 12). De même, le portrait féminin Ros207 est très prudemment daté par l'auteur, avec un point d'interrogation, »du début de l'époque augustéenne«. Il serait alors bien isolé.

Les inscriptions sont rares. La majeure partie d'entre elles était sans doute peinte ou inscrite sur la façade des tombes. Le manque de contexte connu est alors particulièrement préjudiciable. Quatre exemplaires seulement, Ros.196, 201, 202 et 240, offrent une inscription directement sous le portrait, et permettent de les situer assez clairement entre l'époque

<sup>61</sup> *Ibid.*, 58.

<sup>62</sup> Laronde 1987, 478–479.

<sup>63</sup> Rosenbaum 1960, 17–19; Marini 2012.

<sup>64</sup> *Ibid.* 1960, 25.

flavienne et hadriannique (fig. 12)<sup>65</sup>. Les nombreux portraits découverts depuis, doublant le nombre connu d'E. Rosenbaum, ne changent pas fondamentalement la trame établie et au contraire accentuent cette domination chronologique: à partir des critères stylistiques et par comparaison avec des portraits italiens d'une part et égyptiens d'autre part, c'est éventuellement sous Néron que l'on peut placer les portraits les plus anciens, mais la majorité est à situer entre les Flaviens et les Sévères. Aucun groupe ne saurait actuellement être placé convenablement au I<sup>er</sup> s. ap. J.-C.

### REMPLOIS ET DÉPLACEMENTS

L'analyse des architectures montre clairement que les niches se développent sur des façades déjà créées et modifiées pour l'occasion<sup>66</sup>. L'exemple le plus parlant est sans doute celui de l'une des tombes rupestres de Zauia Morazigh, datée des IV<sup>e</sup> ou III<sup>e</sup> s. av. J.-C. en raison de la façade, mais dont le bel ordonnancement dorique a été littéralement rongé par le percement d'une trentaine de niches destinées à des portraits (fig. 4). Quelques tombes montrent d'autres formes assez radicales de réaménagements, en particulier des déplacements et des remplois de demi-statues à l'époque impériale.

### LA TOMBE N258

La tombe N258 (fig. 7), de type similaire à la N17 et probablement contemporaine pour sa première phase, comporte, au-dessus de la porte, un portique-naïskos excavé, occupant toute la largeur de la façade, muni de deux antes rapportées dont l'une, à gauche, a disparu<sup>67</sup>. En 1998, des pillards ont révélé à ses pieds la présence d'une stèle en marbre très certainement destinée à y être abritée. L'inscription se révèle être un épigramme funéraire du I<sup>er</sup> s. après J.-C. en l'honneur de Stlakkiè<sup>68</sup>. Le fond du naïskos est parcouru d'inscriptions d'époque romaine qui accompagnent des niches pour portraits funéraires. Son naïskos est pourtant suffisamment large et profond pour avoir eu originellement pour fonction d'abriter stèles et demi-statues. Les naïskoi pour «divinité funéraires» sont bien attestés depuis le V<sup>e</sup> siècle avec par exemple les tombes

<sup>65</sup> Rosenbaum 1960, 104–114.

<sup>66</sup> Marini 2012, 175; Cherstich 2008c, 212.

<sup>67</sup> Al Muzzeini et al. 2003, 165–172; Thorn 2005, 381; Thorn/Thron 2009, 95; Oldjira/Walker 2016, 187.

<sup>68</sup> IGCy007, <<https://igcyr.unibo.it/gvcy007?q=N258>> (12 novembre 2017).



N1 bis 2<sup>69</sup>, E161<sup>70</sup>, S80-80 bis<sup>71</sup> ou W43<sup>72</sup>. Les niches ont sans doute été aménagées à l'emplacement des anciens marqueurs et la stèle elle-même pourrait être un remploi *in situ*. Elle témoigne du développement des épigrammes funéraires, contemporain à celui des portraits.

Les traces de translocations sont assez nombreuses: c'est le cas dans la «tombe du jardin» récemment publiée par A. Cinalli, où une «divinité funéraire» hellénistique a été découverte avec des statues-portraits datant plutôt des II<sup>e</sup> ou III<sup>e</sup> s. après J.-C., ou encore dans la «tombe du Vétéran».

#### LA «TOMBE DU VÉTÉRAN» ET LES ARCOSOLIA

Cette monumentale «tombe du Vétéran» (N 173) tient son nom d'une inscription du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. gravée sur une plaque de marbre encastree à droite de l'entrée, dans la chambre principale, en l'honneur de Gaius Ammonius, légionnaire retraité<sup>73</sup>. Elle y indique que la tombe fut construite «de son vivant»<sup>74</sup>. Cela est probablement vrai pour la chambre intérieure, qui a été retaillée en *arcosolium* et peinte. Selon A. Santucci, «le tombeau du vétéran Ammonius correspond donc au changement bien documenté qui se traduit par une «intérieurisation» de l'espace funéraire.» Sous la plaque de marbre était cependant placée une base au nom de Satyros fils de Protarchos, avec une graphie de la fin du III<sup>e</sup> ou du début du II<sup>e</sup> s. av. J.-C. Jusque récemment, la base était conservée *in situ*, avec la demi-statue Bes37 retrouvée «à proximité» à l'intérieur de la tombe et dont les dimensions correspondent, comme le montre une photographie du milieu du XX<sup>e</sup> s (fig. 5)<sup>75</sup>. Il y a tout lieu de penser que la base est celle de la sculpture, toutes deux ayant été déplacées d'un lieu inconnu, probablement de l'entablement de la façade, au moment de la réfection et de la transformation de la tombe à l'époque impériale pour le vétéran.

**69** Rowe 1959, 5, fig. I, pl. I,a; Beschi, 144-145; Stucchi 1975, 122 n°2; Stucchi 1987, 321-323, 343, fig. 124-125, 162-163; Thorn 2005, 99, 129-136, 400, 408-410, 418, fig. 125-137, 250, 254, 301, 321; Thorn/Thorn 2009, 184.

**70** Thorn 2005, 113-120, 400, 406, 415, 418, 514, fig. 81-90, fig. 95-100, 182-187, fig. 102-103, 189-190, fig. 243, 437; Thorn/Thorn 2009, 23.

**71** Beschi 1972, 150-168; Stucchi 1975, 38 note 1, 83; Thorn 2005, 140-142, 408, fig. 150-152, 247, 249; Thorn/Thorn 2009, 225.

**72** Pacho 1827, pl. XLII; Stucchi 1975, 172; Thorn 2005, 339-340, fig. 11, 215; Santucci/Reynolds 2010.

**73** Santucci 2010.

**74** Thorn/Thorn 2009, 70.

**75** Beschi 1970, 199, 243-244, fig. 77, n°27.



7: Cyrène, tombe N258

La façade maçonnée, aujourd'hui écroulée, n'a pas reçu de transformations importantes. Il est probable qu'un entablement aménagé ornait son sommet<sup>76</sup> pour y loger la statue. Déplacée, privée de son piédestal, elle a peut-être ensuite été utilisée comme simple décor intérieur. Il est intéressant, en outre, de constater que cette tombe à *arcosolium* est dépourvue de niche en façade. L. Cherstich a identifié cette constante: les niches pour portraits sont très rarement associées aux tombes à *arcosolia*, qui apparaissent à Cyrène au cours du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>77</sup>. Les niches sont plus généralement associées, en revanche, à des chambres à loculi transformées ou augmentées de pièces plus larges, qualifiées de «sépulcres romains»<sup>78</sup>. La «nouvelle vague» d'aménagement en *arcosolium* sans décor externe s'effectue en parallèle de l'aménagement plus traditionnel en sépulcre<sup>79</sup>,

<sup>76</sup> Thorn 2005, 356, 354, 357, 359–360, 426, fig. 224, 235, 261; Thorn/Thorn 2009, 69–70; Greve 2014, 276.

<sup>77</sup> Cherstich 2008c, 213–214; Cherstich 2011.

<sup>78</sup> Thorn 2005, 554–555.

<sup>79</sup> Cinalli 2008.

conservant un décor extérieur essentiellement constitué de portraits. De plus, des tombes maçonnées aux formes nouvelles, à l'image des temples funéraires de la nécropole Est, à Ain Hofra, sont richement ornées à l'intérieur de statues-portraits et de sarcophages importés, mais ne comportent ni ›divinités funéraires‹ ni portraits en buste à l'extérieur<sup>80</sup>. La tombe du Vétéran témoigne probablement de cette intériorisation du décor funéraire, programme décoratif dans lequel ni les demi-statues ni les portraits funéraires n'ont véritablement leur place.

### REMPLOIS

Le remploi des tombes semble donc être la norme, la façade pouvant être défigurée par l'ajout des portraits, l'intérieur complètement remodelé en de rares occasions. En outre, une partie de ces portraits sont sculptés dans des blocs de marbre eux-mêmes remployés, à l'image du Ros196, sculpté dans un corps masculin, ou du Ros284<sup>81</sup>, initialement une stèle monumentale lisse en marbre comportant simplement le nom du défunt au IV<sup>e</sup> s. av. J.-C., au revers de laquelle a été sculpté le portrait d'une femme dans la seconde moitié du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. Plus intéressant peut-être est le cas du portrait inachevé Ros263, que le sculpteur a commencé au revers d'une tête de ›divinité funéraire‹ aprosope; l'objet est traité comme un vulgaire fragment. Les déplacements et remplois montrent une forme de désacralisation, si tant est que les ›divinités funéraires‹ aient été considérées comme sacrées. Il ne semble pas qu'il y ait eu de destructions massives ou d'abattement des ›divinités funéraires‹: nombre ont été retrouvées au pied de l'entablement ou de la toiture qu'elles dominaient, leur tête généralement brisée à leur côté. Il est possible qu'elles aient souffert, comme toute la cité, de la grande révolte juive de 115–117, mais nous n'en avons pas identifié les traces. Le remploi s'effectue sans grand ménagement des éléments antérieurs: en témoigne la tombe W16, dont la façade dorique intérieure des III<sup>e</sup> ou II<sup>e</sup> s. av. J.-C. a vu le percement de ses métopes. Autrefois peintes selon un modèle proche de la »tombe de la Balançoire«, y étaient représentées, entre autres, des figures féminines enveloppées de leur manteau. Les métopes furent partiellement détruites afin d'y intégrer les portraits funéraires<sup>82</sup>.

<sup>80</sup> Fabbricotti 2008, 16–17, fig. 11–18.

<sup>81</sup> IG Cyr 124000, <<https://igcyr.unibo.it/igcyr/igcyr124000.xml>> (12 novembre 2017).

<sup>82</sup> Fabbricotti 2006, fig. 7, 131.

## CONCLUSIONS

Considérons donc que la documentation actuelle tend à montrer que les aménagements et remplois destinés à placer ou fabriquer des portraits funéraires se font sans vraiment tenir compte des anciennes ›divinités funéraires‹. Aucun élément ne permet de faire coïncider chronologiquement la création de celles-ci avec des portraits. Alors que l'architecture des tombes des époques classique et hellénistique avait été pensée afin d'y asseoir les ›divinités funéraires‹, les portraits viennent, eux, se greffer sur des façades préexistantes.

Il semble qu'une conclusion s'impose, en attendant qu'un nouveau contexte ne vienne la contredire: les ›divinités funéraires‹ avaient probablement disparu au moment de l'avènement de l'Empire Romain, dès avant le règne d'Octave. Les portraits funéraires, dont de trop rares exemplaires pourraient trop hypothétiquement remonter à la fin du I<sup>er</sup> s. av. J.-C., se sont plus sûrement imposés progressivement à partir du milieu du siècle suivant. Cette diffusion s'effectue dans un contexte de emploi généralisé. Lorsqu'au II<sup>e</sup> s., qui marque l'acmé du phénomène des portraits, de nouvelles tombes sont édifiées ou intégralement réaménagées, c'est généralement pour établir un décor plus intériorisé: les portraits en niche ne font pas partie du programme et les ›divinités funéraires‹ sont, au besoin, déplacées.

Nos interrogations rejoignent ainsi celles, récurrentes, de L. Cherstich, sur les mutations architecturales et l'usage des marqueurs funéraires<sup>83</sup>, qui souligne l'importance des changements dans les pratiques édilitaires aux I<sup>er</sup> s. av. et ap. J.-C.

Les portraits funéraires ne paraissent pas succéder directement aux ›divinités funéraires‹. Ils viennent éventuellement occuper une place probablement laissée vacante par l'arrêt des commandes après ce qu'il conviendrait d'appeler un hiatus chronologique entre le milieu du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. et le milieu du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. Cela n'explique pas pourquoi la production des ›divinités funéraires‹ s'est arrêtée. Elles ne purent être oubliées: elles devaient être des centaines encore en place au-dessus de leurs tombeaux. Mais il faut bien percevoir la coïncidence: en même temps que la production des ›divinités funéraires‹, s'arrête aussi la grande période d'activité édilitaire dans la nécropole. L'étude de la nécropole Sud a montré le peu de tombes dont il est possible d'attester la construction à

---

<sup>83</sup> Cherstich 2008a, 2008b,

l'époque romaine, et la plupart des tombes dites d'époque romaines sont en réalité des remplois<sup>84</sup>.

Du reste, pouvait-on imaginer deux traditions plus radicalement opposées que celles-ci? D'une part une probable divinité, anonyme, souvent sans visage, renvoyant l'image générique d'un personnage féminin dans sa jeunesse éternelle animée d'une pudeur certaine, d'autre part le portrait individuel, représentant par de simples traits l'âge, le sexe du défunt. Ce changement important de conception et d'usage entre ›divinités‹ et portraits funéraires se traduit aussi dans l'architecture: à l'époque grecque, même lorsque l'on employait une forme architecturale étrangère ou générique, elle était adaptée dès sa construction au besoin d'y placer les divinités funéraires, anticipant les besoins de plusieurs générations. A l'époque romaine, les portraits en bustes ne déterminent pas de nouvelles formes, et sont même plutôt à considérer comme les traces d'un emploi postérieur. Il y a bien quelques points communs, tel que le choix d'une représentation abrégée, mais celui-ci n'est pas propre à la Cyrénaïque. En revanche, les deux traditions ont en commun l'individualisation et la publicité du défunt. Comme les portraits, chaque divinité funéraire est unique, les sculpteurs modifiant systématiquement la position des vêtements et de leurs plis, les attributs, les coiffures et les visages. Chacune est attachée à un individu par son inscription, bien que placée sur une tombes pourtant presque toujours collective, disposée en évidence à l'extérieur et au sommet de la tombe. En cela, les portraits ne diffèrent pas et offrent une autre manifestation ostentatoire de l'individu au sein du groupe familial<sup>85</sup>.

Gardons-nous d'être parfaitement catégorique dans nos conclusions. La chronologie du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. en Cyrénaïque est d'une manière générale complexe à établir et représente une période intermédiaire entre deux périodes bien mieux connues<sup>86</sup>, d'autant que cette rupture architecturale et sculpturale sensible dans les nécropoles ne semble pas s'observer du point de vue des stratégies familiales<sup>87</sup>. Cette période voit une diminution des inscriptions à Cyrène et une baisse de l'activité édilitaire dans la cité, qui provoque un manque de comparaisons architecturales possibles entre tombes et monuments civiques, dont la construction

---

**84** Cherstich 2008b, 84.

**85** Cherstich 2008c, 215, 220.

**86** Chevrollier 2016, 247.

**87** Chevrollier 2017.

semble avoir elle aussi diminué. Nous pouvons simplement, désormais, éviter de présupposer la contemporanéité ou la succession franche entre ces deux productions en l'absence d'indices concrets.

---

## DROITS ICONOGRAPHIQUES

**Fig. 1a** John Cassels (1950), archives de la Society for Libyan Studies (Leicester), fond Thorn, boîte Cassels 3, 2014.0017, ph.266. **1b**: Musée de Cyrène. **1c**: Mission Archéologique de l'Université de Chieti.

**Fig. 2** archives de la Society for Libyan Studies (Leicester), fond Thorn, boîte Buttle 1, 2012.0030.

**Fig. 3a** Rosenbaum 1960, Ros185. **3b** Rosenbaum 1960, Ros186. **3c** Rosenbaum 1960, Ros187. **3d** Rosenbaum 1960, Ros196. **3e** Rosenbaum 1960, Ros201. **3f** Rosenbaum 1960, Ros202

**Fig. 4** Sophie Marini, Mission Archéologique Française en Libye.

**Fig. 5** John Cassels (1950), archives de la Society for Libyan Studies (Leicester), fond Thorn, boîte Cassels 1, 2014.004, ph. B 1253.

**Fig. 6** A. Santucci (2009). In Santucci/Uhlenbrock 2013, fig. 22 p. 25.

**Fig. 7** A. Santucci (2010). In Santucci/Uhlenbrock 2013, fig. 24 p. 26.

---

## BIBLIOGRAPHIE

**Al Muzzeini et al. 2003** Al Muzzeini, Abudulkader; Thorn, Dorothy; Thorn, James Copland; Reynolds, Joyce: Newly discovered funerary verses at Cyrene. In: Quaderni di Archeologia della Libia 18 (2003), 165–172.

**Bacchielli 1976** Bacchielli, Lidiano: Le pitture della Tomba dell'Altalena nel Museo del Louvre. In: Quaderni di Archeologia della Libia 8 (1976), 353–383.

**Bacchielli 1977a** Bacchielli, Lidiano: Un ritratto cireneo nel Museo Nazionale Romano e alcune osservazioni sui busti funerari per nicchia. In: Quaderni di Archeologia della Libia 9 (1977), 77–92.

**Bacchielli 1977b** Bacchielli, Lidiano: Un ritratto cirenaico in gesso nel Museo greco-romano di Alessandria. In: Quaderni di Archeologia della Libia 9 (1977), 97–110.

**Bacchielli 1979** Bacchielli, Lidiano: Due note su alcuni ritratti romani della Cirenaica. In: Archeologia Classica 31 (1979), 158–166.

**Bacchielli 1990** Bacchielli, Lidiano: Il ritratto funerario in Cirenaica: produzione urbana e produzione della chora a confronto. In: Sandro Stucchi (éd.): Giornata

lincea sulla Archeologia Cirenaica (Roma, 3 novembre 1987), Atti dei convegni lincei, 87. Rome 1990, 55–64.

**Bacchielli 1993** Bacchielli, Lidiano: Pittura funeraria antica in Cirenaica. In: *Libyan Studies* 24 (1993), 78–85.

**Bacchielli 2002** Bacchielli, Lidiano: Parole d'Oltremare e altre scritti di archeologia. Urbino 2002.

**Bonanno 1975-1976** Bonanno, Anthony.: Another Funerary Portrait from Cyrenaica in the British Museum. In: *Libyan Studies* 7 (1975-1976), 27–30.

**Bonanno 1976** Bonanno, Anthony: Cyrenaican funerary portraits in Malta. In: *Journal of Roman Studies* 66 (1976), 39–44.

**Bonanno Aravantinos 2010** Bonanno Aravantinos, Margherita: I ritratti di età romana della Cirenaica: lo stato degli studi. Considerazioni sui ritratti dal Tempio di Zeus Olimpio a Cirene. In: Lidio Gasperini, Maria Silvia Marengo (éd.): *Cirene e la Cirenaica nell'Antichità*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma-Frascati 18–21 dicembre 1996. Macerata 1997, 87–104.

**Belzic 2017** Belzic, Morgan: Les sculptures funéraires de Cyrénaïque sur le marché de l'art. In: *Libyan Studies* 48 (2017), 105–116.

**Beschi 1970** Beschi, Luigi: Divinità funerarie cirenaiche. In: *Annali della Scuola Italiana di Atene* 47–8 (1969–1970), 133–341.

**Beschi 1976** Beschi, Luigi: Un supplemento «cretese» ai ritratti funerari romani della Cirenaica. In: *Quaderni di Archeologia della Libia* 8 (1976) 385–397.

**Bonacasa 2000** Bonacasa, Nicola; Ensoli, Serena (ed.): *Cirene*. Milano 2000.

**Cassels 1955** Cassels, John: The Cemeteries of Cyrene. In: *Papers of the British School at Rome* 23 (1955), 1–43.

**Chamoux 1953** Chamoux, François: *Cyrène sous la monarchie des Battiades*. Paris 1953.

**Cherstich 2005** Cherstich, Luca: The Tomb S1 of Cyrene from the hellenistic phase to Christian re-use. In Camilla Birault, Jack Green, Anthi Kaldelis, Anna Stettatou (éd.): *SOMA 2003: Symposium On Mediterranean Archaeology 2003*. Oxford 2005, 33–38.

**Cherstich 2006a** Cherstich, Luca: Ricognizione nella necropoli sud di Cirene. La strada per Balagrae. In: Emanuella Fabbricotti, Oliva Menozzi (éd.), *Cirenaica: studi, scavi e scoperte*. Parte 1: nuovi dati da città e territorio. Atti del X Convegno di Archeologia Cirenaica (Chieti, 24–26 Novembre 2003), *British Archaeological Reports, International Series*, 1488. Oxford 2006, 391–408.

**Cherstich 2006b** Cherstich, Luca: S4: la tomba di Klearchos di Cirene. In: Emanuella Fabbricotti, Oliva Menozzi (éd.): *Cirenaica: studi, scavi e scoperte*. Parte 1: nuovi dati da città e territorio. Atti del X Convegno di Archeologia Cirenaica (Chieti, 24–26 Novembre 2003), *British Archaeological Reports, International Series*, 1488. Oxford 2006, 103–120.

**Cherstich 2008a** Cherstich, Luca: *The Southern Necropolis of Cyrene*, Thèse de doctorat inédite, Université d'Oxford. Oxford 2008.

**Cherstich 2008b** Cherstich, Luca: From looted tombs to ancient society: a survey of the Southern Necropolis of Cyrene. In: *Libyan Studies* 39 (2008), 73–91.

- Cherstich 2008c** Cherstich, Igor; Cherstich Luca: Violent Dialogues Between Mourners and Tombs: Disfiguring Cyrenean Cemeteries in Imperial Times. In: Rakoczy, Lila (éd.): *Archaeology of Destruction*. Cambridge 2008, 210–225.
- Cherstich 2008d** Cherstich, Luca: The role of Alexandria in the necropolis of Cyrene from Ptolemaic to Roman times. In: Giuntella, Anna Maria; Menozzi, Oliva; Di Marzio, Maria Luigia; Fossataro, Domenico (éd.): *SOMA 2005: Symposium On Mediterranean Archaeology*. Proceedings of the IX symposium on mediterranean archaeology, Chieti (Italy), 24–26 February 2005. Oxford 2008, 129–142.
- Cherstich/Santucci 2010** Cherstich, Luca; Santucci, Anna: A New Discovery at Cyrene : Tomb S64 and Its »Pompeian Second Style« Wall Paintings. Preliminary Notes. In: *Libyan Studies* 41 (2010), 33–45.
- Cherstich et al. 2010** Cherstich, Luca; Fossataro, Domenico; Menozzi, Oliva: Gis of the necropoleis of ancient Cyrene (Libya). In: Matthiae, Paolo; Pinnock, Frances; Nigro, Lorenzo; Marchetti, Nicolò: *Proceedings of the 6th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East*, Rome, Mai 2009, vol. 3. Wiesbaden 2010, 313–321.
- Cherstich 2011** Cherstich, Luca: The changing funerary world of Roman Cyrene. In: *Libyan Studies* 42 (2011), 33–46.
- Chevrollier 2016** Chevrollier, François: Les monnayages communs à la Crète et à la Cyrénaïque au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. et la formation de la province romaine. Vers une histoire partagée? In: Asolati, Michele (éd.): *Le monete di Cirene e della Cirenaica nel Mediterraneo. Problemi e prospettive*. Atti del V Congresso Internazionale di Numismatica e di Storia Monetaria Padova, 17–19 marzo 2016. Padoue 2016, 245–257.
- Chevrollier 2017** Chevrollier, François: La province romaine de Crète-Cyrénaïque, de Pompée à Dioclétien. Histoire, administration, société. Thèse de doctorat inédite, Paris IV Sorbonne. Paris 2017.
- Cinalli 2008** Cinalli, Angela: La Tipologia Di Sepoltura Dell’arcosolium a Cirene: Derivazione, Problemi, Evidenze E Confronti. In: Giuntella, Anna Maria; Menozzi, Oliva; Di Marzio, Maria Luigia; Fossataro, Domenico (éd.), *Symposium On Mediterranean Archaeology*. Proceedings of the IX symposium on mediterranean archaeology, Chieti (Italy), 24–26 February 2005. Oxford 2008, 143–148.
- Cinalli 2014** Cinalli, Angela: Documenting an Unknown Funerary Complex at Cyrene : »The Garden Tomb«. Architectural Evolution and Epigraphic Issues. In: *Libyan Studies* 45 (2014), 7–18.
- Di Valerio et al. 2005** Di Valerio, Eugenio; Cherstich, Igor; Carinci, Mauro; Siciliano, Francesca, D’Addazio, Giordano; Cinalli, Angela: Votive niches in funerary architecture in Cyrenaica (Libya). In: Birault, Camilla; Green, Jack; Kaldelis, Anthi; Stelataou, Anna (éd.): *SOMA 2003: Symposium On Mediterranean Archaeology* 2003. Oxford 2005, 53–57.
- Fabbricotti 1996** Fabbricotti, Emanuella: Divinità funerarie da Barce et Tolemaide. In *Studi Miscellanei* 29 (1996), 117–126.



- Fabbricotti 2002** Fabbricotti, Emanuela: Problemi di scultura cirenaica. In *Quaderni di Archeologia della Libia* 16 (2002), 49–54.
- Fabbricotti 2006** Fabbricotti, Emanuela: Alcune tombe della Necropoli Occidentale di Cirene. In: Emanuela Fabbricotti, Oliva Menozzi (éd.): *Cirenaica: studi, scavi e scoperte. Parte 1: nuovi dati da città e territorio. Atti del X Convegno di Archeologia Cirenaica (Chieti, 24–26 Novembre 2003)*, British Archaeological Reports, International Series, 1488. Oxford 2006, 121–140.
- Fabbricotti 2008** Fabbricotti, Emanuela: Venticinque anni di attività della Cattedra di Archeologia Classica e Numismatica Antica. Lo scavo di Iuvanum e la Missione in Libia. In: Oliva Menozzi, Domenico Fossataro, Maria Luigia Di Marzio (éd.): *SOMA 2005. Symposium On Mediterranean Archaeology. Proceedings of the IX symposium on mediterranean archaeology, Chieti (Italy), 24–26 February 2005*. Oxford 2008, 11–20.
- Ferri 1929** Ferri, Silvio: Divinità Ignote. Nuovi documenti di arte e di culto funerario nelle colonie greche. Vallecchi 1929.
- Frigerio 1997** Frigerio, C.: Un esempio di architettura ellenistica funeraria a Cirene. La tomba S 388. *Libya antiqua n.s.* 3 (1997), 51–73.
- Giovannini 2014** Giovannini, Virginia: Le sculture dal «Tempio di Cibele» nel santuario dei Dioscuri. In: Mario Luni (éd.), *Cirene »Atene d’Africa«, VIII. La scoperta di Cirene, un secolo di scavi (1913–2013)*. Monografie d’Archeologia Libica 37. Rome 2014, 67–89.
- Greve 2006** Greve, Anika: Die Felsfassadengräber von Kyrene. Untersuchungen zur Sepulkralarchitektur einer griechischen Kolonie in Nordafrika bis zur römischen Kaiserzeit. Wissenschaftliche Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades einer Magistra Artium der Universität Hamburg. Hamburg 2006. [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/372/1/Die\\_Felsfassaden\\_graeber\\_von\\_Kyrene.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/372/1/Die_Felsfassaden_graeber_von_Kyrene.pdf) (12 juin 2016).
- Greve 2014** Greve, Anika: Sepulkrale Hofarchitekturen im Hellenismus: Alexandria–Nea Paphos–Kyrene, Contextualizing the Sacred 3. Brepols 2014.
- Huskinson 1975** Huskinson, Janet: Roman sculpture from Cyrenaica in the British Museum. Londres 1975.
- Horn 1943** Horn, Rudolf: Kyrene. In: *Die Antike* 19 (1943), 200.
- IGCyr** Dobias-Lalou, Catherine. Inscriptions of Greek Cyrenaica. En collaboration avec Alice Bencivenni, Hugues Berthelot, avec l’aide de Simona Antolini, Silvia Maria Marengo, et Emilio Rosamilia. <http://doi.org/10.6092/UNIBO/IGCYRGVCYR> (12 novembre 2017).
- Laronde 1987** Laronde, André: Cyrène et la Libye hellénistique: Libykai historiai de l’époque républicaine au principat d’Auguste. Paris 1987.
- Marini 2012** Marini, Sophie: Les bustes funéraires en Cyrénaïque à l’époque romaine: un exemple d’influence de l’art funéraire égyptien sur celui des Cyrénéens? In: Stéphanie Guédon (éd.): *Entre Afrique et Égypte: relations et échanges au sud de la Méditerranée à l’époque romaine*. Bordeaux 2012, 173–186.
- Menozzi et al. 2017** Menozzi, Oliva; Di Valerio, Eugenio; Clara Tamburrino, Clara; Saleh Shariff, Abdulrahim; d’Ercole, Vincenzo; Di Antonio, Maria Giorgia:

A race against time: monitoring the necropolis and the territory of Cyrene and Giarabub through protocols of remote sensing and collaboration with Libyan colleagues. In: *Libyan Studies* 48 (2017), 69–103.

**Menozzi/Tamburrino 2012** Menozzi, Oliva; Tamburrino, Clara: Laser scanning and infra-red thermographic prospecting for diagnostic mapping and restoration projects: the case of the painted tombs at Cyrene (Libya). In: Ioannides Marinos (éd.): *Progress in cultural heritage preservation: 4th International Conference, EuroMed 2012, Limassol, Cyprus, October 29–November 3, 2012: proceedings*. Heidelberg, New-York 2012.

**Mohamed/Reynolds 1997** Ali Mohamed, Fadel; Reynolds, Joyce M.: »New funerary inscriptions from Cyrene«, *Libya Antiqua* 3 n. s. (1997), 31–36.

**Norton 1911** Norton, Richard: *The excavations at Cyrene*. New York 1911.

**Oldjira/Walker 2016** Oldjira, Meseret; Walker, Susan: *Stones of Memory: the presentation of the individual in the cemeteries of Cyrene*. In: Nick Roy, Julia Nikolaus, Niccolò Mugnai (éd.): *De Africa Romaque: merging cultures across North Africa: proceedings of the international conference held at the University of Leicester (26–27 October 2013)*. Society for Libyan Studies vol. 1. Londres 2016, 185–197.

**Oliverio 1933** Oliverio, Gaspare: *Documenti antichi dell’Africa Italiana, Collezione di monografie a cura del Ministero delle Colonie I, 2*. Rome 1933.

**Pacho 1827** Pacho, Jean Raymond: *Relation d’un voyage dans la Marmarique, la Cyrénaïque et les oasis de Audjelah et de Maradeh, pendant les années 1824 et 1825*. Paris 1827.

**Rekowska 2016** Rekowska, Monika: *In Pursuit of Ancient Cyrenaica: Two Hundred Years of Exploration. Set against the History of Archaeology in Europe (1706–1911)*. Oxford 2016.

**Reynolds/Thorn 2005** Reynolds, Joyce M.; Thorn, James C.: *Cyrene’s Thea figure discovered in the Necropolis*. In: *Libyan Studies*, 36 (2005), 89–100.

**Robinson 1913** Robinson, David M.: *Inscriptions from the Cyrenaica*. *American Journal of Archaeology* 17 (1913), 157–200.

**Rolley 2002** Rolley, Claude: *Manuel de sculpture grecque, volume I*. Paris 2002.

**Rosenbaum 1960** Rosenbaum, Elisabeth: *A catalogue of Cyrenaican portrait sculpture*. London 1960.

**Rowe 1952** Rowe, Alan: *Cyrenaican expedition of the University of Manchester I (1952)*. Manchester 1952.

**Rowe 1959** Rowe, Alan: *Cyrenaican Expeditions of the University of Manchester II (1955–1957)*. Manchester 1959.

**Santucci 2010** Santucci, Anna: *Thèmes mythologiques dans les peintures funéraires de Cyrène et de Cyrénaïque: de la collection d’images à la rhétorique de la laudatio funebris*. In Prioux, Evelyne; Rouveret, Agnès: *Métamorphose du regard Ancien*. Nanterres 2010. <http://books.openedition.org/pupo/1631?lang=fr> (2 novembre 2017).

**Santucci/Reynolds 2010** Santucci, Anna (with a note by J. M. Reynolds), *Monumentum est quod memoriae servandae gratia existat (Ulp., Ad Edict. 11, 7, 42)*:

la tomba del Veterano Ammonio nella necropoli nord di Cirene ed il suo ciclo pittorico. In: Mario Luni (éd.): *Cirene nell'antichità. Un cinquantennio di attività a Cirene della Missione Archeologica Italiana dell'Università di Urbino «Carlo Bo»*, Monografie di archeologia libica 29, Cirene Atene d'Africa 2. Rome 2010, 279–293.

**Santucci/Uhlenbrock 2013** Santucci, Anna; Uhlenbrock, Jaimee P.: *Cyrene Papers: The Final Report. Richard Norton's Exploration of the Northern Necropolis of Cyrene (24 October 1910 – 4 May 1911). From Archives to Archaeological Contexts*. In *Libyan Studies*, 44 (2013), 9–55.

**Siciliano 2006** Siciliano, Francesca: *Divinità funerarie cirenaiche. Alcuni recenti rinvenimenti*. In: Emanuela Fabbriotti, Oliva Menozzi (éd.): *Cirenaica: studi, scavi e scoperte. Parte 1: nuovi dati da città e territorio. Atti del X Convegno di Archeologia Cirenaica (Chieti, 24–26 Novembre 2003)*, British Archaeological Reports, International Series, 1488. Oxford 2006, 409–422.

**Smith/Porcher 1864** Smith, Robert Murdoch; Porcher, Edwin Augustus: *History of the recent discoveries at Cyrene made during an expedition to the Cyrenaica in 1860–61*. London 1864.

**Stucchi 1967** Stucchi, Sandro: *Cirene, 1957–1966, Un decennio di attività della Missione Archeologica Italiana a Cirene, Quaderni dell'Istituto italiano di cultura 3*. Tripoli 1967.

**Stucchi 1975** Stucchi, Sandro: *Architettura Cirenaica*. Rome 1975.

**Stucchi 1987** Stucchi, Sandro: *L'architettura funeraria suburbana cirenaica in rapporto a quella della chora viciniore ed a quella libya ulteriore, con speciale riguardo all'età ellenistica*. In: *Quaderni di Archeologia della Libia 12* (1987), 249–378.

**Thorn 2005** Thorn, James C. (2005): *The necropolis of Cyrene: two hundred years of exploration*. Rome 2005.

**Thorn 2007** Thorn, Dorothy: *The Four Seasons of Cyrene: The Excavation and Explorations in 1861 of Lieutenants R. Murdoch Smith, R. E. and Edwin A. Porcher, R. N.* Rome 2007.

**Thorn/Thorn 2009** Thorn, Dorothy M.; Thorn, James C.: *A gazetteer of the Cyrene necropolis. From the original notebooks of John Cassels, Richard Tomlinson and James and Dorothy Thorn*. Rome 2009.

**Tomlinson 1967** Tomlinson, Richard: *False-Façade Tombs at Cyrene*. In: *The Annual of the British School at Athens 62* (1967), 241–256.

**Tomlinson 2006** Tomlinson, Richard: *Tomb N 171 and its Significance for the history of Cyrene Doric*. In: Emanuela Fabbriotti, Oliva Menozzi (éd.): *Cirenaica: studi, scavi e scoperte. Parte 1: nuovi dati da città e territorio. Atti del X Convegno di Archeologia Cirenaica (Chieti, 24–26 Novembre 2003)*, British Archaeological Reports, International Series 1488. Oxford 2006, 97–102.

**Traversari 1960** Traversari, Gustavo: *Statue iconiche femminili cirenaiche*. Rome 1960.

**Wanis 1977** Wanis, Saleh: *Two funerary Statues at Cyrene*, *Libyan Studies 9* (1977), 47–49.

**Zagdoun/Hamiaux 1977** Zagdoun, Mary-Anne, Hamiaux, Marianne: Les sculptures de la Libye antique au musée du Louvre. In: *Journal des Savants* (2004-1), 61-128.

---

MARIE-THÉRÈSE LE DINAHET

## **LES REPRÉSENTATIONS FUNÉRAIRES DANS UNE SOCIÉTÉ COSMOPOLITE: LE CAS DÉLIEN**

### RÉSUMÉ

Les portraits funéraires déliens du temps de la seconde domination athénienne représentent des défunts idéalisés toujours jeunes, comme c'est le cas dans l'ensemble des ateliers travaillant pour les nécropoles de l'Égée et de la Grèce anatolienne à l'époque hellénistique. Cet art se distingue par la place prise par des thèmes bien attestés sur la sculpture funéraire attique du IV<sup>e</sup> s, la *dexiosis* unissant les couples, l'image de la femme gardienne du foyer, assise près de sa servante. Le banquet funéraire est peu représenté, contrairement à Cyzique, Byzance, Samos. Cet art fut novateur dans l'évocation des réalités très dures que connaissaient tous les habitants de cette petite île entièrement dépendante de la mer – les naufrages, les attaques de pirates –, mais aussi par la variété des représentations des enfants à tout âge de leur vie. Les sculpteurs ont donc créé une école originale qui a rayonné sur l'ensemble des Cyclades à l'époque hellénistique et qui se distingue nettement des ateliers des îles ou des villes de l'Est de l'Égée.

---

### LES PORTRAITS FUNÉRAIRES DÉLIENS\*

La nécropole délienne, depuis la purification de l'île sacrée d'Apollon à l'instigation des Athéniens en 426 (Thucydide, III, 104), s'est étendue sur la côte Est de Rhénée; elle n'a pas été réoccupée à l'époque médiévale ou moderne et a servi certainement de carrière aux maçons des îles voisines;

à partir du XVI<sup>e</sup> s., elle fut exploitée aussi pour ses antiquités qu'il était facile de prélever puisque l'île n'était pas habitée en permanence. Le corpus des monuments funéraires de Délos (EAD XXX, 1974) comprend les stèles qui furent découvertes lors de l'indépendance de la Grèce en 1829 et publiées par les membres de l'expédition de Morée en 1835, les stèles découvertes lors des fouilles grecques de la fin du XIX<sup>e</sup> s., celles provenant des fouilles françaises à Délos où elles furent remployées à l'époque paléochrétienne<sup>1</sup>. Sur la base de ce catalogue, d'autres reliefs furent identifiés dans des collections européennes. Depuis cette date, au corpus primitif qui comprend 368 stèles dont 325 stèles complètes, après avoir retiré du décompte les six stèles antérieures à l'époque athénienne et quatre stèles de l'époque impériale, il faut ajouter près de 60 documents découverts lors des fouilles et prospections de la nécropole<sup>2</sup> ou reconnus comme déliens dans des musées européens et américains, mais ces apports ne changent pas les statistiques sur l'origine des défunts<sup>3</sup>. Cet art funéraire éclot dans un contexte exceptionnel: Athènes profita de sa fidélité envers Rome durant la troisième guerre de Macédoine pour obtenir l'île de Délos (167/166 a. C.); les appels au Sénat romain des Déliens furent vains (Polybe XXX 20, 9) et les Athéniens prirent possession de la terre des Déliens comme des biens d'Apollon à Rhénée; l'île fut vidée de ses anciens propriétaires, les Déliens furent chassés et recueillis par

---

\* Je remercie vivement pour leur aide Mrs Sarah Cocke et Mr Richard Cocke (archives du Norfolk et Suffolk) et Dr Mary Parker, Churchwarden of St Peter Ketteringham.

**1** Nous ne pouvons que déplorer la disparition de la plupart des statues qui ornaient les bâtiments funéraires de la nécropole; elles répondaient aux statues honorifiques qui ornaient les sanctuaires (EAD XXX, p. 232–233); lors de la fouille d'Ano Generale, outre 8 stèles et reliefs funéraires, des fragments de trois statues sont apparus (Le Dinahet 1997, p. 640–641, n° 2–5); sur la proue qui devait rappeler les exploits maritimes du défunt, EAD XXX, p. 235.

**2** Le Dinahet 1978, 1997 b; toutes les représentations ne sont pas complètement identifiables.

**3** La liste des étrangers de Grèce et de l'Orient méditerranéen a été intégrée dans le corpus de étrangers à Délos de J. Tréheux et celle des »Romaini« dans celui des Italiens à Délos BCH Suppl 41. J'avais cru pouvoir affirmer que l'image du banquet funéraire, bien qu'elle soit connue à Athènes au IV<sup>e</sup> s., n'avait pas la faveur des Athéniens résidant à Délos mais une stèle découverte depuis dans la nécropole infirme cette hypothèse (Le Dinahet 1984, p. 352, fig. 2 et 3). Une étude typologique de l'ensemble des stèles de Rhénée a été présentée par Hannestad 1997.

les Achéens; l'onomastique délienne très caractéristique disparut. Des Athéniens s'installèrent donc dans les anciennes possessions des Déliens; grâce aux privilèges accordés par Rome aux marchands trafiquant avec Délos (atélie), la ville se développa très vite<sup>4</sup> surtout après la chute de Corinthe, en 146, et la création de la province romaine d'Asie en 129; aux côtés des Athéniens, des Grecs d'Italie du sud et des Romains, beaucoup d'Orientaux venant surtout de Syrie s'installèrent. Délos est donc un cas exceptionnel dans l'histoire du monde hellénistique en raison de l'éviction brutale de la population autochtone, ce qui explique les particularités de la répartition chronologique des stèles: il semble que la majorité d'entre elles aient été érigées à partir des années 140–130, ce qui s'explique si l'on considère qu'au départ, ce sont des colons, donc des gens jeunes qui s'installèrent; la génération arrivée dans les années 160 disparut dans les années 140–130, c'est pourquoi les stèles funéraires d'après les recoupements prosopographiques paraissent appartenir plutôt au dernier tiers du II<sup>e</sup> s. et au premier tiers du I<sup>er</sup> s.<sup>5</sup> Les ateliers cessèrent de produire à partir du milieu du I<sup>er</sup> s. après la seconde guerre de Mithridate<sup>6</sup>. Les rares stèles de l'époque impériale ont dû être importées des Cyclades voisines (Paros ou Naxos). D'autre part la brutalité de la spoliation athénienne pourrait expliquer le faible nombre de stèles datées du III<sup>e</sup> s.; des destructions furent sans doute opérées par les nouveaux arrivants dans la nécropole, néanmoins il faut rester prudent: le même phénomène semble attesté en Asie Mineure car le corpus de E. Pfuhl et H. Möbius ne mentionne que peu de stèles du III<sup>e</sup> s. Les documents

---

**4** Il faut rappeler que les Grecs d'Italie du sud et les Orientaux étaient déjà bien présents sous l'indépendance et n'ont pas dû être touchés par l'arrêt d'expulsion; deux associations, celle des Héracléistes de Tyr ID 1519, et des Posidonistes de Berytos ID 1520 sont attestées dès 153/2, l'une obtint l'autorisation de créer un sanctuaire pour Héraclès et l'autre remercie son bienfaiteur Marcus Minatius pour l'aide financière apportée à l'aménagement du sanctuaire de Poseidon.

**5** La chronologie des stèles déliennes a été revue par Schmidt 1991 p. 117–148; j'émetts quelques réserves sur l'évolution stylistique décennale reconnue qui me paraît trop rigide pour des ateliers qui ne travaillaient pas suivant les mêmes règles de qualité.

**6** Entre les guerres de Rome contre Mithridate, la vie a repris à Délos, des restaurations ont eu lieu, des ateliers de sculpteurs ont recommencé à fonctionner; mais après 69, la population a décliné et, même si une petite ville existe à l'époque impériale et paléo-chrétienne, elle était beaucoup moins importante que celle de la fin du II<sup>e</sup> s., il est logique de retrouver moins de stèles de cette époque.

comprennent des stèles de hauteur variée (hauteur comprise entre 40 cm et 1,70 m et des reliefs de grandes dimensions dont la hauteur peut atteindre 1,70 m) et qui sont de grande qualité. Les stèles possèdent des tenons d'encastrement et étaient érigées soit sur une base fichée dans le sol, soit sur un autel circulaire à guirlande et à grappes de raisin<sup>7</sup>, soit dans des massifs quadrangulaires qui enfermaient une tombe à inhumation et avaient probablement la fonction d'autel, soit enfin sur un sarcophage. Les reliefs étaient probablement insérés dans des édifices à fronton tels que ceux retrouvés à Ano Generale<sup>8</sup>. Cette fouille a révélé aussi que dans les cours desservant les grands ensembles funéraires où se trouvaient les tombes, la statuaire, des portiques et chapelles, étaient érigées des stèles relativement modestes qui donnaient le nom des défunts; on ne peut donc définir le statut social du défunt d'après sa stèle funéraire. Une stèle »modeste«, de petites dimensions, pouvait correspondre à une sépulture modeste, mais elle pouvait donner parfois le nom d'un défunt qui faisait en réalité partie de l'élite délienne. Il paraît surprenant de trouver à Délos sous domination athénienne un art funéraire très riche, parfois d'excellente qualité, alors qu'à Athènes, jusqu'à la fin du I<sup>er</sup> s. a. C., les règlements de Démétrios de Phalère interdisant toute manifestation de luxe lors des funérailles et dans les cimetières avaient amené la disparition de la sculpture funéraire, seules des colonnettes modestes surmontaient les tombes. Ces règlements ne s'appliquèrent pas à Délos, où l'on trouve d'ailleurs 20 stèles figurées mentionnant des Athéniens; le chiffre peut paraître faible mais s'explique en partie par le retour des gens âgés dans leur patrie<sup>9</sup>.

---

7 Von Moock 2005.

8 Le Dinahet 1997 b.

9 Il est possible aussi que certains Athéniens se considérant chez eux à Délos n'aient pas jugé nécessaire d'indiquer leur origine sur les tombes; on trouve en effet beaucoup d'inscriptions qui portent juste le nom et le patronyme.



I. L'INFLUENCE DE LA SCULPTURE FUNÉRAIRE ATTIQUE DU IV<sup>e</sup> S.

## 1. LA DEXIOSIS

Les ateliers déliens ont certainement été influencés par les œuvres classiques qui étaient visibles notamment au cimetière du Céramique à Athènes<sup>10</sup>. Les influences sont d'ailleurs visibles dans l'encadrement architectural des stèles; les stèles déliennes, suivant l'exemple de l'art attique au IV<sup>e</sup> s., se présentent comme de petits naiskoi, les frontons sont supportés par des entablements de type dorique ou ionique et les reliefs encadrés par des pilastres et des colonnes<sup>11</sup>. L'utilisation de l'encadrement architectural se retrouve certes en dehors de Délos (Paros, Chios, Éphèse par exemple) mais seuls les sculpteurs déliens ont eu recours de façon aussi systématique aux modèles architecturaux.

Comme sur les stèles attiques du IV<sup>e</sup> s., le serrement de mains entre les défunts qui rappelle l'union heureuse dans la vie poursuivie au-delà de la mort est le thème préféré. Il se retrouve sur près de la moitié des représentations; 119 unissent un personnage assis et un personnage debout (EAD XXX 1–117 et 466 et 467), et 11 (118–129<sup>12</sup>) des personnages debout. De plus quatre dexiosis unissent aussi le couple sur deux banquets funéraires (EAD 319 et Le Dinahet 2001, p. 107–108<sup>13</sup>) et sur deux cénotaphes, l'un représentant un défunt mort en mer près de son épouse (EAD 336), le second érigé pour le père et le fils (EAD 336 bis p. 377).

Les prospections et des fouilles à Rhénée et les identifications réalisées dans plusieurs musées européens complètent ce tableau. Outre ces 135 stèles, plusieurs stèles ou fragments publiés depuis 1974 sont des dexiosis: cinq unissent des personnages, l'un assis, l'autre debout (Le Dinahet 1978, p. 864–865, n<sup>os</sup> 1–5<sup>14</sup>), une, deux personnages debout (id., n<sup>o</sup> 6, p. 865).

**10** Sur le nombre de sculpteurs d'origine attique à Délos à cette époque cf. Marcadé 1969, p. 82.

**11** Avec certes les innovations de l'époque hellénistique (chapiteau corinthien, mélange des ordres EAD XXX, p. 269–270).

**12** La stèle 120 date du III<sup>e</sup> s.

**13** Peut-être aussi la stèle conservée à Vicenza (Couilloud 1974, p. 416, n<sup>o</sup> 7) pour un homme de Ténos.

**14** Sans surprise, dans le cas des personnages assis, quatre représentent une femme assise, dans un seul cas (n<sup>o</sup> 4) c'est l'homme qui est assis et l'épouse debout.

- Dans la fouille d'Ano Generale, deux stèles et un relief<sup>15</sup> portaient des dexiosis: celle d'une mère et de sa fille (Le Dinahet 1997, p. 652, n° 11 pour Ammia mère de Sosis) et celle d'un couple (id. p. 661, n° 17 pour Néarchos fils de Démétrios d'Antioche).
- Dans les musées européens, six stèles à dexiosis ont été reconnues comme déliennes; elles suivent le schéma le plus courant, femme assise et homme debout.

*Grèce*: Athènes EM 1264 (Couilloud 1975, p. 314, 315, n° 1); Samos: épitaphe de Polla Avilia fille de Gaius Romaine (IG XII 6 1200). – *Italie*: Trieste, Musée civique, épitaphe de Pola Orcevia, fille de Publius, Romaine Mainardis, p. 34–37, n° 5. – *France*: Avignon Musée Calvet, épitaphe d'Elpis, fille de Séleukos, épouse d'Héris (Cavalier 1996, n° 10, p. 107–109 et fig. 118 p. 399). – *Grande-Bretagne*: Ketteringham Hall (Senff 1985, p. 86, pl. 6, 3). – *Pologne*: Nieborow (Sadurska 1983, p. 326–328).

Au total donc 151 documents représentent le geste de la dexiosis (fig. 1).

Les personnages sont drapés dans une tunique et un himation qui couvre entièrement le corps; en général la femme est voilée. Les têtes sont juvéniles, à la différence des stèles attiques, aucune marque de l'âge n'est indiquée; un cas échappe à cette idéalisation: sur la stèle des Paconii 118 (fig. 2), le visage du père dont le fort nez est soigneusement représenté a un aspect réaliste, ce qui ne surprend pas à Délos où des portraits de Romains sont bien attestés<sup>16</sup>. La qualité de ces stèles varie beaucoup, certaines sont l'œuvre d'artisans très médiocres mais d'autres, par exemple la stèle de Tertia Horaria érigée sur un sarcophage, sont de très belle qualité. L'étude des épitaphes montre que toute la population délienne, quelle que soit son origine, avait adopté cette iconographie.

Origine des défunts: Grèce propre: Athènes EAD XXX 36, 65, 79, 89, 90, Corinthe 25. – Iles de l'Égée: Délos 16, Naxos 68, 97, Chios 93. – Asie Mineure: Dardanos 89, Magnésie du Sipyle 37. – Syrie Phénicie: Antioche 7, 31, 61, 84, 90, 101, Le Dinahet 1997, p. 663, n° 17, Apamée 22, 30, Askalon 87, Bérytos 29, 66, 71, 127, Damas 1, Gaza 57, Laodicée 6, 77, 107, Sidon 6, 110 bis. – Égypte: Alexandrie 107. Médie: 9.

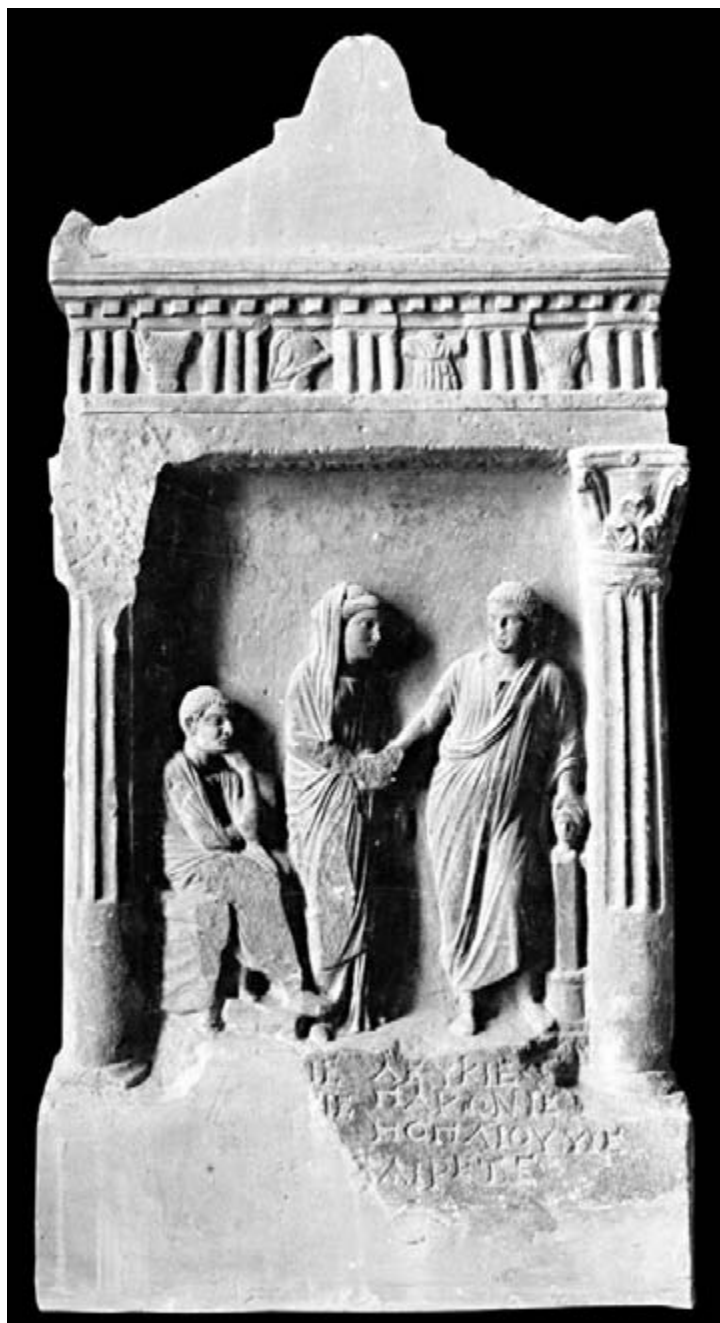
Italiens et communauté italienne: Néapolis EAD XXX 49, Moschiné Pedia 8, Polla Grania Romaia 20, Polla Petronia 34, Pola Tertia, 35, Méropé Stertina Romaia 48, Tertia Horaria Tryphera Romaia 58, Dia

<sup>15</sup> Le relief p. 655, n° 12 est mutilé.

<sup>16</sup> Marcadé 1969, p. 315–317.



1 Dexiosis. Ketteringham Hall



2 Stèle des Paconii. EAD XXX 118

Stlaccia et Diodoros Stlaccius 79, Aulus Egnatius 106, Publius et Lucius Paconius 118, Publius Sehius, 124, Polla Avilia fille de Gaius Romaia (IG XII 6 1200), Pola Orcevia, fille de Publius Romaia (Mainardis, n° 5).

- La dexiosis qui unit des époux, femme assise, la tête recouverte de son manteau, et homme debout, est l'image la plus fréquente, les cas où l'homme est représenté assis, alors que la femme est debout, sont peu nombreux (7 exemples<sup>17</sup>); a-t-on voulu dans ce cas indiquer la mort prématurée du défunt, parti avant son épouse ou sa mère?

En dehors de l'union dans le couple<sup>18</sup>, quelques images de dexiosis célèbrent aussi l'affection entre deux hommes, l'un debout, l'autre assis, le père et le fils (5 exemples: 3, 6, 38, 69, 100), ou frères (121), ou tous deux debout (père et fils: 121), et celle qui unit deux femmes, mère et fille, l'une debout, l'autre assise (4 exemples: 34, 65, 68 et le Dinahet 1997 p. 652); les épitaphes permettent aussi de reconnaître des stèles représentant le père et sa fille ou le frère et la sœur (10, 84, 97). Lorsque la jeune femme assise ne porte pas de voile (87, 101, 366), il est probable qu'elle n'était pas mariée et que c'est son père ou son frère qui lui montre son affection en lui donnant la main<sup>19</sup>. Un jeune enfant serre la main de son père ou de sa mère sur quatre stèles (31, 32, 33 et 119).

Comme sur les stèles du répertoire attique classique, des membres de la famille se joignent à ces représentations: il s'agit d'adultes ou d'enfants; les adultes, drapés entièrement dans leur manteau, sont placés soit en arrière de la représentation (9 cas: 93, 94, 97-101, 103 bis) soit sur

---

**17** Sept cas avec l'homme assis et la femme debout (92, 96-98, 101, 102, 467 et le Dinahet 1978, n° 4); ce sont, pour les cinq premières, des stèles familiales car un troisième personnage debout apparaît dans une attitude digne. En 98 la jeune femme n'est pas voilée; il s'agit sans doute de la sœur du défunt, la mère étant représentée voilée à l'arrière-plan.

**18** En 72 et 95 les liens entre les défunts ne sont pas évidents (beaux-frères, amis?).

**19** L'épigramme 466 en l'honneur de Martha déplore son décès ainsi que celui de son frère et de son père, sans évoquer son mariage; elle a dû mourir avant ses noces et on l'a représentée non voilée aux côtés de son frère; il est possible aussi qu'un décès prématuré avant le mariage ait emporté des jeunes femmes non voilées en 87, 101.

le côté (9 cas: 101, 102, 105–109<sup>20</sup>, 127, Couilloud 1975, n° 1). Un enfant debout est représenté sept fois au centre de l'image (n<sup>os</sup> 86, 87, 89, 90, 92, 126<sup>21</sup>).

Les serviteurs et servantes sont représentés non à l'échelle d'adultes comme en Attique mais réduits à celle d'enfants; ils sont vêtus<sup>22</sup> d'une tunique courte pour le serviteur, d'une tunique longue pour la servante; ils sont donc présents non en tant que membres de l'oïkos mais comme représentants de sa richesse: les servantes portent d'ailleurs des objets qui rappellent l'opulence de l'épouse, dans 38 cas la cassette (EAD XXX 46–49, 51–53, 55–61, 63–67, 75, 77, 84, 91, 94, 98, 107, 109, 111–112)<sup>23</sup>, beaucoup plus rarement un éventail (3, 78, 82, 83, 88) ou un miroir (75).

- Les serviteurs sont présents à 16 reprises près de leur maître dans des poses stéréotypées; leurs gestes expriment la tristesse: le bras droit replié touche l'épaule gauche; le bras gauche est étendu le long du corps. (70, 71, 72, 78, 108, 124, 125); quelques-uns replient les bras sur la taille (74, 77, 80–82). Trois d'entre eux tiennent un strigile (75, 105 et 119), allusion évidente au gymnase fréquenté par le défunt, et l'un, un rouleau (98) de papyrus ou de parchemin qui indique que le défunt était un lettré<sup>24</sup>; en 75, le défunt qui a fréquenté le gymnase est un Romain, Aulus Caecilius.

La présence du strigile et du rouleau nous donne une précieuse indication sur le rang social qu'occupait le défunt car peu d'habitants de Délos avaient le droit de fréquenter le gymnase, réservé à une élite cosmopolite. Après 166 en effet, Romains et Orientaux furent admis au gymnase où

**20** La très belle stèle 107 porte l'épithaphe de Mysta, fille de Mnaséas de Laodicée, épouse d'un Alexandrin; Perrin-Saminadayar 2007, p. 503 et 521, E 1178 a remarqué que la famille était connue à Délos: c'est son frère, sans doute Menès fils de Mnaséas, qui est éphèbe en 118/7: la famille faisait partie des notables déliens.

**21** Il est difficile de dire si la stèle a été érigée pour l'enfant ou pour l'un des parents; en 126, c'est la statue en miniature de l'enfant Dorotheès qui a été sculptée sur une petite base au centre: la stèle était certainement pour lui.

**22** Certains sont nus, comme ce devait être le cas lorsqu'ils accompagnaient leur maître pour l'assister au gymnase.

**23** Il faut ajouter la stèle pour Ammia, la stèle de Trieste, de Ketteringham Hall et de Nieborow citées ci-dessus.

**24** Le fils de la défunte Nikaia de Ptolémaïs sans doute de Phénicie (32), qui est représenté comme un jeune garçon, en présentant ce rouleau, indique que la famille faisait partie d'une élite cultivée.

ils furent présents en plus grand nombre que les Athéniens. Certains défunts eux-mêmes portent un strigile ou touchent un pilier hermaïque<sup>25</sup> à tête juvénile, symbole du gymnase dont Hermès est le protecteur; en EAD XXX 110 bis<sup>26</sup>, c'est un jeune athlète nu, Apollonios originaire de Sidon, qui porte un strigile et s'appuie sur sa mère; en 90, en arrière de la représentation est érigé un pilier hermaïque rappelant la fréquentation du gymnase par l'Athénien Aristoklès qui avait épousé une femme d'Antioche. En 118, L. Paconius touche la tête d'un pilier hermaïque (fig. 2). Sept de ces stèles de dexiosis évoquent donc de façon claire la place qu'occupait le défunt au sein de l'élite locale.

La stèle des Paconii 118 est intéressante pour une autre raison que la référence au gymnase: dans l'entablement qui surmonte le relief, des insignes militaires, cuirasse et casque, sont sculptés. Ces armes font certainement allusion à la carrière militaire qu'avaient accomplie l'un ou, peut-être, les deux défunts. Ils affichaient ainsi leur double appartenance et leur double culture; ils avaient fréquenté le gymnase grec mais en tant que Romains avaient rempli leurs obligations militaires envers leur patrie.

Une allusion probable à la carrière politique de l'un des disparus n'est visible que sur un seul relief. Sur la stèle 69 érigée en souvenir de deux Athéniens, Zoilos fils de Zoilos, le père et fils, le serviteur brandit une couronne certainement honorifique dont le personnage a dû être honoré durant sa vie par le peuple athénien, pour les services rendus à sa patrie<sup>27</sup>. La poitrine de l'homme debout est nue, ce qui fait sans doute allusion au fait qu'il était un familier du gymnase.

Ces stèles de dexiosis ne présentent pas de mobilier luxueux, les gens sont assis sur un simple diphros, un fauteuil à haut dossier n'est attesté qu'une fois (EAD XXX 84).

---

**25** Graffites du gymnase EAD XXVII, p. 124 fig. 71; sur les piliers hermaïques à tête juvénile à Délos, Marcadé 1969, p. 158 et pl. XVI, XIX.

**26** L'image est reproduite par erreur sous le n° 105 pl. 24, 25 en EAD XXX.

**27** On peut néanmoins se demander si la couronne n'est pas simplement agônistique.

## 2. LA FEMME ASSISE SEULE OU ACCOMPAGNÉE D'UNE SERVANTE OU D'UN MEMBRE DE LA FAMILLE

D'autres représentations restent très proches du vocabulaire iconographique de l'époque classique: les images des femmes assises seules ou avec un enfant ou une servante<sup>28</sup>; elles sont enveloppées dans une tunique et un manteau qui recouvre en général leur tête<sup>29</sup>.

Onze femmes (fig. 3) sont représentées seules (EAD XXX 130–137, 468 et 3 stèles très fragmentaires: Le Dinahet 1978, n<sup>os</sup> 7–9); près de l'une d'elles, se trouve un calathos (131), la corbeille à laine, symbole des vertus domestiques, et en 134 un dressoir qui porte des flacons à parfum, signes de la richesse de la famille.

Deux portent un bébé sur les genoux (141 et 142) et l'une est accompagnée d'un jeune enfant debout portant une grappe de raisin (143). Mais elles sont représentées plus fréquemment avec une servante qui en général présente une cassette. C'est seulement à trois reprises que la servante ne porte rien et se tient dans une attitude de tristesse, les bras repliés (cf. 155, 159, et Pfuhl-Möbius, n° 917<sup>30</sup>).

a. La femme met la main sur ou dans la cassette (9 exemples: EAD XXX 144, 145, 146, 147, 148, 150, 470), en 151, c'est un grand coffre qui est ouvert<sup>31</sup>; il faut ajouter une stèle au musée de Vérone (Ritti, 1981, p. 170, n° 104) pour Philouméné de Tyr ou de Syros. La stèle EAD XXX 144 de très belle qualité est érigée en souvenir de l'Athénienne Krino fille d'Artémon (fig. 4).

b. La servante tient la cassette, sur six stèles (EAD XXX 154, 157, 158, 160, 161, 469); dans cinq cas, la femme qui a une main libre esquisse le geste de l'anakalypsis, le dévoilement qui a lieu lors du

---

**28** J'ai dénombré 37 images de la femme assise seule, avec un nourrisson sur les genoux ou une servante.

**29** La chevelure de la jeune femme en EAD XXX 173 est réunie au sommet de la tête en formant une série de vaguelettes superposées dite «peak coiffure»; elle est reconnue par Dillon 2010, p. 116, 122–123 pour qui cette image attestée dès le IV<sup>e</sup> s. évoque des portraits d'Aphrodite et souligne ainsi le charme de la défunte.

**30** Cette stèle provenant de la collection Choiseul-Gouffier a été identifiée comme délienne par Queyrel-Zambon 2012.

**31** Il s'agit d'une très petite stèle et, de façon assez naïve, l'auteur a voulu montrer la richesse de la famille en faisant apparaître un gros coffre au lieu d'utiliser la conventionnelle cassette à bijoux.



mariage. En 469, la femme tient un tissu dans sa main qui provient du calathos, la corbeille à laine, placé à ses pieds.

- c. Autres objets présentés par la servante: en 152, la femme touche le miroir que présente la servante et celle-ci retire un objet du calathos; en 156, la servante tient un éventail.

La très belle stèle du J. P. Getty Museum<sup>32</sup> est exceptionnelle aussi bien par la qualité du fauteuil dont un montant est orné d'un aigle, que par la représentation des tissus luxueux transparents dans lesquels se drape la jeune femme qui porte de très beaux bijoux, des bracelets en forme de serpents au sommet des bras et autour des poignets. La défunte touche un objet plat ouvert, boîte ou miroir, que lui présente une servante. O. Cavalier<sup>33</sup> a suggéré de reconnaître dans cet objet un *diptychon* qui ferait allusion à la culture de la défunte.

Ces stèles donnent l'image de femmes appartenant à des milieux fortunés, comme le montre la présence des servantes, des coffrets à bijoux, miroir et éventail, mais dont la tenue correspond à l'idéal familial exprimé par ailleurs dans les épigrammes: l'épouse ou la future épouse a toutes les qualités nécessaires pour bien gérer le foyer, dans une attitude de retenue, la *sophrosyné*; les images inspirées par l'iconographie d'Aphrodite sont très rares<sup>34</sup>. Mais ces images ne sont pas stéréotypées, des allusions au rang occupé dans la société par ces familles sont bien présentes; un certain nombre d'éléments en effet permettent de situer de façon plus précise la défunte; la richesse de celles qui font partie de l'élite locale s'exprime par le mobilier, les vêtements, les parfums: dressoir (EAD XXX 134), le fauteuil richement mouluré (Burnett Grossmann 2001, n° 146), la qualité des étoffes de lin ou de soie qui permettent des effets de transparence (EAD XXX 132 cf. fig. 3, Burnett Grossmann n° 146) ou de très beaux drapés (EAD 159), les flacons à parfums (134 et 144, 161). L'acquisition de talents musicaux est suggérée par les représentations de lyre en arrière-plan en 144 et 161 qui évoquent l'excellente éducation reçue par l'Athénienne Krino et la Romaine Tertia Stertina.

Six stèles (EAD XXX 169–170, 173–175 et Cavalier 1996, p. 97–99 et fig. 117) figurent des femmes assises près de leurs époux debout; le drapé du très beau vêtement en 169 rappelle celui de 159, les montants du siège luxueux 170 sont ornés de sphinges. Deux stèles sont de type familial: en

<sup>32</sup> Burnett Grossmann 2001, p. 15, n° 146.

<sup>33</sup> Cavalier 2003, p. 399.

<sup>34</sup> Outre EAD XXX 173, cf. EAD XXX 147–149, cf. Hannestad 1997, p. 291.



3 Stèle EAD XXX 132



4 Stèle de l'Athénienne Krino. EAD XXX 144

189, deux femmes qui portent des bébés sur leurs genoux, une »Romaia« et une Apaméenne, peut-être des belles-sœurs, se font face, de part et d'autre d'un homme debout; en 181, une femme est assise près de deux femmes debout.

## II. LES EMPRUNTS À L'ICONOGRAPHIE DU MONDE HELLÉNISTIQUE

### 1. LES ORATEURS

L'image de l'athlète nu bien connue à l'époque classique est peu représentée à Délos. Elle n'est attestée que trois fois. En EAD XXX 296, le jeune homme se couronne et brandit une palme, signe de la victoire, près d'un pilier hermaïque; en 301, le jeune homme, qui porte seulement une chlamyde, est accompagné d'un serviteur qui tient un strigile; il présente une coupe à un serpent enroulé autour d'un arbre, l'héroïsation du jeune homme au-delà de la mort est ainsi affirmée. Un jeune athlète nu est aussi présent appuyé sur sa mère dans une scène de dexiosis (110 bis).

Les habitants ont souhaité apparaître après leur mort sous des aspects comparables à ceux des bienfaiteurs et des notables dont les statues étaient érigées à Délos, soit par le peuple athénien, soit par des familles auxquelles on concédait des parcelles de l'espace civique pour leur permettre d'édifier des images de leurs proches. Les hommes sont représentés seuls ou accompagnés de serviteurs. L'image de l'homme debout seul, drapé dans sa tunique et son manteau, est l'image la plus courante après celle de la dexiosis.

Les modèles utilisés sont attestés dès la fin du IV<sup>e</sup> ou le début du III<sup>e</sup> s. mais ils ont été diffusés à l'époque hellénistique, surtout à partir du II<sup>e</sup> s.: les personnages sont représentés de façon très digne, tels qu'ils pouvaient se présenter pour faire un discours devant une assemblée<sup>35</sup>; à Délos, la vie politique collective est intense; même si les grandes décisions étaient prises à Athènes, l'assemblée locale des clérouques votait des décrets concernant les affaires de l'île au moins jusqu'aux années 130, et, à partir de cette date, d'autres groupes s'associeraient aux Athéniens: les Romains séjournant à Délos ainsi que les armateurs et négociants<sup>36</sup>. Il existait d'autre part des associations formées d'Orientaux, les Héracléistes de Tyr, les Posidoniastes de Berytos, et aussi d'Italiens

<sup>35</sup> Zanker 1993, p. 217.

<sup>36</sup> Habicht 2000, p. 275-276.

dont les *magistri* (Hermaïstes, Apolloniastes, Poséidoniastes et Compéta-liastes) étaient les délégués<sup>37</sup> qui tenaient aussi des réunions et votaient des décisions concernant le fonctionnement de leurs établissements et des honneurs pour leurs bienfaiteurs.

Les stèles représentant des personnages debout seuls, enveloppés dans leur manteau, sont au nombre de 38 (EAD XXX 217, 221–252, Le Dinahet 1978, p. 867–868, n<sup>os</sup> 21, 22, 23, 26, 27, Le Dinahet 1984, p. 352 fig. 1, stèle de Trieste); elles sont, pour une bonne part d'entre elles, très endommagées<sup>38</sup>. Des lettrés portent un rouleau en 222 et 223, la fréquentation par le défunt du gymnase est signalée par un pilier hermaïque à tête juvénile (Trieste).

Les personnages debout accompagnés de leur serviteur sont au nombre de 27, la plupart des stèles sont complètes: EAD XXX 274, 276–285, 287–296, 297, 298 (doublet 299), 300, 302, 303 et Le Dinahet 1978, p. 868, n<sup>o</sup> 30 et 31; les allusions à la fréquentation du gymnase, soit par la présence du strigile dans la main du serviteur 274, 277, 280, 281, 285, 287, 288, 294, 302, 303<sup>39</sup>, soit par la présence du pilier hermaïque à tête juvénile 297, 298, 300, sont nombreuses, auxquelles il faut ajouter la présence de rouleaux de papyrus ou de parchemin en 281 et 282 qui témoignent de la très bonne éducation reçue et de la place de ces défunts dans l'élite délienne<sup>40</sup>.

La présence de signes héroïsans ne se rencontre qu'à deux reprises: sur une stèle conservée à Corfou et attribuée à Rhénée (303) pour Apollonios et sur la stèle 302 pour Gnaeus Tutorius Romaios; près de l'homme debout se dresse un arbre autour duquel s'entoure un serpent.

Bon nombre de représentations des hommes debout dérivent de l'image dite d'Eschine, popularisée par la statue de l'orateur attribuée à la fin du IV<sup>e</sup> s.; c'est ainsi que fut représenté dans sa maison l'Athénien Dioskouridès<sup>41</sup>; les personnages sont entièrement enveloppés dans leur manteau (fig. 5), un bras est replié sur la poitrine, le second est étendu le

<sup>37</sup> Hasenohr 2007, p. 77–90.

<sup>38</sup> Une stèle représente un très jeune homme reconnaissable à la chevelure tressée en arrière de la tête: EAD XXX 219.

<sup>39</sup> Certains des serviteurs sont nus, 274, 277, 278, 290, rappelant ainsi qu'ils étaient présents pour aider leurs maîtres au gymnase.

<sup>40</sup> Un Athénien en 274, un Bérytien en 281, un Laodicéen en 300, un Romain en 302, rappellent ainsi leur passage au gymnase.

<sup>41</sup> F. Queyrel, in Marcadé 1996, p. 208, n<sup>o</sup> 94, l'image correspond au Type I, groupe 3 défini par Lewerentz 1993, p. 51, 57.

long du corps (EAD XXX 217, 223, 224, 227, 230, 246, 251, 275, 280, 283, 302–304). Cette image est aussi utilisée dans les scènes de dexiosis à caractère familial pour représenter le troisième personnage debout (99, 100, 102, 103 bis, 107). Il en va de même pour les scènes représentant des couples, l'homme debout et l'épouse assise près de lui (174–176, 185 et Cavalier 1996, p. 97–99, fig. 117).

D'autres images sont proches du modèle statuaire dit de Cos, attesté aussi au tournant du IV<sup>e</sup> et du III<sup>e</sup><sup>42</sup> et bien répandu à partir du milieu du II<sup>e</sup> s. : les bras sont nus, l'un est replié sur la poitrine, le second est étendu le long du corps (fig. 6), un large pan vertical du manteau apparaît, sous la main, au milieu du corps et un pan retombe sur un côté. Il est, comme le précédent, très apprécié (250, 274<sup>43</sup>, 281, 285, 287, 294, 298=299). Parfois la position des bras est inversée (222, 251, 277, 282, 288), cf. fig. 7. On retrouve ce type aussi sur les stèles 170, 173 (homme debout près d'une femme assise) et sur une scène de dexiosis de type familial (deux hommes debout, 127).

## 2. LES FEMMES DEBOUT

Si l'on dénombre au moins 65 représentations de »l'orateur«, les images des femmes debout seules ou avec leurs servantes sont très peu nombreuses. Elles sont seules en 214, 215, 216 (en 215 et 216, les scènes sont incomplètes); elles se présentent avec leur servante debout qui porte un coffret en 270–272. D'autre part, à deux reprises, elles sont représentées debout à côté de leur époux (304 et 305)<sup>44</sup>; elles apparaissent aussi dans des scènes de type familial avec un couple (94, 97, 98, 101) ou avec une femme assise (181).

En EAD XXX 94, 97, 98, 101, 181, les femmes de face sont entièrement enveloppées dans leur manteau qui recouvre leur tête; de la main droite, elles le tiennent à la hauteur du cou; leur bras gauche est étendu le long du corps, les plis de la longue tunique n'apparaissent qu'au bas des jambes.

<sup>42</sup> Lewerentz 1993, type II, p. 70, 78–79.

<sup>43</sup> Sur cette stèle, le personnage debout se distingue par la forme du manteau qui retombe sous la taille en un large repli triangulaire évoquant le drapé du type III de Lewerentz 1993, p. 95, mais il en diffère par le port de la tunique.

<sup>44</sup> Ces scènes reproduisent fidèlement des statues honorifiques que l'on pouvait voir en nombre à Délos, d'ailleurs la plinthe sur laquelle reposaient les statues est parfois représentée (214, 304, 305); sur les statues féminines à Délos cf. Dillon 2010, p. 54–55 et p. 171–175.



5 Stèle de Ménodoros, fils de Dionysios. EAD XXX 280



6 Stèle de Gorgias fils de Dionysios. EAD XXX 281





7 Stèle pour Bachios. EAD XXX 222



8 Stèle de Lampron de Stymphale. EAD XXX 270

Sur les autres stèles, c'est le type dit de la Pudicitia attesté au IV<sup>e</sup> s.<sup>45</sup> mais surtout répandu à la fin de l'époque hellénistique qui est utilisé, cette image correspond à l'idéal de modestie et de contrôle de soi qui est celui de la femme idéalisée. C. Eule<sup>46</sup> a montré que les images funéraires correspondent à deux types, l'un qu'elle définit par le nom de la mère de L. Valerius Flaccus, gouverneur de la province d'Asie, dont la statue se dressait au début du I<sup>er</sup> s. à Magnésie du Méandre: le type de Baebia fig. 8; la femme tient de la main gauche un pan de son voile à la hauteur du visage au-dessus de l'épaule droite, l'avant-bras droit est replié sur la taille (EAD XXX 270, 305); les statues du type de Cléopâtre<sup>47</sup>, épouse de Dioscouridès ont inspiré ces sculpteurs.

Le second type iconographique correspond à celui qui a été utilisé pour Saufeia, épouse de L. Valerius Flaccus, érigée à Magnésie (EAD XXX 181, 214<sup>48</sup>, 271, 304): le schéma est inversé; de la main droite la femme tient le voile à la hauteur du menton, l'avant-bras gauche est replié sur la taille (fig. 9).

### 3. LES HOMMES ASSIS SEULS OU AVEC DES MEMBRES DE LA FAMILLE

De même que les images de femmes debout sont très peu nombreuses, celles des hommes assis sont peu fréquentes (EAD XXX 163 –167); ils sont représentés dans une position méditative et un petit personnage attentif se tourne vers eux; il faut interpréter ces scènes comme le symbole de la transmission d'un savoir entre un adulte, un lettré, sinon un philosophe<sup>49</sup> et un enfant; en 164 le défunt est un Athénien, en 163 un Laodicéen.

La stèle 167 est exceptionnelle (fig. 10) pour sa qualité et son sujet. Deux hommes sont représentés, probablement le père et le fils, derrière eux se dresse un pilier hermaïque à tête juvénile. Ce sont des Romains car l'homme debout porte une toge<sup>50</sup>, la position méditative de l'homme assis à droite sur un simple bloc quadrangulaire est celle d'un philosophe; H. Möbius en a retrouvé un parallèle exact, y compris dans la

<sup>45</sup> Dillon 2010, p. 88–91.

<sup>46</sup> Eule 2001, p. 16–17 et 22.

<sup>47</sup> F. Queyrel, in Marcadé 1996, p. 208, n° 94.

<sup>48</sup> On observe une variante du type de Saufeia en 181 et 214: un pan du voile est figuré en oblique en travers de la poitrine.

<sup>49</sup> Cf. Zanker 1995, p. 191–192.

<sup>50</sup> Marcadé 1969, p. 328.

représentation du drapé, sur une stèle du musée civique de Padoue attribuée à un atelier de la Grèce de l'Est et datée de la première moitié du II<sup>e</sup> s.<sup>51</sup>: c'est une très belle image que voulaient donner d'eux ces personnages en rappelant leur double culture, grecque par la fréquentation du gymnase et la pratique de la philosophie, romaine par cette austérité que symbolise la nudité de la pierre bien loin du luxe dont on a vu plusieurs exemples ci-dessus.

Des hommes assis apparaissent aussi sur deux scènes familiales, de façon symétrique soit en face de leur épouse (185) soit de leur fils (186), un troisième personnage apparaît debout de face, au centre, le fils en 185, un second fils (?) plus jeune en 186; la stèle 185 érigée pour un couple originaire d'Aréthuse de Syrie est remarquable par la présence d'un magnifique fauteuil en forme de griffon dans lequel le mari est installé, sa poitrine est nue et il tient une couronne de laurier, allusion à une couronne honorifique qui lui fut décernée durant sa vie par les habitants de Délos.

#### 4. LE BANQUET FUNÉRAIRE

L'iconographie du banquet funéraire est attestée en Attique dans la seconde moitié du IV<sup>e</sup> s., mais c'est à partir du II<sup>e</sup> s. qu'elle est très appréciée en Asie Mineure et dans les grandes îles de la côte anatolienne, notamment à Samos, à Byzance mais aussi à Cyzique et Rhodes. J. Fabricius a démontré que l'interprétation eschatologique (banquets des pieux dans un au-delà) non plus que l'interprétation ritualiste (banquet célébré lors des funérailles des défunts) n'étaient satisfaisantes; ces images renvoient en fait à la réalité sociale et culturelle des cités concernées<sup>52</sup>. Elle a reconnu par exemple l'importance du luxe à Samos, la place des femmes dans la société rhodienne, la place des lettrés à Byzance<sup>53</sup>. À Délos, l'homme est à demi étendu sur un lit, appuyé sur des coussins, et l'épouse qui esquisse le geste de l'anakalypsis est assise à l'extrémité de la kliné; une seule stèle (314) représente un homme seul sans doute mort avant son mariage. La dominante masculine est évidente, une stèle seulement

<sup>51</sup> Möbius 1966, p. 142-143, Pfuhl-Möbius, n° 821.

<sup>52</sup> Fabricius 1999, p. 120-122, 185-187, 248-254.

<sup>53</sup> Aux douze stèles répertoriées dans EAD XXX 314, 315, 317-326, il faut ajouter la stèle de l'Athénien Hermon (Le Dinahet 1984, p. 352, fig. 2 et 3). Il est possible aussi que la stèle du Musée de Vicenza (Le Dinahet 1974, p. 475, n° 81) pour un Salaminien de Chypre provienne aussi de Rhénée. La stèle 313 date de l'époque impériale.



9 Stèle de Sostraté et Boéthos, Athéniens. EAD XXX 304

mentionne une défunte Kydilla (322)<sup>54</sup>. Cette image est appréciée par toutes les composantes de la société délienne: athénienne, Hermon, fils d'Apollonios (Le Dinahet 1984, p. 353, n° 4), phénicienne et syrienne, Galestès, fils de Zopyros, de Sidon (314), Hermias, fils d'Apollodoros, de Tyr (325), Xénon, fils d'Apollodoros, d'Apamée, Démétrios, Archizaphés, d'Antioche (324)<sup>55</sup>, pamphylienne, Alexandros, fils d'Hermippos, de Sidé (315), italienne, Quintus Nonnius (318); le patronyme de Kydilla, Mnasikydès (322) est probablement délien<sup>56</sup>.

Si le serviteur est présent partout, à l'exception de la stèle 315, l'iconographie reste très variée, chaque stèle semble avoir répondu à des demandes précises de la part de la famille; la servante apparaît sur deux stèles, celle d'Hermon et la stèle 326; en 319, le geste de la dexiosis unit l'homme et la femme; des représentations »familiales« font apparaître deux adultes sur le lit côte à côte (323), et, comme sur les scènes de dexiosis, un homme (père, fils?) est figuré soit en arrière du lit, soit sur le côté (324 et 325); sur la stèle mutilée 326, l'épouse tient un nourrisson sur ses genoux. La stèle pour Arsinoé Clodia (Le Dinahet 2001, p. 107-109, fig. 3 et 4) est exceptionnelle: la femme est à demi étendue sur une kliné, près d'elle une petite servante se tient debout, l'époux est assis, la présence d'une femme sur la kliné est aussi attestée à Rhodes<sup>57</sup> mais l'absence de la table de banquet surprend.

La qualité des tables à pieds en forme de patte de lions ou d'équidés rappelle la richesse des grandes demeures déliennes qu'évoquent aussi la console sur laquelle est placé un cratère de la stèle 318 et la tenture en arrière de la kliné de la stèle 315. Le défunt tient en général un bol ou une coupe mais aussi un luxueux rhyton (319).

Sur certains des banquets d'Asie Mineure (Samos, Smyrne, Éphèse), des éléments empruntés aux banquets votifs héroïques sont attestés: tête de cheval, arbre au serpent; à Délos, une famille (EAD XXX 320) fit sculpter un arbre autour duquel s'enroule un serpent, montrant ainsi sa croyance en une survie du défunt.

<sup>54</sup> Il faut noter néanmoins que sur deux stèles 324, 325 une place avait été réservée pour probablement inscrire le nom de l'épouse qui a en définitive eu probablement droit à sa propre stèle et dont le nom n'a donc pas été transcrit.

<sup>55</sup> Le nom Kasiodoros en 326 sur une stèle très mutilée qui mentionne le nom de trois défunts apparentés renvoie aussi au milieu syrien ou égyptien.

<sup>56</sup> Certains Déliens ont pu revenir de leur exil, cf. EAD XXX 322.

<sup>57</sup> Fabricius 1999, p. 186, fig. 31.

La stèle 316 a été classée à tort parmi les banquets; en effet l'épouse, Pamphilé, est complètement allongée sur le lit, son époux enveloppé entièrement dans son manteau, est assis près d'elle, sa tête repose sur son bras gauche replié dans une attitude de tristesse, la table de banquet manque. Cette scène pourrait représenter une *prothesis*, le moment de la présentation du corps du défunt avant son *ekphora*, le cortège funèbre qui le porte dans sa tombe. Mais sur les scènes de *prothesis*, peu nombreuses d'ailleurs, attestées aux Musées de Brousse et de Stamboul à l'époque hellénistique, l'époux n'est pas seul, d'autres adultes dans l'affliction sont présents, et même une pleureuse (cf. Pfuhl-Möbius, p. 495-496). Cette scène est beaucoup plus intime<sup>58</sup>.

Le thème du banquet reste très minoritaire et, en cela, les ateliers déliens se distinguent de la plupart des ateliers de la Grèce de l'Est (Samos, Cyzique, Byzance, Rhodes) mais se rapprochent des ateliers de Smyrne<sup>59</sup>.

### III. LES THÈMES ORIGINAUX

#### 1. L'ENFANCE

Les images de l'enfant sur les stèles funéraires sont bien attestées en Attique et très largement répandues dans le monde grec hellénistique, mais Délos se distingue par le nombre et la qualité des images (33). Les stèles sont certes beaucoup moins nombreuses que celles d'adultes, alors que la mortalité infantile était très élevée, mais les images sont très diverses et assez soignées, tout en restant plus modestes que les stèles d'adultes<sup>60</sup>. Les stèles érigées pour des enfants comprennent plus de jeunes garçons que de fillettes; j'ai dénombré 11 stèles érigées pour des fillettes et 22 pour de jeunes garçons; si l'on prend en compte l'ensemble des représentations d'enfants, en tenant compte de celles qui les montrent aux côtés des parents pour qui la stèle a dû être érigée, les fillettes sont représentées

---

**58** Notons qu'il ne s'agit pas de la seule scène délienne pour laquelle il paraît difficile de trouver un parallèle: on peut évoquer, parmi les stèles de naufrages que nous étudions ci-dessous, la représentation de Kerdon (EAD XXX 348) qui s'est noyé et dont la chute dans l'eau est montrée de façon réaliste ou encore le bateau renversé de la stèle 350. Les artisans déliens devaient savoir répondre aux demandes précises de leur clientèle.

**59** Puddu 2013, pl. 3 et 4.

**60** Le Dinahet 2001b, p. 90-106.

16 fois et les jeunes garçons 30 fois<sup>61</sup>; la mort des jeunes garçons sur qui reposait l'espérance de la continuité familiale est davantage rappelée et déplorée que celle de leurs sœurs. L'originalité délienne réside dans la variété iconographique; pas une scène n'est la réplique d'une autre; outre les nourrissons sur les genoux de leurs mères (86, 141–142, 326), les tout-petits accroupis sur le sol (140, 141, Le Dinahet 1997, p. 650), les enfants apparaissent debout, seuls ou accompagnés d'un animal, mais aussi près de leurs parents dans des attitudes très variées<sup>62</sup>: des scènes de dexiosis (3, 33, 119), des gestes d'adieu (332). Quatre stèles font allusion à leur éducation de sportif et de lettré: en 180 un esclave tient un strigile, en 184, l'enfant tient un rouleau; en 219, le pilier hermaïque est présent; en 473, la fréquentation de la palestres par Thémistoclès âgé de 12 ans est indiquée par la balle qu'il tient, et surtout le pilier hermaïque, un chien est accroupi près de lui.

Un des éléments originaux des stèles déliennes de l'enfance est la présence d'une grappe de raisin<sup>63</sup>; j'ai considéré que cette grappe souvent accompagnée de la présence d'un coq faisait allusion à des jeux de l'enfant, mais l'étude de E. Heidebroeck-Soldner qui a élargi la recherche à l'ensemble du monde grec et romain conduit à une toute autre interprétation. Le second jour de la fête des Anthestéries, a lieu la cérémonie des Choes: les enfants qui ont atteint l'âge de trois ans reçoivent de petites cruches et peuvent goûter le vin, ils sont initiés ainsi au culte dionysiaque et entrent dans la communauté religieuse des citoyens; désormais, ils sont sous la protection de Dionysos. La fête des Anthestéries commune au monde ionien à l'époque classique est bien attestée à l'époque hellénistique, d'Athènes à Cyzique et à Alexandrie; elle avait certainement lieu aussi à Délos; l'enfant debout tenant une grappe de raisin près de ses parents (31, 143, 186) fait allusion aux espoirs que les parents placent en Dionysos protecteur non seulement dans cette vie mais au-delà de la mort<sup>64</sup>.

---

**61** Le Dinahet 2001b, p. 104–106, appendices 1 et 2.

**62** Sur la diversité des coiffures et des vêtements: Le Dinahet 2001b, p. 95–97.

**63** La présence de la grappe de raisin est attestée sur des stèles de la Grèce de l'Est, en particulier à Smyrne et Rhodes, mais le nombre d'images est plus important, dans l'état actuel de nos connaissances, à Délos.

**64** L'image du très jeune enfant cherchant à attraper une grappe de raisin présentée par la mère en EAD XXX 177, attestée aussi à Smyrne, indiquerait une mort précoce de l'enfant, avant même ses trois ans et la fête dionysiaque (Heidebroeck-Soldner 2004, p. 75–77).





10 Stèle pour des Romains. EAD XXX 167



11 Stèle de Zosas, fils de Théophrastos. EAD XXX 267

Les enfants sont représentés aussi en compagnie d'un coq (fig. 11) ou d'une oie, ces animaux cherchent à atteindre la grappe de raisin que présente l'enfant (le coq en 254<sup>65</sup>, 258, 261, 265, l'oie en 179 et Le Dinahet 1997 p. 648, n° 10<sup>66</sup>), en 260, l'enfant nettement protège la grappe de la tentative du coq. E. Heidebroeck-Soldner voit dans ces animaux, lorsqu'ils sont représentés à côté de l'enfant, les symboles des qualités que le petit aurait pu montrer s'il n'avait pas été emporté trop jeune: le courage et la combativité du coq<sup>67</sup>, l'oie de son côté renvoie au foyer dont elle est la gardienne<sup>68</sup>, et c'est pour cette raison qu'on la trouve près des fillettes.

## 2. LES STÈLES DE NAUFRAGÉS

La vie des habitants de Délos est soumise plus que toute autre cité de la Méditerranée aux dangers de la navigation; la ville qui s'est développée grâce au commerce des esclaves et des produits de luxe entre Orient et Occident est en effet entièrement dépendante alimentairement du fret maritime. Les tempêtes dans lesquelles disparaissent négociants et navires sont une réalité angoissante dans les Cyclades<sup>69</sup>, surtout à Délos. L'image du marin mort en mer pour lequel on ne peut réaliser qu'un cénotaphe, sans lui avoir rendu les hommages funéraires, est donc très présente. Aux 27 représentations répertoriées dans EAD XXX qui appartiennent toutes, à l'exception de 327 (III<sup>e</sup> s. a. C.), à la période de la domination athénienne (110, 327-351, 336 bis) il faut ajouter deux stèles retrouvées

<sup>65</sup> En 254, il s'agit d'une petite fille, dans les autres cas, il s'agit de garçons.

<sup>66</sup> Un chien est peut-être présent en 263, 266 mais une stèle est très abîmée et l'autre n'a pas été retrouvée; la présence du chien est attestée plusieurs fois sur des stèles de la Grèce de l'Est, en particulier à Smyrne.

<sup>67</sup> *Op. cit.*, p. 99.

<sup>68</sup> *Op. cit.*, p. 101. Ces hypothèses conviennent lorsque le coq ou l'oie sont représentés comme proches de l'enfant; mais qu'en est-il lorsque l'enfant s'efforce d'écartier le coq de la grappe de raisin (ex. EAD XXX 260)? Heidebroeck-Soldner 2004, p. 106 voit alors le coq comme un attribut de la déesse des enfers Perséphone; la présence du coq indique que l'enfant, même sous protection dionysiaque, car il a participé aux Anthestéries, n'a pu échapper à son destin (p. 106), mais le passage d'une interprétation à une autre de l'animal paraît compliqué.

<sup>69</sup> En dehors de Délos, l'image du naufragé apparaît à Cythnos et Naxos (Couilloud 1974, p. 486-489, n°s 92-95) et à Rhodes, Symé, Samos, Cyzique, Cos (Pfuhl-Möbius 824-828) mais aucun site n'a livré autant de témoignages que Rhénée.

à Rhénée<sup>70</sup>, peut-être la stèle pour Prothymos au Musée Calvet<sup>71</sup>, ainsi qu'une stèle du musée civique de Catane pour Posidonios de Bérytos<sup>72</sup>; on atteint donc au moins 31 exemplaires. Les épitaphes prouvent qu'ils sont de toute origine: deux Athéniens (Nikandros, fils de Démokratès 331, Ménèkratès, fils de Diodoros 337), cinq Italiens (Spurius Granius, Romaios 43; Marcus Avonius, Romaios 330, des Aufidii, 333 et 334), quatre Syriens (Naastabios 347, Apollophanès, fils d'Apollonios, d'Apamée 340, Agron et son fils de Laodicée 336 bis, Posidonios de Bérytos, Miranda 1995, p. 11), des gens originaires de Grèce du Nord (Philémon, fils d'Admètos, de Thessalonique 334) et d'Asie Mineure (Midias de Pergame 335). La série représente donc près du dixième des stèles déliennes figurées entièrement lisibles. Ils sont représentés assis sur un rocher ou un tas de pierres, nus ou vêtus d'une simple tunique, à deux exceptions près: en 345, le défunt est assis sur le navire et en 351, il est debout et tient la barre du bateau pour indiquer sans doute qu'il en était le pilote; l'ensemble présente une grande diversité: le navire apparaît souvent près de l'homme assis sur un rocher; parfois, de manière réaliste, les têtes et les bustes des marins qui s'efforcent d'émerger en vain de la mer sont figurés dans l'eau au pied des rochers (341-343); un membre de la famille, l'épouse, en EAD XXX 336, serre la main du naufragé; en 332 et 334, ce sont de jeunes garçons qui sont représentés debout à côté du défunt, l'un adresse un geste d'adieu à son père; sur la stèle conservée à Catane, un adulte, le père sans doute du disparu, se tient debout enveloppé dans son manteau. De l'ensemble surgit une atmosphère de grande tristesse, liée au fait non seulement de la disparition injuste du défunt mais à l'absence de funérailles. Ces images sont bien éloignées de celles qui donnent une image valorisée de l'homme représenté en tant qu'orateur ou de la femme, organisatrice du foyer et protectrice des enfants.

---

<sup>70</sup> Le Dinahet 1978, p. 868, n° 38 (fragment très mutilé d'une grande stèle d'excellente qualité) et 1997 p. 646, n° 9.

<sup>71</sup> L'attribution de la stèle de Prothymos à Rhénée est plausible (Couilloud 1974, p. 485, cf. Cavalier 1996, p. 133-134, n° 21).

<sup>72</sup> Miranda 1995, p. 11 remarque justement que la stèle a été attribuée à tort à Naples (IG XIV 805) sur la simple présence du grec, et propose de l'attribuer à Rhénée. En effet la typologie correspond à celle de Délos EAD XXX 346.

### 3. LES COMBATTANTS

Les représentations de marins disparus au cours de combats en mer sont beaucoup moins empreintes de tristesse; en effet le courage et l'héroïsme des défunts sont célébrés sur ces stèles; l'image glorifie celui qui a lutté pour défendre sa communauté et qui est mort pour elle. Les combats sur mer sont peu représentés sur les stèles de la Grèce de l'Est; Cyzique et Prusa seules en fournissent des exemples (Pfuhl-Möbius, 1275-1278) sur un mode narratif: le combat se déroule sur le navire entre les adversaires; à Délos, l'image des marins combattants est attestée à 9 reprises (352-359 et 359 bis) sur de petites stèles très modestes mais aussi sur deux grandes stèles plus soignées (353, 357); l'épouse essaie en vain de retenir le combattant en 352. Le guerrier est seul sur le navire<sup>73</sup> à une exception près (deux personnages statiques de face sur la stèle 358); sur toutes les autres stèles, il s'élançe en brandissant son épée (fig. 12) et en se protégeant avec son bouclier; des noms sont grecs Niképhoros, Hermias fils de Mnaséas, Antiochos, fils d'Artémidoros, mais des gentilices italiens sont aussi attestés: Decimus Fulvius Dorotheos, Timocratès Raecius (cf. fig. 12); et les noms de deux Laodicéens sans doute de Laodicée de Syrie ont été lus sur une stèle achetée récemment par le musée des Beaux-Arts de Budapest<sup>74</sup>. Cette iconographie n'a pas de parallèle dans l'ensemble du monde égéen, à l'exception de Paros, et surprend dans une île sacrée placée sous la protection d'Apollon. Dans quelles circonstances ces combats ont-ils eu lieu?

De nombreux témoignages prouvent la présence de pirates dans les eaux de l'Égée à partir surtout de la fin du II<sup>e</sup> s.: les habitants de Délos ont-ils mis en place une escadre pour lutter contre ce danger? les textes épigraphiques ne le mentionnent pas, mais un document prouve que la population s'était unie pour lutter contre ce fléau: l'inscription ID 1661 mentionne l'action d'Asklépiadès, fils d'Antiochos, qui a reçu des honneurs considérables: trois couronnes d'or et des statues de bronze au nom de toute la population de l'île car il a œuvré à la sécurité et à la protection de Délos; l'écriture est assez négligée, c'est pourquoi Fr. Durrbach plaçait l'action du personnage plutôt entre les guerres contre Mithridate.

Mais les combats sur mer les plus violents à Délos et à Rhénée ont eu lieu lors des guerres mithridatiques. Des indications très détaillées

<sup>73</sup> L'image est attestée aussi à Paros pour Diphilos qui est loué pour son courage au combat (IG XII 5 300).

<sup>74</sup> Goette-Nagy 2009; l'image du combattant sur son navire et celle du disparu en mer tristement assis sur un rocher sont réunies.



12 Stèle de Timokratès Raecius. EAD XXX 357

sont données sur le nombre de combattants tués lors de la contre-offensive du Romain Lucius Orbius lorsqu'en 88 les soldats envoyés par Athènes pour, selon Posidonios d'Apamée (FGrHist 87 F36), reprendre possession de l'île favorable à Rome furent massacrés, 600 d'entre eux furent tués; peu de temps après Archélaos au nom de Mithridate reprit l'île ainsi que d'autres territoires et massacra 20000 hommes, surtout des Italiens (Appien, *Mithr.* 28)<sup>75</sup>. Lors de la troisième guerre entre Rome et Mithridate, selon Phlégon de Tralles (FHG, III p. 605), en 69 le pirate Athénodoros au nom de Mithridate pilla l'île mais le légat Gaius Valerius Triarius réussit à reconquérir Délos et à la protéger par un rempart, non sans avoir certainement perdu à son tour des hommes dans le combat<sup>76</sup>. Dans l'entre-deux guerres, après la paix relative apportée par Sylla en 87, les survivants ont dû rappeler le souvenir de ceux qui étaient morts pour défendre l'île et ils ont dû en faire de même après 69 lorsque Triarius reprit l'île. Les stèles témoignent sans doute de ces terribles catastrophes et du courage des opposants à Mithridate.

#### 4. UNE STATUE ÉQUESTRE CUIRASSÉE: EAD XXX 311

En publiant les stèles déliennes, j'avais indiqué que la stèle représentant un cavalier cuirassé me paraissait énigmatique. Or J. Marcadé avait indiqué qu'au moins une statue cuirassée équestre en l'honneur d'un Romain avait été retrouvée dans l'agora des Italiens<sup>77</sup>; la stèle de Rhénée 311 rappelle certainement le statut et l'action militaire du défunt Gaius Ofellius fils de Publius dont le gentilice est bien attesté à Capoue<sup>78</sup>, il fut considéré comme un héros comme le montre l'arbre au serpent vers lequel il se dirige. La stèle est certes de petite dimension mais elle est sculptée avec soin et elle dû être érigée à l'entrée d'un grand enclos funéraire, comme

<sup>75</sup> Le chiffre très élevé correspond sans doute à l'estimation haute de l'ensemble des massacres dans les Cyclades.

<sup>76</sup> Habicht 2000, p. 374-375; des navires de guerre de Smyrne et de Milet avaient aidé Triarius.

<sup>77</sup> Marcadé 1969, p. 329, pl. LXXV; F. Queyrel, in Marcadé 1996 p. 200, n° 90; cf. aussi Queyrel 1991 en particulier p. 398, n. 9 sur les effigies équestres de l'agora des Italiens et p. 416. Un membre de la gens des Ofellii, famille originaire de Capoue, C. Ofellius Ferus, fils de Marcus, riche négociant, reçut une magnifique statue érigée dans l'agora des Italiens.

<sup>78</sup> Queyrel 1991, p. 417, 435 au cours de l'étude de la statue du très riche négociant Ofellius Ferus qui fut érigée dans l'agora des Italiens.

le furent les stèles de la famille des Tyriens ensevelis à Ano Generale (cf. ci-dessus note 9).

En dehors de quelques éléments iconographiques, la présence des armes et le réalisme du portrait qui ne sont attestés que sur des stèles pour des Romains, on a vu qu'il n'était pas possible de différencier les stèles suivant l'origine géographique des défunts. Si l'on considère les témoignages sur les croyances en l'au-delà, la même constatation peut être faite. Les éléments eschatologiques qui ont pu être repérés sont attestés aussi sur les stèles funéraires de la Grèce de l'Est et paraissent avoir été utilisés par des gens d'origine diverse; c'est le cas, comme nous l'avons vu, de la présence de la grappe de raisin dans la main des enfants placés sous la protection de Dionysos<sup>79</sup>, mais aussi de celle de symboles héroïsans bien attestés aussi dans nombre d'ateliers funéraires micrasiatiques<sup>80</sup>. Neuf reliefs portent le symbole de l'arbre et du serpent: EAD XXX 301, 302, 303, 311 (Romain), 312, 320, 499 (autel, Athénien), Le Dinahet 1997, p. 643 (Tyrien), Grossman, p. 132-134, n° 48 (notons que l'attribution de ce relief très restauré qui fut découvert à Rome est remise en cause par Angelicoussis II, p. 295-301, n° 48 qui reconnaît une œuvre romaine du II<sup>e</sup> s. p. C. représentant le devin Calchas). Ce sont des membres de l'élite locale qui sont ainsi héroïsés.

Néanmoins un élément de ces portraits pose problème. Les mains supines, si elles sont souvent attestées pour des documents funéraires d'époque impériale dans le monde romain et grec à l'époque impériale, sont rarement figurées à l'époque hellénistique<sup>81</sup>. Délos concentre l'essentiel des représentations. Les mains supines sont figurées sur les stèles EAD XXX 27 pour Diodotos, fils de Ktétos, 135 pour Diodora fille de Diophantos et 156 (une femme), sur la stèle de Ketteringham Hall<sup>82</sup> (un couple, ci-dessus fig. 1) et sur celle du Musée Calvet (Cavalier 1996, p. 107,

---

**79** La présence tutélaire de Dionysos ne concerne pas que les enfants: la stèle de Tertia Horaria EAD XXX 58 est ornée de guirlandes dionysiaques et l'on retrouve aussi ces guirlandes sur un relief de l'enclos funéraire d'Ano Generale consacré à des Tyriens (Le Dinahet 1997, p. 657-658).

**80** Cyzique, Lesbos, Samos, Pergame, Smyrne, Éphèse.

**81** On trouve ces mains sur un relief à l'entrée d'une chambre funéraire de Telmessos en Lycie (Pfuhl-Möbius, 1280). À Lesbos (Antissa, Pfuhl-Möbius 1020), Cyzique (Pfuhl-Möbius 1019) et aussi à Paros (Couilloud 1974, p. 462, n° 64), des femmes et une fillette élèvent aussi les mains vers le ciel pour invoquer les puissances divines.

**82** Senff 1985.



un couple). Elles apparaissent sur un autel signalé par J.-B. Bory de Saint-Vincent (EAD XXX p. 358)<sup>83</sup> et sur deux stèles non figurées EAD 486 A et B (ID 2532) pour deux femmes Martheiné et Héracléa qui sont juives et qui ont disparu trop tôt; c'est pourquoi la famille invoque Yahweh, Dieu tout puissant pour punir ceux qui ont fait périr par le poison ou par magie les malheureuses. Les mains supines ont fait l'objet de l'étude de F. Graf<sup>84</sup> qui a démontré que ces mains n'avaient pas une valeur apotropaique de protection du tombeau mais étaient bien un appel aux puissances divines pour châtier ceux qui étaient responsables de la mort prématurée d'innocents. On ignore pourquoi ces invocations sont autant présentes à Délos.

Même si on peut trouver des similitudes entre l'art funéraire délien et plus largement l'art cycladique et celui de la Grèce d'Asie à l'époque hellénistique (images de la Pudicitia, de l'orateur), les ateliers travaillant pour Rhénée sont bien reconnaissables, d'abord par la présence de l'influence attique: les scènes de dexiosis apparaissent sur plus de la moitié des stèles étudiées; l'insistance sur les liens indéfectibles qui unissent les couples et plus largement les familles correspond aussi à une réalité sociologique: à Délos, plus qu'ailleurs dans le monde grec, les femmes devaient assumer souvent seules, en l'absence des époux, la garde et l'administration du foyer, la poignée de mains exprime la confiance qui existait dans ces familles. La communauté délienne par ailleurs était une communauté fragile dépendant entièrement du commerce maritime, dont la survie n'était donc pas assurée et qui vivait au milieu de dangers; dès leur naissance, les enfants y étaient menacés, puisque les accouchements ne devaient pas en principe avoir lieu à Délos, mais à Rhénée, ce qui devait provoquer de nombreux drames; c'est sans doute pour cette raison que les enfants qu'il est si difficile d'élever sont dépeints avec plus d'intérêt et d'affection que dans d'autres cités. Les évocations des naufrages et des combats sur mer expriment aussi les drames qui frappaient trop souvent les habitants de Délos. Culturellement, cette société cosmopolite partage les mêmes valeurs, les membres les plus fortunés reçoivent une éducation grecque dans le cadre des palestres et du gymnase ouverts aussi bien aux Athéniens qu'aux Italiens et aux Orientaux venus des grandes cités syriennes.

---

<sup>83</sup> Slawisch 2006 p. 191-192 a dressé une liste de ces stèles déliennes; elle y ajoute une référence à un dessin de L. Ross non publié conservé à Kiel, p. 193, n° 6.

<sup>84</sup> Graf 2007, p. 150.

## DROITS ICONOGRAPHIQUES

**Fig. 1** Senff 1985 Taf. 6,3

**Fig. 2-12** EFA

## BIBLIOGRAPHIE

**Angelicooussis 2017** Angelicooussis, Elisabeth: *Reconstructing the Landsdowne Collection of Classical Marbles*. Munich 2017.

**Cavalier 1996** Cavalier, Odile: *Silence et fureur. La femme et le mariage en Grèce*. Avignon 1966.

**Cavalier 2003** Cavalier, Odile: »Le chagrin vaincu«. À propos d'une nouvelle stèle funéraire cycladique au Musée Calvet. In: *REA* 105 (2003), 393–412.

**EAD XXX 1974** Couilloud, Marie-Thérèse: *Les monuments funéraires de Délos*, EAD XXX. Paris 1974.

**Couilloud 1974** Couilloud, Marie-Thérèse: *Reliefs funéraires des Cyclades de l'époque hellénistique à l'époque impériale*. In: *BCH* 98 (1974), 397–498.

**Couilloud 1975** Couilloud, Marie-Thérèse: *Autels et stèles des Cyclades. Compléments*. In: *BCH* 99 (1975), 313–329.

**Dillon 2010** Dillon, Sheila: *The Female Portrait Statue in the Greek World*. Cambridge 2010.

**Eule 2001** Eule, Cordelia: *Hellenistische Bürgerinnen aus Kleinasien. Weibliche Gewandstatuen in ihrem antiken Kontext*. Istanbul 2001.

**Fabricius 1999** Fabricius, Johanna: *Die hellenistischen Totenmahlreliefs. Grabrepräsentation und Wertvorstellungen in ostgriechischen Städten*. München 1999.

**Goette - Nagy 2009** Goette, Hans Ruprecht; Nagy, Árpád Miklós: *Hellenistic Grave Relief from Rheneia*. Budapest 2009.

**Graf 2007** Graf, Fritz: *Untimely Death, Witchcraft, and divine Vengeance, reasoned epigraphical Catalog*. In: *ZPE* 162 (2007), 139–150.

**Grossman 2001** Burnett Grossman, Janet: *Greek Funerary Sculpture. Catalogue of the Collections at the Getty Museum*. Los Angeles 2001.

**Habicht 2000** Habicht, Christian: *Athènes hellénistique* (trad. Denis Knoepfler). Paris 2000.

**Hannestad 1997** Hannestad, Lise: *Death on Delos*. In: *Bilde Per et alii* (éd.): *Conventional Values of the Hellenistic Greeks*. Aarhus 1997, 285–302.

**Hasenohr 2007** Hasenohr, Claire: *Italiens et Phéniciens à Délos*, In: *Comptan-gelo-Soussignan, Rita et Schwentzel, Christian-Georges* (éd): *Étrangers dans la cité romaine*. Rennes 2007, 77–90.

**Heidebroek-Soldner 2004** Heidebroek-Soldner, Eva: *Die Traube auf hellenistischen und kaiserzeitlichen Grabdenkmälern*. Hamburg 2004.

- Horn 1972** Horn, Rudolf: *Hellenistische Bildwerke auf Samos. Samos XII*. Bonn 1972.
- Koch 1994** Koch, Luise: *Weibliche Sitzstatuen der Klassik und des Hellenismus und ihre kaiserzeitliche Rezeption*. Hamburg 1994.
- Le Dinahet 1978** Le Dinahet, Marie-Thérèse: *Recherches à Rhénée*. In: BCH 102 (1978), 855-877.
- Le Dinahet 1984** Le Dinahet, Marie-Thérèse: *Nécropole délienne et épitaphes*. In: BCH 108 (1984), 345-353.
- Le Dinahet 1997a** Le Dinahet, Marie-Thérèse: *Étrangers et commerçants à Délos, quelques enseignements des épitaphes*. In: REA 99 (1997), 326-336.
- Le Dinahet 1997b** Le Dinahet, Marie-Thérèse: *Une famille de notables tyriens à Délos*. In: BCH 121 (1997), 617-666.
- Le Dinahet 2001a** Le Dinahet, Marie-Thérèse: *Les Italiens de Délos, compléments onomastiques et prosopographiques*. In: REA 103 (2001), 103-123.
- Le Dinahet 2001b** Le Dinahet, Marie-Thérèse: *L'image de l'enfance à l'époque hellénistique. La valeur de l'exemple délien*. In: G. Hoffmann (éd.): *Les pierres de l'offrande*. Zurich 2001, 90-106.
- Lewerentz 1993** Lewerentz, Annette: *Stehende männliche Gewandstatuen im Hellenismus*. Hamburg 1993.
- Mainardis 2004** Mainardis, Fulvia: *Aliena saxa, le iscrizioni greche e latine conservate nel Friuli-Venezia Giulia ma non pertinenti ai centri antichi della regione*. Roma 2004.
- Marcadé 1969** Marcadé, Jean: *Au Musée de Délos*. Paris 1969.
- Marcadé 1996** Marcadé, Jean (et alii): *Sculptures déliennes*, Paris 1996.
- Miranda 1995** Miranda, Elena: *Iscrizioni greche di Italia, Napoli, II*. Rome 1995.
- Perrin-Saminadayar 2007** Perrin-Saminadayar, Éric: *Éducation, culture et société à Athènes*. Paris 2007.
- Pfuhl - Möbius 1977-1979** Pfuhl, Ernst et Möbius, Hans: *Die ostgriechischen Grabreliefs. I-II*, Mainz.
- Puddu 2013** Puddu Manuela: *Cittadini a confronto. I rilievi funerari con figure di politai nell'Asia minore ellenistica e romana*. Roma 2013.
- Queyrel 1991** Queyrel, François: *C. Ofellius Ferus*. In: BCH 115 (1991) 389-464.
- Queyrel - Zambon 2012** Queyrel, François, Zambon, Alessia: *Le voyage «pittoresque» de quelques antiques de la collection Choiseul-Gouffier*. In: M. Royo et alii (éd.): *Du voyage savant aux territoires de l'archéologie*. Paris 2012, 37-58.
- Ritti 1981** Ritti, Tullia: *Iscrizioni e rilievi greci nel Museo maffeiano di Verona*. Roma 1981.
- Sadurska 1983** Sadurska, Anna: *L'histoire de deux pièces grecques de la collection Radziwill au château de Nieborow*. In: *Études et travaux XIII* (1983), 326-328.
- Schmidt 1991** Schmidt, Stefan: *Hellenistische Grabreliefs. Typologische und chronologische Beobachtungen*. Köln 1991.
- Senff 1985** Senff, Reinhard: *Drei hellenistische Grabreliefs in Ketteringham Hall*. In: *Boreas 8* (1985), 81-91.

**Slawisch 2006** Slawisch, Anja: Zu Fluchhänden auf hellenistischen und kaiserzeitlichen Grabsteinen. In Conrad Sven et alii (éd.): *Pontos Euxeinos*. Beiträge zur Archäologie und Geschichte des antiken Schwarzmeer- und Balkanraumes. Langenweissbach 2006, 189–198.

**Von Moock 2005** Von Moock, Derk: Delische Rundaltäre: zur Ausstattung Grabbezirke auf Rheneia. In: *AM* 119 (2005), 373–390.

**Zanker 1993** Zanker, Paul: The Hellenistic Grave Stelai from Smyrna. In Bulloch Anthony et alii (éd.): *Images and Ideologies: Self-definition in the Hellenistic World*. Berkeley 1993, 212–231.

**Zanker, 1995** Zanker, Paul: *The Mask of Socrates. The Image of the Intellectual in Antiquity* (trad. Alan Shapiro). Berkeley 1995.

---

LUDOVIC LAUGIER

# **ENTRE STÉRÉOTYPES ET INDIVIDUALISATION, LA NOTION RELATIVE DU PORTRAIT APPLIQUÉE AU CORPUS DES STÈLES DE SMYRNE**

## RÉSUMÉ

Les stèles funéraires de Smyrne produites à l'époque hellénistique sont de petits monuments funéraires sculptés en série qui se caractérisent logiquement par une somme de conventions formelles pour représenter les défunts en fonction de normes sociales bien établies. Codes de figuration des défunts, objets symboliques faisant allusion aux qualités des destinataires des stèles, répartition des serviteurs par genre, simple juxtaposition des membres d'une même famille sont autant de traits récurrents, induits par ce type de production d'atelier. Mais il existe quelques exceptions à ces règles, une forme de narrativité permet parfois de singulariser par leur attitude certains personnages secondaires, enfants ou esclaves. Dans certains cas, le sculpteur utilise un portrait type, celui du penseur ou du prêtre, pour mieux définir le groupe social du défunt: il s'agit dans un sens de remplacer un code par un autre. Parfois enfin, un visage semble répondre aux normes du portrait, affaire d'impression peut-être.

---

La notion de portrait, c'est-à-dire la représentation particulière d'un individu reconnaissable ou partiellement identifiable grâce aux traits singuliers de son visage, est-elle applicable aux productions en série comme les stèles funéraires d'époque hellénistique? La réponse ne va pas de soi tant les conventions les plus codifiées et les pratiques d'atelier les plus

routinières semblent l'emporter pour ce type de corpus. Dans le cadre des journées d'étude de *Morphomata*, nous avons choisi de prendre en considération une série relativement homogène, celle des stèles produites par la cité de Smyrne, en Ionie, entre le III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et le I<sup>er</sup> siècle de notre ère.

À partir du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C., la production des stèles funéraires connaît un développement remarquable en Asie Mineure. Le phénomène s'explique en partie par le dynamisme des ateliers de sculpture dans la région, mais aussi par le nouveau développement de classes sociales aisées, soucieuses de reconnaissance publique et donc promptes à commander des statues honorifiques comme des monuments funéraires. D'une cité à l'autre, les productions de stèles diffèrent, probablement conditionnées par les normes sociales, les règlements de nécropoles et des conventions d'atelier. Celles de Smyrne, pour la plupart en marbre de Proconèse<sup>1</sup>, figurent à la fois parmi les plus reconnaissables et les plus soignées<sup>2</sup>. L'étude des nécropoles de la cité pourrait permettre de mieux comprendre les pratiques funéraires liées à l'érection de ces monuments. Malheureusement, leur contexte n'est pratiquement pas documenté, la ville moderne les ayant recouvertes depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Leurs emplacements, d'après les témoignages publiés entre le XVII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle, notamment ceux de A. Galland, R. Chandler, Ch. T. Newton et L. Storari, mais aussi le lieu de découverte de plusieurs séries d'épithames, se situent au nord-est et au sud de la cité, entre le pont des Caravanes et les Bains de Diane, le long de la voie allant vers Magnésie-du-Sipyle et au-delà de la porte d'Éphèse<sup>3</sup>. La provenance alléguée »Mont Pagus«,

---

**1** Annie et Philippe Blanc ont mené à notre demande une campagne d'analyse au laboratoire de biominéralisation et paléoenvironnement de Paris Sorbonne Université-Pierre et Marie Curie: les stèles du Louvre ont été sculptées en marbre importé de Proconèse (mer de Marmara) pour quatre d'entre elles (Ma 3296, Ma 3298, Ma 3300, Ma 3577, Ma 4322). Il faut y ajouter trois autres stèles en marbre de Proconèse, peut-être plus précisément de la carrière n° 6 de Sarıkayalar (Ma 821, Ma 3425, Ma 3297). Les analyses réalisées permettent d'exclure pour les stèles smyrniotes les carrières d'Éphèse, pourtant plus proches, celles de Bélévi notamment. Voir Hasselin Rous et al. 2009, p. 222.

**2** Sur les stèles de Smyrne, voir Pfuhl-Möbius 1977-1979; Schmaltz 1983; Schmidt 1991; Zanker 1993; L. Laugier, in Hasselin Rous et al. 2009, p. 64-79, n<sup>os</sup> 23-34; Szewczyk 2015.

**3** Voir l'étude fondamentale de Meyer 2008, p. 342-343 et p. 359, 362-367. Les vestiges cités par les voyageurs, souvent des sarcophages, datent principalement de l'époque impériale. L'auteur, grâce à la découverte de quelques séries

pour les épitaphes comme pour les stèles, semble une expression toute convenue, non pas pour signifier que les inscriptions ou les monuments funéraires concernés ont été réellement découverts dans la ville haute, mais à Smyrne au sens large. Le lieu de trouvaille de la stèle d'Amyntès, »Mortakia« est plus crédible, des inscriptions y confirment en effet la présence d'au moins deux tombes<sup>4</sup>.

À Smyrne, les stèles funéraires se présentent principalement sous deux formes aux proportions hautes et plutôt étroites. Ce sont le plus souvent des stèles à fronton, sans encadrement architectural autour de la scène figurée. Les plus sophistiquées présentent toutefois sur leur fût un petit monument, un *naïskos* qui sert d'encadrement au relief sculpté<sup>5</sup> (fig. 1). Elles sont alors aussi dotées d'une haute plinthe moulurée. Dans les deux cas, ces stèles se caractérisent surtout par une zone intermédiaire entre le fronton et le champ sculpté, ou l'entablement du *naïskos*<sup>6</sup>. Cet espace, fréquemment décoré de rosettes, reçoit à Smyrne plus systématiquement qu'ailleurs une ou plusieurs couronnes honorifiques, encadrant presque toujours une inscription<sup>7</sup>: »le peuple (honore)«. Le nom du ou des défunts suit en dessous, ou de part et d'autre, à l'accusatif. Les commanditaires des stèles soulignent ainsi le rôle civique des personnages représentés et les honneurs qu'ils ont reçus du *démos*.

Dans le champ sculpté des stèles, les défunts sont surtout représentés seuls, debout et de face<sup>8</sup>. La représentation des défunts évoque en effet, plus ou moins directement, les statues honorifiques élaborées à

---

d'épitaphes, ajoute deux nécropoles possibles: dans le secteur de Basmane et d'Hagios Bouet ainsi que dans celui du Tepeçik, en direction des Bains de Diane. 4 Meyer 2008, p. 366.

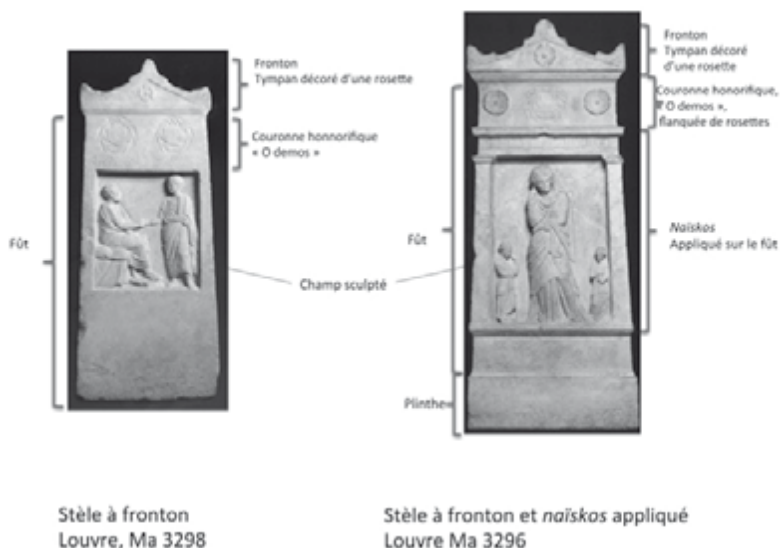
5 Le terme de »stèle en *naïskos* à rosettes« est souvent retenu par la critique pour la production smyrniote. Toutefois les stèles véritablement en forme de *naïskos* y sont très rares.

6 Cette zone est le plus souvent interprétée comme un attique, un élément architectural entre l'entablement et le fronton. Il peut tout simplement s'agir de la partie supérieure du fût de la stèle, sur lequel est plaqué un cadre architectural en forme de *naïskos*.

7 Les couronnes honorifiques peuvent aussi figurer dans le champ sculpté de la stèle, à proximité des personnages représentés. Elles se détachent alors en champlévé dans un cadre posé sur un support ou semblant suspendu à l'arrière-plan. Il semble parfois qu'il s'agisse de couronnes d'olivier mais elles sont le plus souvent très stylisées.

8 Seuls quatre exemplaires montrent le ou la défunte assis, de profil. Voir Pfuhl-Möbius 1977-1979, n<sup>os</sup> 830, 899, 906, 907.

## Stèles de Smyrne. Morphologie



1 Morphologie des stèles smyrniote à fronton, Stèle d'Apollodotos et Métrodoros, Musée du Louvre, Ma 3298; stèle de Thaléa, musée du Louvre, Ma 3296

l'époque hellénistique. Pour les femmes, le type de la Pudicité, la femme étroitement drapée dans son himation ramené en voile sur la tête, est de loin le plus courant. Trois variantes sont discernables et peuvent être comparées à des types statuaires connus, cités de façon générique. Ces variantes diffèrent en fonction de la jambe d'appui, de la position exacte des bras et du détail du drapé: deux sont connues par les statues de Saufeia et Baebia, découvertes sur l'agora de Magnésie du Méandre<sup>9</sup>. Une troisième se rapproche de celle de Kléopatra<sup>10</sup>. Une série de prêtresses de Déméter, portant les attributs de la divinité dont elles servent le culte, évoque la grande statuaire mais sans s'apparenter cette fois à des prototypes identifiés. Les hommes étroitement drapés dans leur manteau selon le schéma du *Normaltypus* et quelques variantes, comme l'homme

<sup>9</sup> Musée archéologique d'Istanbul, inv. Mendel 622 et 605.

<sup>10</sup> Musée archéologique de Délos, inv. A 6799.



tenant la retombée de son manteau, rappellent aussi, de façon générique, les statues de citoyens contemporaines.

Ce mode de représentation des défunts, lié à la statuaire honorifique, va de pair avec les couronnes et les épitaphes placées sous les frontons des stèles: il souligne leur respectabilité. Comme les statues, il tend aussi à les héroïser indirectement.

Les défunts ainsi représentés sont traditionnellement accompagnés par de jeunes serviteurs, figurés par convention plus petits que nature, tenant des vases, des coffrets ou manifestant leur affliction. La répartition entre univers masculin et féminin régit leur emplacement dans la composition: les servantes accompagnent leur maîtresse, les jeunes serviteurs entourent les hommes. Il ne faut pas les confondre avec les enfants de la famille: les jeunes fils se distinguent notamment par le port de l'himation.

En outre, surtout à partir du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C. semble-t-il, des objets symboliques souvent tirés de la vie quotidienne se multiplient à l'arrière-plan du champ sculpté, disposés sur des piliers moulurés, des étagères ou en haut d'un petit mur. La fortune et la générosité des défunts sont ainsi évoquées par la corne d'abondance, les vertus domestiques par la corbeille à laine, l'élégance par la *tholia*, l'éventail et le coffret à bijoux, le sacerdoce par la couronne ou un attribut de la divinité concernée, notamment la torche pour les prêtresses de Déméter. Tous ces objets offrent indirectement en quelque sorte un portrait moral du défunt, fondé sur quelques codes liés aux valeurs d'*arété* ou encore d'évergétisme.

La production des stèles smyrniotes à fronton semble surtout abondante entre la seconde moitié du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et le début du I<sup>er</sup> siècle. Son influence est alors même sensible dans certaines cités voisines, Chios, Éphèse, ou encore Kymé<sup>11</sup>. Elle semble s'interrompre au début du I<sup>er</sup> siècle de notre ère. Les datations retenues dans le présent article sont celles de la publication de Pfuhl et Möbius, fondées sur la morphologie des stèles et le style des personnages représentés: visages, rapport entre les corps et leurs drapés, ou références à des types relativement bien datés fournissant des repères chronologiques. Il faut aussi relever qu'elles sont en partie subjectives: plus son travail est soigné, plus

---

**11** Pour Chios, voir la stèle inv. 389, soit une importation, soit une production locale, sur un modèle de Smyrne. Pour les stèles d'Éphèse influencées par les exemplaires smyrniotes voir Atalay 1988, n<sup>os</sup> 3, 19, 20 et 36. Pour celles de Kymé, voir notamment l'exemplaire du musée archéologique d'Istanbul, inv. 179.

tôt a-t-on tendance à dater une stèle. Ces dates sont aussi susceptibles d'être modifiées par des découvertes en contexte archéologique précis.

Des reliefs funéraires correspondant à d'autres typologies, très répandues en Asie Mineure et en Grèce du Nord, ont aussi été produits à Smyrne mais en petite quantité, une quinzaine d'exemplaires. De format plus large, ils représentent le défunt héroïsé, en cavalier ou au banquet. Les quatre monuments funéraires montrant le défunt montant un cheval au pas, de profil vers un autel, et les trois représentations de banquets funéraires découverts à Smyrne sont des versions locales de formules communes à toute la région<sup>12</sup>. En revanche un groupe de six reliefs montrant le défunt devant sa monture, se distingue peut-être comme une interprétation plus typiquement smyrniote de ces thèmes héroïques<sup>13</sup>. Smyrne, grâce à l'expérience de ses ateliers, très sensibles au traitement plastique des figures, a ponctuellement livré des exemplaires parmi les plus remarquables pour ces séries, avec ceux de Pergame. Dans tous les cas de figure, ces petites séries répondent à des conventions tout aussi récurrentes que pour les stèles précédemment décrites.

Les ateliers de Smyrne ont ainsi livré une série de monuments funéraires parmi les plus homogènes de l'époque hellénistique. Leur lien avec la grande plastique confère aux représentations des défunts une qualité sculpturale singulière mais, au-delà des codes liés aux objets symboliques qui les entourent, ces images très stéréotypées laissent-elles place à quelque forme de narrativité particulière ou d'individualisation des personnages représentés? En effet, la brève synthèse proposée au sujet de ces stèles met surtout en exergue leur aspect standardisé.

La première question que nous pourrions poser, en amont de celle de la présence de portraits des défunts, est celle de leur caractérisation accrue au sens d'une classe d'âge ou d'un groupe social, au-delà de la présence d'objets symboliques liés à leur genre et leurs vertus théoriques.

Les stèles smyrniotes figurant deux ou plusieurs défunts apparentés, des groupes familiaux, pourraient constituer une première piste: les représentations des différentes générations y sont-elles contrastées? Ces monuments funéraires présentent un membre de la famille plus âgé, éventuellement assis. Il peut échanger une poignée de main avec un parent mais ces scènes d'adieu ou de déploration mettent discrètement

<sup>12</sup> Pfuhl-Möbius 1977-1979, n<sup>os</sup> 1348, 1356 1360; musée archéologique d'Izmir, inv. 9793.

<sup>13</sup> Pfuhl-Möbius 1977-1979, n<sup>os</sup> 1430, 1433, 1434; Bâle, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, inv. Lu 244; Louvre, DAGER, Ma 4322.

en scène les différences d'âge ou l'expression d'un sentiment d'affliction. Elles sont d'ailleurs nettement bien plus rares que les stèles classiques dont elles s'inspirent, notamment les stèles attiques du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. La stèle de Hiérakléa, au musée du Louvre, fait partie de ces exemples isolés (pl. 1)<sup>14</sup>. Le schéma de composition des stèles attiques y est repris et simplifié, sans que les personnages représentés ne soient davantage caractérisés, vêtements et objets symboliques déjà cités mis à part. De fait, pour les groupes familiaux, prédomine une tendance à juxtaposer les personnages, debout, côte à côte, représentés de manière générique, et à limiter toute narrativité.

Les stèles d'enfants forment un groupe qui pourrait fournir certains cas plus éloquents. La description du jeune défunt peut être en rapport avec les scènes de genre, telles qu'elles se développent en statuaire et en petite plastique durant la période hellénistique<sup>15</sup>. Un monument funéraire particulier mérite d'être étudié plus précisément tant la représentation du jeune défunt semble singulière: celui d'Amyntès, découvert à Izmir dans le quartier de Mortakia (pl. 2)<sup>16</sup>. Il prend la forme, atypique à Smyrne, d'un *naïskos* élaboré. L'édicule est couronné par un fronton à acrotères, orné d'un bouclier. La scène représentée dans le *naïskos* est particulièrement vivante et détaillée. Sur une estrade moulurée, un petit garçon portant une longue tunique tombée de son épaule droite et retroussée sur les jambes est assis près d'un panier garni de figues ou de coings. D'après les traces d'arrachement de la tête, la chevelure devait être abondante et agrémentée d'une tresse frontale. L'enfant tient des deux mains quelques fruits qu'il cherche à protéger d'un coq menaçant, en se détournant vivement vers la droite. Le volatile, cou tendu, ailes pointées vers le bas, dressé sur ses ergots, est juché sur la base d'un pilier hermaïque de trois quarts, couronné par une tête barbue archaïsante. Dans le champ du relief est suspendu un cadre orné d'une couronne

**14** Musée du Louvre, DAGER, Ma 3425

**15** Les créations d'enfants potelés, jouant éventuellement avec des animaux de compagnie, sont censées se développer à l'époque hellénistique, comme l'indique le témoignage d'Héronidas (*Mimes*, IV). En grande plastique, elles ne sont toutefois principalement connues que par des copies d'époque romaine.

**16** Musée du Louvre, DAGER, Ma 3302. Ce *naïskos* est assez atypique au sein des productions smyrniotes, par sa morphologie et son matériau, du marbre d'Éphèse (carrière de Bélévi). Il s'agit soit d'une production exceptionnelle pour les ateliers de Smyrne, soit peut-être de l'œuvre d'un artisan éphésien livrant une commande pour une famille de Smyrne.



2 Stèle smyrniote de Métrodoros, IIe siècle avant J.-C., musée du Louvre, Ma 3300



**3** Stèle smyrniote de Kallinistè, II<sup>e</sup> siècle avant J.-C., musée archéologique d'Izmir, inv. 6259

honorifique en très bas-relief. La base moulurée porte une inscription à l'accusatif: »[Le peuple honore] Amyntès, fils d'Apollônios«. Le début de la formule honorifique était souvent incisé ou peint au centre de la couronne, il n'est pas conservé dans le cas présent. Devant la base moulurée sont disposés les jouets de l'enfant, de gauche à droite une crécelle, trois

osselets et une balle, peu proportionnés les uns par rapport aux autres. Le motif de l'enfant se détournant pour protéger des fruits est rare pour les stèles funéraires. Il est toutefois attesté sur une stèle de la collection Uhlig jadis à Smyrne, non localisée mais connue par un dessin publié par A. Conze<sup>17</sup>. La stèle de Téos du musée d'Izmir<sup>18</sup> constitue une variante de ce thème. En ce qui concerne la stèle d'Amyntès, l'enfant aux prises avec le coq est-il la représentation du défunt cité par l'épithaphe? La couronne civique associée à un si jeune personnage pourrait en effet surprendre. Il existe néanmoins d'autres exemples de stèles d'enfants présentant une ou plusieurs couronnes de ce type<sup>19</sup>. Les jouets sont bien des objets spécifiquement liés à la vie quotidienne du défunt, comme les stèles smyrniotes en présentent souvent posés sur un pilier au second plan. Amyntès est représenté dans une composition pleine de vie, illustrant bien le développement à l'époque hellénistique des scènes de genre et d'une sensibilité particulière pour la petite enfance. Le motif utilisé pour la stèle du Louvre, ou celle d'Izmir aujourd'hui disparue, est aussi attesté par des figurines en terre cuite de Myrina découvertes en contexte funéraire, comme l'exemplaire du Louvre MYR 310. Il semble hasardeux d'affirmer quelle production, des stèles ou des figurines, influence l'autre. En tout état cause, le *naïskos* d'Amyntès présente le jeune défunt de manière singulière et très narrative. Pour autant, la représentation même du jeune enfant cite clairement un schéma courant au II<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Il s'agit de montrer un enfant de façon vivante et convaincante en utilisant une image codifiée et en somme bien connue, mais certainement pas de broser le portrait d'un enfant en particulier. La stèle de Métrodoros et Matrèas, fils de Démétrios, fournit une autre piste (fig. 2)<sup>20</sup>. Un jeune garçon se tient debout, à droite, et brandit une grande grappe de raisin que cherche à atteindre son jeune frère, assis sur le sol. L'épithaphe, un distique de huit lignes, précise que l'un des frères est mort à trois ans, l'autre à un an seulement. La composition de la stèle veut mettre en scène le lien entre les deux frères. Mais doit-on y voir cette fois-ci un certain sens de l'anecdote? Une simple comparaison avec la stèle d'Apollonios, fils de Hérodotos, à Leyde, montre bien que la stèle du Louvre présente, en fait, une simple combinaison de schémas conventionnels. Sur l'exemplaire de Leyde, Apollonios tend la grappe à un petit chien, selon un mo-

<sup>17</sup> Conze 1858, p. 230; Pfuhl-Möbius 1977-1979, n° 801, fig. 61.

<sup>18</sup> Musée archéologique d'Izmir, inv. 1.3.972.

<sup>19</sup> Pfuhl-Möbius 1977-1979, n°s 729, 730, pl. 109, 110.

<sup>20</sup> Musée du Louvre, DAGER, Ma 3300.

dèle très répandu depuis le IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>21</sup> Une autre stèle smyrniote du musée de Leyde, celle de Dionysios et Apollonios, présente d'ailleurs deux jeunes frères tendant aussi une grappe de raisin, l'un à un chien, l'autre dans le vide<sup>22</sup>. Quant à l'enfant assis au sol de la stèle du Louvre, Matrèas, il reprend l'attitude de l'enfant visible dans le *naïskos* d'Amynthès déjà cité, en changeant la position du bras gauche, tendu cette fois vers la grappe de raisin. En somme la stèle de Métrodoros et Matrèas conservée au Louvre est certes relativement originale, puisque l'épithaphe et le lien entre les deux enfants sont mis en scène dans la représentation des deux jeunes défunts, mais sa composition est, en réalité, le fruit d'une combinaison entre des motifs génériques, bien connus par ailleurs.

Les enfants, mais aussi les jeunes serviteurs, représentés à échelle réduite dans le champ de la stèle où les adultes sont eux-mêmes figurés frontalement et juxtaposés, offrent cette fois des formules plus singulières, comme si le sculpteur s'autorisait à exercer son sens de l'observation dans les zones secondaires de sa composition. Au musée d'Izmir, la stèle de Kallinistè constitue un bon exemple de ce phénomène (fig. 3)<sup>23</sup>. La fille de la défunte tient le manteau de sa mère tout en jouant du bout du pied avec une tortue dans une attitude très enfantine, comme prise sur le vif. Sur la stèle fragmentaire du musée de Madrid<sup>24</sup>, cette fois, à côté de la défunte, une petite fille, chiton tombant de l'épaule droite de manière atypique, tient fièrement au creux du bras gauche sa petite sœur<sup>25</sup>. La représentation des jeunes serviteurs, généralement les mains jointes sur la taille ou le poing porté au menton en signe d'affliction, réservent ponctuellement quelques surprises. Ainsi sur la stèle de Diomède

**21** Leyde, Rijksmuseum van Oudheden, Pb. 63.

**22** Leyde, Rijksmuseum van Oudheden, Pb. 15.

**23** Musée archéologique d'Izmir, inv. 15 137.

**24** Musée archéologique national de Madrid, Pfuhl-Möbius, 1977-1979, p. 131, n° 382, pl. 62.

**25** Signalons toutefois que le motif de fillette jouant du pied avec une tortue est traité exactement de la même manière sur une stèle du musée archéologique de Venise (inv. n° 67, Pfuhl-Möbius, 1977-1979, p. 146, n° 443, pl. 74), produite en Asie Mineure, peut-être à Smyrne même. En outre, l'enfant est tenue par la main par une jeune fille portant d'un bras une petite sœur, comme sur la stèle de Madrid. Cette combinaison suggère que les représentations des enfants de la famille qui paraissent plus naturelles sont peut-être en fait régies par des schémas conventionnels, connus des ateliers de Smyrne mais plus ponctuellement utilisés. Elles n'en dégagent pas moins une impression de singularité qui pouvait être voulue, par rapport à la masse des représentations les plus stéréotypées.



4 Stèle smyrniote de Diomède et Métrodoros, IIe siècle avant J.-C., musée archéologique d'Izmir, inv. 6259



et Métrodoros, au musée d'Izmir<sup>26</sup>, un serviteur émerge de derrière la jambe droite du défunt qui occupe le centre du champ sculpté de la stèle, bas du visage invisible, et semble littéralement jouer à cache-cache avec une petite servante, la tête rentrée dans les épaules, elle-même cachée derrière le défunt placé à droite (fig. 4). Enfin, une stèle d'Oxford montre, à gauche du défunt, deux serviteurs tête contre tête, celui de derrière serrant par la taille, contre lui, celui de devant. Si ces exemples demeurent relativement isolés, ils montrent les quelques libertés que peuvent parfois prendre les sculpteurs des ateliers produisant ces stèles à Smyrne, pour croquer sur le vif certains personnages secondaires, sans suivre de schéma connu.

Si le visage de chaque enfant ou serviteur cite de manière très générale les codes de représentation de l'enfance – membres potelés, petite tête ronde aux joues rebondies – aucun ne paraît répondre aux conventions du portrait. C'est par un jeu d'attitudes qu'est exprimée la prime jeunesse, qui se trouve alors plus précisément caractérisée.

La question de savoir si certains défunts visibles sur les stèles de Smyrne et sa région sont dans quelques cas portraiturés, c'est-à-dire si leurs traits sont individualisés, au moins partiellement, est bien plus ardue, comme attendu pour ce type de production en série<sup>27</sup>.

L'écrasante majorité des stèles smyrniotes montre les défunts sous des traits idéalisés. Les visages se caractérisent par leur absence d'expression et la grande régularité de leurs traits. L'ovale du visage est parfait, la plage des joues lisse, les arcades sourcilières dessinent une ligne nette, l'arête du nez est droite, le menton généralement rond. Ces visages rappellent les formules de la grande plastique de la fin du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. ou du début de l'époque hellénistique. D'un atelier à l'autre, quelques variations sont naturellement à noter, les yeux sont parfois plus petits, la chevelure des hommes plus ou moins abondante, souvent bouclée,

<sup>26</sup> Musée archéologique d'Izmir, inv. 6259.

<sup>27</sup> Sur cette question, voir Puddu 2005, qui tient comme la règle générale les cas que nous tenons pour particuliers. L'auteur explique le choix de faire des portraits sur les stèles de Smyrne par la présence en Asie Mineure de groupes sociaux originaires d'Italie, où le portrait vériste est en faveur à l'époque républicaine, avec tout ce que cela induit de conventions. L'hypothèse n'est pas à exclure entièrement mais il semble falloir éviter tout parallélisme strict avec les portraits de Délos du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. Le développement des portraits-types dans le monde hellénistique suffit à expliquer à Smyrne un phénomène dont il faut souligner qu'il demeure ponctuel pour les stèles funéraires.



**5** Stèle smyrniote dite du philosophe, II<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> siècle avant J.-C., Leyde, Rijksmuseum van Oudheden, inv. Pb. 75



**6** Stèle smyrniote de prêtre, II<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> siècle avant J.-C., Leyde, Rijksmuseum van Oudheden, inv. Pb. 27

quelquefois traitée en petits mèches coiffées vers l'avant. De la même manière, la chevelure des femmes est coiffée en larges bandeaux plus ou moins volumineux. Mais en somme, c'est une impression d'homogénéité qui se dégage de l'observation de ces visages smyrniotes, répétant inlassablement les mêmes poncifs et ne laissant guère de place à quelque forme d'individualisation. Citons pour exemple les stèles archétypales de Thaléa (fig. 1) et de Ménandros, au Louvre, ou encore une stèle de la région de Smyrne conservée à Vienne qui présente le couple défunt sous des traits particulièrement génériques<sup>28</sup>.

Toutefois certains personnages semblent émerger de cette foule indistincte. La stèle dite du philosophe, à Leyde, montre un homme assis dans un large fauteuil, drapé dans une tunique et un lourd manteau, ramassé sur lui-même, la tête inclinée et la main gauche portée à la tête, index et majeur posés sur la tempe (fig. 5)<sup>29</sup>. Le défunt se distingue par sa tête bien ronde, sa chevelure courte, traitée en petites mèches coiffées

<sup>28</sup> Stèle de Dionysos et Mélitiné: Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. 1052. Attribuée à un atelier de Grèce de l'Est, très vraisemblablement de la région de Smyrne, d'après son format et la présence d'une couronne honorifique gravée dans un cadre suspendu dans le champ sculpté.

<sup>29</sup> Leyde, Rijksmuseum van Oudheden, inv. Pb. 75.

vers l'avant mais laissant le haut du front assez dégarni. Ses pommettes comme son menton sont larges et légèrement saillantes. Les plis entre le nez et les commissures des lèvres sont en outre nettement marqués. Faut-il y reconnaître les traits d'un individu en particulier? De la même manière, une stèle smyrniote des musées de Berlin montre une prêtresse de Déméter présentant des traits particuliers: son front est bas, ses yeux petits, sa bouche également, tandis que les chairs de ses joues s'affaissent sous les pommettes<sup>30</sup>. Le cas le plus frappant dans ce registre est sans nul doute la stèle de prêtre du musée de Leyde (fig. 6)<sup>31</sup>. Le personnage y est vêtu d'une tunique et d'un himation étroitement drapé, selon les conventions du *Normaltypus*. Sur un pilier à sa gauche, une corne d'abondance fait allusion à sa richesse et surtout à l'évergétisme dont il n'a pas dû manquer de faire preuve en assumant les charges de sa prêtrise. Le personnage porte une couronne formant un bourrelet lisse qui indique son rôle sacerdotal. Son crâne est lisse, soit qu'il soit chauve comme on l'a souvent pensé, soit que la couronne serait en fait une étoffe couvrant le sommet de la tête. Quoi qu'il en soit, les tempes du prêtre semblent bien dégarnies et sa chevelure peu abondante. Son front est barré par une longue ride horizontale, sous laquelle on en devine une seconde, plus discrète. Les yeux paraissent un peu tombants, l'œil gauche plus fermé que le droit. Ils sont marqués par un large cerne sous la paupière inférieure. Le nez, hélas brisé, devait être assez large à sa base. La bouche se distingue par une lèvre inférieure large et charnue. Les deux rides entre le nez et la bouche sont bien présentes, tandis que les commissures des lèvres sont marquées par des rides verticales profondes descendant jusqu'au menton. En somme, le défunt se distingue à la fois par les premiers stigmates de l'âge mûr et par quelques traits qui sembleraient individuels. Mais il faut s'empresse de corriger, au moins en partie, cette première impression en mettant ces trois monuments funéraires en rapport avec d'autres, moins connus mais comparables. La stèle du penseur assis paraît isolée mais il faut toutefois avoir à l'esprit un autre exemplaire du musée de Leyde, très comparable, pour l'attitude du défunt mais aussi pour son visage rond aux pommettes saillantes, certes moins sensiblement marqué par l'âge<sup>32</sup>. On peut encore citer une stèle de Winchester College, sans provenance mais venant vraisemblablement de la région de Smyrne. Devant une femme debout, l'homme répond au même schéma du pen-

**30** Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Altes Museum, Sk 767.

**31** Leyde, Rijksmuseum van Oudheden, inv. Pb. 27.

**32** Leyde, Rijksmuseum van Oudheden, inv. S. N. Ns. 2.

seur assis. Son visage, certes mutilé, pourrait être rapproché de celui des »penseurs« de Leyde. Il faut enfin ajouter un document plus modeste, conservé au musée du Louvre (fig. 1)<sup>33</sup>. Il s'agit d'une scène d'adieu entre un Métrodôros, debout, et son père Apollodotos, assis sur un siège couvert d'une large étoffe et garni d'un gros coussin. Apollodotos est vêtu et installé comme le penseur de Leyde. Dans la composition du Louvre, le défunt ne porte pas cette fois les doigts de la main gauche à la tempe. Cela s'explique par la scène de *dexiosis* en jeu. À y regarder de plus près, le père se distingue par une tête ronde, une chevelure légèrement dégarnie et des pommettes saillantes. La comparaison ne peut guère être menée plus avant, une épaufrure mutilant une partie du visage. En tout état de cause, il en ressort que les personnages des stèles de Leyde et du Louvre sont certes singularisés mais selon un schéma commun, qui est celui de la représentation du lettré ou du philosophe, probablement sur le modèle des statues de penseurs qui peuplaient les places publiques des cités d'Asie Mineure à l'époque hellénistique. De la même manière la prêtresse de Déméter visible sur la stèle de Berlin s'inscrit en réalité dans une série cohérente d'une demi-douzaine d'exemplaires reprenant pour figurer la défunte le même type de représentation féminine, celui de l'orante, bras écartés, auquel il faut ajouter une variante où la défunte tient la torche de Déméter de la main droite<sup>34</sup>. À chaque fois, les mêmes signes de maturité marquent le visage, notamment les deux plis entre le nez et les commissures des lèvres. Lorsque la stèle est plus petite, et donc la commande plus modeste, le visage est moins détaillé et les marques conventionnelles de l'âge paraissent par là même moins visibles. Le prêtre de la stèle de Leyde, dont le visage paraît bien singulier, trouve un parallèle frappant avec le défunt représenté sur une stèle à banquet de Byzance, conservée au musée archéologique d'Istanbul<sup>35</sup>. Il ne s'agit pas d'un banquet funéraire banal: à l'emplacement habituel de la table tripode garnie de mets se trouve un globe que le défunt semble pointer avec

<sup>33</sup> Musée du Louvre, DAGER, Ma 3298. Une stèle d'Éphèse conservée au British Museum, plus ambitieuse, est comparable à celle du Louvre, mais le visage du défunt assis dans l'attitude du philosophe est entièrement brisé.

<sup>34</sup> Voir notamment Pfuhl-Möbius 1977-1979, n<sup>os</sup> 406, 407, 409 et 410 et musée archéologique d'Izmir, inv. 5843, découverte à Milet mais très vraisemblablement de facture smyrniote.

<sup>35</sup> Banquet funéraire de Théodotos, musée archéologique d'Istanbul, inv. 4845.

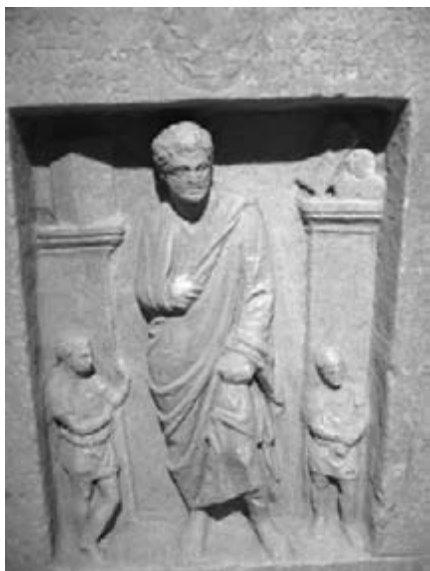
une baguette<sup>36</sup>. Comparé au prêtre de Leyde, Théodotos porte le même type de couronne, son crâne est lisse et les traits de son visage sont très semblables. Deux exemplaires ne constituent certes pas une série mais l'étude des deux monuments laisse penser qu'ils font référence à l'image type d'un citoyen occupant une charge sacerdotale. Il s'agirait donc en somme de portraits bien génériques.

Restent quelques cas isolés, des stèles de citoyens smyrniotes représentés debout, de face, drapés dans leur manteau à la manière la plus traditionnelle du *Normaltypus*, qui laissent une impression de singularité quand on les isole de la vaste série à laquelle elles appartiennent. La stèle de Poseidonios, au musée archéologique d'Izmir, montre ainsi un homme à la tête assez carrée (fig. 7). La mâchoire et le menton sont forts (au menton, ce qui semble être une fossette est en fait une épaufrure du marbre). Les yeux sont grands, le regard expressif. Le nez, aujourd'hui arraché, semble large; la bouche est charnue. Se dégage ainsi l'impression que Poseidonios est peut-être portraituré ou en tout cas que sa représentation sort de l'ordinaire. De même une stèle des environs de Smyrne, à Berlin, montre cette fois un homme au visage plein, le plan des joues très large (fig. 8)<sup>37</sup>. Son front est bas sous une chevelure abondante. Ses yeux sont petits et rapprochés. Un autre cas paraît plus frappant encore: une stèle d'Ince Blundell Hall sans provenance mais d'après E. Möbius du même atelier qu'une stèle smyrniote de Leyde, celle de Xerxès, fils de Pyrrhos (fig. 9 et 10). Sur les deux exemplaires s'observent en effet la même variante de drapé de l'himation pour un *Normaltypus* et la même façon d'animer l'arrière-plan avec un pilier accueillant un objet très soigneusement détaillé, un Héraclès en herme drapé dans sa léonté dans un cas, une cithare dans l'autre. Sur la stèle de Leyde, Xerxès est représenté sous des traits génériques comme, parmi bien d'autres exemples, les hommes de la stèle de Diomède du musée d'Izmir<sup>38</sup>. Mais la stèle d'Ince Blundell Hall est plus originale: le défunt se distingue par son visage allongé à la mâchoire saillante, son front haut, barré par deux rides horizontales et une ride du lion, ses yeux tombants à larges cernes, une bouche aux lèvres minces et un menton saillant. La stèle, très soi-

**36** Cette interprétation des objets en ferait un astronome, voir Pfuhl-Möbius 1977-1979, n° 2034, mais elle est loin de faire l'unanimité. H. Möbius commente le banquet en soulignant »echtes porträt eines Toten«, Pfuhl-Möbius 1977-1979, n° 2034, p. 489.

**37** Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Sk 768.

**38** Voir note 20.



7 Stèle smyrnôte de Poseidonios, II<sup>e</sup> siècle avant J.-C., musée archéologique d'Izmir, s.n.



8 Stèle funéraire smyrnôte, II<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> siècle avant J.-C., Berlin, SK 768

gnée, donne l'impression d'un portrait répondant cette fois à la pleine définition du genre: observation de traits individuels matinée d'une part de convention. Au sein d'un même atelier, deux tendances s'observent donc, bien différentes: dans un cas, une production de cette officine soignée mais courante, banale; dans l'autre, une commande plus spécifique. L'artisan a cette fois délibérément voulu caractériser un individu, sans utiliser des conventions liées à sa pose, à ses attributs, mais bien aux traits de son visage. Il a voulu faire un portrait, ou, à tout le moins, donner l'impression d'un portrait. Une petite statue d'homme de la Maison des masques à Délos, datée du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., montre un visage relativement comparable et donne le sentiment de »vouloir faire portrait«<sup>39</sup>.

Remarquons que les trois stèles citées en exemple sont toutes de bonne taille, entre 70 et 90 centimètres, qu'elles se distinguent par la

---

39 Délos, musée archéologique, A 4136.



**9** Stèle funéraire smyrniote, I<sup>er</sup> siècle avant J.-C., Ince Blundell Hall



**10** Stèle smyrniote de Xerxès, I<sup>er</sup> siècle avant J.-C., Leyde, Rijksmuseum van Oudheden, inv. I 92/7.1

qualité plastique et le modelé. Le personnage principal y est assez grand pour que son visage puisse être davantage détaillé.

L'enquête, rapidement menée, reprend quelques idées déjà lancées il y a fort longtemps par E. Möbius ou encore P. Zanker dans le cadre de plus larges travaux sur les stèles de Smyrne ou d'Asie Mineure. Nous avons tâché de sérier quelques questions et indices, parfois quelques apories, dans le cadre plus précis de ces journées d'études organisées à l'université de Cologne sur la notion de portrait dans les productions de masse, notamment dans le cadre funéraire. Les stèles de Smyrne, de petits monuments soignés d'un certain prix mais ni rares ni très originaux, se distinguent d'abord bien sûr par le poids des normes qui régissent leur production. Toutefois, à côté des stèles mettant en œuvre les schémas de représentation des défunts les plus conventionnels combinés à la présentation d'objets symboliques, certaines sortent de l'ordinaire. On soulignera la narrativité de quelques-unes d'entre elles: pas tant les stèles d'enfants qui répondent au fond à des cartons certes savoureux mais assez récurrents mais plutôt celles où l'artisan se laisse un peu de

liberté en traitant les personnages secondaires, en jouant sur les marges si l'on peut dire. Il ne s'agit pas de portraits bien entendu mais la liberté de pose des quelques enfants et serviteurs aux côtés des adultes singularise à bas bruit certaines stèles à première vue banales. Les stèles de penseurs, de prêtres et de prêtresses mettent cette fois en jeu la question du portrait. Il s'agit en fait d'images très codifiées mettant en scène la maturité de ceux qui occupent de telles fonctions: portraits tout relatifs, portraits types en somme. Il y a enfin les exemplaires que nous avons montrés en dernier lieu, somme toute assez rares. Là se dégage des visages l'impression qu'y sont dépeints des traits individuels, qu'il s'agit de portraits réalistes, ou plutôt relativement réalistes, avec leur part de conventions, comme toujours lorsqu'il s'agit de définir l'art du portrait. Ces cas sont marginaux et nous apparaissent comme des exceptions liées à la qualité du travail de l'artisan, plus habile et plus zélé, voulant évoquer plus directement le défunt. Mais dépeignait-il les traits réels du défunt ou voulait-il en fait donner l'impression de la ressemblance, de la singularité? Impossible naturellement de le vérifier mais nous pencherions pour la seconde hypothèse.

---

## DROITS ICONOGRAPHIQUES

**Fig. 1** Copyright Ludovic Laugier, documentation AGER

**Fig. 2, 8-9, pl. 1-2** Copyright documentation AGER

**Fig. 3-4, 6-7** Copyright Ludovic Laugier

**Fig. 5, 10** Copyright Rijksmuseum van Oudheden

---

## BIBLIOGRAPHIE

**Atalay 1988** Atalay, Erol: Hellenistik çağda Ephesos Mezar Stelleri Atölyesi. Izmir 1988.

**Conze 1858** Conze, Alexander: Alterthümer zu Smyrna. In: Archäologischer Anzeiger zur Archäologischen Zeitung 16 (1858), col. 227-230.

**Hasselin Rous et al. 2009** Hasselin Rous, Isabelle; Laugier, Ludovic; Martinez, Jean-Luc (dir.): D'Izmir à Smyrne. Découverte d'une cité antique, exposition Musée du Louvre, 11/10/2009-18/01/2010. Paris 2009.

**Meyer 2008** Meyer, Guy: Les ruines de Smyrne dans les relations des voyageurs (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle). Étude préliminaire. In: Journal des savants 2 (2008), p. 273-381.



- Pfuhl - Möbius 1977-1979** Pfuhl, Ernst; Möbius, Hans: Die ostgriechischen Grabreliefs, I-II. Mainz 1977-1979.
- Puddu 2006** Puddu, Manuela: Tracce della mentalità italica sulle Stele Funerarie di Smirne: I Ritratti. In: Colpo, Isabella; Favaretto, Irene; Ghedini, Francesca (dir.): Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall' antichità classica al mondo moderno. Atti del convegno internazionale, Venezia 26-28 gennaio 2005. Roma 2006, p. 425-430.
- Schmaltz 1983** Schmaltz, Bernhard: Griechische Grabreliefs. Darmstadt 1983.
- Schmidt 1991** Schmidt, Stefan: Hellenistische Grabreliefs. Typologische und chronologische Beobachtungen. Köln 1991.
- Szewczyk 2015** Szewczyk, Martin: Statues honorifiques et représentations funéraires. In: actes du colloque La sculpture gréco-romaine en Asie Mineure: synthèse et recherches récentes, Université de Franche-Comté, Besançon, 9-10 octobre 2014. Besançon 2015, p. 45-58.
- Zanker 1993** Zanker, Paul: The Hellenistic Grave Stelai from Smyrna: Identity and Self-Image in the Polis. In: Bulloch, Anthony W. et al. (dir.): Images and Ideologies. Self-Definition in the Hellenistic World. Los Angeles, Berkeley, London 1993, p. 213-230.



---

VASILIKI MACHAIRA

## **SCULPTURE FUNÉRAIRE DE RHODES. QUELLE INDIVIDUALISATION?**

### RÉSUMÉ

Plusieurs statues et reliefs funéraires sont conservés actuellement au Musée de Rhodes ainsi que dans d'autres musées. Le monument funéraire le plus populaire est toutefois l'autel, rectangulaire ou rond, le plus souvent inscrit, parfois avec des scènes figurées dans un panneau. Dans le cadre de cette étude nous avons d'abord mis l'accent sur les inscriptions accompagnant le monument, que ce soit une base de statue ou une stèle à relief. De même nous avons réuni des monuments dont la représentation offre des éléments d'individualisation, plus ou moins proche des portraits.

Comme à l'époque classique, les éléments d'individualisation les plus solides sont donnés par l'inscription tandis que le défunt représenté est difficilement reconnu comme un portrait à proprement parler à la période hellénistique. Cependant la fonction du défunt est suffisamment indiquée: que ce soit un jeune enfant, une femme notable assise accompagnée de sa servante ou allongée dans un contexte convivial, et même un guerrier d'apparence héroïque, nu ou cuirassé.

---

La fin de la grande et luxueuse production des monuments funéraires attiques laisse, peut-on dire, la place libre à d'autres régions en mer Égée et en Asie Mineure.

Rhodes, une ville fondée après la réunion (synœcisme) des trois cités de l'île (Ialysos, Camiros et Lindos) en 408/7 av. J.-C., présente une production considérable dépendant de la tradition attique avec des

éléments ioniques, mais ne prétend pas, cependant, sauf pour un nombre restreint d'exemplaires, à la monumentalité. Parmi les monuments funéraires on compte des sculptures en ronde bosse, des stèles et des autels funéraires.

Les sculptures, de taille naturelle ou plus grandes que nature, viennent en général des nécropoles<sup>1</sup> et devaient éventuellement, mais pas nécessairement, porter des têtes-portraits car la cuvette d'encastrement recevait une tête rapportée. En effet, les types statuaire les plus communs parmi les statues funéraires datent de l'époque hellénistique récente et continuent à être en vogue à l'époque romaine.

Ces dernières années on a tendance à reconnaître des portraits parmi les figures funéraires, en ronde-bosse ou en haut relief, dès le second classicisme<sup>2</sup>. En fait, même les plus fervents partisans de cette tendance ne trouvent l'identité du défunt figuré sur ce petit monument commémoratif<sup>3</sup> que grâce à l'inscription. Dans ce cadre, nous tenterons une présentation des divers types de monuments funéraires de Rhodes qui font le lien entre l'inscription et le type de représentation.

La parution de deux œuvres monumentales a marqué les années 1970: un recueil des stèles funéraires de la Grèce de l'Est compilé pendant plus de 30 ans par Ernst Pfuhl et Hans Möbius a abouti à la publication de deux volumes doubles (texte et planches) en 1977 (I) et 1979 (II)<sup>4</sup>; une étude synthétique sur les monuments funéraires rhodiens, plus concrètement, est due à Peter Marshall Fraser en 1977<sup>5</sup>. Depuis, les études ne témoignent pas de grands changements, sauf pour les mentions de nouvelles trouvailles dans les chroniques des fouilles<sup>6</sup> ou des publications

**1** Machaira 2011, 22. Rhodes, musée archéologique, inv. Γ 266. Machaira 2011, 48–49, n° cat. 8; Machaira 2016, 90, 92–93. Voir aussi, inv. Γ 1313; Papachristodoulou 1980, 535–536, pl. 336 α; Bairami 2017, n° cat. 25, 31. De même, voir pour les sculptures masculines, Bairami 2017, n° cat. 42, 46, 51 [tête conservée], entre autres.

**2** Collignon 1911, 280, 307, souligne le caractère impersonnel comme trait dominant de la sculpture funéraire en Grèce; Dillon 2010, 1–7.

**3** Schmidt 1991, 41, considère le relief funéraire comme une sorte de monument commémoratif.

**4** Pfuhl-Möbius. Voir un commentaire dans Schmidt 1991, 1–2.

**5** Fraser 1977.

**6** ADelt 30, 1975, B' 2 Chron., 372 (ε, στ), pl. 273b, c; 45, 1990, B' 2 Chron., 505–506, pl. 258d. Schmidt 1991, 66 n. 340, 136 n. 605, place la stèle funéraire dans la tradition des stèles attiques du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

à part<sup>7</sup>. Fabricius a abordé à plusieurs reprises le sujet du banquet couché, sujet qui n'est pas uniquement lié aux nécropoles<sup>8</sup>; nous avons des preuves suffisantes que bon nombre de plaques avec ce sujet viennent de la partie urbaine, sans que ce soit même un indice décisif<sup>9</sup>.

Peu nombreuses sont les stèles funéraires tendant à la monumentalité qui datent des époques classique et hellénistique: une stèle avec la représentation d'un jeune homme avec son serviteur, de style sévère, date du deuxième quart du V<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>; celle avec deux femmes, la mère et la fille inscrites aux noms de Kritô et Timarista, est située à la fin du même siècle<sup>11</sup> et celle d'un héros avec son cheval et un acolyte date de l'époque hellénistique tardive<sup>12</sup>. Cette dernière, la plus monumentale, dont la hauteur conservée est de 2 m environ, est composée de trois plaques jointives. Vu l'épaisseur restreinte, on s'est permis d'avancer l'hypothèse que l'ensemble était placé dans une sorte de baldaquin formant un naïskos funéraire<sup>13</sup>.

Comme point de départ de cette présentation, prenons la stèle sur laquelle sont figurées deux femmes aux noms inscrits Κριτώ et Τιμαρίστα<sup>14</sup>. Elle est sans parallèle parmi les stèles connues non seulement des îles

**7** Des stèles funéraires sont incluses aussi dans Gualandi 1976, 202–218.

**8** Fabricius 1999; Fabricius 2016. Voir à ce sujet Machaira 2014.

**9** Des stèles funéraires ont parfois été trouvées dans la partie urbaine, suite à un déplacement dans l'Antiquité ou plus récemment.

**10** Rhodes, musée archéologique, inv. Γ 1640. Kaninia 1988, 610–611, pl. 370a; Kaninia 1990, 54, fig. 7–9; Kaninia 1997, 144–149; G. Kaminski dans Bol II 2004, 56, fig. 53.

**11** Rhodes, musée archéologique, inv. Γ 2747/ It. 13638 [E 17]. Jacopi 1931a, 37–42, fig. 10–11, pl. I; Jacopi 1931b, 31–35, n° 5, fig. 17, pl. 4–7; Pfuhl-Möbius I, 22–23, n° 46, pl. 12; Fraser 1977, 9, n. 23 (89–90), fig. 16a; Karouzos 1973, 97–98, pl. 17; Konstantinopoulos 1977, 59–62 n° 75, fig. 73; Lullies 1979, pl. 183 [p. 99–100]; Konstantinopoulos 1986, 97, fig. 85; CAT II, 85–87, n° 2.125 [*attic-ianian koine might be the most suitable*]; Konstantinopoulos 1995, 35–38 n° III.10; Rolley 1999, 185–186, fig. 170; D. Kreikenbom, dans Bol 2004, 223, fig. 158. Pour les inscriptions, voir Pugliese Carratelli I, 266, n° 162; Pugliese Carratelli II, 238.162.

**12** Rhodes, musée archéologique, inv. Γ 1499. Kaninia 1988, 610–611, pl. 369b; Kaninia 1990, 52–54, fig. 4–6; Despinis 2002, 22.

**13** Cf. pour la date et l'aspect général les stèles de Lété, Thessalonique, Musée archéologique, inv. 1935 A, B. Despinis et al. I, n°s cat. 56, 57 (E. Voutiras). Celles-là sont moins monumentales que le monument rhodien.

**14** Ci-dessus, n. 11. Dillon 2010, 166 conclut qu'il y a besoin de prendre en considération les figures et les inscriptions qui les accompagnent pour l'étude des portraits antiques.

de la mer Égée mais aussi de la partie continentale de la Grèce<sup>15</sup>; pour son couronnement en arc surbaissé, peu fréquent, elle se rapproche des reliefs de Thèbes<sup>16</sup>. Trouvée dans la nécropole de Camiros, elle date de la fin du V<sup>e</sup> siècle, peu avant le synœcisme<sup>17</sup>. Présentant une forte influence attique<sup>18</sup> cette stèle témoigne en effet de l'adoption du »style riche« dans le sud-est de la mer Égée. D'inspiration locale, »conforme à une koinè attique-ionienne« selon Clairmont<sup>19</sup>, le motif iconographique est repris et varié pendant l'époque hellénistique<sup>20</sup>. Les noms inscrits donnent leur identité aux figures représentées, sans qu'on puisse tout de même distinguer des traits individualisés pour les personnages figurés<sup>21</sup>. L'identité des deux femmes est en outre indiquée par, d'une part, leurs vêtements et, d'autre part, la posture en tant qu'indice d'âge; Timarista est tantôt considérée comme variante d'un type d'Athéna, tantôt elle est classée parmi les portraits de péplophore<sup>22</sup>. Devant de telles controverses, est-il déjà possible de parler de portraits?

Depuis le IV<sup>e</sup> siècle et surtout pendant l'époque hellénistique on a tendance à reconnaître des caractéristiques plus ou moins individua-

**15** L'importance de cette stèle dans l'histoire de la sculpture funéraire fait que celle-ci est citée et illustrée dans tout manuel de sculpture: Lippold, *Plastik*, 206 n. 16, pl. 64.3; Lullies 1979, n° 183; Fuchs 1983, 489–490; Rolley 1999, 185–186, fig. 170; D. Kreikenbom, dans *Bol* 2004, 223, fig. 158.

**16** Une stèle funéraire de Béotie datant de 450/440 av. J.-C., conservée à New York, Metropolitan Museum of Art, acc. n° 11.141: Diepolder 1931, 8, n. 5 considérait ce type de couronnement comme béotien – provincial bien évidemment – avant de prendre connaissance du document rhodien; Jacopi 1931b, 34; Schild-Xenidou 2008, 250–251, cat. 17, pl. 6 (avec bibliographie). Cf aussi Thèbes, musée archéologique, n° B.E. 308, datant du 370/360 av. J.-C. Touloupa – Symeonoglou 1965, 243, pl. 290c; LIMC VI (1992), s. v. Heros Equitans n° 38 avec bibl. [V. Machaira]; Schild-Xenidou 2008, 327–328, n° de cat. 96, pl. 38.

**17** Rolley 1999, 185, résume la problématique au sujet de sa datation suite au désaccord de certains facteurs, notamment le fait que la nécropole de Camiros a cessé d'être utilisée en 408, date où les trois villes se sont réunies en une seule, tandis que la forme des lettres semble plus récente, pas avant 380/370 av. J.-C.

**18** Baumer 1997, 73, n. 511, propose que Timarista fasse écho à l'Athéna Ince.

**19** CAT II, 87; déjà décrit par Karouzos 1973, 98.

**20** Dontas 1958, 208 ainsi que Kaninia 2007–2008, 196–197, signalent la relation; voir ci-dessous.

**21** La tendance d'idéaliser les personnages est préférée à l'idéal civique: Himmelmann 2000, 137.

**22** Ci-dessus n. 18; Dillon 2010, 78, 203 n. 325 [cf. compte rendu par B. Holtzman, *Topoi* 17, 2011, 547–548].

lisées, tant parmi les sculptures commémoratives que parmi les stèles funéraires.

Bien que la sculpture en ronde bosse apparaisse plus individualisée pendant l'époque hellénistique par rapport à l'époque classique, l'identification de la personne représentée n'est, en règle générale, attestée que par une inscription gravée sur la stèle même, parfois sur la base. La tête, le plus souvent rapportée pour les statues mises au jour dans les nécropoles, aurait pu apporter un témoignage décisif. Est-il possible de discerner des traits individualisés pour les personnages figurés sur les stèles funéraires en plus de l'inscription précisant l'identité du défunt? C'est un point délicat que nous allons aborder par la suite.

Un grand nombre de stèles funéraires suit en gros la tradition classique; il s'agit d'une production banale, à l'iconographie stylisée dans un cadre rectangulaire peu creusé. Pourtant le noyau de cette contribution portera, entre autres, d'une part sur les stèles à une seule figure de guerrier<sup>23</sup> et d'autre part sur celles des figures associées, considérées comme les plus caractéristiques de la production rhodienne<sup>24</sup>. En revanche, Fraser considère que ces dernières ne sont pas assez nombreuses ni suffisamment homogènes pour constituer un groupe représentatif de l'école rhodienne<sup>25</sup>, comme l'avait proposé Dontas<sup>26</sup>.

Il n'y a que le livre de Fraser qui soit consacré spécifiquement aux monuments funéraires rhodiens. De plus, un matériel considérable figure dans les deux volumes de l'œuvre monumentale de Pfuhl et Möbius; grâce au classement du matériel rhodien avec les monuments d'autres sites, nous remarquons des analogies mais aussi quelques particularités des reliefs funéraires rhodiens. Cependant »kaum lassen sich hier (à Rhodes) feste Typen ablesen oder gar Werkstätten aufzeigen, wie wir sie bei anderen Landschaften kennenlernen werden«, remarque déjà Schmidt<sup>27</sup>.

---

**23** Borbein 1968, 95 n. 98: plusieurs Rhodiens ont été représentés comme athlètes ou guerriers.

**24** Schmidt 1991, 8.

**25** Fraser 1977, 34.

**26** Dontas 1958, 213-214: il suppose plus particulièrement que l'archétype des stèles représentant deux figures enlacées devrait être une création picturale de la haute époque hellénistique qui sert de lien avec la représentation initiale, classique.

**27** Schmidt 1991, 7.

Dans cette contribution, nous allons examiner un échantillon caractéristique dans la recherche de types d'individualisation des personnages représentés sur des monuments de types divers.

Une stèle monumentale, conservée au musée archéologique d'Istanbul, mesure h. 1,42; l. 0,95; ép. 0,38 m.<sup>28</sup> (fig. 1) Les deux figures, un homme assis à gauche et une femme debout à droite, sont rendues en haut relief, presque en ronde bosse; malheureusement les têtes manquent et il n'y pas d'inscription. »Les figures débordent de tous les côtés«, suivant Mendel<sup>29</sup>, et il n'y a pas de témoignage pour ce qui concerne l'encadrement de la stèle. Nous pouvons faire le rapport avec la stèle de Critô et Timarista où il n'y a pas d'encadrement sur les côtés, seulement le couronnement en forme d'arc. Nous pouvons supposer qu'il y aurait eu un encadrement monumental, éventuellement un *naïskos*, suivant l'exemple des figures en ronde bosse funéraires<sup>30</sup>. Un homme d'âge mur est assis sur un emplacement rocheux; il adopte un type plutôt divin repris également par les citoyens de l'élite, voire par des intellectuels. La femme suit le type de la Pudicité. Comme les têtes ne sont pas conservées, nous pouvons seulement supposer que les figures suivent des types à caractère commémoratif plus ou moins idéalisés. Cette stèle reflète avec une certaine maladresse les stèles attiques plus monumentales qui datent des dernières années du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.<sup>31</sup>

Une stèle, de plus petite taille mais d'une monumentalité analogue, a été mise au jour en deux temps: le fragment de droite porte un numéro de contrôle italien et il n'a pas de provenance exacte<sup>32</sup>, celui de gauche vient de la nécropole ouest, la région de St Jean non loin de Rhodini<sup>33</sup>. Ces deux fragments ont été raccordés par Konstantinopoulos et figurent

**28** Istanbul, musée archéologique, inv. 1212. Mendel III, 92–93, n° 878; Pfuhl-Möbius I, 223, n° 856, pl. 125; Fraser 1977, 9, n. 30 (90), pl. 17b. Relief haut de 0,25 m., ce qui fait que les figures sont taillées presque en ronde bosse.

**29** Mendel III, 92.

**30** Despinis 2002, 209 pour les *naïskoi* funéraires du dernier quart du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.

**31** Himmelmann 2000, 136–137, résume les lieux communs de l'art funéraire attique à l'époque hellénistique tardive. Cf. à titre d'exemple Kaltsas 2002, 196–199, n° de cat. 391–392 ainsi que 394–395.

**32** Gualandi 1976, 202–203, n° 209, fig. 261 [E 413].

**33** Ergon 1958, 174, fig. 182; I. Δ. Κοντή, Prakt 1958, 240, fig. 183 β; G. Daux, »Chronique des fouilles en 1958«, BCH 83, 1959, 730–731, fig. 13 [n° inv. Γ 140]. Il est avéré de nos jours que toute la partie au sud de la cité fut occupée par la vaste nécropole, Patsiada 2013, 34–49.





1 Stèle funéraire. Istanbul, musée archéologique, inv. 1212

pour la première fois dans Pfuhl-Möbius<sup>34</sup>. (fig. 2) La partie conservée mesure 0,51 × 0,43 × 0,15 m : sa taille serait, alors, moins de la moitié de la stèle d'Istanbul ; les figures sont cependant rendues également en haut relief et l'épaisseur du champ du relief est assez fine. Une scène de la vie de tous les jours est représentée avec une femme assise à gauche,

---

**34** Rhodes, musée archéologique, inv. Γ 140 [+ E 413]. Pfuhl-Möbius I, 243, n° 945, pl. 142.



2 Stèle funéraire. Rhodes, musée archéologique, inv. Γ 140

vraisemblablement la défunte, une servante à droite et un petit enfant entre les deux. Les têtes des trois figures ont été rendues en ronde bosse, celle de la femme assise à droite en très haut relief. Il reste néanmoins douteux qu'elle ait adopté la forme du *naïskos*: seuls deux pilastres encadrent le champ du relief. Le sujet se rapproche des stèles funéraires attiques datant du second classicisme; les détails stylistiques comme aussi l'espace au-dessus des personnages indiquent plutôt une datation dans le II<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

À côté des stèles monumentales en nombre réduit, citons une série de petites stèles: les stèles funéraires à représentations d'enfants jouant avec des animaux et des oiseaux constituent une catégorie à part<sup>35</sup>; c'est une

<sup>35</sup> Laurenzi 1938, 111, fig. 75-76; Pfuhl-Möbius I, 202, n° 756, pl. 112 et 207, n° 779, pl. 115; Konstantinopoulos 1977, 68-71, n° 99, fig. 94; Konstantinopoulos 1986, 136, n°s 141-142.

production de masse sans inscription. Pour le sujet, elles sont proches de l'iconographie attique du second classicisme<sup>36</sup> mais simplifiée. Des scènes des activités de tous les jours sont représentées habituellement sur des stèles funéraires médiocres pendant l'époque hellénistique.

Bon nombre des *Bildfeldstelen* dont la scène figurée est le plus souvent accompagnée d'une inscription, suivent en règle générale aussi des types attiques du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>37</sup> Le nom du défunt est inscrit, suivi éventuellement du patronyme et de χαῖρε, une formule de salutation courante depuis l'époque hellénistique récente. C'est la forme des lettres qui donne une datation plus précise, des II<sup>e</sup> – I<sup>er</sup> siècles av. J.-C.

Une stèle récupérée sur le marché des antiquités est de provenance rhodienne, comme en témoigne l'inscription (fig. 3). Un jeune adolescent vêtu d'un chiton, probablement court, et enveloppé dans l'himation porte des deux mains quelque chose: il semble plus probable qu'il s'agit d'un petit lièvre que de fruits<sup>38</sup>. Un petit chien bondit contre la cuisse gauche du jeune homme. Seule l'inscription gravée sous le champ de relief donne l'identité du défunt, citoyen d'un dème d'Ialysos<sup>39</sup>:

Στρατοκλῆς  
Στρατοκλεῦς  
τοῦ Στρατοκλεῦς  
Βρυγινδάριος.

»Stratoklès, fils de Stratoklès, petit-fils de Stratoklès du dème de Brygindara.«

[I<sup>er</sup> s. av.-I<sup>er</sup> ap. J.-C. suivant *LGPN* vol. I, s. v.]

**36** Voir Paris, Louvre, inv. Ma 805 et Ma 807. Hamiaux 2001, 156–157, attiques, datent de la première moitié du IV<sup>e</sup> s., l'une certainement de Rhodes; Woysch-Méautis 1982, 41, 117, n<sup>os</sup> 155–156, pl. 54 et 25 respectivement; CAT II, 289–290, n<sup>o</sup> 1.278 et 317–318, n<sup>o</sup> 1.330 (iconographie attique). La stèle Ma 805 venant d'un atelier ionien, est vraisemblablement de Rhodes.

**37** Schmidt 1991, 41: »Betonung und Weiterbildung der alten Bildfeldstelen«.

**38** Rhodes, musée archéologique, inv. E 6633 [E 81]. Laurenzi 1938, 95–96, fig. 61; Pfuhl-Möbius I, 82, n<sup>o</sup> 118, fig. 28; Konstantinopoulos 1977, fig. 92. Une datation dans le III<sup>e</sup> siècle av. J.-C., variant du début jusqu'à la fin, est proposée.

**39** Pour la localisation du dème des Brygindarii, voir Papachristodoulou 1989, 68, 73 fig. 2, 75 fig. 3, 124–131.

Le visage joufflu, aux cheveux courts, sans idéalisation, aux caractéristiques courantes et un peu génériques, peut être plus individualisé.

Un peu plus sophistiquée est une stèle au sujet analogue: elle est couronnée par un bandeau mouluré et mesure h. 0,415, l. 0,20 m, ép. 7–8 cm; un fort tenon d'ajustement mesure 5 × 12 cm.<sup>40</sup> Le champ du relief est encadré d'un bandeau épais de 1,5 cm. Un jeune enfant nu, potelé, l'himation pendant de l'avant-bras gauche, tient de la main droite un poisson, que cherche à attraper un chien bondissant.

Il semble certain qu'il y a deux graphies différentes, la première manque dans sa presque totalité et correspond à une *rasura*; la seconde, plus récente, est datée du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.<sup>41</sup> On lit<sup>42</sup>:

Πύθων χρηστὲ χαί-  
ρε.

Les deux premières lettres ΠΥ diffèrent du reste, gravées sur la *rasura*.

Passons aux stèles à représentation de femmes: une stèle haute et étroite à fronton a été mise au jour lors des fouilles italiennes dans la nécropole hellénistique; elle mesure 0,905 m de haut, l. 0,29 m. Le champ du relief, carré et peu creusé, occupe une petite portion de la stèle. Une femme assise sur un diphros à coussin est représentée de profil en bas relief. Elle porte un chiton tandis que l'himation enveloppe le corps, ramené en voile sur la tête; son bras droit est tendu vers la boîte que tient la servante debout devant elle<sup>43</sup>. (fig. 4) Seul le nom de la défunte est gravé sous le relief:

<sup>40</sup> Rhodes, musée archéologique, inv. Γ 194. Trouvée en 1955 dans la région de Trianta (Ialysos). Pfuhl-Möbius I, 199, n° 733, pl. 110 («gute Arbeit, wohl noch des 3. Jhs v. Chr.»); Schmidt 1991, 7 n. 36.

<sup>41</sup> Une rature sous le champ de relief, seules deux lettres, ΠΥ, sont signalées dans la publication, ci-dessus. Une lecture complète a été proposée par A. Dreliossi [2006], comme cela figure sur le cartel au Musée épigraphique de Rhodes.

<sup>42</sup> Pour la formule de l'építaphe, voir Couilloud 1974, 255, pour les stèles de Rhénée. Le qualificatif suivi de la formule de salutation devient habituel à partir du II<sup>e</sup> siècle; c'est typique de l'époque hellénistique récente.

<sup>43</sup> Rhodes, musée archéologique, inv. E 6553/ It. 13613. Jacopi 1932, 28–29, n° 37, fig. 17–18; Borbein 1968, 89 n. 61, 99 n. 112, pl. 7 dr.; Pfuhl-Möbius I, 247, n° 966, pl. 144; Fraser 1977, 33, fig. 92a; Konstantinopoulos 1977, n° 220, fig. 196; Konstantinopoulos 1995, 80, n° VIII.6.

Ὀβάστις.

Il s'agit vraisemblablement d'un nom égyptien. La stèle date de la période hellénistique récente.

Et une petite stèle de 0,39 m de hauteur conservée a été trouvée lors des travaux de fondation de l'Académie pédagogique »presso l'istituto maschile di Rodi«, dans la ville de Rhodes<sup>44</sup>. (fig. 5) La stèle est couronnée d'un bandeau droit et repose sur une plinthe moulurée; le champ du relief peu creusé est occupé par une femme figurée de face. Elle porte un chiton ceinturé haut, l'himation couvre le bas du corps et est tenu par le bras gauche, qui doit être plié vers le haut; de la main gauche elle tient un éventail dont le pourtour est incisé<sup>45</sup>. Le bras droit est baissé, la main repose sur le haut de la cuisse droite. La tête est tournée vers sa droite, alors vue de profil, les cheveux sont tirés vers l'arrière et noués en chignon. Le type, statuaire sans aucun doute, est situé à l'époque hellénistique<sup>46</sup> et se rencontre depuis son début. La servante, sur la partie gauche de la stèle, est tournée vers sa maîtresse: elle est vêtue d'un péplos à rabat ceinturé haut, les cheveux courts. Elle tient un coffret à bijoux (pyxide) de ses deux mains et elle est en train de montrer ou d'offrir quelque chose. L'épithaphe, avec le nom et le patronyme de la défunte suivis de la formule de salutation, est gravée sous le relief:

Φιλουμένα  
Ἄντιφίλου χαῖρε.

Celle-ci est datée plutôt dans le II<sup>e</sup> siècle [II<sup>e</sup>/I<sup>er</sup> suivant *LGPNI*, s. v.].

L'identification du défunt par son nom ne va pas forcément de pair avec la représentation des traits individuels personnalisés; ce ne sont que les fonctions qu'il exerçait de son vivant qui sont mises en évidence par l'iconographie.

<sup>44</sup> Rhodes, musée archéologique, n° E 82. Laurenzi 1938, 106, fig. 71; Pfuhl-Möbius I, 133, n° 391, pl. 63; Konstantinopoulos 1977, 64 n° 82, fig. 81; Schmidt 1991, 56, 58, fig. 8 (date la stèle vers la fin du III<sup>e</sup> siècle); Konstantinopoulos 1995, 39, n° III.18.

<sup>45</sup> Nous supposons qu'une grande partie de l'éventail était peinte. Cf. pour le geste une stèle funéraire d'Halicarnasse, d'échelle analogue, Paris, Louvre, inv. MA 2927: Hamiaux 2001, 163-164, n° 180, où l'éventail est esquissé sur le cadre.

<sup>46</sup> Cf. les figures féminines de la frise du temple d'Hécate à Lagina: Schober, pl. XXV; Baumeister 2007, pl. 14.1 et 3 (plaque 207, fig. 6).



3 Stèle funéraire. Rhodes, musée archéologique, inv. E 6633 [E 81]



4 Stèle funéraire. Rhodes, musée archéologique, inv. E 6553/ It. 13613

#### A. STÈLES FUNÉRAIRES, COMMÉMORATIVES

Comme le soulignait déjà Collignon, la stèle sculptée est la forme de commémoration la plus habituelle<sup>47</sup>. Certaines stèles ont un caractère plus monumental voire officiel; celles-ci ne sont pas toujours inscrites.

Une stèle avec la représentation d'un jeune homme suivant le type classique du Doryphore fut trouvée emmurée dans une maison dans la région de Rhodini et doit provenir, selon toute probabilité, de la nécropole hellénistique (fig. 6)<sup>48</sup>. H. conservée 0,55; l. 0,28 m; ép. 5–6 cm. Seul l'himation est porté sur l'épaule et l'avant-bras gauche; le personnage

<sup>47</sup> Collignon 1911, p. V (introduction).

<sup>48</sup> Rhodes, musée archéologique, inv. Γ 201. Ergon 1958, 175, fig. 183; Prakt 1958, 240, pl. 152b; BCH 83, 1959, 731, fig. 14; Pfuhl-Möbius I, 114, n° 287, pl. 53; Fraser 1977, 128 (à la fin de la notice 192 où il commente la stèle de Copenhague, cf. ci-dessous, n. 58); Konstantinopoulos 1986, 138–139, n° 150.

tient la lance. La nudité héroïque, si souvent adoptée par les figures masculines de l'art funéraire, suit le type du Doryphore de Polyclète adapté »à l'hellénistique«, c'est-à-dire avec une pondération exagérée, un contraposto frontal. Un schéma analogue est adopté pour la grande stèle, plutôt héroïque, d'un cavalier en pied<sup>49</sup>.

Le sujet de la représentation rapproche notre stèle de celles à caractère commémoratif, honorifique comme celle mise au jour sur l'agora de Cyrène<sup>50</sup>, ou encore une conservée au Musée de Tégée, selon l'interprétation proposée successivement par Beschi, Himmelmann et Despinis<sup>51</sup>; cette discussion est élargie récemment dans un article de Katja Sporn à propos d'une stèle de grandes dimensions conservée au musée de Patras<sup>52</sup>.

La stèle rhodienne, mise au jour fortuitement, vient en tout cas de la nécropole de Rhodini. Ses dimensions la classent parmi les plus grandes, mais elle est loin toutefois d'être considérée comme monumentale. L'adoption du motif classicisant, l'inversion de la pondération classique adoptée dans les reliefs datés du IV<sup>e</sup> s. peuvent nous amener à y voir une œuvre hellénistique. Or l'encadrement de la stèle suit fidèlement la structure des autres reliefs funéraires de plus petites dimensions.

Quoi qu'il en soit, malgré l'absence d'inscription au bas de la stèle, il serait tentant de supposer que celle-ci couronnait le tombeau d'un illustre guerrier: pensons à ce propos à la figure du prince des Thermes, à la pondération beaucoup plus exagérée, où, malgré l'idéalisation générale, on distingue des traits individualisés surtout sur le visage<sup>53</sup>; ainsi pourrait-on interpréter la figure représentée sur la stèle rhodienne de dimensions très médiocres, mais c'est la règle à Rhodes.

En tenue de guerrier est représenté un homme tenant la lance, vu de profil vers la droite. Cette stèle proviendrait aussi de la nécropole hellénistique; elle fut découverte non loin d'Acandia, au lieu-dit Korakonero

<sup>49</sup> Cf. ci-dessus n. 12.

<sup>50</sup> Cyrène, musées archéologiques, inv. 15007. Paribeni 1959, 36–37, n° 51, pl. 50; Beschi 1959, 93–145, fig. 29.

<sup>51</sup> Beschi 2001, 140, fig. 5, avec bibliographie; Himmelmann 2009, 79; Despinis 2013, 20.

<sup>52</sup> Sporn 2012–2013, 259–287 (plus spécialement 278–286).

<sup>53</sup> Rome, Musée National Romain, Palazzo Massimo alle Terme, inv. 1049. Cette statue de bronze suivant le schéma du Doryphore de Polyclète est souvent associée à un prince hellénistique, Attale: voir pour une synthèse E. Schraudolph dans Bol 2007, 229–231, fig. 193; Queyrel 2016, 160, 551, fig. 135a–b.



**5** Stèle funéraire. Rhodes, musée archéologique, E 82



**6** Stèle funéraire. Rhodes, musée archéologique, inv. Γ 201/ B. E. 1436

où un sanctuaire funéraire en plein air est situé dans le rocher<sup>54</sup>. La représentation figure un homme vêtu d'un chiton court ceinturé et d'un himation agrafé au ras du cou qui tombe dans le dos<sup>55</sup>; il s'appuie du dos sur une colonne, «toscanne» d'après Borbein, allusion probable à un enclos<sup>56</sup> (fig. 7); Fraser indique que le type de la colonne se rencontre aussi

<sup>54</sup> Fraser 1977, 4 (iii), fig. 9–10 (nécropole Cova ou Acandia); Patsiada 2013, 34–49 pour la topographie de la nécropole, 220–221, fig. 134–135, pour le sanctuaire funéraire de Korakonero.

<sup>55</sup> Rhodes, musée archéologique, inv. Γ 2527/ B. E. 1157. Borbein 1968; Pfuhl-Möbius I, 114, n° 289, pl. 53; Fraser 1977, 34, 127 n. 191, fig. 93d; Konstantinopoulos 1977, 64 n° 83, fig. 82; Schmidt 1991, 7 n. 38; Smith 1991, 188–189, fig. 218; Konstantinopoulos 1986, 138, n° 149; Konstantinopoulos 1995, 39, n° III.19.

<sup>56</sup> Borbein 1968, 78 («sie markiert einen Punkt, aber keine Grenze»), 97. Je tiens à remercier cordialement A. Borbein qui m'a envoyé la photo historique de Méléztis digitalisée.



sur les reliefs funéraires grecs. De la main droite tendue il tient un casque à cimier, vers lequel est dirigé son regard: ce même geste d'un guerrier en exomide figuré de face se rencontre sur une stèle fragmentaire du musée de Rhodes<sup>57</sup>. Fraser rapproche le casque à cimier de type corinthien tenu dans la main droite du guerrier de celui figuré sur une stèle rhodienne conservée au musée national de Copenhague<sup>58</sup>: derrière le casque est rendu le pommeau de l'épée au lieu de la lance. Le même regard pensif se rencontre sur une stèle conservée au British Museum en provenance de Rhodes<sup>59</sup>: ici, un haut pilier surmonté d'une urne est placé devant le guerrier; un serpent s'enroule. La figure masculine porte une cuirasse anatomique et l'himation court, tenu par les bras, dont les extrémités forment des queues d'aronde, le casque sur la tête. Il prend appui sur une lance à l'envers posée sur la base du pilier. Sur les deux reliefs de Rhodes et du British Museum, le bras gauche plié repose sur la hanche.

#### STÈLES À DÉCORATION ARCHITECTURALE

Les stèles à *naïskos* ont le champ du relief très creusé, encadré par des piliers soutenant un entablement. Sur une stèle conservée à Copenhague, en provenance de Rhodes<sup>60</sup>, un jeune adolescent vêtu d'un chiton et d'un himation est prêt à jeter une balle de sa main droite levée; le bras gauche est baissé, il tient un petit lièvre par les pattes avant; il est incertain si le chien à gauche bondit pour attraper le gibier ou s'il participe au jeu de ballon.

---

**57** Pfuhl-Möbius I, 114, n° 290, pl. 52: peut-on supposer que le regard était dirigé vers sa droite? Il semble toutefois que la jambe droite est au repos, contrairement au relief Γ 2527, ci-dessus n. 55.

**58** Copenhague, musée national, inv. 5619. Pfuhl-Möbius II, 546, n° 2267, pl. 320; Fraser 1977, n. 191 (127), fig. 94.

**59** Londres, musée britannique, inv. GR 1905,1023.1. Zagdoun 1989, 186-187, 240 n° 250, pl. 57, fig. 209, pense à ce propos que le guerrier était accompagné d'Athéna, ce qui donne au relief un caractère votif.

**60** Copenhague, Ny Carlsberg Glyptothèque, inv. I. N. 2085. Pfuhl-Möbius I, 197, n° 726, pl. 109; Fraser 1977, 34, n. 192 (p. 127-128), fig. 95; Schmidt 1991, 7 n. 37; A. M. Nielsen et J. S. Østergaard, Ny Carlsberg Glyptotek. Catalogue. The Eastern Mediterranean in the Hellenistic period (1997), 40, n° 13 [l'interprétation de l'épithaphe suit celle erronée de la publication par Poulsen en 1951].



7 Stèle funéraire. Rhodes, musée archéologique,  
inv. Γ 2527/ B. E. 1157

L'inscription gravée sous le relief trahit l'identité de la personne représentée:

Δαμοκλεῦς Τιμασαγόρα  
Φυσκίου.

»De Damoklès<sup>61</sup>, fils de Timasagoras, citoyen de Physkos.« Le dème de Physkos, situé dans la pérée rhodienne, appartient à Lindos<sup>62</sup>.

Sur une haute stèle posée sur une plinthe moulurée un naïskos dorique a une frise de triglyphes et métopes; au-dessus sont posées trois amphores. Dans le naïskos, entre les deux piliers doriques, est représenté un jeune homme nu, vraisemblablement un athlète dans une pose suivant le type praxitélien d'Apollon lycien<sup>63</sup>. Il s'agit d'ailleurs d'un schéma beaucoup plus composite avec des éléments iconographiques de figures au repos, tels l'Apollon sauroctone ou le satyre au repos. Ainsi il est accoudé sur une stèle hermaïque d'Héraclès couronné qui porte la léontè sur la tête et les épaules, les pattes nouées devant la poitrine. Un serviteur de très petite taille mais au corps d'adolescent est figuré à l'extrême droite du champ du relief devant la stèle hermaïque. (fig. 8)

Il est clair que la scène est située dans le gymnase, avec la stèle hermaïque comme signe parlant. Les trois amphores sur l'entablement font supposer que le mort, idéalisé par des emprunts à l'iconographie divine mais aussi avec des caractéristiques du visage plus personnalisées, n'était pas seulement un athlète mais un vainqueur à des jeux panhelléniques; l'inscription donne seulement l'identité du possesseur du tombeau.

**61** Il doit s'agir du génitif en accord avec le démotique à la ligne. Daux 1970, 602: trois cas de la déclinaison du nom du défunt enseveli dans la tombe sont attestés; le génitif n'est pas exceptionnel, il désigne le tombeau de tel ou tel.

**62** Papachristodoulou 1989, 69.

**63** Rhodes, musée archéologique, inv. E 6624 [E 363]. C'est en 1973 que la stèle fut restaurée et dressée ensuite sur une base de lartos non pertinente. Gr. Κωνσταντινόπουλος, AAA 6, 1973, (1), 118, fig. 5; BCH 97, 1973, 394, fig. 309; Pfuhl-Möbius I, 86, n° 138, pl. 32; Fraser 1977, 34, n. 189 (127), fig. 93b; Konstantinopoulos 1977, 124, n° 225, fig. 200 (disposition provisoire); LIMC IV (1988), s. v. Herakles n° 1191 (O. Palagia); Schmidt 1991, 7 n. 37; Smith 1991, 188-189, fig. 219; Konstantinopoulos 1995, 81, n° VIII.10.

Χαριτίμου  
 τοῦ Τιμαγόρα  
 Φαγαίου.

»De Charitimos<sup>64</sup>, fils de Timagoras de Phagaioi.« Le dème appartient à Camiros, de localisation incertaine, dans l'île ou la pérée<sup>65</sup>.

Ces deux stèles sont couronnées par un bandeau droit, le champ du relief est en forme de *naïskos*, plus simple pour le document conservé à la Glyptothèque Ny Carlsberg de Copenhague; celui de Rhodes, plus monumental, mesure 1,225 m de haut sans le fort goujon qui est inséré dans la base non pertinente. Sous le champ du relief est gravée sur les deux stèles l'épithaphe, avec le nom du défunt enseveli dans la tombe au génitif<sup>66</sup> suivi de son patronyme et de son ethnique.

Un premier élément d'individualisation est sans doute la représentation du métier voire de la fonction du mort héroïsé: ainsi nous retrouvons le guerrier assez tôt dans l'iconographie funéraire. De plus, l'adoption d'un type divin voire héroïque n'est pas forcément accompagnée du nom du défunt. Parmi les exemples présentés nous cherchons des preuves supplémentaires dans les cas où l'inscription manque.

Rhodes, influencée par de grands royaumes hellénistiques et possédant une classe d'armateurs ou de riches banquiers, aurait-elle reflété l'arrogance sur les monuments funéraires?

#### AUTELS FUNÉRAIRES

Ensuite nous en venons aux images du banquet couché sur les autels funéraires: ce sujet est également familier parmi les reliefs votifs trouvés dans la partie urbaine de Rhodes. Aussi bien rectangulaires que ronds à représentation dans un panneau rectangulaire sur la face principale, les autels forment une catégorie de monuments funéraires très populaire à Rhodes.

Autel rectangulaire avec deux champs de relief, de formats différents, bien distingués<sup>67</sup> (fig. 9): dans un cadre séparé est représentée une figure

<sup>64</sup> Pour le génitif et la concordance entre le nom du défunt et son démotique, cf. ci-dessus n. 61.

<sup>65</sup> Papachristodoulou 1989, 68, 73-74.

<sup>66</sup> Ci-dessus, n. 61; cf. pour les formules à Délos, Couilloud 1974, 255-260; Bosnakis 2008, 209-210 pour Cos.

<sup>67</sup> Rhodes, musée archéologique, inv. It. 638 [E 79]. Maiuri 1932, 70, n° 32, fig. 37-38; Pfuhl-Möbius I, 142, n° 421; II, 369, n° 421 b, pl. 216; Fraser 1977, 18, n.

féminine suivant le type statuaire de la Pudicité, dans l'autre en plus bas relief est figuré un homme avec himation, couché, qui tient un canthare de sa main gauche. Sur la partie droite du relief et sous le lit sont rendues trois couronnes honorifiques incisées en bas-relief. Cet autel porte un très riche décor architectonique<sup>68</sup> mais il n'y a pas d'inscription précisant le nom du défunt. Il date de la seconde moitié du I<sup>er</sup> s. av. J.-C.

Le même sujet du banquet couché est reproduit dans un cadre à peu près carré sur un autel; l'inscription gravée sous le relief donne le nom du défunt

[Α]ναξιμβρότου τοῦ Ε[...]  
[...] ας γυναικὸς αὐτοῦ.

ainsi que les traces d'une troisième ligne non lisible, daté du II<sup>e</sup> s. av. J.-C.<sup>69</sup>

Autel circulaire avec représentation du banquet couché dans un champ de relief encadré des deux côtés et par dessus de guirlandes de feuilles<sup>70</sup> (fig. 10): le champ du relief se trouve au-dessous d'une tête de bœuf, les inscriptions sont gravées sur l'autel même, au centre des deux festons, ainsi que sur la base de Lartos<sup>71</sup>:

Ἀρχεστράτη[ι]  
Στρατοκ<λ>εῦς Φαγαῖα  
γυνὰ δὲ Ἀγησάνδρου  
Σωσιγένευσ Βρασίου.

77, fig. 47a; Konstantinopoulos 1977, 106–108, n° 199, fig. 176; Konstantinopoulos 1986, 141, n° 157.

68 Fraser 1977, 26, 31. Le même décor surtout à la base, mais peint, se rencontre sur un autel circulaire: Dreliosi-Herakleidou 2004, 112–114, 122, fig. 5, 6, 9.

69 Pfuhl-Möbius II, 443–444, n° 1846, pl. 265 (daté du II<sup>e</sup> s. av. J.-C.); SEG 29, 739 (milieu du 2<sup>e</sup> s.). Cf. ci-dessus, n. 61, pour le nom du défunt au génitif.

70 Rhodes, musée archéologique, inv. E 6647/ It. 13598 [E 66]. Jacopi 1932, 9–13, n° 27, fig. 1–4, pl. I; Fraser 1977, 32, n. 168–170 (124), fig. 86a; Pfuhl-Möbius II, 380–381, n° 1547, pl. 224; Konstantinopoulos 1977, 63–66, n° 106, fig. 97; Konstantinopoulos 1986, 140–141, n° 156; Berges 1996, 137, cat. 156, pl. 12, 3–4, Beil. 4; Fabricius 2016, 53–54, fig. 8.

71 Pour la formule de l'épitaque, voir Couilloud 1974, 258 I (n° 144).



8 Stèle funéraire. Rhodes, musée archéologique, inv. E 6624 [E 363]

Or la représentation concerne uniquement Archestratè, fille de Stratoklès, épouse d'Agésandros, fils de Sosigénès; elle est figurée à demi couchée en compagnie d'une femme assise et d'une servante apportant la boîte à bijoux, dans une scène de gynécée. Le démotique de la défunte est de Camiros<sup>72</sup>, celui de son époux de Lindos<sup>73</sup>.

Datation: II<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> siècles av. J.-C. [I<sup>er</sup> s. av. / I<sup>er</sup> s. av. J.-C. (*LGPN I*, s. v.)]

À côté des représentations du banquet couché<sup>74</sup>, citons celle du cavalier<sup>75</sup>, motif adopté pour figurer le défunt ou une figure héroïque voire

72 Ci-dessus, n. 65: Φαγαῖοι.

73 Papachristodoulou 1989, 69, 74-76, fig. 2-3: Βράσιοι.

74 Pfuhl - Möbius II, 353-368.

75 Pfuhl - Möbius II, 310-314.



9 Autel funéraire. Rhodes, musée archéologique, inv. It. 638 [E 79]

héroïsée. Ainsi un relief fut trouvé dans la nécropole, à vrai dire dans un ensemble funéraire avec péribole et un *naïskos*, et l'autre dans la partie urbaine. Dans les deux cas le cavalier ne peut être que l'épiphanie du Héros.

Le premier, dont la partie supérieure avec la tête du cavalier – manquante – a été travaillée à part et rapportée, mesure 1,14 m de long sur 0,60 m de haut. Peut-on supposer une tête-portrait? Le fouilleur dans la publication pense que le défunt est représenté en cavalier entre ses parents, en figures plus petites, dont uniquement la femme fait un geste d'adoration<sup>76</sup>. Si l'on suppose une «épiphanie» du Héros, accompagné du

<sup>76</sup> Patsiada 2013, 218, fig. 134–135.

serpent, la femme derrière lui, vraisemblablement l'adorante/la femme alors du défunt, nous pouvons supposer que l'homme sur la gauche pourrait être identifié au défunt: malgré le sfumato, nous pouvons remarquer des caractéristiques individualisées. Datée vers le début du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. Pour faire la distinction, sur l'autre relief, l'arbre où s'enroule le serpent distingue le monde de l'au-delà du monde terrestre; il s'agit en effet d'un monument votif<sup>77</sup>.

Et nous avons encore une expression de l'individualisation sur l'autel circulaire avec les Victoires ailées qui portent des guirlandes, «unmistakably Rhodian work»<sup>78</sup>: le défunt (dont la figure est très mutilée, seul le pourtour se discerne) est dressé sur un socle entre les Victoires qui arrivent pour le «glorifier» (pl. 3). Il s'agit selon toute probabilité de la représentation d'un homme cuirassé, image probable du défunt. De conception analogue est un autel qui vient de Rhénée, aujourd'hui à Cambridge, sur lequel un personnage debout, de face sur un socle remplace la tête de bœuf habituel<sup>79</sup>.

Pour conclure, l'individualisation de la figure du défunt dans la production rhodienne est limitée d'une part à la mention du nom accompagné ou non de «Héros» et d'autre part à la tête – portrait figé sur une statue le plus souvent, d'ailleurs pas suffisamment attesté, et de manière hypothétique sur les reliefs funéraires.

---

<sup>77</sup> Rhodes, musée archéologique, inv. Γ 2032. LIMC VI (1992), s. v. Heros Equitans, n° 326 (V. Machaira); Machaira 2014, 285 n. 64.

<sup>78</sup> Rhodes, musée archéologique, inv. Γ 3065. Fraser 1977, 31, n. 163 (122), fig. 84a–b (compte tenu encore du décor architectural).

<sup>79</sup> Cambridge, Fitzwilliam museum, inv. GR.1a.1885. Couilloud 1974, 222, n° 498, pl. 87. Cf. aussi Oxford, Ashmolean museum. Couilloud 1974, 221, n° 495, pl. 87; Fraser 1977, fig. 82d.





10 Autel funéraire. Rhodes, musée archéologique, inv. E 6647/ It. 13598 [E 66]



11 Stèle funéraire. Rhodes, musée archéologique, inv. Γ 2740

## B. STÈLES AVEC DEUX FIGURES ENLACÉES

Les stèles avec la représentation de deux femmes<sup>80</sup> (fig. 11) ou d'un homme et d'une femme<sup>81</sup> enlacés constituent une particularité parmi les stèles funéraires hellénistiques.

Une stèle dont seulement la partie inférieure est conservée porte une inscription précisant la relation entre les deux figures représentées; les deux noms sont au génitif, ce qui signifie selon toute probabilité que le monument commémore les deux époux<sup>82</sup>.

Εὐτύχου Λαδικέως  
καὶ τὰς γυναικὸς αὐτ[οῦ]  
Ἀγαθαρίου [Ἀ]λε[ξ]ανδρ[ίδος]  
ME

Les deux femmes portent l'himation par dessus le chiton fin, toujours la tête voilée; celle de gauche ayant un aspect plus matronal. Seulement une stèle de Télös avec ce sujet est inscrite<sup>83</sup>:

[Ἀ]γαθόκλεα  
[Ἀ]πολλωνίου.

L'inscription est limitée à la partie gauche de la stèle, au-dessous de la figure matronale: nous pouvons donc en inférer que la femme à gauche est la défunte embrassant sa fille [ou bien une sœur?]. Sur deux autres exemplaires, la femme, enveloppée dans l'himation qui recouvre la tête,

**80** Rhodes, musée archéologique, inv. Γ 2740. Ergon 1961, 220–221, pl. 233; Prakt 1961, 215, fig. 1; ADelt 1961/62, Chron., 302, pl. 362; BCH 86, 1962, 887 fig. 17; Pfuhl-Möbius I, 197, n° 725, pl. 108; Kaninia 2007–2008, 197, n. 34.

**81** Rhodes, musée archéologique, inv. Γ 93. Dontas 1958, 213, pl. 27 c; Pfuhl-Möbius I, 196, n° 722, pl. 108; Kaninia 2007–2008, 197, n. 33. Cf. aussi Symi, musée archéologique, inv. 31: Pfuhl-Möbius I, 196, n° 723, pl. 108; Islands off the beaten track, 133–134, n° 18 (K.-M. Farmakidi, E. Kakavoyiannis).

**82** Rhodes, musée archéologique, inv. Γ 2741. IG XII 1, 542; Laurenzi 1938, 100–102, fig. 67; Dontas 1958, 212, pl. 27a; Pfuhl-Möbius I, 196, n° 721, pl. 108; Kaninia 2007–2008, 197, n. 32.

**83** Aujourd'hui au musée de Télös [Rhodes, inv. E 5392/ B.E. 189], h. conservée 0,98 m. Dontas 1958, 213, pl. 27b (l'article d'A. di Vita cité n'existe pas); Pfuhl-Möbius I, 196–197, n° 724, pl. 108; Kaninia 2007–2008, 195–198, n° 5, fig. 7–8; Islands off the beaten track, 270–271, n° 36 (E. Kaninia).

embrasse son époux, comme cela ressort de l'inscription conservée sur l'une des stèles<sup>84</sup>.

Ce motif très particulier se rencontre de manière analogue dans la sculpture en ronde bosse et de façon variée sur les stèles funéraires plus tardives. Or l'enlacement se présente de manière différente de ce qui est le cas du groupe de Torbali, l'antique Métropolis, conservé au musée d'Izmir<sup>85</sup>. Ainsi ce sujet est reproduit et varié au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. sur le putéal de la Villa Albani<sup>86</sup>. Ce motif est repris sur quelques stèles funéraires attiques, comme p. ex. celle d'Epictésis au Musée national d'Athènes datée du deuxième quart du II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., où ce sujet inclut plusieurs éléments des groupes hellénistiques tardifs<sup>87</sup>.

Enfin il ne semble pas justifié de supposer une typologie directe pour toutes les représentations: la création de ce type pourrait éventuellement se situer dans la partie sud-est de la mer Égée.

Nous nous sommes efforcé de chercher si l'on peut définir des portraits sur les stèles funéraires rhodiennes pendant l'époque hellénistique. Il y a plusieurs façons de désigner l'individu, mais, dans ce domaine, la sculpture funéraire rhodienne reprend les lieux communs connus dans la production attique: l'idéalisation voire l'héroïsation sont préférées.

Désigné ou mis en avant par la typologie ou encore inscrit, le défunt n'est pratiquement pas figuré avec ses caractéristiques personnelles, dans un portrait véritable. Ainsi semble-t-il aberrant de proposer que cette production de masse pour commémorer les ancêtres proches ou lointains, soit caractérisée par l'insistance à figurer les traits individuels de chacun. L'individualisation est évidente à partir du moment où on identifie le mort par le nom ou l'ethnique, comme preuve du monde multi-culturel résidant à Rhodes<sup>88</sup>. De même, l'homme allongé tenant le canthare sur l'autel funéraire pourrait faire partie d'une association

---

**84** Cf. ci-dessus n. 82.

**85** Izmir, musée archéologique, inv. 4741. Linfert 1976, 52–54, fig. 76–81: le groupe donne l'impression d'avancer vers l'avant au centre, accentuant ainsi un effet pyramidant; H.-H. von Prittwitz und Gaffron, dans *Bol* 2007, 249–250, fig. 214.

**86** H.-U. Cain, in *Bol* 1990, 236–248, n° 219, pl. 168: date du 3<sup>e</sup> quart du I<sup>er</sup> s. av. J.-C.

**87** Dontas 1958, 214; Karapanagiotou 2013, 62–63.

**88** Parmi les plus caractéristiques est la stèle d'un citoyen de Laodicée et sa femme d'Alexandrie résidant et morts à Rhodes, ci-dessus, n. 82.

(*koinon*) ou encore être un vainqueur lors d'une compétition: ainsi trois couronnes sont figurées autour de son lit<sup>89</sup>.

Je remercie cordialement les Prof. Dietrich Boschung et François Queyrel pour l'invitation à ce Colloque stimulant; plus particulièrement Fr. Queyrel qui a bien voulu relire mon texte français. J'aimerais aussi remercier Anastasia Dreliossi-Herakleidou qui a bien voulu relire la partie épigraphique de cette contribution et les collègues de l'Ephorie des antiquités du Dodécanèse qui ont toujours assisté mes recherches.

N.B. Le sigle E indique l'inventaire des inscriptions du musée de Rhodes; les sculptures ont le sigle Γ. Sont également donnés les numéros d'inventaire italiens précédés par It., ainsi que le sigle [E]\* pour les listes de contrôle transmises de la part du gouvernement italien au gouvernement grec après l'incorporation du Dodécanèse à la Grèce en 1947.

---

#### DROITS ICONOGRAPHIQUES

**Fig. 1** © DAI Istanbul, n° nég. 64/69 (Cliché W. Schiele).

**Fig. 2** © Ephorie des antiquités du Dodécanèse, n° nég. 14949, 4 (Cliché Kl.-V. von Eickstedt).

**Fig. 3** © DAI Athen, n° nég. 71/1398 (Cliché G. Hellner).

**Fig. 4** © DAI Athen, n° nég. 71/1407 (Cliché G. Hellner).

**Fig. 5** © Ephorie des antiquités du Dodécanèse, n° nég. 291, 2.

**Fig. 6** © Ephorie des antiquités du Dodécanèse, n° nég. 17655, 1.

**Fig. 7** © Ephorie des antiquités du Dodécanèse, cliché Sp. Méléztis (d'après Borbein 1968).

**Fig. 8** © DAI Athen, n° nég. 71/1392 (Cliché G. Hellner).

**Fig. 9** © DAI Athen, n° nég. 71/1402 (Cliché G. Hellner).

**Fig. 10** © DAI Athen, n° nég. 71/1415 (Cliché G. Hellner).

**Fig. 11** © Ephorie des antiquités du Dodécanèse, n° nég. 1467, 5.

**Pl. 3** © Cliché auteur.

---

<sup>89</sup> Ci-dessus n. 67 et fig. 9.

\* Pour distinguer du E, inventaire des inscriptions.

## BIBLIOGRAPHIE

- Baïrami 2017** Μπαϊράμη, Καλλιόπη: Η μεγάλη ροδιακή πλαστική των ελληνιστικών και ρωμαϊκών χρόνων [Large scale Rhodian sculpture of Hellenistic and Roman times, résumé en anglais, 19 p.]. Oxford 2017.
- Baumeister 2007** Baumeister, Peter: Der Fries des Hekateions von Lagina. Neue Untersuchungen zu Monument und Kontext. Istanbul 2007.
- Baumer 1997** Baumer, Lorenz: Vorbilder und Vorlagen. Bern 1997.
- Berges 1996** Berges, Dietrich: Rundaltäre aus Kos und Rhodos. Berlin 1996.
- Beschi 1959** Beschi, Luigi: Il grande rilievo dell'oplita dall'Agora. In: Anti, Carlo (éd.): *Sculture greche e romane di Cirene*. Padova 1959, 93–145.
- Beschi 2001** Beschi, Luigi: Statuette votive cirenaïche. In: Άγαλμα. Μελέτες για την αρχαία πλαστική προς τιμήν του Γιώργου Δεσπίνη. Thessalonique 2001, 133–144.
- Bol 1990** Bol, Peter C. (éd.): *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke II*. Berlin 1990.
- Bol 2004** Bol, Peter C.: *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst, Band II. Klassische Plastik*. Mainz am Rhein 2004.
- Bol 2007** Bol, Peter C.: *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst, Band III. Hellenistische Plastik*. Mainz am Rhein 2007.
- Borbein 1968** Borbein, Adolph: Eine Stele in Rhodos. Bemerkungen zum spätgriechischen Grabrelief, *MWPr* 1968, 74–101.
- Bosnakis 2008** Μποσνάκης, Δημήτρης: Ανέκδοτες επιγραφές της Κω. Athènes 2008.
- CAT** Clairmont, Christoph Walter: *Classical Attic Tombstones*. Kilchberg 1993–1995.
- Collignon 1911** Collignon, Maxime: *Les statues funéraires dans l'art grec*. Paris 1911.
- Couilloud 1974** Couilloud, Marie-Thérèse: *Les monuments funéraires de Rhénée*, EAD XXX, Paris 1974.
- Daux 1970** Daux, Georges: Notes de lecture, *BCH* 94 (1970), 595–623.
- Despinis 2002** Δεσπίνης, Γιώργος: Αττικοί επιτύμβιοι ναῖσκοι του 4ου αι. π.Χ.: μια πρώτη προσέγγιση, dans Δαμάσκος, Δημήτρης (éd.), *Αρχαία ελληνική γλυπτική. Αφιέρωμα στη μνήμη του γλύπτη Στέλιου Τριάντη*. Athènes 2002, 209–231.
- Despinis 2013** Δεσπίνης, Γιώργος: Τιμητικές στήλες με ανάγλυφες παραστάσεις. In: Id.: *Μικρές μελέτες για ανάγλυφα*, Athènes 2013, 13–30.
- Despinis et al.** Δεσπίνης, Γιώργος – Στεφανίδου-Τιβεριού, Θεοδοσία – Βουτυράς, Εμμανουήλ: *Κατάλογος γλυπτών του Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης*, vol. I (1997), II (2003), III (2010), Thessalonique.
- Diepolder 1931** Diepolder, Hans: *Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* Berlin 1931.
- Dillon 2010** Dillon, Sheila: *The Female Portrait Statue in the Greek World*. Cambridge MA 2010.

- Dontas 1958** Δοντάς, Γεώργιος: Παρατηρήσεις επί ροδιακών τινων επιτύμβιων αναγλύφων. *Ephem* 97 (1958), 208–216.
- Dreliosi-Herakleidou 2004** Δρελιώση-Ηρακλείδου, Αναστασία: Ανιχνεύσεις γραπτού διακόσμου στον επιτύμβιο βωμό του Τίμωνος από τη ροδιακή νεκρόπολη. In: Χάρης χάρε. Μελέτες στη μνήμη της Χ. Κάντζια, vol. B. Athènes 2004, 107–123.
- Fabricius 1999** Fabricius, Johanna: Die hellenistischen Totenmahlreliefs: Grabrepräsentation und Wertvorstellungen in ostgriechischen Städten. München 1999.
- Fabricius 2016** Fabricius, Johanna: Hellenistic Funerary banquet reliefs. In: Draycott, Catherine M.; Stamatopoulou, Maria (éd.): *Dining and Death: Interdisciplinary perspectives on the 'Funerary banquet' in Ancient art, burial and belief*. Leuven 2016, 33–69.
- Fraser 1977** Fraser, Peter Marshall: *Rhodian Funerary Monuments*. Oxford 1977.
- Fuchs 1983** Fuchs, Werner: *Die Skulptur der Griechen*. Munich 1983.
- Gualandi 1976** Gualandi, Giorgio: *Sculture di Rodi*, *ASAtene* 54, n. s. 38 (1976), 7–259.
- Hamiaux 2001** Hamiaux, Marianne: *Les sculptures grecques II. La période hellénistique (III<sup>e</sup>–I<sup>er</sup> siècle av. J.–C.)*. Paris 2001.
- Himmelman 2000** Himmelman, Nikolaus: Quotations of images of gods and heroes on Attic reliefs of the Late Classical period. In: G. R. Tsetschkladze et al. (éd.), *Periplous. Papers on Classical art and archaeology presented to Sir John Boardman*. London 2000, 136–144.
- Himmelman 2009** Himmelman, Nikolaus: *Der ausruhende Herakles*. Paderborn 2009.
- Islands off the beaten track** *Islands off the beaten track. An archaeological journey to the Greek islands of Kastellorizo, Symi, Halki, Tilos and Nisyros, Exhibition catalogue*. Athens, Museum of Cycladic art, 2011.
- Jacopi 1931a** Jacopi, Giulio: *Esplorazione Archeologica di Camiro I. Scavi nelle necropoli Camiresi 1929–1930*, *CIRh* IV, Roma 1931.
- Jacopi 1931b** Jacopi, Giulio: *Monumenti di scultura del Museo archeologico di Rodi II*, *CIRh* V 1, Roma 1931.
- Jacopi 1932** Jacopi, Giulio: *Monumenti di scultura del Museo archeologico di Rodi II*, *CIRh* V 2, Roma 1932.
- Kaltsas 2002** Kaltsas, Nikos E.: *Sculpture in the National Archaeological Museum Athens*. Los Angeles 2002.
- Kaninia 1988** Κανίνια, Εριφύλη: *ADelt* 43 (1988), B' 2, Chron., 610–611.
- Kaninia 1990** Κανίνια, Εριφύλη: *Αρχαιολογία* 37 (1990), 50–57.
- Kaninia 1997** Kaninia, Eriphyle: An Early fifth-century BC Grave stele from Rhodes. In: Jenkins, Ian; Waywell, Geoffrey B. (éd.): *Sculptors and Sculpture of Caria and the Dodecanese*. London 1997, 144–149.
- Kaninia 2007–2008** Κανίνια, Εριφύλη: Αρχαία γλυπτά από την Τήλο. *AAA* 2007–2008, 40–41. 187–210.
- Karapanagiotou 2013** Καραπαναγιώτου, Άννα-Βασιλική: Γυναίκα και κοινωνική προβολή στην Αθήνα. Η μαρτυρία των επιτύμβιων αναγλύφων της ύστερης ελληνιστικής και της αυτοκρατορικής περιόδου. Volos 2013.

- Karouzos 1973** Karouzos, Christos I.: Rhodes. History, monuments, art. Athènes 1973.
- Konstantinopoulos 1977** Konstantinopoulos, Grégorios: Musées de Rhodes I. Musée Archéologique. Athènes 1977.
- Konstantinopoulos 1986** Κωνσταντινόπουλος, Γρηγόρης: Αρχαία Ρόδος. Επισκόπηση της ιστορίας και της τέχνης. Athènes 1986.
- Konstantinopoulos 1995** Κωνσταντινόπουλος, Γρηγόρης: Το Αρχαιολογικό Μουσείο της Ρόδου. Athènes 1995.
- Laurenzi 1938** Laurenzi, Luciano: Monumenti di scultura del Museo archeologico di Rodi IV e dell'Antiquarium di Coo II, CIRh IX, Roma 1938.
- Lippold 1950** Lippold, Georg: Griechische Plastik. Munich 1950.
- Lullies 1979** Lullies, Reinhardt: Griechische Plastik. Munich 1979.
- Machaira 2011** Μαχαίρα, Βασιλική: Ελληνιστικά γλυπτά της Ρόδου. Κατάλογος. Vol. I. Athènes 2011.
- Machaira 2014** Μαχαίρα, Βασιλική: Ηρωικές λατρείες στην πόλη της Ρόδου, dans Σοφία άδολος. Τιμητικός τόμος για τον Ι. Χ. Παπαχριστοδούλου. Rhodes 2014, 271–288.
- Machaira 2016** Machaira, Vasiliki: Portrait privé – portrait officiel. À la recherche des traits individualisés sur les sculptures hellénistiques de Rhodes trouvées en contexte. In: von den Hoff, Ralf et al. (éd.): Eikones, Portraits en contexte. Venosa 2016, 89–104.
- Maiuri 1932** Maiuri, Amedeo: Monumenti di scultura del Museo archeologico di Rodi I. Roma 1932.
- Mendel 1912–1914** Mendel, Gustave: Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines I–III. Constantinople 1912–1914.
- Papachristodoulou 1989** Παπαχριστοδούλου, Ιωάννης Χ.: Οι αρχαίοι ροδιακοί δήμοι. Athènes 1989.
- Paribeni 1959** Paribeni, Enrico: Catalogo delle sculture di Cirene. Statue e rilievi di carattere religioso. Roma 1959.
- Patsiada 2013** Πατσιαδά, Βασιλική: Ρόδος III. Μνημειώδες ταφικό συγκρότημα στη νεκρόπολη της Ρόδου. Συμβολή στη μελέτη της ελληνιστικής ταφικής αρχιτεκτονικής. Rhodes – Athènes 2013.
- Pfuhl - Möbius** Pfuhl, Ernst; Möbius, Hans: Die ostgriechischen Grabreliefs, I (1977), II (1979). Mainz am Rhein.
- Pugliese Carratelli I** Segre, Mario; Pugliese Carratelli, Giovanni: Tituli Camirenses. ASAtene 27–29, n. s. 11–13 (1949–1951), 141–318.
- Pugliese Carratelli II** Pugliese Carratelli, Giovanni: Tituli Camirenses Supplementum. ASAtene 30–32, n. s. 14–16 (1952–1954), 211–246.
- Queyrel 2016** Queyrel, François: La sculpture hellénistique 1. Formes, thèmes et fonctions. Paris 2016.
- Rolley 1999** Rolley, Claude: La sculpture grecque 2. La période classique. Paris 1999.
- Schild-Xenidou 2008** Schild-Xenidou, Valia: Corpus der boiotischen Grab- und Weihreliefs des 6. bis 4. Jahrhunderts v. Chr., AM 20. Beiheft. Mainz am Rhein 2008.



- Schmidt 1991** Schmidt, Stefan: Hellenistische Grabreliefs: typologische und chronologische Beobachtungen. Köln 1991.
- Smith 1991** Smith, Roland R. R.: Hellenistic Sculpture. London 1991.
- Sporn 2012-2013** Sporn, Katja: Grab-, Weih- oder Ehrenstele? Überlegungen zu einem Relief mit Panzerfigur in Patras. *AM* 127-128 (2012-2013), 259-287.
- Touloupa-Symeonoglou 1965** Touloupa, Evi; Symeonoglou, Sarantis: Αρχαιότητες και μνημεία Βοιωτίας, *ADelt* 20 (1965), B'2, Chron., 228-244.
- Woysch-Méautis 1982** Woysch-Méautis, Daphné: La représentation des animaux et des êtres fabuleux sur les monuments funéraires grecs: de l'époque archaïque à la fin du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Lausanne 1982.
- Zagdoun 1989** Zagdoun, Mary-Anne: La sculpture archaïsante dans l'art hellénistique et dans l'art romain du Haut-Empire. Paris 1989.



---

PATRIC A. KREUZ

# **INDIVIDUUM UND BILD IN DEN NEKROPOLEN DES BOSPORANISCHEN REICHS. EINE NORDPONTISCHE PERSPEKTIVE**

## ABSTRACT

The cultural approaches to portraiture play an important role in the study of the sepulchral sphere of Graeco-Roman antiquity. The multitude of ways to depict deceased individuals in the ancient *necropoleis* raises important questions about specific concepts of ›individuality‹ (or ›distinctiveness‹) and the artistic means and conventions to express ›individuality‹, but also if this communicative strategy was a concern at all for patrons, craftsmen, or even societies. This paper seeks to address some of these issues by discussing different modes of ›individuality‹ in portraiture – or its absence – by choosing the Bosporan kingdom on the northern shore of the Black Sea as a case study. It introduces the varying local options available for the patrons (and accepted by society and peers) during the Hellenistic and Imperial Roman periods in this remote part of the ancient world as a first step to approach potentially specific local cultural understandings of ›individuality‹ as expressed by sepulchral art.

---

Die folgenden Ausführungen möchten, als Ergänzung zur dominant mediterranen griechisch-römischen Diskussion über antike Porträts als Massenphänomen, Facetten des Porträthaften aus der nordpontischen Perspektive des Bosporanischen Reichs hellenistisch-römischer Zeit in den Blick nehmen. Hierfür findet, dies vorweg, bewußt ein enger ge-

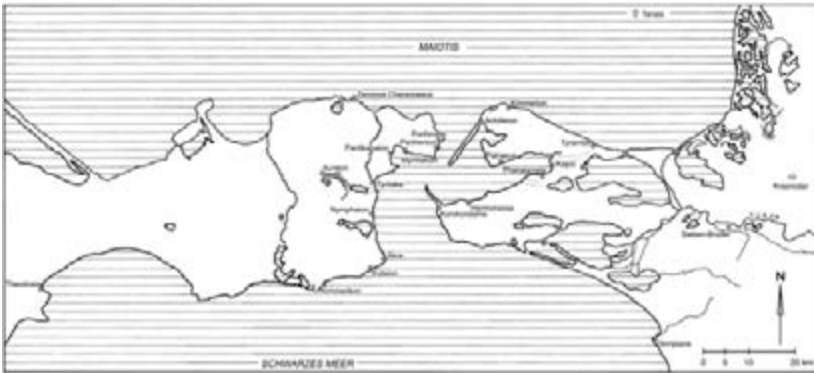
fasster Porträt- bzw. Bildnisbegriff als der für die griechisch-römische Antike etablierte weite Porträtbegriff Verwendung wie er von Ralf von den Hoff ausgeführt wird (s. o.). Im Zentrum stehen vor allem bildliche Mittel und Strategien vorrangig bildlicher, z. B. physiognomischer, Individualisierung – oder deren Abwesenheit. Dies allerdings nicht, um nun doch wieder beharrend hinter einen weiten Porträtbegriff zurückzutreten. Vielmehr dient diese Beschränkung als *ein* Ausgangspunkt, um spezifische Anliegen, Darstellungskonventionen und -optionen, aber auch etwaige gattungsspezifische Bedingtheiten konkreter anzunähern bzw. zu identifizieren, die wiederum den Blick für einen potentiell regionalspezifischen Umgang mit ›Porträt‹ in sepulkralem Kontext schärfen können. Entsprechend wird die Annäherung zunächst eng am skulpturalen Befund lokaler Bildwerke geschehen. In einem zweiten Schritt soll dann – womöglich allzu skizzenhaft – die zeitgleich in den bosporanischen Nekropolen präsente Bandbreite an Monumentformen und Bildanliegen als Kontext umrissen werden. Doch zunächst zum ›großen‹ Kontext: dem Bosporanischen Reich.

#### DAS PLURALE BOSPORANISCHE REICH

Das im 5. und frühen 4. Jh. v. Chr. im Gebiet der Ostkrim und auf der gegenüberliegenden heutigen Tamanhalbinsel etablierte Bosporanische Reich war ein monarchisch regierter Territorialstaat mit griechischen Poleis (und ihren Institutionen), indigenen Stämmen (und ihren Institutionen?) und entsprechend heterogenen soziokulturellen Milieus<sup>1</sup> (Abb. 1). In dieser Form bis auf ein kurzes pontisches Intermezzo unter Mithridates VI auch immer eigenständiger Staat, war das Reich nie Teil eines hellenistischen Großreichs und, obwohl abhängiges Klientelkönigtum, nie Provinz des römischen Reichs. Mit Dynastiewechseln bestand es bis in das fortgeschrittene 4. Jh. n. Chr. und kann in seiner spezifischen Konstellation als eigener Mikrokosmos an der Peripherie der antiken Welt verstanden werden. Für die Beurteilung der lokalen Kultur (und Materialkultur) ist daher mit wirkmächtigen Binnendiskursen

---

**1** Einführend in Geschichte, Kultur und Archäologie des Bosporanischen Reichs Fornasier – Böttger 2002, aber auch immer noch Gajdukevič <sup>2</sup>1971 als in deutscher Sprache erschienene erweiterte Auflage eines erstmals 1949 in russischer Sprache erschienen Überblickswerks.



### 1 Kerngebiet und Städte des Bosporanischen Reichs

und langlebigen lokalen Traditionsbildungen von hoher Verbindlichkeit auszugehen. Zugleich ist damit zu rechnen, dass Griechenland-, Kleinasien- oder Romreize ebenso wie mediterran begründete Epochen-*grenzen* oder Konjunkturen nicht *per se* unmittelbare Bedeutung für die Ausprägung der lokalen Materialkultur besaßen.

Eine nicht zu unterschätzende Hürde für unser Verständnis bzw. die Beurteilung lokalspezifischer Traditionen und Binnendiskurse ist das Fehlen regionaler Textquellen. Den wenigen erhaltenen und unterschiedlich ausführlichen Nachrichten antiker (auswärtiger) Autoren<sup>2</sup> mit ihren großen Unterschieden in Intention und Glaubwürdigkeit steht ein Fehlen von Textzeugnissen aus den verschiedenen Bevölkerungs- und Gesellschaftsgruppen des Reichs selbst gegenüber. Die kultur- und sozialgeschichtliche Annäherung z. B. an deren Vorstellungswelten, Mentalitäten oder Traditionen ist so zwangsläufig eine archäologische. Eine zentrale Rolle spielen hier die vergleichsweise umfangreich ausgegrabenen Nekropolen und nicht zuletzt die aus diesen zahlreich bekannten Grabmäler.

---

<sup>2</sup> Wichtige literarische Zeugnisse zum Bosporanischen Reich wurden von Rostowzew 1931, 1–128 zusammengestellt.

## BOSPORANISCHE GRABRELIEFS

Eine prominente Gattung sind hier wiederum Bildfeldstelen mit vertieft angelegtem Relieffeld, unterschiedlich aufwendiger Bekrönung sowie Namensinschriften<sup>3</sup> (Abb. 2). Das Aufkommen der Bildfeldstelen fällt in das 3. und 2. Jh. v. Chr. und schon bald avancieren sie zur Leitgattung in den lokalen Nekropolen. Vor allem die Zeit des 1. Jh. v. Chr. bis frühen 2. Jh. n. Chr. ist ihre Blütephase. Mit deutlich über 1000 Exemplaren stammen über drei Viertel aller publizierten bosporanischen Grabstelen allein aus dieser Zeit, knapp 900 von ihnen sind reliefiert. Die Grabreliefs dieser Zeit sind bosporanisches Massenphänomen. Ihre Blüte setzt dabei deutlich später ein als diejenige der ostgriechischen Grabreliefgruppen hellenistischer Zeit, zugleich kommen sie als regionale Gattung aber nicht erst – etwa als unmittelbare Nachahmung – in deren Folge auf. Es lässt sich auch keine enge oder gar unmittelbare Abhängigkeit von einer bestimmten dieser Gruppen ableiten.

Die bosporanischen Bildfeldstelen weisen im Normalfall ein Bildfeld auf. Im 1. Jh. v. Chr. treten dann aber auch die aus Mysien und Bithynien bereits früher bekannten Stockwerkstelen mit zwei (etwa 80), gelegentlich auch drei Bildfeldern (etwa ein Dutzend) hinzu. Die Größe der Bildfelder ist mit einer Höhe von 30 bis 60 cm gering, nur in Einzelfällen werden bis zu 90 cm erreicht<sup>4</sup>. Wir haben es also mit kleinformatigen, bisweilen miniaturartigen Darstellungen und entsprechend geringer Fi-

---

**3** Die Erforschung der bosporanischen Grabreliefs, ihrer Ikonographie und prominenter Einzelstücke kann auf eine lange und umfangreiche Tradition in der nordpontischen Archäologie zurückgreifen. Entsprechend liegt eine Fülle an vor allem russischsprachigen Arbeiten zu diesem Thema vor (s. hierzu die Bibliographie in Kreuz 2012). Einzelne Museumsbestände sind für die Eremitage St. Petersburg oder das Puschkkin-Museum Moskau vorgelegt (Davydova 1990; Akimova – Korovina 1987), die umfangreichen Bestände des Lapidariums in Kerč, des Hauptfundorts der Grabreliefs, werden derzeit im Rahmen mehrerer Bände neu bearbeitet, erschienen ist als erster Band Matkovskaja 2009. Umfangreichere Bestände anderer Museen (z. B. Anapa) sind bislang nur unzureichend publiziert. Die Inschriften sind zu einem großen Teil in das CIRB aufgenommen, spätere Funde im Rahmen von Einzelabhandlungen diskutiert. Einführend in die Gattung in deutscher Sprache: von Kieseritzky – Watzinger 1909; Kreuz 2012.

**4** Deutlich den Rahmen sprengt eine 4,20 m hohe Marmorstele aus Kerč mit zwei Bildfeldern und entsprechender Figurengröße: Kreuz 2012, 772–773 Nr. 786 Abb. 82.



2 Grabrelief für Rhodon (St. Petersburg, Eremitage PAN.145)



3 Grabrelief für Apollonios (St. Petersburg, Eremitage P. 1895.3-4)

gurengröße zu tun. Für die Frage nach dem Potential für und etwaigen Strategien von bildlicher Individualisierung lohnt sich daher zunächst der Blick auf die Lesbarkeit und Funktionsweise der Reliefdarstellungen der Grabmäler. Die Reliefs zeigen die Figuren in voller Gestalt und, mit Ausnahme gelegentlicher Handreichungen, nie in verbindenden Handlungen. Auch bedienen sich die bosporianischen Reliefs keiner Attributsyntax zur Charakterisierung der Personen, wie sie die Ikonographie der kleinasiatischen Reliefgruppen hellenistischer Zeit unterschiedlich prägnant kennzeichnet<sup>5</sup>. In ihrem Repertoire begrenzt, sind gegenständliche Attribute unmittelbar mit den Figuren verbunden und damit situativ in das jeweilige Sujet eingebettet. Sie konkretisieren einen in der spezifischen Wiedergabe der Figur bereits vorbereiteten Akzent, fügen aber keine vom konkreten Figurenmotiv unabhängigen Komponenten hinzu. Eine Bereicherung um isoliert präsentierte, assoziativ zu einem Gesamtbild zu ergänzende Hinweise auf die Qualitäten des Verstorbenen fehlt. Wohl aber findet sich eine andere von den hellenistischen Grabreliefs Kleinasiens bekannte Bildstrategie, die der statuarischen Darstellungsweise durch eine Präsentation der Figuren auf niedrigen Podien<sup>6</sup>. Doch auch diese Darstellungsform ist nie dominant. Als nur gelegentlich ergriffene Option ist der – für eine Hervorhebung und damit ein Individualisieren durchaus prädestinierte – Ehrenstatuenbezug offensichtlich kein bestimmendes Element oder gar Anliegen der Bildsprache.

Die Bilderwelt der bosporianischen Grabreliefs ist prägnant regional ausgeprägt<sup>7</sup>. Die üblichen Himationikonographien beispielsweise sind Darstellungsoption, zu keiner Zeit aber Norm setzendes Paradigma. Präferiert werden dagegen lokal entwickelte Figurentypen. Und während die diesen Typen eigene Wiedergabe in lokaler Tracht bereits mit Beginn der lokalen Produktion von Bildfeldstelen nachweisbar ist, kommen ›echte‹ Himationfiguren erst im 2. Jh. v. Chr. auf und erfahren in ihrem ostentativen Bestreben nach aktuellen hellenistischen Formen im 1. Jh. v. Chr. sogar eine kleine Konjunktur (Abb. 3). Ihre letztlich eher unter-

---

<sup>5</sup> von Hesberg 1988, Zanker 1995, für die bosporianischen Grabreliefs Kreuz 2012, 181–201.

<sup>6</sup> Kreuz 2012, 193–195 mit Beispielen.

<sup>7</sup> Zu charakteristischen Ikonographien, Motiven, aber auch der dargestellten Sachkultur u. a. Britova 1948 (Reitermotiv); Matkovskaja 2001 (männliche Tracht), 2002 (weibliche Tracht); Ivanova 1962 (Reitermotiv); Davydova 1979, 1990; von Behren 2005 (Sklaven / Diener und Dienerinnenfiguren); von Gall 2002 (Reiter); Kreuz 2012, 209–281. 318–365,



geordnete Rolle zeigt aber auch, dass das in den hellenistischen Poleis prominent mit diesen Typen verknüpfte Bürgerbild im bosporanischen Kontext offenbar nicht deckungsgleich diskursiviert war. Wir fassen hier einen Reflex eines *lokalen* Ambientes, der nicht allein über vereinfachende Aneignungsmodelle beschreibbar ist. Die Bildwerwelt des 1. Jh. v. Chr. bis 2. Jh. n. Chr. konzentriert sich so auf fünf bis sechs stark und motivisch bis ins Detail konventionalisierte Figurentypen (allein oder in Kombination) und Bildformen: Sitzende Frauen in langem, auch über das Haupt gelegtem Gewand, stehende Männer im Himation, stehende Männer in lokaler Tracht aus Hosen und Ärmeljacke, Krieger zu Fuß in ebendieser Tracht, bewaffnete Reiter sowie Mahlszenen. In ihrer vielhundertfachen und andauernden Präsenz in den Nekropolen gewinnen diese Typen und Motive – und die mit ihnen assoziierten Facetten geteilter oder beanspruchter Ideale und als paradigmatisch erachteter sozialer Rollen – gesteigerte Verbindlichkeit und affirmierende Wirkungsmacht. Zudem waren diese Bildformen spätestens seit späthellenistischer Zeit nicht an eine klar umrissene soziale oder gar ethnische Gruppe gebunden. In ihnen äußert sich vielmehr eine integrative, wenn auch von einer wesentlich städtisch gebundenen Gesellschaft getragene, bosporanische Bilderwelt<sup>8</sup>.

Wie nun aber verhält es sich mit Porträthaftigkeit? Ein Bestreben nach individualisierender Wiedergabe könnte auf vier – selbstverständlich nicht trennscharfen – Ebenen Niederschlag finden: in der plastischen Arbeit, in gattungsspezifischen Stilphänomenen, ikonographischen Anliegen und auf kontextueller Ebene.

Manche in ihrer plastischen Arbeit sorgfältigen Reliefs haben in der Tat dazu verleitet, in den Darstellungen porträthafte Individualisierung und sogar getreue Abbilder des Verstorbenen zu vermuten. Anlass waren über die als ikonographische Norm empfunden reichende Haar- und Bartlängen oder plastisch markant gearbeitete Physiognomien, d. h. entweder kleinteiliger angelegte oder aber in der Proportionierung einzelner Partien als auffällig empfundene Gesichtszüge. Doch ist diese Ansprache des jeweiligen plastischen Befunds problematisch<sup>9</sup>. Einschränkend wirken sich bereits zwei gattungsspezifische Eigenheiten aus: Das Steinmaterial, ein lokaler Kalkstein mit durchaus variierender Feinheit und

<sup>8</sup> Kreuz 2012, 327–329; 415–419.

<sup>9</sup> Dies wurde bereits von Gajdukevič<sup>2</sup> 1971, 216 betont, der in den Darstellungen keine (individualisierten, P. K.) Porträts, sondern typisierte Erscheinungsbilder sah.



4 Grabrelief für Theagenes und Koulia (St. Petersburg, Eremitage T.1870.71)



5 Grabrelief für Memnon (St. Petersburg, Eremitage P.1830.1)

Härte, und die geringe Größe der Figuren mit üblicherweise nur 4–6 cm großen Köpfen. Bereits sie lassen bei aller potentiell kleinteiligen Ausarbeitung (und erwartbarer farblicher Fassung) plastisch nuanciert gestaltete Gesichtszüge unwahrscheinlich erscheinen. Und auch die bei den Darstellungen gleichwohl vorhandene Kleinteiligkeit der Gesichter zeigt in der Gesamtschau zeitgleicher Köpfe kaum Individuelles. Letztlich handelt es sich um überindividuelle Charakterisierungen: glatt gewölbte Gesichtspartien mit harmonisierten Flächenverläufen, aber keine plastisch nuancierten Oberflächen oder Volumina. Die vordergründige Kleinteiligkeit derartiger Gesichter zielt also nicht auf physiognomische

Individualisierung ab. Als plastische Differenzierungen sind sie geläufig und betonen formelhaft auch immer dieselben Partien (Wangen, Untersicht). Das Resultat sind sich ähnelnde, letztlich aber vor allem reduzierte Physiognomien. Handwerkliche Unterschiede können zudem auf Bildhauershortcuts zurückgehen<sup>10</sup>. Eine Porträtabsicht im engeren, individualisierenden Sinn lässt sich dagegen aus dem plastischen Befund nicht ableiten.

Auch die gattungsspezifischen stilistischen Phänomene der Grabreliefs vom 2. Jh. v. Chr. zum 2. Jh. n. Chr. sind kaum geeignet, derartige Porträthaftigkeit als Anliegen im bosporianischen Grabrelief anzunehmen. Verkürzt lässt sich diese Entwicklung seit dem späten Hellenismus als Abnahme plastischer Differenzierung in der Figurenwiedergabe beschreiben<sup>11</sup>. Als Tendenzen erschließbar sind blockhaft gegenüber dem Reliefgrund herausgearbeitete Figuren, die ab dem fortgeschrittenen 1. Jh. n. Chr. zunehmend nur noch oberflächlich und lagenartig durch Linien und lineare Muster gegliedert scheinen (Abb. 4), formelhafte Stilisierungen, die Zerlegung von Figuren in klar umrissene Partien und Flächen, wobei harmonisierte parallele Linienführungen und Geometrisierungen angestrebt werden, sowie zunehmend flächige, nicht zum Reliefgrund hin durchgebildete Gesichter mit betonter, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehender Frontalität.

Porträthaftigkeit und Individualisierung sind vor dem Hintergrund solcher Tendenzen und Bestrebungen ausgerechnet dann kontraproduktiv, wo besonders hohe Qualität ein Anliegen ist. Die durch ihre Inschrift in das Jahr 129/130 n. Chr. datierbare Reliefstele für Memnon ist als spätes Grabreliefs ein instruktives Beispiel<sup>12</sup> (Abb. 5). Sie verkörpert die skizzierten Stiltendenzen in ihrer Spätphase in Vollendung: Keine plastische Modellierung, sondern schichtenartig aus dem vertikal gegenüber dem Reliefgrund erhobenen Figurenblock gearbeitete, linear zerlegte Figuren bei betont harmonisierter Linienführung. Was auf den ersten Blick für uns ›provinziell‹, ›primitiv‹, unverstanden oder schlicht unfähig wirkt, ist im Kontext der Gattung qualitativ ein – spätes – Spitzen-

**10** Zu unterscheidbaren Bildhauerschulen bzw. Werkstatttraditionen Gladkova 1978; Matkovskaja 1992.

**11** Versuch einer Skizze der Stilentwicklung der Grabreliefs am Beispiel präzise(r) datierbarer Exemplare: Kreuz 2012, 152–181.

**12** St. Petersburg, Eremitage P.1830.1; CIRB Nr. 705; von Kieseritzky – Watzinger 1909, 108 Nr. 614 Taf. 42,614; Kreuz 2012, 822–823 Nr. 903 Abb. 104 mit älterer Lit.

stück<sup>13</sup>. Nicht nur ist die Stele mit ihren zwei Bildfeldern eines einer insgesamt nur handvoll bekannten Marmorgrabreliefs. Erkennbar ist auch eine sorgfältige Detailarbeit. Die Wandungen der die Oberflächen der Figuren gliedernden Rillen sind beispielsweise gleichmäßig abgescrägt und geglättet. Ziel war es dagegen offensichtlich *nicht*, kleinteilig plastisch modelliert zu arbeiten. Im Vordergrund stand vielmehr, im Rahmen durchaus abstrahierender Sehgewohnheit, eine für uns gewöhnungs- und definitionsbedürftige Form von Qualität umzusetzen. Diese setzt zunehmend auf harmonisierte lineare Konturen und Gliederungen, nicht auf modellierte Differenzierung. In Anbetracht derartiger Tendenzen physiognomische Individualisierung durch plastische Nuancierung zu erwarten hieß, den Befund zu mißachten. Anliegen waren vielmehr geradezu gegenläufige Ästhetisierungen.

Wie aber sieht der detailikonographische Befund aus, etwa in Form sichtbarer Angleichungen z. B. an zeitgenössische Frisuren römischer Porträts auch im Bosporianischen Reich? Auch hier ist der Befund ein negativer, wie die einzige tatsächliche Ausnahme zeigt: Der Kopf eines Reiters im unteren Bildfeld des 179 n. Chr. errichteten Grabreliefs für Agathous<sup>14</sup> (Abb. 6) lässt in seiner Gestaltung porträtartige Züge spätantoinischer Zeit bzw. eine deutliche Annäherung an deren Motive erkennen. Doch eignet sich dieses Grabmal nicht als Kronzeuge für Porträtartigkeit im engeren Sinne des römischen Porträts im bosporianischen Grabrelief. Als eine der spätesten Reliefstelen wurde das Grabmal deutlich *nach* dem Ende der lokalen Hauptproduktion angefertigt, als nur noch vereinzelt Grabreliefs Aufstellung fanden, die wesentlichen Bildkonventionen der früheren Hauptgruppe zudem kaum mehr folgten<sup>15</sup>. Hieraus visuelle Individualisierung rückblickend als Anliegen für die – ältere – Gattung abzuleiten verbietet sich. Denn deren Reliefs lassen

---

**13** Die Charakterisierung des Anthemions der Stele durch Möbius 1968, 73 als »Sieg der Tartarei über Hellas« ist entsprechend nicht befundgerecht und wenig zielführend.

**14** Moskau, Puschkin-Museum F-373; CIRB Nr. 1000; Akimova – Korovina 1987, 212–213 Nr. 147 Abb.; Kreuz 2012, 932–933 Nr. 1116 Abb. 149–152 mit älterer Lit.

**15** Kreuz 2012, 175–176. In diesem Sinne sind auch die singulären geflochtenen Zöpfe der thronenden weiblichen Figur einer späten Mahlszene in der Eremitage zu verstehen: St. Petersburg, Eremitage PAN.138; CIRB Nr. 833; von Kieseritzky – Watzinger 1909, 133 Nr. 732 Taf. 54,732; Kreuz 2012, 931–932 Nr. 1115 Abb. 148 mit älterer Lit.



6 Grabrelief für Agathous (Moskau, Puschkinmuseum F-373)

auch eine als ikonographisches System ersichtliche ›realistische‹ Vielfalt z. B. in der Erscheinung der Dargestellten vermissen: Bei Männern sind z. B. weder Doppelkinne noch Glatzen, schütteres Haar oder echte Alterszüge als etablierte Elemente bildlicher Individualisierung ausmachbar. Auch teilweise mit Porträtabsicht verbundene betonte Einzelformen sind letztlich als *formelhafte* Alterszüge eingesetzt. Männliche Figuren z. B. sind so entweder unbärtig oder bärtig wiedergegeben, nicht aber physiognomisch mit deutlichen Alterszügen charakterisiert. Frauen gehören physiognomisch nur einer erkennbaren Altersgruppe an. Es liegt nahe, Alterscharakterisierungen daher im Sinne eines sozialen Alters als generisch und den Umgang mit entsprechenden Bildformeln als Hinweis auf allgemeinere soziale Zugehörigkeiten anzusehen.

Der formelhafte, letztlich wenig individualisierende Charakter der Reliefdarstellungen bzw. ein fehlendes entsprechendes Anliegen werden auch durch den Umgang mit Inschriften mit Namensnennung unterstrichen. Bei über zwei Dritteln der Bildfeldstelen aus der Zeit vom 3. Jh. v. bis zum 2. Jh. n. Chr. ist noch eine Inschrift erhalten. Bei etwa einem Viertel dieser Grabmäler wurde die Inschrift in späterer Zeit durch eine neue ersetzt, die Reliefstele also wiederverwendet. Dies wiederum geschah ohne Umarbeitungen an der Reliefdarstellung. Solche erneute Nutzungen älterer Grabreliefs waren dabei nicht etwa Phänomen einer Spätzeit nach dem Ende der eigentlichen Hauptproduktion. Sie begleiteten die Grabreliefverwendung seit hellenistischer Zeit und sind auch während der Blütezeit der Gattung geläufig<sup>16</sup>. Da im Zuge der Wiederverwendung mit neuen Inschriften aber keine Umarbeitungen im Relief erfolgten, kam einer sichtbaren Individualisierung im Bild offenbar keine inhaltliche Bedeutung zu. Die Darstellungen und ihre Motive bzw. Figurentypen waren als Bildformeln überindividuell und konnten unmittelbar vereinnahmt werden.

Bedeutsam für die Frage nach Strategien und Tendenzen etwaiger Individualisierung wären als Kontext der Grabreliefs auch der konkrete Ort ihrer Aufstellung und damit die Inszenierung ihrer Darstellungen. Bedauerlicherweise aber ist die Struktur z. B. der Nekropolen von Pantikapaion (heute Kerč), Hauptstadt des Reichs und Hauptfundort der Grabreliefs, im betreffenden Zeitraum kaum bekannt<sup>17</sup>. Es gibt keine

<sup>16</sup> Kreuz 2012, 427. S. auch die entsprechenden Anmerkungen in den jeweiligen Einträgen des CIRB.

<sup>17</sup> Weite Areale der hellenistischen und kaiserzeitlichen Nekropole Pantikapaions wurden bereits in der 2. Hälfte des 19. und dem frühen 20. Jh. großflächig,

konkreten Befunde für Grabreliefaufstellungen oder Wege und Strassen, an denen sich eine Grabreliefaufstellung orientiert hat bzw. haben könnte; die Grabungsberichte des 19. und frühen 20. Jh. nennen zumindest keine monumentalisierten Terrassen oder architektonisch gefasste Bezirke<sup>18</sup>. Konkrete Kommunikationszusammenhänge der Reliefs sind damit unbekannt. Häufige inschriftliche Aufforderungen an Passanten, innezuhalten und der bzw. des jeweiligen Toten zu gedenken legen jedoch – bei aller Topik solcher inschriftlicher Ansprachen – eine gewisse Zugänglichkeit und Sichtbarkeit des Grabmals sowie eine Passierbarkeit des Aufstellungsorts nahe.

Vereinzelte Befunde lassen aber zumindest ein Bestreben erkennen, Grabstelen von Familienmitgliedern in unmittelbarer Nähe zueinander zu errichten. Erschließbar ist dies z. B. für die drei gemeinsam als Grababdeckung baulich zweitverwendeten Grabmäler für Dionysios, den Sohn des Dionysios, Diophantos, den Sohn des Diophantos, sowie Diophantos, den Sohn des Kosos, und Dionysios, den Sohn des Diophantos<sup>19</sup>. Ihre Namen gestatten die Rekonstruktion eines über drei Generationen reichenden Stammbaums. Hier wurde offensichtlich ein mehrere Generationen umfassender Familienbezirk aus dem 1. Jh. n. Chr. abgeräumt. Die Reliefdarstellungen der drei Grabmäler zeigen die Verstorbenen dabei alle ikonographisch übereinstimmend als bewaffnete Reiter. Betont wurden also auch hier, im Kontext eines Familienkomplexes, allgemeine, für alle männlichen Mitglieder beanspruchte Zugehörigkeiten.

---

aber ohne adäquate Dokumentation ausgegraben. Auf der Basis der zu diesen Arbeiten erschienenen Grabungsberichte und späterer Grabungen s. zur Nekropole von Pantikapaion, ihrer Ausdehnung und Entwicklung Cvetaeva 1951, 1957.

**18** Zur konkreten Aufstellung unter Bezug auf die Nekropole von Pantikapaion Kreuz 2012, 400408. Eine Funktion als ›Bezirk‹ könnten auch die in den Stadtnekropolen zahlreichen Kurgane (Grabhügel) übernommen haben, die das Weichbild der Nekropolen mitgeprägt haben und aus deren Aufschüttungen bisweilen auch Grabreliefs, wenn auch in z.T. unklarer Verwendung, geborgen wurden.

**19** Dionysios, Sohn des Dionysios: Kerč, Lapidarium KL-781; CIRB Nr. 307; von Kieseritzky – Watzinger 1909, 110 Nr. 622 Taf. 43,622; Kreuz 2012, 857 Nr. 978 Abb. 116. Diophantos, Sohn des Diophantos: Kerč, Lapidarium verschollen(?); CIRB Nr. 668; von Kieseritzky – Watzinger 1909, 110 Abb. Nr. 623; Kreuz 2012, 862 Nr. 987. Diophantos, Sohn des Kosos, und Dionysios, Sohn des Diophantos: Kerč, Lapidarium KL-374; CIRB Nr. 393; von Kieseritzky – Watzinger 1909, 110 Nr. 624 Abb. 15; Kreuz 2012, 862–863 Nr. 988 Abb. 118.

Als Individuen treten sie hinter die mehrfach und über Generationen hinweg geteilte Bildform zurück.

#### ÜBER DIE GRABRELIEFS HINAUS: ANDERE GATTUNGEN

Die Darstellungen der Grabreliefs waren im Bosporianischen Reich hellenistischer und späterer Zeit aber nur eine Bildgattung in einem Spektrum sepulkraler Monumentformen. Diese anderen, weniger umfangreichen Gattungen präzisieren den skizzierten Befund, ohne ihn aber wirklich zu modifizieren. In mehreren Dutzend Exemplaren erhalten sind z. B. rundplastische Bildwerke in der Art von Halbstatuen männlicher oder weiblicher Figuren, welche die Figur vom Hüft- bis Oberkörperbereich an zeigen<sup>20</sup>. Die bis zu 120 cm hohen Monumente weisen gelegentlich noch Inschriften mit Namensnennung auf, welche die Gattung als Grabmäler erweisen. Die Halbfiguren sind in griechischer Himationstracht oder einer dieser deutlich angenäherten Tracht gezeigt und betont frontansichtig ausgearbeitet. Konkrete Aufstellungskontexte sind auch für diese Monumente kaum überliefert<sup>21</sup>. Bislang singulär ist eine in das 3. Jh. v. Chr. datierte rundplastische Vollstatue, die in Armhaltung und Himationstrageweise einen prominenten spätklassisch-frühhellenistischen Gewandfigurentyp lokal aufgreift<sup>22</sup> (Abb. 7). Doch ruht

---

**20** Zu diesen Skulpturen s. insbes. Kobylina 1951; Ivanova 1961; Grač 1970 sowie zuletzt die Einträge im entsprechenden Band des Katalogs der Skulpturen des Kerčer Lapidariums Matkovskaja u. a. 2004.

**21** Eine für das sozio-kulturelle Ambiente des Bosporianischen Reichs anschauliche Ausnahme bildet die Halbstatue einer männlichen Figur im Himation, die im späten 19. Jh. im 4. Tarasovskij-Kurgan bei Gorgippia/Anapa geborgen wurde und heute in Kerč aufbewahrt ist (Kerč, Lapidarium KL-69; Ivanova 1961, 75–76 Abb. 23). Die in das 4./3. Jh. v. Chr. datierte Grabskulptur lässt sich womöglich mit der Bestattung in dem Kurgan verbinden, von deren Inventar u. a. Pfeilspitzen und Panzerfragmente überliefert sind. Statue und Inventar scheinen, ihre Zusammengehörigkeit vorausgesetzt, damit verschiedene Facetten des Verstorbenen zu in den Vordergrund zu stellen. Das während des Bestattungsvorgangs sichtbare Inventar hob militärische Aspekte hervor, die Statue präsentierte der öffentlichen Nachwelt gegenüber eine Teilhabe an griechisch-urbaner Lebensart.

**22** Kerč, Lapidarium KL-65; CIRB Nr. 241; von Kieseritzky – Watzinger 1909, 136 Nr. 738 Taf. 55,738; Matkovskaja u. a. 2004, 110–111 Nr. 55 Abb.; Kreuz 2012, 75–76 Abb. 155.





7 Grabstatue für Aristophon (Kerč, Museum KL-65)

ihre Linke hier auf einer neben der Figur stehenden niedrigen Grabstele mit Rosettendekor und Inschrift, die das Monument als Grabmal für Aristophon bezeugt. Da bei den Bildwerken dieser Gruppe die Verlustquote der Köpfe äußerst hoch ist, bleibt die Frage nach einer Gestaltung ihrer Physiognomien und einem Umgang mit Porträthaftigkeit auch im Falle dieser Gruppe rundplastischer, angenähert lebensgroßer Sepulkralplastik letztlich offen. Doch weist beispielsweise die qualitativ deutlich gegenüber den anderen Vertretern dieser Gruppe herausragende – und mit Kopf erhaltene – Büste der Makaria (Abb. 8, auch hier wurde die



8 Grabbüste für Makaria (Kerč, KL-597)

Inschrift nachträglich ergänzt) erneut in die Richtung harmonisierter Physiognomien ohne kleinteilig modellierte Individualisierung<sup>23</sup>.

Eine ikonographisch besondere Gruppe dieser Skulpturengattung illustriert zugleich, womit im kulturell heterogenen Ambiente des Bosphoranischen Reichs ebenfalls zu rechnen ist. Ihre Vertreter zeichnen sich durch volle, gerundete Gesichter mit gewölbten Formen aus. Männ-

---

23 Kerč, Lapidarium KL-597; Tokhtas'ev 2000, Abb. 3; Kreuz 2009.



9 ›Sindische‹ Grabstatue (Kerč, KL-1092)

liche Figuren tragen zumeist volle Bärte und halblanges Haar, hinzu tritt als markantes männliches Trachtelement eine zugespitzte, oft oben geknickte Mütze, deren Enden im Nacken zusammengebunden herabfallen. Goryt und Schwert mit breiter Klinge akzentuieren die Darstellungen (Abb. 9).

Die Beurteilung dieser eigenwilligen, nicht immer eindeutig von den ›normalen‹ Halbstatuen trennbaren Gruppe lokaler Grabskulpturen variierte lange. Vor allem seit den einflussreichen Arbeiten N. I. Sokol'skijs in den 1960ern gelten sie jedoch als Grabplastik der indigenen

sindischen Stammeseliten<sup>24</sup>. Fundgebiet und -orte auch außerhalb der (kolonie-)städtischen Nekropolen, nichtgriechische Tracht, lokal-indigene Realien und eine für zahlreiche Stücke erschließbare Datierung in das 4.–2. Jh. v. Chr. sind plausible Indizien für eine Verbindung mit dieser im Gebiet der heutigen Taman-Halbinsel siedelnden und spätestens im 4. Jh. v. Chr. in das Reich integrierten Bevölkerungsgruppe. Die Skulpturen als sepulkrale Ausdrucksform und dauerhaft bildliche Formulierung stammen also, die gängigen Datierungen vorausgesetzt, erst aus der Zeit *nach* der Eingliederung der Sinder in das Bosporianische Reich. Es gibt keine Vorläufermonumente bzw. -gattung. Womöglich erwuchs für diese indigenen Eliten erst unter bosporianischer Herrschaft ein Bedürfnis nach derartiger Selbstvergewisserung und Bekräftigung eigener Identität, aber überhaupt auch der Möglichkeit zu deren Artikulation<sup>25</sup>? Trotz ihrer distinktiven nicht-griechischen Ikonographie und Sachkultur bewegen sich die Darstellungen deutlich im Rahmen griechischer Formensprache (und unterscheiden sich markant von den nordpontischen skythischen Steinbildwerken des 6.–3. Jh. v. Chr.<sup>26</sup>). Die Proportionen der Physiognomie, z. B. die breiten Untergesichter zahlreicher Exemplare, haben dabei zur Vermutung individueller Porträtzüge geführt, ja sogar zum Postulat ›ethnographischer Züge‹ oder eines ›ethnischen‹ Typs verleitet<sup>27</sup>. Auffällig ist in dieser Hinsicht aber erneut, dass ausgerechnet die handwerklich besten Stücke die harmonisiertesten, d. h. am wenigsten individualisierten Gesichtszüge aufweisen.

---

**24** Zu dieser Gruppe bosporianischer Grabplastik u. a.: Kobylina 1962; Sokol'skij 1965; 1966; 1967; Kruglov 1998; Kreuz 2009.

**25** Kreuz 2009. Vor diesem Hintergrund sind auch die in die 2. Hälfte des 3. Jh. v. Chr. datierten Skulpturenfragmente aus dem Vasjurin-Kurgan (Taman-Halbinsel) eindrucksvoller Beleg indigener Identitäten im Kontext des Reichs, insbesondere die handwerklich hochqualitativen Fragmente eines überlebensgroßen männlichen bärtigen Marmorakroliths in indigener Tracht (Hosen, konische Kopfbedeckung, im Nacken herabfallend und gebunden): Zum Befund des Kurgans zuletzt Treister 2013, insbes. zu den Skulpturenfragmenten 99–100 Abb. 11–13 mit älterer Lit.

**26** Die Nähe zur griechischen Stil- und Formensprache wird insbesondere bei qualitativ hochstehenden Stücken deutlich und wurde z. B. von Kobylina 1962 für einen bei Phanagoreia gefundenen Kopf eines bärtigen Mannes betont. Zum Vergleich mit den skythischen Steinbildwerken s. die Zusammenstellung und Analyse dieser Monumente durch Ol'chovskij – Evdokimov 1994.

**27** So Kobylina 1962 oder Sokol'skij 1965.

Wie sehr diese Darstellungsformen als überindividuelle, verbindliche Formel verstanden wurde zeigen Beispiele ihrer Übersetzung ins Medium des Reliefs: Im umfangreichen Fundkomplex solcher Skulpturen vom Akhtanizovski-Liman finden sich nicht nur mehrere bis ins Detail vergleichbare rundplastische männliche Kriegerfiguren, sondern auch, ikonographisch übereinstimmend, deren ›Übersetzung‹ in Form eines Reliefs einer Naiskosstele<sup>28</sup>. Auch hier stand offenbar nicht individualisierende Differenzierung im Vordergrund, sondern demonstrierte Zugehörigkeiten und beanspruchte Teilhabe an als paradigmatisch erachteten sozialen Rollen<sup>29</sup>. Das Fehlen von Inschriften auf den Monumenten dieser Gruppe unterstreicht diese allgemeine Aussageebene.

Geradezu ultimative Negation von Porträt und Individualisierung sind schließlich die sog. anthropomorphen Stelen<sup>30</sup>. Sie treten in den bosporanischen Nekropolen ebenfalls seit spätklassischer Zeit auf und sind in hellenistischer Zeit eine etablierte Form. Allen Vertretern dieser Gattung gemein ist ihr reduzierter Aufbau aus rechteckigem ›Rumpf‹ und unterschiedlich deutlich abgesetztem gerundetem ›Kopf‹ (Abb. 10). Größe und Ausarbeitung der überwiegend kleinen Denkmäler können sich unterscheiden, Glättung der Oberfläche und Präzision in der Umrissführung variieren deutlich. Nur selten tragen sie Inschriften. Die

---

**28** Vgl. die Exemplare Sokol'skij 1967, Abb. 1 (Statue) und 4 (Relief) sowie Sokol'skij 1965, Abb. 35 unten re. (Statue).

**29** Diese ›sindischen‹ Motive waren zumindest ab einem gewissen Zeitpunkt durchaus kompatibel mit solchen hellenistischer Tradition. Dies zeigen *kontextuell* beispielsweise solche Skulpturen vom Akhtanisovskij-Liman, die in Anlehnung an Himationfiguren gestaltet sind. Dass diese Kompatibilität im Einzelfall sogar auf *bildlicher* Ebene hergestellt wurde, zeigt das Grabrelief für ChrySION, die Frau des Demetrios, auf bestechende Weise (Kerč, Lapidarium KL-77; CIRB Nr. 553; von Kieseritzky – Watzinger 1909, 55 Nr. 318 Taf. 22,318; Kreuz 2012, 647 Nr. 490 Abb. 42): Dominiert wird das Bildfeld von einer mit ihren breiten, voluminösen Gesichtszügen, Trachtbestandteilen und der Darstellung als Halbfigur ganz in ›sindischer‹ Tradition charakterisierten weiblichen Figur. Am linken Bildrand dagegen dargestellt ist, in nur geringer Größe, nun aber als Vollfigur, eine weibliche Figur in Chiton und Himation im Motiv einer Herculenerin. Das ungewöhnliche Grabrelief zeigt im selben Bild die Kombination zweier Bildtraditionen, ja sogar den offenkundigen Versuch, diese durch die in der jeweiligen Tradition verankerte Stilsprache zu betonen.

**30** Um die Erforschung dieser Grabmäler hat sich vor allem N. V. Moleva in zahlreichen Arbeiten verdient gemacht. S. insbes. Moleva 2002 sowie zuletzt der dieser Gruppe gewidmete Katalogband des Kerč'er Museums Moleva 2016.



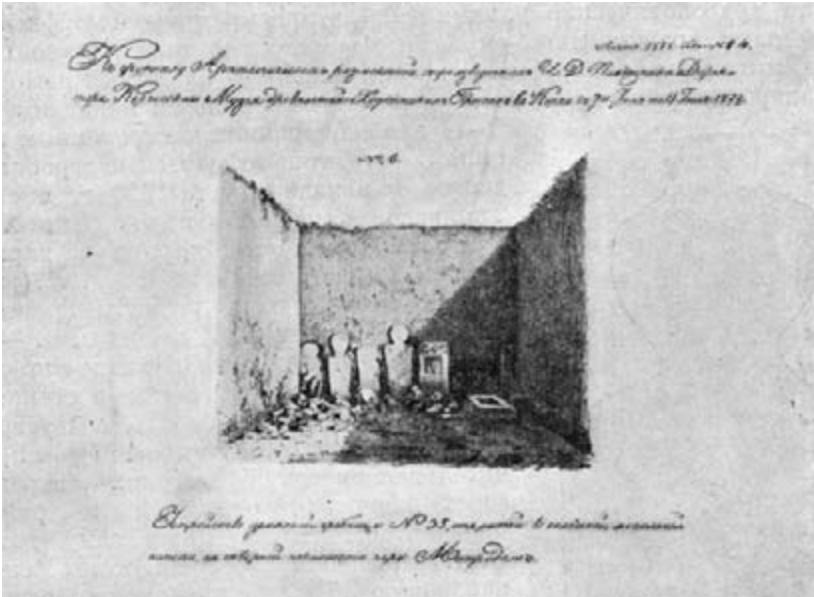
**10** Anthropomorphe  
Grabstele für Eudia  
(Kerč)

Fundorte dieser Stelen liegen dabei nicht etwa separiert von denen der Grabreliefs. Auch sie stammen aus den städtischen Nekropolen, wo sie neben den Grabsteinen konventioneller Prägung Verwendung fanden. Indiz hierfür ist z. B. der Fundkontext des Grabmals für Pamphilos<sup>31</sup>: Das Grabrelief wurde gemeinsam mit vier anthropomorphen Grabsteinen für die Anlage eines Grabs zweitverwendet (Abb. 11). Die genaue Einbindung dieser Stelen in das Weichbild der Nekropolen oder ihre bosporanischen Auftraggeber (etwa im Vergleich zu den Grabreliefs) sind jedoch kaum bekannt.

Die hier nur knapp charakterisierten Gruppen lokaler steinerner Grabmonumente fanden über längere Zeiträume hinweg und durchaus auch mit kontextuellen Überschneidungen Verwendung in den bosporanischen Nekropolen. Offensichtlich ist die Ausprägung einer pluralen Bilderwelt bzw. unterschiedlicher Strategien, den Einzelnen als Verstorbenen mit Hilfe von Stelen, Reliefs oder rundplastischen Monumenten

---

**31** Kerč, Lapidarium KL-201; CIRB Nr. 483; von Kieseritzky – Watzinger 1909, 84 Nr. 476; Kreuz 2012, 732–733 Nr. 699 Abb. 62.



**11** Grabrelief für Pamphilos: zeitgenössische Zeichnung nach Auffindung (F. Gross, 1872)

in den Nekropolen zu erinnern – wobei Individualisierung im Porträt keine erkennbare Bedeutung zukam. Die Gruppen lassen sich zwar teilweise mit verschiedenen soziokulturellen Milieus (z. B. städtischen oder sindischen Eliten) verbinden, sie sind letztlich aber weder medial noch in ihren Inszenierungsarten wirklich trennscharf.

#### HELLENISMUS UND KAISERZEIT: ELITEN UND PORTRÄT

Der hinsichtlich angestrebter individualisierender Physiognomien und entsprechender Porträthaftigkeit deutliche Negativbefund der lokalen Grabmäler wirft die Frage nach bosporianischen Ehren- und Votivporträtstatuen als etwaiger Referenz bzw. Option öffentlicher bildlicher Präsenz des Individuums im Ambiente des Bosporianischen Reichs auf. Ohne diese Frage hier angemessen diskutieren zu können: Abgesehen von den als Gattung nachweisbaren bosporianischen Herrscherporträts

und -statuen<sup>32</sup> gibt es in der Tat eine – nicht unproblematische und vor allem nur unzureichend vorgelegte und erforschte – sehr kleine Gruppe möglicher nichtköniglicher Porträtköpfe in der Tradition des hellenistisch-römischen Porträts. In Material (Bronze, Marmor, Kalkstein, ja sogar Gips) und vor allem handwerklicher Qualität durchaus heterogen belegen sie die Existenz von Porträtplastik auch am Bosphorus<sup>33</sup>. Drei prominente Funde vom oberen Ende des regionalen skulpturalen Aufwands verdienen hier besondere Aufmerksamkeit. Zwei heute in der Eremitage aufbewahrte, äußerst qualitätvolle und vollständig erhaltene marmorne Porträtskulpturen eines Mannes im Himation und Hosen(!) (Taf. 4) und einer Frau im Typus der Großen Herculannerin – beide offensichtlich Importe – waren nach Ausweis ihrer von O. I. Bič aufgearbeiteten Fundsituation als aufwändige Ausstattung eines großen Grabhügels (Kurgans) bei Pantikapaion vorgesehen<sup>34</sup>. Die bislang in antoninische Zeit datierten, stilistisch aber doch deutlich früher anzusetzenden<sup>35</sup> leicht überlebensgroßen Bildwerke weisen eindeutige individualisierende Physiognomien auf. Und dies im Kontext der Nekropole von Pantikapaion, dem Hauptfundort der Grabreliefs mit den skizzierten Charakteristika in Stil, Ikonographie und Bildsprache.

Eine in Gorgippia (heute Anapa) gefundene und heute im Pushkin-Museum in Moskau aufbewahrte Marmorstatue eines bärtigen Mannes

---

**32** Durch Münzporträts in seiner Ikonographie als bosporanisches Herrscherporträt gesichert ist z. B. der heute in der Eremitage aufbewahrte marmorne Bildniskopf St. Petersburg, Eremitage P.1860.20: Trofimova 2007, 50–51 Abb. 6.2. Indirekt belegt sind Herrscherporträts aber z. B. auch durch von M. Treister zusammengestellte Basen z. T. deutlich überlebensgroßer Bronzestatuen bosporanischer Herrscher mit ausführlichen inschriftlichen: Treister 1999, insbes. 143–149 Abb.

**33** Vgl. etwa die bei Kobylina 1951 vorgestellten Stücke, darunter u. a. auch das Bildnis Matkovskaja u. a. 2004, 79 Nr. 31, den marmornen Porträtkopf St. Petersburg, Eremitage P.1842.107 (Trofimova 2007, 53 Abb. 6.3) oder das Gipsporträt St. Petersburg, Eremitage P.1842.104 (Trofimova 2007, 53–54 Abb. 6.4).

**34** St. Petersburg, Eremitage P.1850.25 (männl. Statue). Ausführlich zu den bereits 1850 bei Kerč im Kontext eines Kurgans gefundenen Statuen Bič 1958; Voščinina – Chodza 1970 (u. a. mit Datierung in das 2. Jh. n. Chr.); Trofimova 2007, 52 Kat. Nr. 81 und 82.

**35** Die gängige Datierung der beiden Statuen in das 2. Jh. wurde in Köln von Christiane Vorster und Ralf von den Hoff im Anschluss an den Vortrag kritisch diskutiert, wobei aufgrund des Stils sowie der männlichen Frisur einer noch hellenistischen Datierung (1. v. Chr.) der Vorzug gegeben wurde.



im Himation war dagegen eine – ebenfalls importierte – Ehrenstatue<sup>36</sup> (Taf. 5). Die zugehörige Inschrift erweist die Statue als Bildnis des Neokles, Mitglied der bosporanischen Statthalterfamilie von Gorgippia<sup>37</sup>. Seine Physiognomie, aber auch die Strähnenfrisur folgen deutlich Formen des spätantoinischen Porträts. Der prominente *torques* mit Stierkopf als Halsschmuck des Mannes spricht dagegen für eine Berücksichtigung auch lokaler Verweissysteme bei der Bestellung der Porträtstatue.

Ein Elitesegment der bosporanischen Gesellschaft bediente sich also auch durchaus individualisierender Porträtphysiognomien, dies allerdings in unserer Überlieferung ausgeprägt durch Importe und deren hellenistisch-römischer Porträtsprache. Die nur wenigen (erhaltenen) Exemplare belegen schlaglichtartig die Vertrautheit einer kleinen Elite mit jeweils zeitgenössischen Usancen von ›Porträt‹ und deren Einsatz auch im heimischen Ambiente. Vor dem skizzierten Hintergrund der lokalen bosporanischen Bildwerke erweisen sie sich jedoch letztlich als Zeugnisse eines geschlossenen Elitediskurses und soziale Strategie im kleinen Kreis, die von anderen Bevölkerungsgruppen für *ihre* Monumente und Anliegen nicht aufgegriffen oder gar emuliert wurde.

#### EIN FAZIT

Resümierend lässt sich so zumindest festhalten, dass physiognomisch individualisierende Porträts im Kontext des Bosproanischen Reichs (spät-)hellenistischer und römischer Zeit durchaus möglich und auch vereinzelt in den Nekropolen präsent waren. Dies jedoch nie als geteiltes Paradigma und schon gar nicht als Massenphänomen: Die Grabreliefs als numerisch dominante Gruppe, aber auch lokale Grabskulpturen belegen zu keiner Zeit ein Bestreben nach individualisierenden Physiognomien als zusätzlicher Aussagemöglichkeit bzw. Individualisierung als Anliegen für die Gesamtaussage der Reliefs. Für die Verstorbenen als erinnerungswürdig betont werden mit Hilfe jahrhundertlang weitgehend stabiler und in den Nekropolen omnipräsenter Bildformeln vielmehr reale oder beanspruchte Zugehörigkeiten kollektiverer Art. Zugleich zeigt sich, dass verschiedenen sozialen (und ›ethnischen‹?) Gruppen verschiedene Monumentformen, Ikonographien und Verweissysteme mit jeweils

<sup>36</sup> Moskau, Puschkkin-Museum II.1.a.817; Akimova – Korovina 1987, 116–117 Nr. 73 Abb. mit älterer Lit.; Heinen 2001, 18–19 Abb.

<sup>37</sup> CIRB Nr. 1119.

spezifischen Potentialen und Konventionen in sepulkralem Kontext zur Verfügung standen. Dies nicht etwa konkurrierend und abgrenzend, sondern mit ihren Leitbildern und deren bildlichen Diskursivierungen im Kontext der Nekropolen. Dieser Befund ist jedoch keineswegs als nordpontisches Randgebietsphänomen pauschalisierbar. Der hier nicht unternommene Vergleich mit den Grabstelen aus dem ebenfalls auf der Krim gelegenen Stadtstaat Chersones könnte zeigen (und zeigt), dass in diesem sozio-kulturell verschieden ausgeprägten Ambiente z. B. in hellenistischer Zeit andere Anliegen und Strategien bestimmend waren und diese auch anderen Ausdruck fanden<sup>38</sup>. Diese folgen wesentlich deutlicher Mustern, wie wir sie mit griechischer Poliskultur verbinden.

---

#### ABBILDUNGSNACHWEISE

**Abb. 1** Kreuz 2012, Karte 2

**Abb. 2** Davydova 1990, Nr. 27 (The State Hermitage Museum, St. Petersburg)

**Abb. 3** The State Hermitage Museum, St. Petersburg

**Abb. 4** Davydova 1990, Nr. 53 (The State Hermitage Museum, St. Petersburg)

**Abb. 5** Kreuz 2012, Abb. 104

**Abb. 6** The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow

**Abb. 7** Matkovskaja u. a. 2004, 111 Abb.

**Abb. 8** Matkovskaja u. a. 2004, 84 Abb.

**Abb. 9** Matkovskaja u. a. 2004, 107 Abb.

**Abb. 10** Latyšev 1904, Abb. S. 72

**Abb. 11** Ivanova 1950, Abb. 3

**Taf. 4** The State Hermitage Museum, St. Petersburg

**Taf. 5** The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow

---

**38** Dies gilt insbesondere für die sog. *stèles à attribut*: Wasowicz 1985; Kreuz 2012, 102–108. Zu den Grabstelen aus Chersones sowie ihrer ungewöhnlich gut erhaltenen Polychromie s. insbesondere Carter – Posamentir 2006; Posamentir 2011.

## LITERATUR

- Akimova - Korovina 1987** Akimova, Ludmila J. – Korovina, Anna K. (Hg.): Antičnaja skul'ptura. Antique Sculpture from the Collection of the Pushkin Fine Arts Museum in Moscow. Moskau 1987.
- Bič 1958** Bič, Ol'ga I.: Archivnye dannye o statujach najdenykh v Kerči v 1850 g. In: Sovetskaja Archeologija 28 (1958), 87–90.
- Britova 1948** Britova, Natalija N.: Obraz vsadnika na rel'efach Frakii i Bospora. In: Kratkie soobščeniya o dokladach i polevykh issledovanijach Instituta Istorii Material'noj Kul'tury 22 (1948), 53–56.
- Carter - Posamentir 2006** Carter, Joseph C. – Posamentir, Richard (Hg.): Nadgrobnija Chersonesa. issledovanija i konservacija. Istanbul 2006.
- CIRB** Struve, Vasilij. V. (Hg.): Corpus Inscriptionum Regni Bosporani. Moskau 1965.
- Cvetaeva 1951** Cvetaeva, Galina A.: Gruntovoj nekropol' Pantikapeja, ego istorija, etničeskij i social'nyj sostav. In: Materialy i issledovanija po archeologii SSSR 19. Moskau 1951, 63–86.
- Cvetaeva 1957** Cvetaeva, Glina A.: Kurgannyj nekropol' Pantikapeja. In: Materialy i issledovanija po archeologii SSSR 56. Moskau 1957, 227–250.
- Davydova 1979** Davydova, Ljudmila I.: Bosporskie nadgrobnye rel'efy pervykh vekov našej ery (k voprosu o sravnitel'noj karakteristike). In: Problemy razvitija zarubežnogo iskusstva 9. Sankt Petersburg 1979, 29–38.
- Davydova 1990** Davydova, Ljudmila I.: Bosporskie nadgrobnye rel'efy V v. do n. é.–III v. n. é. Katalog vystavki. Leningrad 1990.
- Fornasier - Böttger 2002** Fornasier, Jochen – Böttger, Burkhard (Hg.): Das Bosporanische Reich. Der Nordosten des Schwarzen Meeres in der Antike. Mainz 2002.
- Gajdukevič<sup>2</sup>1971** Gajdukevič, Viktor F.: Das Bosporanische Reich. Berlin<sup>2</sup>1971.
- Gladkova 1978** Gladkova, Tat'jana A.: O nekotorych masterach bosporskogo rel'efa I–II vv. n. e. In: Vestnik Drevnej Istorii (1978), H. 4, 93–106.
- Grač 1970** Grač, Nonna: O mestnoj skul'pture Bospora. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Wilhelm-Pieck-Universität Rostock. Gesellschaftswissenschaftliche Reihe 19 (1970), 589–597.
- Heinen 2001** Heinen, Heinz: Greeks, Iranians and Romans on the northern shore of the Black Sea. In: Gocha R. Tsetskhladze (Hg.): North Pontic archaeology. Recent discoveries and studies. Leiden 2001, 1–23.
- Ivanova 1950** Ivanova, Anna P.: Bosporskie antropomorfnye nadgrobnija. In: Sovetskaja Archeologija 13 (1950), 239–254.
- Ivanova 1961** Ivanova, Anna P.: Skul'ptura i Živopis Bospora. Kiew 1961.
- Ivanova 1962** Ivanova, Anna P.: Obraz veršnyka v Bospors'komu nadgrobnomu rel'jefi. In: Archeologični Pamjatki URSR 11. Kiew 1962, 169–180.
- Kobylina 1951** Kobylina, Marija M.: Skul'ptura Bospora. In: Materialy i issledovanija po archeologii SSSR 19. Moskau 1951, 171–188.

- Kobylyna 1962** Kobylyna, Marija M.: Skul'pturnyj portret iz Fanagorii. In: Sovetskaja Archeologija 1962, H. 3, 209–214.
- Kreuz 2009** Kreuz, Patric-Alexander: Re-assessing ›Sindian Sculpture‹: Evidence and Problems. In: Bosporskij Fenomen: Iskusstvo na periferii antichnogo mira. Sankt Petersburg 2009, 201–207.
- Kreuz 2012** Kreuz, Patric-Alexander: Die Grabreliefs aus dem Bosporanischen Reich. Colloquia Pontica 6. Leuven 2012.
- Kruglov 1998** Kruglov, Alexander V.: Zametki o sindskoj skul'pture. In: Tamanskaja Starina 1. Sankt Petersburg 1998, 69–77.
- Latyšev 1904** Latyšev, Vasilij V.: Epigrafičeskija novosti iz južnoj Rossija (nachodki 1901–1903 godov). In: Izvestija Imperatorskoj Archeologičeskoj Kommissii 10 (1904) 1–91.
- Matkovskaja 1992** Matkovskaja, Tat'jana A.: Masterskie nadgrobnogo re'efa evropejskogo bospora I v. do n. é. – II v. n. é. In: Soobščeniya Gosudarstvennogo Muzeja Izobrazitel'nyh Iskusstv Imeni A. S. Puškina 10. Moskau 1992, 387–407.
- Matkovskaja 2001** Matkovskaja, Tat'jana A.: Mužskoj kostjum evropejskogo Bospora pervykh vekov n. é. (po materialam kerčenskogo lapidarija). In: Bosporskie Issledovanija 1 (2001), 101–136.
- Matkovskaja 2002** Matkovskaja, Tat'jana A.: Obraz bosporjanki (po materialam Kerčenskogo lapidarija). In: Bosporskie Issledovanija 2 (2002), 89–102.
- Matkovskaja u. a. 2004** Matkovskaja, Tat'jana A., Zin'ko, Viktor N., Zin'ko, Elena A.: Iz sobranija Kerčenskogo gosudarstvennogo istoriko-kul'turnogo Zapovednika. Lapidarnaja Kollekcija I. Antičnaja Skul'ptura. Kiew 2004.
- Matkovskaja 2009** Matkovskaja, Tat'jana A.: Iz sobranija Kerčenskogo Gosudarstvennogo Istoriko-Kul'turnogo Zapovednika. Lapidarnaja kollekcija III. Bosporskie nadgrobija. Kiew 2009.
- Möbius 1968** Möbius, Hans: Die Ornamente der griechischen Grabstelen klassischer und nachklassischer Zeit. München 1968.
- Moleva 2002** Moleva, Natal'ja V.: Antropomorfnye pamjatniki v pogrebal'nom obrjade na Bospore. In: Bosporskie Issledovanija 2 (2002), 103–108.
- Moleva 2016** Moleva, Natal'ja V.: Iz sobranija Vostčno-Krymskogo istoriko-kul'turnogo muzeja-zapovednika. Lapidarnaja Kollekcija V. Antropomorfnye izvajanija. Moskau 2016.
- Ol'chovskij - Evdokimov 1994** Ol'chovskij, Valerij S. – Evdokimov, Gennadij L.: Skifskie Izvajanija VII–III vv. do n. é. Moskau 1994.
- Posamentir 2011** Posamentir, Richard: The polychrome grave stelai from the early Hellenistic necropolis. Chersonesan studies 1. Austin 2011.
- Rostowzew 1931** Rostowzew, Michail I.: Skythien und der Bosporus 1. Kritische Übersicht der schriftlichen und archäologischen Quellen. Berlin 1931.
- Sokol'skij 1965** Sokol'skij, Nikolaj I.: Novye pamjatniki sindskoj skul'ptury. In: Kratkie soobščeniya o dokladach i polevyh issledovanijach Instituta Archeologii 100 (1965), 86–96.

- Sokol'skij 1966** Sokol'skij, Nikolaj I.: K voprosy o sindskoj skul'pture. In: Kul'tura antičnogo mira. K sorokoletiju naučnoj dejatel'nosti Vladimira Dimitrieviča Blavatskogo. Moskau 1966, 243–258.
- Sokol'skij 1967** Sokol'skij, Nikolaj I.: Sindskaja Skul'ptura. In: Tatjana V. Blavatskaja (Hg.): Antičnoe Obščestvo. Trudy konferencii po izučeniju problem antičnosti. Moskau 1967, 193–204.
- Tochtas'ev 2000** Tochtas'ev, Sergej R.: Iz onomastiki severnogo pričernomor'ja: X–XVII. In: Hyperborea 6 (2000), 124–156.
- Treister 1999** Treister, Michail J.: Materialy k korpusu postamentov bronzovykh statuj Severnogo Pričernomor'ja. In: Chersonesskij Sbornik 10 (1999), 121–158.
- Treister 2013** Treister, Michail J.: Der Wagen aus dem Ersten Mittleren Kurgan auf dem Vasjurin-Berg (Tamanhalbinsel). In: Eurasia Antiqua 19 (2013), 89–104.
- Trofimova 2007** Trofimova, Anna A.: The Sculpted Portrait in the Bosphorus. In: Anna A. Trofimova (Hg.): Greeks on the Black Sea. Ancient art from the Hermitage. AK Los Angeles 2007, 46–55.
- von Behren 2005** von Behren, Claudia: Sklaven und Freigelassene auf bosporianischen Grabreliefs. In: Victor Cojocaru (Hg.): Ethnic contacts and cultural exchanges north and west of the Black Sea. Iași 2005, 167–194.
- von Gall 2002** von Gall, Hubertus: Das Motiv des ›Reiters mit dem Knappen‹ auf den bosporianischen Grabstelen. In: Archäologische Mitteilungen aus Iran und Turan 34 (2002), 397–413.
- von Hesberg 1988** von Hesberg, Henner: Bildsyntax und Erzählweise in der hellenistischen Flächenkunst. In: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 103 (1988), 309–365.
- von Kieseritzky - Watzinger 1909** von Kieseritzky, Gangolf - Watzinger, Carl: Griechische Grabreliefs aus Südrußland. Berlin 1909.
- Voščinina - Chodza 1970** Voščinina, Alexandra I. - Chodza, Elena N.: Zwei Porträtstatuen aus Kerč. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Wilhelm-Pieck-Universität Rostock. Gesellschaftswissenschaftliche Reihe 19 (1970) 621–631.
- Wasowicz 1985** Wasowicz, Aleksandra: Stéles a attribut de la Chersonése taurique. In: Terra Antiqua Balcanica II. Studia in Honorem Chr. M. Danov. Sofia 1985, 465–472.
- Zanker 1995** Zanker, Paul: Brüche im Bürgerbild? Zur bürgerlichen Selbstdarstellung in den hellenistischen Städten. In: Michael Wörle, Paul Zanker (Hg.): Stadtbild und Bürgerbild im Hellenismus. Vestigia 47. München 1995, 251–263.



---

KATHARINA LORENZ

# ZU DEN GRUPPENPORTRÄTS AUF STADTRÖMISCHEN KASTENGRABRELIEFS DER SPÄTEN REPUBLIK

## ABSTRACT

Die Kastengrabreliefs der späten Republik und frühen Kaiserzeit sind wesentlicher Beleg für das Selbstverständnis der römischen Freigelassenen. Am Beispiel von spätrepublikanischen Kastengrabreliefs mit mehr als drei Personen wird in diesem Beitrag analysiert, welche Rolle das in den Reliefs verwendete Format des Gruppenporträts für die Bildaussage spielt. Die Untersuchung zeigt im Blick auf Porträtformate, Figurenkonstellationen und Bildsyntax auf, wie die synkritische Gegenüberstellung durch Verstärkereffekte Gruppenidentität konstituiert und kommuniziert, zugleich aber auch die Individualität der einzelnen Figur wahrt. Der Beitrag schliesst damit, dass diese Form des Kooperationsporträts auf die späte Republik beschränkt bleibt und in der Kaiserzeit von einer zwischen einzelnen Gesellschaftsschichten stärker aufgefächerten Porträtpraxis abgelöst wird.

---

Die Gattung der sogenannten Kastengrabreliefs ist seit den 1970er Jahren als eine Evidenz sozialer Kommunikation bzw. als Beleg für die Identitätsartikulation einer bestimmten sozialen Gruppe der römischen Gesellschaft verhandelt worden, der Freigelassenen bzw. *liberti* oder auch *libertini*, welche ansonsten nur indirekt, etwa in der juristischen Literatur fassbar ist.<sup>1</sup> Diese Untersuchungen stellten heraus, wie eine zuvor elitäre Form der Repräsentation im Funerärbereich von weiteren Kreisen der

Gesellschaft übernommen wurde und sich so zu einem Massenphänomen ausweiten konnte.

Wesentliches Charakteristikum dieses Verbreitungsprozesses in Bezug auf den Stellenwert und die Funktionsweise der Porträts, so argumentierte man, war die bildliche Konstituierung des Individuums im Rekurs auf eine bestimmte, klassen-definierte kollektive Identität.<sup>2</sup> Entscheidender Movens für die Freigelassenen war dabei die Artikulation bürgerlicher Legitimität, welche sie durch das Ablegen ihres Sklavenstatus erlangt hatten – eine Legitimität, die sich gerade auch dadurch äußerte, dass sie eine eigene Familie gründen konnten.

Doch wirft dieses weithin akzeptierte Modell der Popularisierung einer wichtigen Porträtgattung der späten Republik und frühen Kaiserzeit Fragen zum Bezug von Individuum und Gruppe im Kontext von öffentlichen PorträtDarstellungen auf, die in der bisherigen Forschung zugunsten von Aspekten der Typisierung von sozialen Identitäten und Rollen in den Hintergrund getreten waren.

Im Folgenden soll am Beispiel der spätrepublikanischen Kastengrabreliefs mit mehr als drei Personen herausgearbeitet werden,<sup>3</sup> welche

---

**1** Die wesentlichen Meilensteine in der Erforschung der Kastengrabreliefs waren die Arbeiten von Paul Zanker (Zanker 1975) und Valentin Kockel (Kockel 1993) in den 1970er bzw. 1990er Jahren, die ihrerseits auf der Materialsammlung von Otto Vessberg (Vessberg 1941; vgl. auch Altmann 1905) und schließlich auch auf den Arbeiten von Diana Kleiner (Kleiner 1977) und Hans Günther Frenz (Frenz 1977) aufbauen konnten. Zuvor hatte die Forschung diese Gattung weitestgehend vernachlässigt: Wegen ihrer nur sehr durchschnittlichen künstlerischen Qualität konnten die meisten Stücke kaum das Interesse der kunstwissenschaftlichen Stilmforschung erregen. Zugleich bestand lange kein althistorisches Interesse an der historischen Aussagekraft dieser Monumente in Bezug auf ihre Auftraggeber; so verweist Zanker 1975, 270 darauf, wie diese Reliefs von althistorischen Studien zu römischen Freigelassenen nicht beachtet wurden und nennt explizit die Studie von Treggiari 1969. In den letzten Jahren sind die Kastengrabreliefs in Weiterführung von Zankers Ansatz aus sozialhistorischer Perspektive in Bezug auf die Präsentation von Familien-, Geschlechter- und Generationsverhältnissen diskutiert worden: Mander 2013; Leisner 2014.

**2** Kockel 1993, 77.

**3** Insgesamt sind knapp 300 Kastengrabreliefs bekannt, die aus dem Zeitraum vom Beginn des 1. Jahrhunderts v. Chr. und der Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. stammen; der Großteil der Produktion kann in die Jahre zwischen 40 und 10 v. Chr. datiert werden, also in die Zeit des Republikendes und der Entstehung des augusteischen Prinzipats (Kockel 1993, 77; Ewald 2015, 392–393.). Den hier



Rolle dabei das in den Reliefs verwendete Format des Gruppenporträts für die Bildaussage spielt, in welchem durch Porträtformate, Figurenkonstellationen und Bildsyntax Aspekte von menschlicher Interaktion, dem sozialen Kontext dieser Interaktion und schließlich auch der Rezeption durch die Betrachter in einer Art kommuniziert werden, wie dies Einzelporträts nicht vermögen, weil sie die Aufmerksamkeit primär auf Fragen zur Artikulation von Ähnlichkeit, Persönlichkeit und sozialem Status lenken.<sup>4</sup>

Damit zielt der Beitrag auch darauf, jene durch diese Gruppenporträts unterstützten Prozesse des synkritischen Vergleichs der Gruppenmitglieder und daraus resultierende Verengungs- bzw. Verstärkereffekte aufzuzeigen und ihren Anteil an der Ausweitung dieser Form der Repräsentation am Grab ebenso wie ihre Rolle in der römischen Porträtpraxis insgesamt auszuloten.

## PORTRÄTFORMATE

Die sogenannten Kastengrabeliefs sind für eine derartige Untersuchung deshalb besonders gut geeignet, weil die hier durchgängig erscheinenden PorträtDarstellungen von ein bis sechs Personen eine Sonderstellung in der Grabkunst ihrer Zeit in Bezug auf die Porträtaffinität einnehmen; so finden sich etwa auf den seit der augusteischen Zeit vorhandenen Grabaltären erst seit flavischer Zeit regelmäßig PorträtDarstellungen, und hier durchweg in Büstenform.<sup>5</sup> Auf den Kastengrabeliefs hingegen sind die Personen zumeist im Halbfigurporträt dargestellt:<sup>6</sup> als Figuren, deren Oberkörper bis unter den Brustbereich abgebildet ist und etwa auch die Angabe der Arme beinhaltet. Daneben erscheinen vereinzelt auch »Büstenporträts« und, noch seltener, »Brustbilder«: Porträts, die wie Halbfiguren funktionieren, allerdings keine Arme zeigen.<sup>7</sup>

---

vorgestellten Ergebnissen liegt die Analyse von 108 für die Beantwortung der angestrebten Fragen ausreichend erhaltene Reliefs zugrunde.

<sup>4</sup> Dazu West 2004, 105.

<sup>5</sup> S. dazu Boschung 1987, 34.

<sup>6</sup> Frenz versucht eine Terminologie unterschiedlicher Formen des Halbfigurporträts: Frenz 1985, 4–6.

<sup>7</sup> Zur Terminologie: Pflug 1989, 78–79. – Kleiner (Kleiner 1977, 47–75) differenziert das Material nach Format; sie scheidet zwischen: Ganzkörper-Porträts, Büsten-Porträts, Tondo-Porträts, Porträtreliefs mit Rahmung, Porträtreliefs

Gerade diese häufige Verwendung von Halbfigurporträts hat die Forschung beschäftigt. Paul Zanker schlug vor, dass die Darstellungen als Ausschnitte ganzer Figuren gemeint seien, weil beispielsweise Figuren mit den Armen über den Rahmen hinaus ragen, so wie auf einem Relief im Museo Nazionale.<sup>8</sup> Valentin Kockel argumentierte schließlich in Fortführung von Zankers Modell und in Rekurs auf die mehrfigurigen, rundplastischen republikanischen Statuengruppen der Familien der Oberschicht und anderer aristokratischer Porträtpräsentation im öffentlichen Raum, bzw. auch auf die rundplastischen Porträts in den mehrstöckigen Grabgebäuden, dass die auf den Kastenreliefs vorrangig erscheinenden Halbfigurporträts gewissermaßen als eine Ersatzmaßnahme für diese rundplastischen Formen der öffentlichen Selbstdarstellung zu erklären seien.<sup>9</sup>

Beide Forscher strichen heraus, dass Freigelassene als eine Gruppe wenig finanzkräftiger Auftraggeber durch diese Reliefs eine höherstehende soziale Gruppe zu imitieren suchten, deren Finanzkraft sie allerdings nicht erreichen konnten: Deswegen wählten sie anstatt von rundplastischen Statuen die in ihrem Materialwert deutlich günstigeren Reliefs, und anstatt der Ganzkörperdarstellung die wiederum kostengünstigere Halbfigur.<sup>10</sup> Eine derartige Kompensation mangelnder Finanzkraft und sozialen Prestiges durch das verkürzende Nachahmen bestimmter Repräsentationsformen ist auch in anderen Lebensbereichen der späten römischen Republik und frühen Kaiserzeit beobachtet worden, beispielsweise an der Architektur pompejanischer Häuser oder der römischen Wandmalerei.

Doch wie in jenen Bereichen in den letzten Jahren geschehen, so bietet es sich auch in Bezug auf die Kastengrabreliefs an, den Blick jenseits von Fragen der Produktionsökonomie zu richten, um besser einschätzen

---

ohne Rahmung, Porträtreliefs mit Inschrift, Porträtreliefs mit separater Inschrift, Porträtreliefs mit architektonischer Ausarbeitung, Porträtreliefs mit zusätzlicher dekorativer Ausarbeitung, konvexe Porträtreliefs, mehrseitige Porträtreliefs. – Die Brustbilder werden erst unter Augustus eingeführt: Kockel 1993, 11. 77; eine Ausnahme ist das Relief der Vettii im Museo Nazionale, s. unten Nr. 13.  
**8** Rom, Museo Nazionale Romano. H 0.63 B 1.16 D 0.36. Travertin; um 50 v. Chr. Kockel 1993, 12. 93, A13.

**9** Dazu Kockel 1993: 6. 9–11; ähnlich bereits auch Frenz 1985, 6–7. Doch sind diese rundplastischen Gruppen bisher praktisch nicht untersucht.

**10** So Zanker 1975, 273. 307–308; Kleiner 1977, 52. 80–81; Kockel 1993, 11. Contra Frenz 1977, 44. 57–58.

zu können, welche Rolle(n) die Reliefs im Kontext von Repräsentation bzw. Selbstrepräsentation spielten.<sup>11</sup> Denn während die verhältnismäßige Erschwinglichkeit der Reliefs durchaus erklären mag, warum die Gattung der Kastengrabeliefs für die Gruppe der *liberti* zu einem Massenphänomen in der Grabgestaltung werden konnte, so hilft sie nicht zu verstehen, wie mit diesem Massenphänomen dann in praxi umgegangen wurde, d. h. welche Rollen die römischen Auftraggeber und Rezipienten dieser Gattung zugeordnet, und welche Werte sie jenseits ihrer vermeintlichen Kostengünstigkeit mit diesen Reliefs verbanden.

So zeigt bereits die Verteilung von Halbfiguren- und Büstenporträts auf den Kastengrabeliefs an, dass diese Darstellungsformen nicht schlicht auswechselbare Varianten waren, sondern dass die Römer die jeweiligen Porträtformen semantisch anders belegten. Die Verbindung beider Porträt-Formen ist auf den stadtrömischen Kastengrabeliefs selten; damit unterscheiden sich die Reliefs auch von den Darstellungspraktiken auf den oberitalischen Grabeliefs mit ihren größeren Kombinationsmöglichkeiten.<sup>12</sup>

Nur auf vier Reliefs, allesamt aus der Kaiserzeit, kommt es zur Kombination von Halbfiguren- und Büstenporträts. Davon zeigen drei Reliefs die Zusammenstellung von Eltern als Halbfiguren mit Kindern in Büstenform, so etwa auf dem Relief der Vettii im Museo Nazionale.<sup>13</sup> Bei einem Relief, dem Relief des Livius Alexander, ist es umgekehrt: Dort werden die elterlichen Büsten mit der Halbfigur des Kindes kombiniert.<sup>14</sup>

**11** Eine allzu direkte Übernahme von Werturteilen bezüglich des Vorgehens von ambitionierten, ursprünglich niederen Schichten, wie sie sich etwa in Petrons *Cena Trimalchionis* finden, kann die Analyse verfälschen; s. dazu Petersen 2006, 7–10, die auf das methodisch problematische Vorgehen von Nicholas Purcell in Purcell 1987 verweist.

**12** Pflug 1989, 106–108; an diesen Stelen lassen sich auch gerade in Bezug auf die Hierarchisierung einzelner Figuren klare Muster in der Wahl der Porträtform und der Bildsyntax erkennen.

**13** Rom, Museo Nazionale Romano, Inv.-Nr. 125 830; von der Via Tiburtina, loc. Aguzzano bei Ponte Mammolo. Um 40 v. Chr. Kalkstein. H 0.90 B 0.91 D 0.41–0.50. Inschrift: (*theta nigrum*) L. Vettius (*mulieris*) l. Alexand(er) / (*theta nigrum*) Vettia L. f. Polla / Vettia L. I. Eleutheris / Vettia (*mulieris*) l. Hospita. Kockel 1993, 102–103, C3. – Zanker ordnet das Büstenporträt von Kindern als Übernahme einer Tradition der Oberschicht ein: Zanker 1975, 294.

**14** Vatikan, Galleria Lapidaria, Inv.-Nr. 8323. Spät augusteisch. Marmor. H 0.65 B 0.69. Inschrift CIL VI 21381: C. Livius C. I. Alexander / Apolloni Aemilia L. I. Glucera. Kockel 1993, 181–182, L8.

Die Form des Büstenporträts scheint gerade bei der Darstellung des Sohnes eines *ingenuus*, eines Freigeborenen, gewählt worden zu sein, etwa im Fall des Reliefs des L. Vibius (auch wenn dieser wohl vor der Freilassung der Mutter geboren wurde);<sup>15</sup> oder wenn es um den Verweis auf ein verstorbene Kind geht, so wie bei der in Büstenform dargestellten Tochter auf dem Relief der Vettii, die durch die Beigabe des *theta nigrum* als tot bezeichnet ist.<sup>16</sup> Mit diesem Verweis gerade auf die nachfolgende Generation in Büstenform kann wiederum ausgeschlossen werden, dass diese Darstellungsform ausschließlich auf eine Parallelisierung mit den Ahnenbildern, den *imagines maiorum* abzielte.<sup>17</sup>

Die Wahl des Halbfigur-Formats scheint also jenseits von Fragen der Produktionsökonomie durchaus semantisch relevant. Und dennoch überrascht das häufige Auftreten der Halbfiguren auf den Kastengrabreliefs nicht zuletzt vor der Folie des griechischen Grabporträts und seiner Betonung des Körpers als eines wesentlichen Bestandteils des Porträts, und auch vor dem Hintergrund der Rolle von Körpertypen im römischen Porträt seit dem ausgehenden Hellenismus.<sup>18</sup> Betrachtet man die Reliefs mit Blick darauf, welcher informative Mehrwert durch das Vorhandensein des Oberkörpers und der Arme geschaffen wird, deren Darstellung das Halbfigurporträt etwa im Gegensatz zum Büstenporträt erlaubt, so liegt dieser insbesondere darin, zusätzlich zum Porträt die Tracht ebenso wie Insignien und Handlungen darstellen zu können.<sup>19</sup>

Die Männer sind fast ausschließlich in der Toga bzw. einer der Toga verwandten Tracht mit eng über beide Schultern gelegter Stoffbahn ge-

**15** Vatikan, Galleria Chiaramonti, Inv.-Nr. 2109; aus Cesano, W von der Via Cassia nahe des Lago di Bracciano. Augusteisch? Marmor. H 0.75 B 0.95 D 0.22. Inschrift CIL VI 28774: *L. Vibius L.f. Tro(mentina tribu) / L. Vibius Felicio Felix // Vēcilia (mulieris) l. / Hilar(a) / Vibia L. I. Prima*. Kockel 1993, 180–181, L7.

**16** Zum Relief s. oben Nr. 13.

**17** Die These vom Bezug zu den *imagines* findet sich bei Schweitzer 1948, 36; Kleiner 1977, 188–189; Lahusen 1985, 285. Kockel 1993, 12–13 äußert sich ähnlich verhalten zu dieser Frage wie Zanker 1975, 310; vgl. Frenz 1977, 54. – Zu Ranuccio Bianchi Bandinellis These (Bianchi Bandinelli 1961, 172–188), dass Porträts als künstlerisches Ausdrucksmittel traditionell ein Privileg der römischen Oberschichten waren, mit formalen Argumenten überzeugend Pflug 1989, 64–66.

**18** Zur Rolle von Körpertypen in der römischen Porträtskulptur s. insbesondere Trimble 2011; Maderna 1988.

**19** Dazu Pflug 1989, 82–83.

zeigt,<sup>20</sup> angesichts deren Ausführung diskutierbar ist, ob tatsächlich in jedem Fall das römische Bürgergewand zur Darstellung gebracht werden sollte.<sup>21</sup>

Diese Frage stellt sich insbesondere bei Reliefs aus der Zeit zwischen 30 und 10 v. Chr., wie etwa den beiden fünffigurigen Reliefs in Kopenhagen, auf denen die männlichen Figuren in unterschiedlichen Trachtmotiven gezeigt sind.<sup>22</sup> So zeichnen sich auf diesen Reliefs die jeweilig eindeutig als Togati Dargestellten dadurch aus, dass ihre rechte Schulter nicht von einer Stoffbahn, sondern nur von einer Tunica bedeckt ist. Auf diesen Reliefs sind jeweils nur junge Männer in dieser eindeutigen Toga-Tracht dargestellt. Zudem fällt auf dem Relief Castellani auf, dass der junge Mann mit seiner Linken an der Toga agiert, während jene Männer in dem anderen Trachtmotiv – wie auch die Männerfiguren im allgemeinen – die Rechte über den Körper gelegt haben. In dieser ikonographischen Varianz scheint jener von der späten Republik hin zur augusteischen Zeit stattfindende Trachtwechsel widerspiegelt, welcher zur Schaffung einer distinkten römischen Bürgertracht führt.<sup>23</sup>

Ein weiteres männliches Tracht-Insignium steht wiederum in Zusammenhang mit der männlichen Lebenswelt und des Status des Togatus bzw. verweist prospektiv darauf: Dies ist die *bulla* um den Hals der Knaben, die auf einer Reihe von augusteischen bzw. frühkaiserzeitlichen Relief wie etwa jenem der Vettii in Via Po zu sehen ist.<sup>24</sup> Dieses Trach-

**20** Dazu Kockel 1993, 24. – Kockel argumentiert auch, dass die Präsentation der Toga als Zeichen römischen Bürgerstatus die wesentliche Funktion dieser Reliefs war (Kockel 1993, 15), und dass gerade das Fehlen anderer Insignien hilft, genau diesen Aspekt zu betonen.

**21** Zur Relevanz des spezifischen Trachtmotivs, das dem griechischen Pallium ähnelt, s. Frenz 1977, 60–62; Goette 1990, 24–26; Stone 1994, 40; Wallace-Hadrill 2008, 45–52.

**22** Relief der Servilii & Scaevii. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv.-Nr. 2431. Um 20 v. Chr. Marmor. H 0.95 B 1.96 D 0.23. Inschrift CIL VI 26421: *C. Servilius / Serviliai l. / Philomusus // Scaevia / Chreste / Mutilia Servi / l. Euphrante // M' Scaevius / Hospes / M. Epidius / Chrestus // Scaevia / Italia / C. Servilius / Gratus // M' Scaevius / Stephanus / L. Hirrius / [.....]*. Kockel 1993, 158–159, J4. Relief Castellani. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek, Inv.-Nr. 762. Um 20 v. Chr. Marmor. H 0.63 B 1.27 D 0.23. Kockel 1993, 151–152, I6.

**23** So Wallace-Hadrill 2008, 50–51.

**24** Rom, Via Po; beim Hausbau in Via Po gefunden. Um 20 v. Chr. Marmor. H 0.65 B 1.35. Inschrift: *Antonia P.I. Rufa // C. Vettius (mulieris) L Nicephor // C. Vettius C.f. Secundus // Vettia C.l. Calybe* (über Vettius Nicephor und Vettia

telement dient als Zeichen des Freigeborenen, als *insignium ingenuitatis*, das Knaben bis zum Ablegen der *toga praetexta* trugen.<sup>25</sup>

Auf dem Relief der Servilii wird die Relevanz dieses Lebensabschnitts für das Selbstverständnis der Freigelassenen dadurch betont, dass der Knabe mit *bulla* in einem abgetrennten, eigenständigen Bildfeld dargestellt ist. So ist er kompositorisch als wesentlicher Handlungsträger ausgewiesen, ebenso wie auch durch die unter der Büste angebrachte Inschrift des Vaters, der diesen als genau das nämlich, den *pater* betitelt. Die Mutter andererseits ist wiederum direkt unter der Büste als *uxor*, als Ehefrau, titulierte.<sup>26</sup>

Fünf Reliefs aus spätrepublikanischer bis augusteischer Zeit bieten in einer weiteren Trachtvariante die Darstellung eines Militärs, der jeweils zentralsymmetrisch in der Relieffmitte erscheint, und zwar zumeist mit nacktem Oberkörper und mit Schulterbausch, welcher verkürzt einen hellenistisch inspirierten Hüftmanteltypus zitiert, wie beispielsweise auf dem Relief Landsdowne in Kopenhagen.<sup>27</sup> Der Soldat trägt jeweils ein Schwert in den Händen, wohl das *parazonium* eines *tribunus militum*, als welcher die Figur auf dem Relief der Appulei explizit bezeichnet ist.<sup>28</sup>

---

Calybe jeweils ein *v(ivit)*). Kockel 1993, 145–146, H13; s. auch Goette 1986, 155, Nr. II 9.

**25** Zur *bulla*, s. Gabelmann 1985; Goette 1986. – Die Jungen, welche auf den Kastengrabreliefs ohne *bulla* erscheinen, müssen wohl als nicht frei geboren angesehen werden; dazu Kockel 1993, 53–54.

**26** Vatikan, Museo Gregoriano Profano, Inv.-Nr. 10491; Fundort unbekannt. Um 30 v. Chr. Marmor. H 0.61 B 1.75 D 0.17. Inschrift CIL VI 26410: *P. Servilius Q.f. / Globulus f(ilius) // Q. Servilius Q.l. / Hilarus pater // Sempronia / C.l. Eune uxor*. Sinn 1991, 29–30, Nr. 8; Kockel 1993, H6. s. auch Goette 1986, 154, Nr. 4. – Sinn weist darauf hin, dass der Pilaster in der Darstellung mit der tatsächlichen Architektur, an der das Relief angebracht war, in Verbindung stand.

**27** Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv.-Nr. 2799. Um 10 v. Chr./n. Chr. Marmor. H 0.74 B 1.85 D 0.30. Kockel 1993, 182–183, L9. – Kockel 1993, 24–25 beschreibt diese Gruppe von Darstellungen, deutet sie aber nur allgemein mit Blick darauf, dass »die zivile Anerkennung nur die Voraussetzungen für eine militärische Karriere schuf, die erheblich höher eingeschätzt wurde.«

**28** Mentana, Piazza Garibaldi; Fundort unbekannt. Um 40 v. Chr. Marmor. H 0.64 B 1.24 D 0.13. Inschrift CIL XIV 3948: *L. Appuleius L. I. / Asclepiades // L. Appuleius L.f. / tr(ibunus) mil(itum) // Appuleia L. I. / Sophanuba / de suo fecit*. Kockel 1993, 108–109, D1.

Abgesehen von der Situation auf dem Relief der Gessii,<sup>29</sup> wo der Vater als Soldat erscheint, handelt es sich bei diesem Militär jeweils um den jüngsten Mann auf dem Relief, aller Wahrscheinlichkeit nach um einen Sohn, so dass hier, ähnlich wie bei den *bullae*-Darstellungen, der Karriereverlauf der männlichen Linie angedeutet wird.

Bei den Frauen ist das Darstellungsspektrum weiter gefasst und von hellenistischen Statuentypen inspiriert, auch wenn kein Typus mehr als zweimal mit einem anderen kombiniert ist.<sup>30</sup> Die Frauen sind häufig in Varianten der »Kleinen Herkulanerin« oder des Pudicitia-Typus gezeigt, bei dem die Palla eng um den Körper gelegt ist und den Kopf bedeckt, während ein Arm ans Kinn geführt bzw. erhoben wird. Eine weitere Gruppe weiblicher Darstellungen zeigt Frauen, deren rechte Schulter von der Palla unbedeckt ist, während der rechte Arm frei bleibt, um sich etwa zur *dextrarum iunctio* dem Begleiter zuzuwenden, wie etwa auf dem Relief der Vettii im Museo Nazionale.<sup>31</sup>

Gerade die Palla im Zusammenhang mit dem Motiv des bedeckten Hauptes, *capite coperto*, betont den bürgerlichen Status der rechtmäßig verheirateten Matrona, ähnlich wie die Toga den bürgerlichen Status der dargestellten Männer herausstreicht. Noch deutlicher gilt dies für die Stola und Vitta, deren Existenz Kockel auf einigen Reliefs nachweisen konnte. Bei der Stola handelt es sich um ein dünnes Gewand mit V-Ausschnitt, das mit Bändern über der Schulter gegürtet wurde und das die Matronae über Tunica und unter der Palla trugen; bei der Vitta um ein wollenes Tuch im Haar, das gemeinsam mit der Palla getragen wurde.

Dieser Überblick zeigt, dass die Halbfigurporträts eine effiziente Möglichkeit zu einer breit gefächerten Darstellung von Körperbildern und Insignien bieten. Zwar erlaubt das Format im Unterschied zu Vollfiguren nur eine sehr eingeschränkte Artikulation von Aktion im Raum und insbesondere von Interaktion; einzelne Monumente demonstrieren jedoch, wie in der Bildhorizontalen aktionsbasierte Verbindungen zwischen den Figuren hergestellt werden können: ganz skizzenhaft durch die Handhaltung vieler Figuren, die nach links oder rechts zu ihren Nachbarn weisen; oder konkreter dort, wo sich einzelne Figuren einan-

**29** Boston, Museum of Fine Arts, Inv.-Nr. 37.100; aus Viterbo? Um 20 v. Chr. Marmor. H 0.65 B 2.045 D 0.34. Kockel 1993, 155–157, J1. s. auch Zanker 1975, 303–304. Der alte *ingenuus* Gessius ist im ledernen Muskelpanzer dargestellt; er wird von seiner Frau, seiner Freigelassenen, und dem Sohn gerahmt.

**30** Kockel 1993, 29.

**31** s. oben Nr. 13.

der zuwenden, wie etwa auf dem Relief der Furii (Abb. 1).<sup>32</sup> In einzelnen Fällen berühren oder umarmen sich die Figuren sogar, auch wenn letzteres nur auf den Reliefs der Kaiserzeit zu sehen ist.<sup>33</sup>

Die wesentliche Geste der Interaktion, die zur Darstellung gebracht wird, ist die *dextrarum iunctio*, die Verbindung der rechten Hände von Mann und Frau als Symbol des römischen *matrimonium iustum*. Kockel argumentierte, dass die frühen Reliefs diese Geste verhältnismäßig ungenau darstellen – und somit dokumentieren, dass ein neuer Gegenstand für die Bildkommunikation sukzessive erarbeitet wurde.<sup>34</sup> Doch überliefern nur einundzwanzig der erhaltenen Stücke das Motiv; der Aspekt des *matrimonium iustum* ist also nicht notwendige Ingredienz dieser Reliefs. Zudem ist interessant, dass sich die *dextrarum iunctio* auf den früheren Stücken nur auf jenen mit größeren Figurengruppen findet, etwa auf dem Relief der Servilii in der Villa Wolkonsky;<sup>35</sup> es tritt erst seit der augusteischen Zeit auf den zweifigurigen Reliefs auf. Dieses Motiv scheint also zunächst vor allem als distinguierender, und nicht als definierender Gestus zum Einsatz gebracht worden zu sein.<sup>36</sup>

Insgesamt bedeutet der Einsatz der Halbfiguren eine Abstraktion körperlicher sowie rollenspezifischer Charakteristika, und dies gerade auch, weil die Figuren zwar nur halb, aber durchaus in Lebensgröße bzw. sogar leicht überlebensgroß dargestellt werden.<sup>37</sup> Diese Abstraktion ist eine wesentliche Erkenntnis, die jenseits von Aspekten der Produktionsökonomie wichtige kulturhistorische Fragen aufwirft. Eine solche Form der Körperabstraktion ist im Kontext des römischen Repräsentationsverhaltens im Prinzip nicht allzu überraschend, insbesondere nicht mit Blick auf die *armaria*, die Ahnenschreine von Büstenporträts aus Wachs, die sich neben gemalten Porträts (*imagines pictae*) und Schildporträts

**32** Zum Relief s. unten Nr. 57.

**33** Dazu Zanker 1975, 293.

**34** Kockel 1993, 50.

**35** Rom, Villa Wolkonsky; in situ an einem Columbarium in der antiken Villa Caelimontana. Um 30 v. Chr. Travertin. H 0.65 B 1.97 D 0.34. Inschrift CIL VI 26375: *M. Servilius / Philarcurus // M. Servilius / Philostr [at] us l. // Servilia / Anatole l. / frugi // Servilia / Thais l. // M. Servilius / Menophilus l. // Lucini*. Kockel 1993, 130–132, G7.

**36** Diese semantische Funktion der *dextrarum iunctio* deutet sich etwa auf einer Grabstele in Atri (Piceno) an, auf der das Motiv der gefassten Rechten ohne die Darstellung von Menschen allein und in abstrahierender Weise verwendet ist; dazu Zanker 1975, 288.

**37** Zanker 1975, 307.





1 Das Relief der Furi. Vatikan, Museo Gregoriano Profano, Inv.-Nr. 10464: die Figuren in »coordinativer Aufmerksamkeit« zueinander

(*imagines clipeatae*) in den Häusern der römischen Oberschichten befanden.<sup>38</sup>

Wie dies bei den Wachsporträts im Trauerzug geschah, so sind auch in den Halbfiguren der Kastengrabreliefs individualisierte, lebendige Gesichtsporträts mit einem uniformen Körperkostüm kombiniert.<sup>39</sup> Eines aber ist anders: Die Halbfiguren liefern ein permanent präsenten Körper-Exzerpt. Die stereotype Uniformität dieses Körperexzerpts wird durch die Varianz der Kleidungsanlage, Gesten und Körperdrehungen aufgebrochen, streicht zugleich aber immer wieder kontrastierend die individualisierenden Züge der Gesichter heraus.

Dieses Körperexzerpt im Zusammenspiel mit dem Porträt-Gesicht suggeriert dem Reliefbetrachter die Nähe des Dargestellten, gerade weil der Betrachter ja bestimmte Lücken in der Darstellung erst noch selbst füllen und den jeweiligen Unterkörper der Figur im Geist ergänzen muss. Zugleich leistet diese Form des Körperexzerpts aber auch einen Akt der Verfremdung, denn gerade diese Form des Ergänzungsspiels entrückt die Figur dem vollen Zugriff des Betrachters. Dieses Widerspiel von Einbeziehung und Abgrenzung mag gerade im Kontext des Grabes ein durchaus wünschenswerter Effekt gewesen sein, um einen Diskurs von Tod und Trauer zu rahmen.

<sup>38</sup> Dazu Flower 1996, 40–46, 185–222. Zu den Wachsporträts insbesondere Plin. NH 35.6: »Gesichter aus Wachs waren in einzelnen Schränken untergebracht, so dass sie als *imagines* die Begräbnisse der Gens begleiten konnten.«

<sup>39</sup> Zu den *imagines* im Trauerzug: Flower 1996, 97–106.

## FIGURENKONSTELLATIONEN UND BILDSYNTAX

So stellt sich in Bezug auf die Figurenkonstellationen, welche auf den Reliefs zu sehen sind, damit auch die Frage, ob sie in ähnlicher Weise wie die Porträtformate an einem Ergänzungsspiel bzw. einer Entrückung der Dargestellten teilhaben. Dieser Aspekt der Figurenkonfiguration spielte in der bisherigen Forschung – anders als die intensive Auseinandersetzung mit Porträtformaten, Trachtelementen und Insignia – kaum eine Rolle. Doch ist die Analyse des kommunikativen Potentials und der medialen Rolle der Halbfiguren wie sie sich im Gruppenverband konkretisieren gerade zur Beantwortung von Fragen nach der bildlichen Konstituierung des Individuums in seiner gesellschaftlichen Dimension wesentlich, für welche die Gattung der Kastengrabreliefs immer wieder herangezogen wurde.

Wie bereits dargelegt hatten Zanker und Kockel das für die Kastengrabreliefs verwandte Format des Gruppenporträts als von den rundplastischen Vollfigur-Porträts in den Grabdekorationen der Oberschicht abgeleitet angesehen. Ein wesentliches Problem für die Verifikation dieser These ist die fehlende Überlieferung solcher republikanischen Monumente, sieht man von Einzelfällen wie dem Grab der Scipionen und seiner mit Porträtstatuen geschmückten Fassade der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. ab.<sup>40</sup>

Aussagekräftiger ist die Quellenlage für familiäre Gruppenporträts im öffentlichen Bereich außerhalb der Gräber. Doch auch hier ist die Informationslage für derartige Monumente, die von Plinius als *syngenicca* bezeichnet werden,<sup>41</sup> etwa für Gruppenporträts hellenistischer Herrscherfamilien deutlich besser als für jene der Oberschichten des republikanischen Roms.

So folgten, soweit dies rekonstruierbar ist, diese dynastischen Gruppenmonumente des griechischen Hellenismus wie das nach 338 v. Chr. errichtete Chaironeia-Monument Philipps II. in Olympia oder das Familienporträt für Ptolemaios III. Euergetes in Thermos aus dem spä-

---

**40** Zum Grab der Scipionen: Coarelli 1988; zur Ornamentalisierung von römischen Grabbauten seit dem 2. Jh. v. Chr. s. Hesberg 1992: 22–26. – Zanker bezieht sich u. a. auf das allerdings kaiserzeitliche Grab der Octavii an der Porta Nocera in Pompeji, welches mit der Darstellung der Kernfamilie mit dem Sohn in der Mitte wie eine vollfigurige, rundplastische Version eines Kastengrabreliefs erscheint; dazu Zanker 1975, 287–288.

**41** Plin. NH 35, 134; 35, 143.

ten 3. Jh. v. Chr.,<sup>42</sup> immer wieder ähnlichen Prinzipien: Rundplastische Porträtstatuen waren auf halbrunden Basen oder Reihenbathra nebeneinander gestellt, ohne dass die einzelnen Figuren in direkte Interaktion miteinander gesetzt wurden.<sup>43</sup>

Angesichts dieses Materialbefunds trennte Jean Charles Balty zwei unterschiedliche Modi der Familienporträts von Herrscherpaaren und Familienverbänden:<sup>44</sup> (a) synchrone Gruppen, in denen unterschiedliche Familienmitglieder in Bezug auf denselben historischen Moment dargestellt sind, um das Potential der Dynastie zur Entwicklung in die Zukunft zu artikulieren, wozu Balty etwa die ptolemäische Gruppe in Thermos rechnete; und (b) diachrone Gruppen, in denen die Genealogie einer Dynastie präsentiert wird und die deshalb besonders relevant für neuerlich in der Entstehung begriffene Dynastien sind, so wie dies in den Augen Baltys beim Chaironeia-Monument in Olympia der Fall ist.

Im republikanischen Rom hingegen überzog angesichts der divergierenden politischen Rahmenbedingungen das diachrone Leistungsporträt, wie es sich etwa in den *statuae consulares* der *area capitolina* artikuliert; oder auch in der von L. Mummius 146 v. Chr. in Olympia errichteten Basis für die zehn Senatoren, welchen das Gouvernement der Provinz Achaia unterlag, und in welchem Darstellungen des L. Licinius Murena, A. Postumius Albinus, C. Sempronius Tuditanus sowie A. Terentius Varro zusammengestellt waren.<sup>45</sup>

**42** In Olympia waren die fünf Statuen von Leochares gefertigt und zeigten Philipp II. in der Mitte einer kreisbogenförmigen Basis (Basis H 1.84 B 4.50); zu seiner Rechten befand sich sein Sohn Alexander, gefolgt von seiner Gattin Olympias; zu seiner Linken sein Vater Amyntas gefolgt von dessen Frau Eurydike. S. Paus. 5, 20, 9–10. Dazu Borbein 1973, 66–67; Hintzen-Bohlen 1990, 131; Hintzen-Bohlen 1992, 26–29, 219, Nr. 3; Löhr 2000, 115–117; Kotsidu 2000, 430–431, Nr. 305; Schultz 2007; Schultz 2009. – In Thermos zeigte das von den Aitolern gestiftete Monument (Basis H 0.755 B 5.00) Ptolemaios III. Euergetes und zu seiner Linken seinen Sohn und Thronfolger Ptolemaios IV. Philopator, gefolgt von seiner Frau Berenike und ihren übrigen Kindern (Arsinoe III., Berenike, einem weiteren Sohn, Alexandros sowie Magas). s. Rose 1997, 6; Kotsidu 2000, 169–170, Nr. 104(A).

**43** Borbein 1973, 72–77; Kotsidu 2000, 481–494 (Basenformen), 496–500 (Standspuren), 550–555 (Bildelemente); Deppmeyer 2008, 31.

**44** Balty 1988, 32; seine Studie basiert auf Picard 1941. Zu den hellenistischen dynastischen Weihungen vgl. auch Hintzen-Bohlen 1990; Hintzen-Bohlen 1992; Rose 1997, 4–7.

**45** Balty 1988, 36.

Doch auch bei den zumindest literarisch belegten römisch-republikanischen Familienbildern finden sich die von Balty benannten Kombinationsmodi durchaus wieder, soweit sich dies aus der Textevidenz erschließen läßt. So errichtete M. Claudius Marcellus für seinen Großvater, den Eroberer von Syrakus, um die Mitte des 2. Jhs. v. Chr. an der Porta Capena ein Familienmonument mit Bildnissen des Großvaters, Vaters und seiner selbst,<sup>46</sup> das sich als ein diachrones Familienporträt beschreiben ließe.

Die Ciceronen-Exedra im Heraion von Samos andererseits liefert ein Beispiel für ein synchrones Familienporträt republikanischer Zeit. Nicht vor 58 v. Chr. errichtet zeigte es auf kreisbogenförmiger Basis die beiden Cicero-Brüder jeweils mit Frau und Sohn; von links nach rechts: Q. Tullius Cicero, Sohn des Quintus; Pomponia, Gattin des Quintus; Q. Tullius Cicero; M. Tullius Cicero; Terentia, Gattin des Marcus; M. Tullius Cicero, Sohn des Marcus.<sup>47</sup>

Das sechsfigurige Kastengrabrelief im Konservatorenpalast aus den Jahren um 30 v. Chr. präsentiert eine Figurenkonstellation, welcher jener der Ciceronen-Exedra vergleichbar ist, auch wenn die konkrete Identität der Figuren ob des Mangels an Inschriften unklar bleiben muss: Zwei ältere Männer im Zentrum des Reliefs werden nach links und rechts jeweils von einer Frau und einem jüngeren Mann begleitet (Abb. 2).<sup>48</sup> Während dieses Relief Parallelen in der Figurenkonstellation von rundplastischen Vollfigur-Monumenten der Oberschicht und jenen »verkürzten« der Freigelassenen zeigen mag, so bleibt es doch ein Einzelstück.<sup>49</sup>

Stattdessen bieten die häufigeren Kastengrabreliefs mit vier Figuren eine aussagereichere Fallstudie, um die Funktionsweise von Figurenkonstellationen in dieser Gattung im Vergleich zu rundplastischen Monumenten zu analysieren und etwa innerhalb der von Balty entwickelten Parameter von synchronen und diachronen Gruppenporträts zu ver-

<sup>46</sup> Der Aufstellungszeitraum lässt sich auf 152–148 v. Chr. eingrenzen; s. Deppmeyer 2008, 33–34.

<sup>47</sup> Dörner – Gruben 1953, bes. 68; Herrmann 1960; Balty 1988, 36–37.

<sup>48</sup> Rom, Palazzo dei Conservatori, Inv.-Nr. 2231; vor der Porta Flaminia entdeckt. Um 30 v. Chr. Marmor, H 0.58 B 2.30 D 0.40. Kockel 1993, 119–120, F1.

<sup>49</sup> Das einzige andere erhaltene, etwa gleichzeitige Sechsfüßerrelief, jenes der Servilii in der Villa Wolkonsky (s. oben Nr. 35), ist genau genommen ein Fünffüßerrelief mit einer zusätzlichen Kinderfigur, welche in den Relieffraum zwischen einem Porträt und dem Relieffrahmen gesetzt ist. Dazu Kockel 1993, 130–132, G7.



**2** Das Relief Rom, Palazzo dei Conservatori, Inv.-Nr. 2231: das einzig erhaltene Kastengrabrelief mit sechs Halbfigurporträts

ten. Die Reliefs mit vier Figuren, die in der Gruppe der hier berücksichtigten Monumente vierzehn Stücke umfassen,<sup>50</sup> setzen in den 60er Jahren v. Chr. vor dem Boom der Dreifigurenreliefs ein;<sup>51</sup> und diese Reliefs finden sich zeitlich auch vor den fünf- bzw. sechsfigurigen Reliefs. Die Vierfigurenreliefs erreichen ihre größte Popularität in der Phase des 2. Triumvirats und verschwinden dann in der frühaugusteischen Zeit, sieht man von einem Nachzügler aus dem frühen 2. Jh. n. Chr. ab.<sup>52</sup>

Die vierfigurigen Reliefs zeigen Eltern mit mindestens einem jüngeren Kind; sie können aber auch drei erwachsene Männer mit einer Frau oder zwei Frauen und Männer gemeinsam zeigen, wobei gerade dann, wenn Inschriften fehlen, nicht zu entscheiden ist, in welchem Verhältnis die dargestellten Personen stehen. Die Konstellation von Figuren wie etwa auf den beiden vierfigurigen Reliefs von Vettii mit Darstellungen von Eltern mit Sohn und Tochter,<sup>53</sup> welche sich zahlreich auch auf den Dreifigurenreliefs und dort mit Eltern und einem Kind finden, wären in Baltys Terminologie als synchrone Gruppen zu verstehen, welche im Kontext von Familiendarstellungen das Potential dieser Familie zur Ent-

**50** Dazu gehören etwa die beiden Reliefs der Vettii (s. oben Nr. 13 und Nr. 24), ein Relief im Museo Nazionale (s. oben Nr. 8) sowie das Relief der Gavii (s. unten Nr. 55).

**51** Dieser Boom reicht von den 40er Jahren v. Chr. bis in das erste Jahrzehnt des 1. Jhs. n. Chr. Insgesamt stellen die Dreifigurenreliefs die größte Gruppe der Kastengrabreliefs; sie erscheinen durchlaufend, dominieren die Gattung aber gerade seit der späten Republik.

**52** Zu dem hochkaiserzeitlichen Relief Kockel 1993, 207–208, N3.

**53** s. oben Nr. 13 und Nr. 24. – Im Relief der Vettii im Museo Nazionale (s. oben Nr. 13) werden Vater und Tochter in der Inschrift durch die Beigabe eines *theta nigrum*, des Todessymbols, als bereits gestorben markiert.

wicklung in die Zukunft artikulieren. In dieser Weise sind die Freigelassenenreliefs seit den 1970er Jahren auch immer gedeutet worden: als Möglichkeit der zukunftsgewandten Familienrepräsentation, welche den Auftraggebern öffentlich dokumentieren hilft, wie sich ihr familiärer Status langfristig etwa durch einen freigebohrenen Sohn verbessern wird.<sup>54</sup> Kockel parallelisierte diesen Blick nach vorn etwa auch mit der Praxis des Kaiserhauses, den *Princeps* mit den Thronfolgern zu zeigen.<sup>55</sup>

Bei einzelnen Vierfigurenreliefs aber kann nur schwer über den Darstellungsmodus entschieden werden, weil sie sowohl als eine synchrone wie eine diachrone Präsentation deutbar wären bzw. als eine Verschränkung beider Modi. Ein Beispiel bietet das Relief der Gavii aus der Zeit um 40 v. Chr. (Abb. 3).<sup>56</sup> Hier erscheint zusätzlich zu Eltern und Sohn ein weiterer Erwachsener, der durch die Inschrift eindeutig als Bruder des Vaters zu identifizieren ist.

Die beiden Brüder sind jeweils an den Enden der Aufreihung zu sehen: links der Vater, Dardanus; rechts sein Bruder, Salvius. Sohn und Frau des Dardanus sind zwischen den Brüdern positioniert: Rufus zur Linken des Vaters; Asia zur Rechten des Bruders. Bildsyntaktisch findet sich hier somit eine Komposition, welche jenen auf den Dreifigurenreliefs ähnelt, in welchen das Kind synchron-prospektiv zwischen den Eltern dargestellt ist; sie findet sich hier aber um eine zusätzliche Figur erweitert. Damit artikuliert sich in diesem Relief auch eine diachrone, auf die Genealogie der Familie konzentrierte Sichtweise, welche sich nun aber gerade in der Synchronizität der beiden Brüder konstituiert, auf welche durch die Inschrift – »*duo fratres fabrei tignu(arei?)*« – wesentliches Gewicht gelegt wird.

---

**54** Dieses Interesse würde auch das wiederholte Auftreten der *bullae* als relevantes Insignium erklären.

**55** Kockel 1993, 13: »Bezeichnend ist dabei vor allem für das Kaiserhaus, dass keineswegs die Ahnen, sondern der *Princeps* und seine lebenden Angehörigen wie z. B. die Kronprinzen dargestellt werden, sich der Blick also nicht zurück, sondern nach vorn wendet.« Zum Verhältnis zu den imperialen Gruppenporträts s. auch Kleiner 1977, 178–179.

**56** Rom, S. Giovanni in Laterano, Chiostro; aus der Nähe des Grabes der Helena. Um 40 v. Chr. Travertin. H 0.64 L 1.85 D 0.13. Inschrift CIL VI 9411 – obere Rahmenleiste: *vivit // vivit // vivit // duo fratres fabrei tignu(arei?)*; untere Rahmenleiste: *C. Cavius C. l. Dardanus // C. Cavius Spu. f. Rufus // Cavia C. C. I. Asia // C. Cavius C. l. Salvius*. Kockel 1993, 109–110, D3.

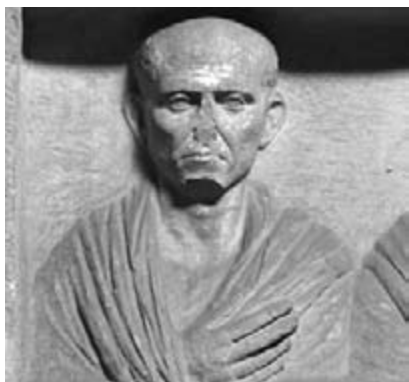


3 Das Relief der Gavii. Rom, S. Giovanni in Laterano: eine Familienpräsentation in Überblendung von synchronen und diachronen Darstellungsmodi

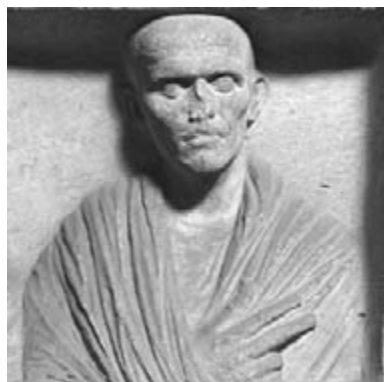
Diese Verschränkung der Präsentationsmodi artikuliert sich schließlich auch in der Ikonographie der Porträts.<sup>57</sup> So sind die Köpfe der beiden Brüder zwar nicht von demselben Volumen, teilen aber die zur fliehenden Stirn hin sich verbreiternde Form ebenso wie auch den fast horizontal herausgewölbten Brauenbogen und die leicht hervorquellenden Augen (Abb. 4a–b). Durch diese Gesichtsähnlichkeit werden die Enden des Reliefs über die Köpfe der beiden anderen Personen miteinander verklammert; zugleich unterstreicht aber die jeweils leicht variierte Kopf- und Handhaltung der Brüder ihre Individualität. Andererseits teilen auch der Sohn (Abb. 5a) und die Mutter (Abb. 5b) Form und Frische des Gesichts, auch wenn die tiefen Nasolabialfalten sie mit dem Ehemann/Vater bzw. Schwager/Bruder verbindet.

Das Beispiel der Gavii zeigt, dass die Vierfigurenreliefs erlauben, komplexe Beziehungsgeflechte zu präsentieren, ohne dass bereits im Design eine Figur als besonders wichtig hervorgehoben werden muss; stattdessen können multiple sinnhafte Verbindungen zwischen den Figuren hergestellt werden. Bei den Vierfigurenreliefs scheint diese Tatsache nicht notwendig der Akzidenz der tatsächlichen Familienstruktur bzw. des jeweiligen Todeszeitpunkt geschuldet, sondern eine bewusste Design-Entscheidung, denn auf den Reliefs finden sich mit der Darstellung von Partnern, Kindern ebenso wie Geschwistern unterschiedliche Familienverhältnisse dokumentiert.

<sup>57</sup> Vg. Kockel 1993, 67–68 zur Verwendung desselben Kopftypus auf anderen Reliefs.



4a Das Relief der Gavii: Dardanus,  
der Vater



4b Das Relief der Gavii: Salvius,  
der Bruder

Zugleich scheint das generelle Fehlen einer zentralsymmetrischen Komposition, wie sie auf den Reliefs der Kaiserzeit üblich wird, auf den Vierfigurenreliefs nicht ausschließlich von den Realitäten dieser spezifischen Figurenzahl abhängig; eine solche zentralperspektivische Komposition fehlt etwa auch bei dem Fünffigurenrelief der Furii aus den 30er Jahren v. Chr., das sich mit seiner ungeraden Figurenzahl für eine solche Komposition anböte (Abb. 1).<sup>58</sup> Das Relief zeigt drei Frauen und zwei Männer. Die in der Mitte dargestellte Frau erscheint ausgehend von ihren Gesichtszügen als die älteste (Abb. 6b). Sie ist in eine Palla gewickelt, die auch ihren Kopf bedeckt; ein separates Stoffstück, wohl eine Vitta, ist um die Stirnbausch-Frisur über ihrer Stirn gelegt. Mit ihrer Linken hält sie den Mantel vor ihren Körper, so dass nur wenig von der darunter liegenden Tunica zu sehen ist. Diese Haltung betont auch den Ring, der am Ringfinger ihrer linken Hand sitzt.

Sie hat den Kopf nach rechts und in Richtung des älteren der beiden Männer gewendet; dieser wiederum ist mit dem Kopf in Richtung der Frau orientiert.

Der Mann ist in eine Tunica und Toga gekleidet, welche wie auf diesen Reliefs üblich über beide Schultern gelegt ist. Die untenstehenden

---

<sup>58</sup> Vatikan, Museo Gregoriano Profano, Inv.-Nr. 10464; Fundort unbekannt. Um 30 v. Chr. Marmor. H 0.62 B 2.13 T 0.19. Inschrift CIL VI 18795: *Furia* ὀ.ι. *P. Furius* *P.l. Furia* ὀ.ι. *Furia* ὀ.ι. *C. Sulpicius* *C.l.* Sinn 1991, 30–31, Nr. 9; s. auch Kockel 1993, 133–134, G10. – Sinn 1991, 30 gibt an, das auf der Leiste über der Darstellung des Sulpicius ein *vi(vit)* zu stehen scheint.





**5a** Das Relief der Gavii: Rufus,  
der Sohn



**5b** Das Relief der Gavii: Asia,  
die Mutter

Beischriften identifizieren die Frau als Furia, *liberta* ihrer Herrin, und ihn als Publius Furius, *libertus* des Publius.

Rechts von den beiden ist ein weiteres, wohl jüngeres Paar gezeigt. Die Frau links (Abb. 6c) und der Mann rechts sind auch hier einander zugewandt dargestellt. Der Mann trägt wiederum eine Kombination aus Tunica und Toga. Wie der ältere Mann zuvor hat auch er den rechten Arm so über den Körper gelegt, dass seine von der Toga unbedeckte Rechte mit dem Daumen nach oben auf der linken Toga-Bahn aufliegt. Die Frau zu seiner Rechten trägt unter ihrer Palla einen dünnen Chiton, dessen Schließen entlang ihres rechten Armes sichtbar sind; ihr Mantel bedeckt den Hinterkopf. Ihre Linke liegt vor der Brust auf ihrer Palla auf; so sind die drei Ringe an ihrer Hand deutlich sichtbar. Die Inschriften unter diesen beiden Figuren identifizieren die Frau wiederum als eine Furia, *liberta* ihrer Herrin, und den Mann als Caius Sulpicius, *libertus* des Caius.

Nur die Frau am linken Bildrand ist ohne männlichen Begleiter dargestellt (Abb. 6a). Sie hat ihren Kopf leicht nach links zu den anderen Figuren gewandt, ohne jedoch mit ihnen in Interaktion zu stehen. Sie trägt eine kurzärmelige Tunica sowie eine Palla, die über ihren Kopf gezogen ist. Auch sie hat den linken Arm über die Brust und auf ihre Palla gelegt, so dass der Ring an ihrem linken Ringfinger betont wird; und sie ist nochmals als eine Furia, *liberta* ihrer Herrin, identifiziert.

Das Relief der Furi verbindet zwei divergierende Formen der Präsentation. Zum einen ist ein deutliches Interesse daran zu erkennen, eine homogene Gruppe darzustellen. Diese Homogenität wird durch den klar



6a Das Relief der Furi: die jüngere Furia links



6b Das Relief der Furi: die älteste der drei Furiae

repetitiven Charakter der Inschriften konstituiert, welche die Namen der vier Furi und Informationen über das *nomen gentile* und das Patronatsverhältnis der Dargestellten vortragen, nicht aber ihre individuellen Namen nennen.

Diese Homogenität, welche durchaus die Produktionskosten des Reliefs verringert haben dürfte, wird zudem auch durch die Gestaltung der Köpfe hergestellt. Alle drei Frauen sind durch die gleiche gelängte Gesichtsform, die Gesichtsmerkmale und auch die Stirnbausch-Frisur charakterisiert; einzig die Frau in der Bildmitte ist durch ihre stärkeren Alterszüge abgesetzt (Abb. 6a–c). Der jüngere Sulpicius zeigt Gesichtszüge, welche mit denen der Frauen vergleichbar sind; auch der ältere Furius weist ähnliche Gesichtszüge auf, doch hier abgesetzt durch Merkmale des fortgeschrittenen Alters. Beide Männer sind durch ihre Tracht miteinander verbunden.

Zum anderen, und trotz dieser Angleichungen und ihrer produktionsökonomischen Vorteile, unterstützen verschiedene Darstellungselemente die *variatio*, welche wiederum zum synkritischen Vergleich der einzelnen Figuren untereinander einlädt. Jede Figur ist in jeweils leicht abgewandelter Pose und Handlungsrichtung dargestellt. In Bezug auf die Frauen ist zudem Energie darauf verwendet, unterschiedliche Trachtmotive zur Darstellung zu bringen; und während alle drei Frauen durch



**6c** Das Relief der Furi: die jüngere Furia rechts

das Stirnbausch-Motif der Frisur aneinander angeglichen sind, so sind die das Gesicht rahmenden Strähnen bei jeder anders gestaltet und die Figuren erscheinen so jeweils individualisiert (Abb. 6 a–c). Und auch die beiden Männer sind bei aller Ähnlichkeit durch ihre Handhaltung differenziert: rechts hat Sulpicius mit allen Fingern seiner Rechten den Mantelsaum fest umfasst; Furius hingegen hält in ansonsten gleicher Pose Zeige- und Mittelfinger ausgestreckt.

Das verwandtschaftliche Verhältnis der Figuren auf dem Relief der Furi ist zu unklar, als das eindeutig bestimmt werden könnte, ob es sich um ein synchrones oder diachrones Gruppenporträt handelt bzw. um eines, in welchem diese beiden Modi verschränkt sind. Doch findet sich hier wiederum jene Dualität von Nähe und Distanz bzw. Angleichung und Varianz, welche auch das Relief der Gavii kennzeichnet.

Diese Dualität scheint weniger als ein Stilmittel eingesetzt, um eine Form des Ergänzungsspiels anzuregen, in welchem die Toten als sowohl nah wie auch entrückt präsentiert werden, wie dies in Bezug auf das Porträtformat der Fall ist. Anliegen dieses Merkmals der spätrepublikanischen Reliefs scheint vielmehr, die Dargestellten sowohl in ihrer Qualität als Gruppenmitglieder ebenso wie als Einzelpersonen zu charakterisieren. Die Aussagekraft dieser kompositorischen wie auch inhaltlichen Dualität wird besonders deutlich, wenn man sie etwa mit der Figuren-

anordnung auf den Grabstelen der Aemilia vergleicht, die von Hermann Pflug intensiv bildsyntaktisch untersucht wurden, denn dort – anders als auf den stadtrömischen Reliefs – wird durch die räumliche Anordnung eine klare Hierarchisierung der Figuren zueinander vorgenommen, welche die Gruppe den jeweils oben positionierten Familienoberhäuptern unterordnet.<sup>59</sup>

## ERGEBNISSE

Die Gruppenporträts auf den Kastengrabreliefs der ausgehenden Republik führen ein Widerspiel von uniformer Komprimierung und individualisierter Identität vor, das sich gerade daraus speist, dass hier die Serialität von Bildträger und Körperexzerpten auf ein variantenreiches Spiel mit kompositioneller Rhythmisierung und dem individualisierenden Einsatz kollektiver Bildelemente trifft.

Über die detaillierte Rezeptionssituation der jeweiligen Reliefs lässt sich nur spekulieren, denn der Großteil der Darstellungen ist ohne eindeutigen archäologischen Kontext erhalten. Die drei noch in situ erhaltenen Reliefs schmücken die Fassaden von Haus- bzw. Altargräbern, welche – wie beispielsweise an der Via Celimontana – die spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Gräberstraßen säumten.<sup>60</sup> Das vierfigurige Relief der Fontei von einem spätrepublikanischen Grabbau in der Vigna Berardi, das im Museo Nazionale nachgebaut wurde, vermittelt einen Eindruck davon, wie Betrachter solchen Reliefs aus einer leichten Untersicht, aber stets frontal begegnet sind.<sup>61</sup>

Daneben bleibt zur Erschließung der Rezeptionssituation nur die Analyse der Reliefs selbst. Die Darstellungen befinden sich auf einem Materialträger, der sich gut für die serielle Produktion eignet.<sup>62</sup> Zugleich aber zeugen die auf diesen Bildträgern platzierten Darstellungen durch-

<sup>59</sup> Pflug 1989, 106–109.

<sup>60</sup> An diese Grabmonumente schlossen sich nach hinten offene Bezirke an, die jeweils im Besitz von Freigelassenen und Bürgern, nicht aber Rittern oder Senatoren waren; dazu Hesberg 1987, 46. s. auch oben Nr. 35.

<sup>61</sup> Rom, Museo Nazionale Romano, Inv.-Nr. 939; von der Vigna Berardi. Um 40 v. Chr. Kalkstein. H 0.61 B 1.26 D 0.30. Kockel 1993, 103–105, C4.

<sup>62</sup> Die Stücke weisen gerade in ihrer Höhenausdehnung immer wieder die gleichen Maße auf, was für eine zumindest teilserielle Produktion der Reliefträger spricht.

aus von einer individuellen Ausführung: Zum einen können sie gerade während der Jahre der ausgehenden Republik stark in ihrer Breite bzw. Figurenzahl variieren; zum anderen ist eine hohe Varianz in der Kombination der einzelnen Bildelemente zu beobachten, nicht zuletzt auch im Zusammenspiel mit den Inschriften, welche individuelle Akzente setzen können wie etwa beim Relief der Gavii (Abb. 3).

Gerade die detaillierte Analyse von Poträtformat, Figurenkonstellation und Bildsyntax der spätrepublikanischen Reliefs mit Gruppen von mehr als drei Figuren deutet an, dass diese Reliefs nicht ausschließlich für die Kommunikation uniformer Gruppenidentitäten konzipiert waren, und damit etwa in diesen Darstellungen die Individuen hinter den Typen zurücktreten, wie Zanker dies vorschlug.<sup>63</sup> Die Homogenität der Darstellungen in Bezug auf Körper- und Rollenbilder ist offenkundig und wird gerade von der steten Iteration wie auf dem Relief der Furiu gespeist (Abb. 1); dies war sicher wesentlich für die soziale Positionierung der Auftraggeber und ihrer Familien, welche hier in Szene gesetzt werden. Nicht weniger zentral scheint aber in diesen spätrepublikanischen Gruppenporträts die Betonung der einzelnen Figur in ihrer Individualität, welche die Gruppe ebenso stützt wie von ihr abgesetzt ist.

So weisen gerade diese frühen Reliefs kaum eine Subordination der Figuren unter eine gemeinsame Handlung auf; dies zeigt sich besonders deutlich bei den Szenen der *dextrarum iunctio*, denn in diesen frühen Reliefs ist dieses Aktionselement dazu eingesetzt, die einzelnen Figuren voneinander zu distinguieren, und nicht, um die Gesamtgruppe zu definieren. Insgesamt sind die Reliefs von ins Stocken geratenen Handlungen bzw. sogar von einer generellen Handlungslosigkeit geprägt, welche die vereinzelt auftretenden Aktionselemente kaum aufzulösen vermögen.

Damit scheinen die spätrepublikanischen Kastengrabreliefs durch eine »coordinative Aufmerksamkeit« charakterisiert, wie sie Alois Riegl den holländischen Gruppenporträts attestierte.<sup>64</sup> Durch die jeweilige Körper- bzw. Armhaltung, die ja gerade im Format des Halbfigurporträts vollständig kommunizierbar sind, werden zwischen den parataktisch angeordneten Figuren immer wieder Verbindungen in der Horizontalen hergestellt, so dass man nicht davon sprechen kann, dass die dargestellten Figuren sich ignorieren; doch sind die Dargestellten zugleich nicht auf ein gemeinsames Zentrum ausgerichtet, sondern agieren im Wesent-

<sup>63</sup> Zanker 1975, 302.

<sup>64</sup> Riegl 1902, 83–84, der eine solche Situation mit der »Subordination« unter eine gemeinsame Handlung kontrastiert.

lichen als »eine freiwillige Korporation aus selbständigen, unabhängigen Individuen«. <sup>65</sup>

Die Analyse zeigt aber auch, dass diese Form des Kooperationsporträts auf die späte Republik beschränkt bleibt. Das Format taugt unter den geänderten Rahmenbedingungen der öffentlichen Repräsentation in der Kaiserzeit offenbar nicht mehr zum Massenphänomen. Stattdessen setzen die in der augusteischen Zeit überwiegenden Dreifigurenreliefs mit ihrer Präsentation der Kernfamilie einen anderen Akzent. Dort entwickelt sich nun eine eigenständige, synchrone Bildrhetorik, in welcher der prospektive Blick auf die nächste Generation, zumeist verkörpert durch die Darstellung des Sohnes, im Vordergrund steht; dies trifft zusammen mit den seit augusteischer Zeit an Gewicht gewinnenden stärkeren Gesten der emotionalen und familiären Verbundenheit. <sup>66</sup>

Zugleich folgt diese Form der Gruppenpräsentation auf den kaiserzeitlichen Kastengrabreliefs aber auch nicht den Bildstrategien, welche sich für kaiserlichen Gruppenporträts etablieren. <sup>67</sup> Gerade die augusteischen Gruppen, in welchen der Princeps von zwei kaum zu differenzierenden Thronfolgern flankiert wird, bringen natürlich synchron-prospektive Elemente zum Ausdruck, doch drücken sich gerade in der Dualität der Nachfolger Aspekte eines Leistungs- und Wettbewerbsporträts aus, die sich so weder in den dynastischen Darstellungen des Hellenismus noch auf den kaiserzeitlichen Kastengrabreliefs mit Kernfamilie finden. <sup>68</sup> So kommt es in der frühen Kaiserzeit zu einem Auseinanderdriften der Repräsentationsformen und damit zu einer Auffächerung der Porträtpraxis, wie es für die Zeit der Republik zwischen Freigelassenen und Oberschichten nicht zu attestieren ist.

---

<sup>65</sup> Riegl 1902, 72.

<sup>66</sup> Kockel 1993, 54.

<sup>67</sup> Contra Kockel; s. oben Nr. 55.

<sup>68</sup> Dazu Lorenz 2019.

---

 ABBILDUNGSNACHWEISE

- Abb. 1** Forschungsarchiv für antike Plastik Neg.-Nr. FA2216-02\_21629.  
**Abb. 2** Forschungsarchiv für antike Plastik Neg.-Nr. Mal2132-1.  
**Abb. 3** DAI Rom, Inst.-Neg. 75.1716.  
**Abb. 4a** DAI Rom, Inst.-Neg. 75.1717.  
**Abb. 4b** DAI Rom, Inst.-Neg. 75.1720.  
**Abb. 5a** DAI Rom, Inst.-Neg. 75.1718.  
**Abb. 5b** DAI Rom, Inst.-Neg. 75.1719.  
**Abb. 6a** Forschungsarchiv für antike Plastik Neg.-Nr. FA2216-03\_21629,04.  
**Abb. 6b** Forschungsarchiv für antike Plastik Neg.-Nr. FA2217-03\_21629,12.  
**Abb. 6c** Forschungsarchiv für antike Plastik Neg.-Nr. FA2217-04\_21629,15.

---

 LITERATUR

- Altmann 1905** Altmann, Walter: Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit. Berlin 1905.  
**Balty 1988** Balty, Jean Charles: Groupes statuaires impériaux et privés de l'époque julio-claudienne. In: Nicola Bonacasa, Giovanni Rizza (Hg.), *Ritratto ufficiale e ritratto privato: atti della II conferenza internazionale sul ritratto romano*, Roma, 26–30 settembre 1984. Rome 1988, 31–46.  
**Bianchi Bandinelli 1961** Bianchi Bandinelli, Ranuccio: *Archeologia e cultura*. Mailand 1961.  
**Borbein 1973** Borbein, Adolf Heinrich: Die griechische Statue des 4. Jahrhunderts v. Chr. Formanalytische Untersuchungen zur Kunst der Nachklassik. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 88 (1973), 43–212.  
**Boschung 1987** Boschung, Dietrich: *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*. Bern 1987.  
**Coarelli 1988** Coarelli, Filippo: *Il sepolcro degli Scipioni a Roma*. Rom 1988.  
**Deppmeyer 2008** Deppmeyer, Korana: *Kaisergruppen von Vespasian bis Konstantin: eine Untersuchung zu Aufstellungskontexten und Intentionen der statuarischen Präsentation kaiserlicher Familien*. Hamburg 2008.  
**Dörner - Gruben 1953** Dörner, Friedrich - Gruben, Gottfried: Die Exedra der Ciceronen. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Athen* 68 (1953), 63–76.  
**Ewald 2015** Ewald, Björn Christian: Funerary monuments. In: Elise A. Friedland u. a. (Hg.), *The Oxford handbook of Roman sculpture*. New York 2015, 390–406.  
**Flower 1996** Flower, Harriet I.: *Ancestor masks and aristocratic power in Roman culture*. Oxford 1996.  
**Frenz 1985** Frenz, Hans Günther: *Untersuchungen zu den frühen römischen Grabreliefs*. Frankfurt 1977.

- Frenz 1985** Frenz, Hans Günther: Römische Grabreliefs in Mittel- und Süditalien. Rom 1985.
- Gabelmann 1985** Gabelmann, Hanns: Römische Kinder in der Toga Praetexta. In: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 100 (1985), 497–541.
- Goette 1986** Goette, Hans Rupprecht: Die Bulla. In: Bonner Jahrbücher 186 (1986), 133–164.
- Goette 1990** Goette, Hans Rupprecht: Studien zu römischen Togadarstellungen. Mainz 1990.
- Herrmann 1960** Herrmann, Peter: Die Inschriften römischer Zeit aus dem Heraion von Samos. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Athen 75 (1960), 129–130.
- Hesberg 1987** von Hesberg, Henner: Planung und Ausgestaltung der Nekropolen Roms im 2. Jh. n. Chr. In: idem, Paul Zanker (Hg.), Römische Gräberstrassen: Selbstdarstellung, Status, Standard. München 1987, 43–60.
- Hesberg 1992** von Hesberg, Henner: Römische Grabbauten. Darmstadt 1992.
- Hintzen-Bohlen 1990** Hintzen-Bohlen, Brigitte: Die Familiengruppe. Ein Mittel zur Selbstdarstellung hellenistischer Herrscher. In: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 105 (1990), 129–154.
- Hintzen-Bohlen 1992** Hintzen-Bohlen, Brigitte: Herrscherrepräsentation im Hellenismus: Untersuchungen zu Weihgeschenken, Stiftungen und Ehrenmonumenten in den mutterländischen Heiligtümern Delphi, Olympia, Delos und Dodona. Köln 1992.
- Kleiner 1977** Kleiner, Diane E. E.: Roman group portraiture: the funerary reliefs of the late Republic and early Empire. New York 1977.
- Kockel 1993** Kockel, Valentin: Porträteliefs stadtrömischer Grabbauten: ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts. Mainz 1993.
- Kotsidu 2000** Kotsidu, Haritini: Timē kai doxa: Ehrungen für hellenistische Herrscher im griechischen Mutterland und in Kleinasien unter besonderer Berücksichtigung der archäologischen Denkmäler. Berlin 2000.
- Lahusen 1985** Lahusen, Götz: Zur Funktion und Rezeption des römischen Ahnenbildes. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Rom 92 (1985), 261–289.
- Leisner 2014** Leisner, Nadine: Von familia zu domus – Familiendarstellungen in Rom und Italien. In: Jörg Erdtmann, eadem (Hg.), ad familiares – Familie und Verwandtschaft in der griechisch-römischen Antike, Hephaisotos 31 (2014), 149–167.
- Löhr 2000** Löhr, Christoph: Griechische Familienweihungen: Untersuchungen einer Repräsentationsform von ihren Anfängen bis zum Ende des 4. Jhs. v. Chr. Rahden 2000.
- Lorenz 2019** Lorenz, Katharina: Writing histories from Roman imperial portraiture. In: Rubina Raja et al. (Hg.), Visual histories: visual remains and histories of the classical world. Turnhout 2018, 171–180.



- Maderna 1988** Maderna, Caterina: Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen: Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt. Heidelberg 1988.
- Mander 2013** Mander, Jason: Portraits of children on Roman funerary monuments. Cambridge 2013.
- Petersen 2006** Petersen, Lauren Hackworth: The freedman in Roman art and art history. New York 2006.
- Pflug 1989** Pflug, Hermann: Römische Porträtstelen in Oberitalien: Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie. Mainz 1989.
- Picard 1941** Picard, Charles: Groupements statuaire pour familles impériales. In: *Revue Archéologique* 17 (1941), 110–111.
- Poulsen 1962** Poulsen, Vagn H.: Les portraits romains. Kopenhagen 1962.
- Purcell 1987** Purcell, Nicolas: Tomb and suburb. In: Henner von Hesberg, Paul Zanker (Hg.), *Römische Gräberstrassen: Selbstdarstellung, Status, Standard*. München 1987, 25–41.
- Riegl 1902** Riegl, Alois: Das holländische Gruppenporträt. In: *Jahrbuch der Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 23 (1902), 71–278.
- Rose 1997** Rose, Charles Brian: Dynastic commemoration and imperial portraiture in the Julio-Claudian period. Cambridge 1997.
- Schultz 2007** Schultz, Peter: Leochares' Argead portraits in the Philippeion. In: idem, Ralf von den Hoff (Hg.), *Early Hellenistic portraiture: image, style, context*. Cambridge 2007, 205–227.
- Schultz 2009** Schultz, Peter: Divine images and royal ideology in the Philippeion at Olympia. In: Jesper T. Jensen (Hg.), *Aspects of ancient Greek cult: context, ritual and iconography*. Aarhus 2009, 125–164.
- Schweitzer 1948** Schweitzer, Bernhard: *Die Bildniskunst der römischen Republik*. Leipzig 1948.
- Sinn 1991** Sinn, Friederike: *Die Grabdenkmäler 1: Reliefs, Altäre, Urnen Museo Gregoriano Profano: Katalog der Skulpturen*. Mainz 1991.
- Stone 1994** Stone, Shelley: The toga: from national to ceremonial costume. In: Judith Lynn Sebesta, Larissa Bonfante (Hg.), *The world of Roman costume*. Madison 1994, 13–45.
- Treggiari 1969** Treggiari, Susan: *Roman freedmen during the Late Republic*. Oxford 1969.
- Trimble 2011** Trimble, Jennifer: *Women and visual replication in Roman imperial art and culture*. Cambridge 2011.
- Vessberg 1941** Vessberg, Otto: *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik*. Lund 1941.
- Wallace-Hadrill 2008** Wallace-Hadrill, Andrew: *Rome's cultural revolution*. Cambridge 2008.
- West 2004** West, Shearer: *Portraiture*. Oxford 2004.
- Zanker 1975** Zanker, Paul: Grabreliefs römischer Freigelassener. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 90 (1975), 267–315.



---

HERMANN PFLUG

## **PORTRÄTSTELN IN OBERITALIEN**

# Überlegungen zur Selbstdarstellung der Mittelschicht im Grabmonument

### ABSTRACT

Die Entstehung und weite Verbreitung der Porträtstelen in Oberitalien ist vor dem Hintergrund des gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Aufschwungs der Region in der 2. Hälfte des 1. Jh.v. Chr. zu sehen. Der funktionale Charakter der Bildnisse wird an der stark formalisierten und typisierten Gestaltung erkennbar, die es ermöglicht, unterschiedliche Altersstufen zu kennzeichnen. Besonders wirksam ist dieses Konzept bei den großen Stelen mit einer Reihe von Porträts, die mehrere Generationen vertreten und die Repräsentation eines Familienverbandes zum Zweck haben. Dieser Aspekt wird durch die Einbeziehung des Aufstellungskontexts der Porträtstelen weiter verdeutlicht. Hinsichtlich der gesellschaftlichen Stellung der Grabinhaber ergibt sich aus den Inschriften der Stelen, dass sich diese aus verschiedenen Gruppen zusammensetzen, sowohl was den personenrechtlichen Status als auch die berufliche und öffentliche Tätigkeit betrifft. Je nach Region dominieren in unterschiedlicher Gewichtung vor allem freigeborene Bürger und Freigelassene; Sklaven und Peregrine bilden kleine Randgruppen. Damit gehören die Auftraggeber der Porträtstelen im Ganzen gesehen zu einer nach sozialen und ökonomischen Gesichtspunkten definierten Mittelschicht in den Munizipien Oberitaliens.

---

Die Stele, insbesondere die Porträtstele mit bis zu sechs oder mehr Bildnissen, ist die markanteste sepulkrale Gattung der ausgehenden Republik und der frühen Kaiserzeit in Oberitalien. Mit ihrem großen typologischen Spektrum und der Dichte ihrer Verbreitung hat sie im italischen Raum keine Parallele, wenn man von den stadtrömischen Grabreliefs einmal absieht. Insofern kann man die rapide Ausbreitung des Porträts als Medium der Selbstdarstellung durchaus als Massenphänomen verstehen.<sup>1</sup> Mit den stadtrömischen sog. Kastenreliefs haben die oberitalischen Stelen, was die Konzeption des Porträts betrifft, vieles gemein.<sup>2</sup> Ähnliches gilt für die soziale Zuordnung der Grabinhaber, wobei in Oberitalien die Quellenlage, epigraphisch wie ikonographisch, ein weitaus differenzierteres Bild hinsichtlich des Status und des Selbstverständnisses der Auftraggeber ergibt.

Für die Behandlung der Stelen im thematischen Rahmen des Kolloquiums steht mit einer Monographie<sup>3</sup> und zahlreichen, zum Teil jüngeren Detailuntersuchungen in italienischen Publikationen eine breite Materialbasis zur Verfügung.<sup>4</sup> Darüber hinaus hat die Forschung in den

**1** Den Organisatoren der Tagung, Dietrich Boschung und François Queyrel, bin ich sehr dankbar, dass sie die oberitalischen Stelen in das Tagungsprogramm aufgenommen und mir damit die Gelegenheit gegeben haben, diese Denkmälergruppe in die Diskussion einzubringen. Mein herzlicher Dank für die digitale Bearbeitung der Grafiken gilt Jürgen Süß (Diagramme) und Andreas Langensiepen (Verbreitungskarte), für hilfreiche Diskussionen zudem Stephanie Böhm. Die übrigen Abbildungsvorlagen verdanke ich F. Balistrin (Quarto d'Altino), D. Banzato (Padua), P. Desantis (Ferrara), D. Ferrara (Venedig), L. Franzin (Cessalto), P. Giovetti (Bologna), A. Provenzali (Mailand), M. Venturini (Quarto d'Altino), K. Zhuber-Okrog (Wien). Gewidmet ist dieser Beitrag Wolf-Dieter Heilmeyer zum 80. Geburtstag.

**2** Kockel 1993, 15–55, 62–76.

**3** Seit Erscheinen meiner Dissertation zu den römischen Porträtstelen in Oberitalien (Pflug 1989) ist der Bestand von damals 328 weiter angewachsen, so dass derzeit eine Materialbasis von etwa 370 Exemplaren – vollständig und fragmentarisch erhaltene – zur Verfügung steht. Nach Ausweis späterer Veröffentlichungen sind mir keine neuen Befunde bekannt geworden sind, die eine grundlegende Revision der Ergebnisse von 1989 erforderlich machen würden.

**4** Als jüngere Materialpublikationen sind zu nennen: Die Veröffentlichung der Mailänder Stelen durch Tocchetti Pollini 1990 und die Vorlage des gesamten Bestandes an Grabstelen im Piemonte durch Mercado – Paci 1998, wobei allerdings aus diesem Gebiet nur eine relativ geringe Zahl an Porträtstelen vorliegt. Die Grabdenkmäler des mittleren Veneto, darunter die Porträtstelen, werden in der Untersuchung von Compostella 1996 analysiert und interpretiert. – Ergänzt

vergangenen Jahrzehnten die Nekropolen und ihre räumlichen Strukturen, also das weitere Umfeld der Porträtstelen, in den Focus genommen.<sup>5</sup> Mit den Grabbezirken hatte sich schon 1985 die Münchener Tagung zu den »Römischen Gräberstraßen« befasst.<sup>6</sup> Für die Porträtstelen und ihre Aufstellung sind die Befunde von der Via Annia um das römische *Altinum* an der Lagune von Venedig leider wenig ergiebig, da der spätantike und mittelalterliche Steinraub nur sehr fragmentierte Reste hinterlassen hat.<sup>7</sup> Umso bedeutsamer ist in diesem Zusammenhang die sorgfältige Ausgrabung und Publikation der kleinen Nekropole eines Landgutes bei Gambulaga im Podelta südöstlich von Ferrara; hier kamen fünf zusammengehörige Porträtstelen der Familie der *Fadieni* samt den entsprechenden Bestattungen zu Tage.<sup>8</sup>

#### ENTWICKLUNG UND VERBREITUNG DER PORTRÄTSTELN

Der Zeitraum, über den sich die oberitalischen Porträtstelen verteilen, reicht etwa von der Mitte des 1. Jh. v. Chr. bis in das ausgehende 1. Jh. n. Chr. Spätere Stelen aus dem 2.–3. Jh. n. Chr. können als regional begrenzte Nachläufer angesehen werden, bei denen das Porträt in Relation zur Inschrift deutlich in den Hintergrund tritt.<sup>9</sup> Als Grundlage der Datierung dient in erster Linie die Entwicklung der weiblichen Frisuren in der stadtrömischen Porträtplastik und ihre Nachahmungen in den italischen Städten.<sup>10</sup> Das chronologische Gerüst, das sich daraus und in Kombination mit anderen zeitlichen Anhaltspunkten bilden lässt, ist zwangsläufig etwas schematisch, wird durch die neueren archäologischen Befunde jedoch im Wesentlichen bestätigt.<sup>11</sup>

---

wird das Spektrum der oberitalischen Sepulkraldenkmäler durch die Veröffentlichung der Grabaltäre, auch wenn diese Gattung nur ausnahmsweise als Porträtträger Verwendung fand: Dexheimer 1998.

**5** Neue Erkenntnisse haben beispielsweise die Ausgrabungen in Voghenza im Podelta erbracht: Berti 1984.

**6** Sarsina: Ortalli 1987. – Aquileia: Reusser 1987; Verzár-Bass 1998.

**7** Altino: Tirelli 1997; Tirelli 2005; Tirelli 2008.

**8** Gambulaga: Berti 2006; Negrelli 2006; Verzár-Bass 2010. – Hier 294–295 mit Abb. 9.

**9** s. u. Anm. 25.

**10** s. Pflug 1989, 9–29.

**11** Vor allem in der Nekropole von Gambulaga (s. Anm. 8). Zu den Münzfunden aus den dortigen Gräbern Negrelli 2006 im Befundkatalog 69–101; Morelli 2010.

Die Verwendung des Porträts im sepulkralen Kontext geht in Oberitalien nicht über die caesarische Zeit zurück. In Aquileia etwa sind die frühesten Grabstatuen erst ab dieser Zeit nachweisbar. Dem entspricht die Entwicklung der Straßennekropolen seit der Mitte des 1. Jh.v.Chr. und ihre allmähliche Ausstattung mit monumentalen Grabbauten und Grabbezirken in Sarsina, Aquileia und andernorts im Zusammenhang mit dem bemerkenswerten urbanistischen Aufschwung in der ausgehenden Republik.<sup>12</sup> Auch in den Beigabensitten wird ein Wandel lokaler Traditionen, in dem sich eine beschleunigte Romanisierung Oberitaliens insbesondere in den Regionen nördlich des Po manifestiert, erst ab augusteischer Zeit erkennbar.<sup>13</sup>

Nach typologischen Gesichtspunkten lassen sich die Porträtstelen drei Grundtypen zuordnen, die jeweils in verschiedenen Formen als Giebel-, Bogen- und Rechteckstele vorkommen: ungliederte Schaftstelen, profilgerahmte Stelen und architektonische Stelen.<sup>14</sup> Die frühesten Bei-

---

**12** Eine bedeutendes Datum für Oberitalien war die Verleihung des Munizipalstatus an die Städte auch in der Transpadana und die damit einhergehende Vergabe des vollen Bürgerrechts an ihre Bewohner im Jahr 49 v. Chr. – Zur Stadtentwicklung Scagliarini Corlàita 1991; Foraboschi 1992, 143–144. – Nekropolen: Sarsina lag zwar nach der augusteischen Regioneneinteilung nicht mehr innerhalb der Cisalpina, war jedoch geographisch und kulturell eng mit der *Aemilia* verbunden. – Zur Regio VIII: Ortalli 2001, 217–218. – Zur Regio X: Compostella 1996, 147, 292. – Zu den Regionen IX und XI (heutiges Piemonte): Verzár-Bass 2005, 245. – Aquileia: Beginn der Belegung in den Nekropolen »etwa gleichzeitig in der 2. Hälfte des 1. Jhs. v. Chr.«, Reusser 1987, 239. – Verzár-Bass 1998, 154–156; Verzár-Bass – Oriolo 1999, 259, 268–269. – Padua: Rossi 2014, 295–302. – Mailand: Sacchi 2003, 41–43. – Ravenna: Bandelli 2010, 13. – Sarsina: Ortalli 1987, 161 (erste monumentale Phase zwischen Mitte des 1. Jh.v. Chr. und der augusteischen Zeit); Ortalli 1997, 315–319; Ortalli 1998, 49–58, 85. Das älteste bekannte Grab in der Nekropole von Sarsina, ein ziegelüberwölbtes, in die Erde eingelassenes Körpergrab (Nord 10) ohne erkennbares Grabdenkmal, stammt nach Ortalli 1998, 54, aus dem 2. Viertel des 1. Jh.v. Chr. Isoliert in seiner frühen Zeitstellung ist bislang der Sockel eines kleinen Grabbaus oder Altars in Rimini, errichtet für *Quintus Ovius Fregellanus* um 90 v. Chr.: Ortalli 1997, 317 Abb. 2.

**13** Ortalli 1998, 51–58, 85. – Verzár-Bass 1998, 154–155. – Fasold – Wítteyer 1998, 186–189. – Grassi 1995, 82–85, 94. – Ausbildung einer homogenen römischen Grabkultur in der Cispadana schon um die Mitte des 1. Jh.v. Chr.: Ortalli 2001, 217.

**14** Zur Typologie und Verbreitung der Stelen, auf die hier nicht ausführlich eingegangen werden kann, Pflug 1989, 30–52 mit Typentafel Beil. 1. – Grafik mit chronologischer Zusammenstellung von Stelen in der 8. Region *Aemilia*

spiele aus dem 3. Viertel des 1. Jh.v. Chr. bieten ein noch wenig homogenes Bild, und die wenigen Exemplare aus dieser Zeit weisen deutliche Anzeichen einer Experimentierphase auf. Für die Porträts werden meist in die bislang nicht als Bildträger verwendeten Schaftstelen einfache Nischen eingetieft. Daran wird deutlich, dass für das aufkommende Bedürfnis nach bildhafter Präsenz auf dem Grabmal anfangs keine adäquaten Monumentformen zur Verfügung standen.<sup>15</sup>

Dies ändert sich in augusteischer Zeit, als die ersten architektonisch gegliederten Stelen aufkommen, die für die Präsentation von Porträts weit besser geeignet sind. Das früheste Beispiel, die Stele der *Cartorii* in Padua aus den 30er Jahren, zeigt bereits die Möglichkeiten, die mit diesem Denkmaltypus gegeben waren: Ein Monument, das die Bildnisse aller Mitglieder der Familie aufnahm und eine entsprechend große Fläche für die zugehörige Inschrift aufwies (Abb. 1). Mitsamt seiner zweistufigen Basis erreichte das aufwendige Grabmal der *Cartorii*, das in einem eingefriedeten Bezirk aufgestellt war, eine Höhe von 2,20 m.<sup>16</sup>

Wenig später, im letzten Viertel des 1. Jh.v. Chr., setzt die allgemeine, wenn auch langsame Verbreitung der Porträtstelen ein.<sup>17</sup> Unter ihnen fällt die verhältnismäßig große Zahl an sehr hohen und repräsentativen

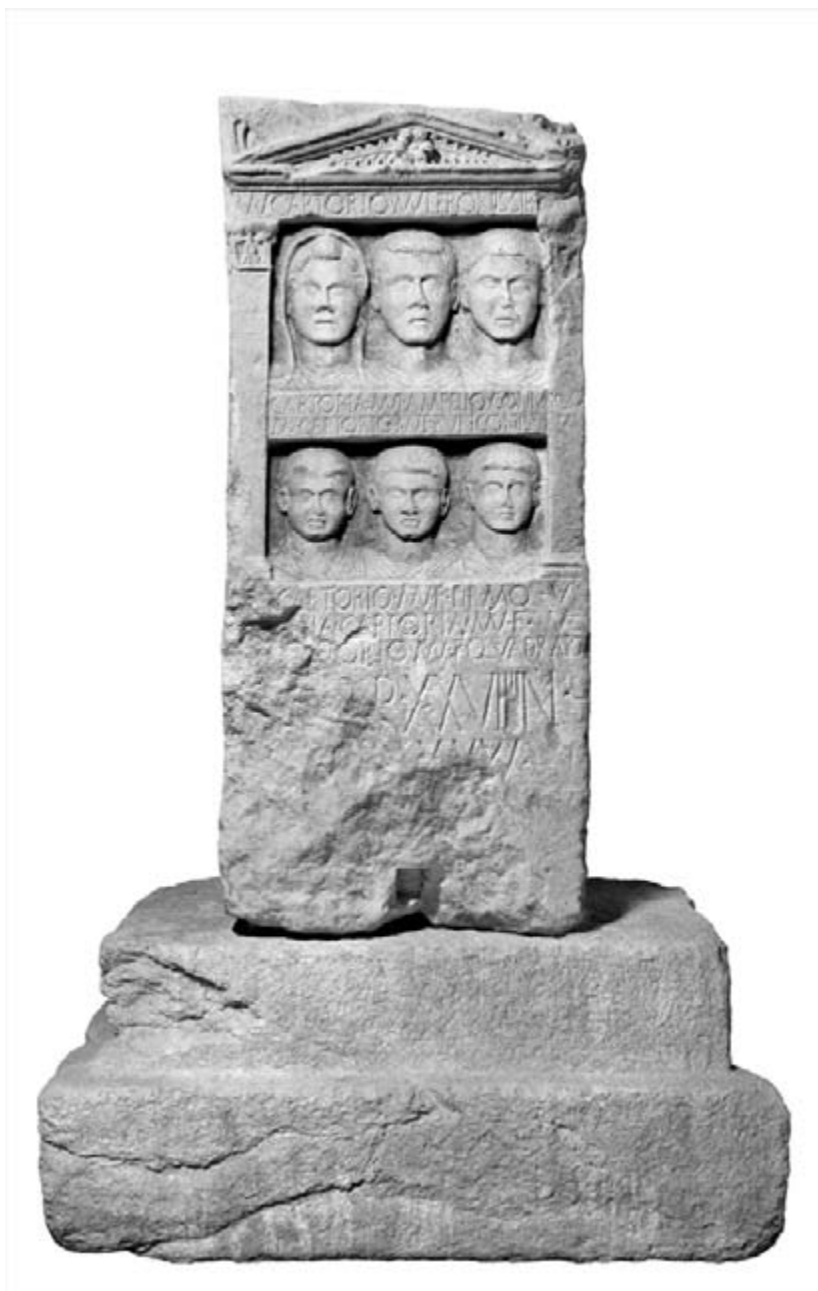
---

vom 1. Jh.v. Chr. bis zum 3. Jh. n. Chr. bei Ortalli 2000, 211. – Zur Entwicklung der Porträtstelen in Oberitalien Mansuelli 1956; zuletzt Verzár-Bass 2010, 63–77 mit Zusammenfassung der Literatur seit den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts.

**15** Fragment einer einfachen, groben Stele mit männlichem Kopf in Aquileia: Pflug 1989, Kat. 83, Taf. 17, 4; Scrinari 1972, Kat. 627, Abb. 628; hohe Schaftstele des *C(aius) Oenius L(uci) f(ilius)* mit kleiner Porträtische in Bologna: Pflug 1989, Kat. 40, Taf. 8, 1; weitere Beispiele ebd. Kat. 22, 114, 205. Singulär ist die frühe Darstellung des *Sevirs L(ucius) Egnatius capite velato* im Profil: Pflug 1987, Kat. 23; Donati 1981, 94–95, Kat. 28 mit Abb. – Eine regionale Besonderheit am westlichen Rand der Poebene im Gebiet von *Eporodia* (Ivrea) und *Augusta Taurinorum* (Turin) sind einfache, frühe Stelen wohl aus dem ausgehenden 1. Jh.v. und frühen 1. Jh. n. Chr. in Form eines unbearbeiteten Felsblocks, in den die Inschrift sowie das Porträt in schlichtester Art eingeritzt wurden: Mercado – Paci 1998, 57–59, Kat. 1–3, Taf. 37, 1–3; Stele der *Cassia Q(uinti) f(ilia) Posila* auch bei Pflug 1989, Kat. 317.

**16** Pflug 1989, Kat. 192, Taf. 28, 1. – Zampieri 2002, 95–96, Abb. 2.

**17** Nur etwa 7 % des gesamten Bestandes gehören noch dem 1. Jh.v. Chr. an. – Stelen aus dem letzten Viertel des 1. Jh.v. Chr.: Pflug 1989, Kat. 29, 54, 86, 145, 147, 191, 301.



1 Stele der *Cartorii* auf originaler Basis. Padua, Musei Civici agli Eremitani, Museo Archeologico, Inv. 242



Exemplaren vor allem in den Städten der Regio VIII auf.<sup>18</sup> Sie verweisen mit ihren Proportionen und ihrem repräsentativen Anspruch deutlich auf das Vorbild der monumentalen Grabbauten in Ädikulaform, die in dieser Zeit die Straßennekropolen, am besten bekannt aus Sarsina, prägten.<sup>19</sup> Auch die Stelen mit ganzfigurigen, lebensgroßen Bildnissen fügen sich in dieses Bild ein, treten sie doch sehr konkret in Konkurrenz zur statuarischen Selbstdarstellung der munizipalen Elite in ihren hochragenden Mausoleen, denen insbesondere die Ädikulastelen mit ihrer architektonischen Gliederung gleichen (Abb. 8).<sup>20</sup> Die maßgebliche Form der statuarischen Präsentation wird und bleibt jedoch die Halbfigur, die einen gewissen gestischen Spielraum bietet; das abgekürzte Format des bekleideten Brustbildes ohne Arme spielt dagegen eine eingeschränkte Rolle. Mit dem frühen 1. Jh. n. Chr. kommt als Bildnisform die Büste hinzu, wobei allerdings deutliche lokale Unterschiede auszumachen sind: Im östlichen Veneto, im Friaul und in Istrien bleibt sie eine seltene Ausnahme. Alle diese statuarischen Darstellungsformen können nebeneinander

---

**18** Maße jeweils ohne die nicht erhaltenen Basen. Pflug 1989, Kat. 7 (*P(ublius) Longidienus P(ubli) f(ilius)*), Ravenna, H. 2,66 m); Kat. 30 (*Egnatia (Gaiæ) l(iberta) Chila*, Rimini, H. erg. ca. 2,20 m); Kat. 40 (*C. Oenius L(uci) f(ilius)*), Bologna, H. 2,45 m); Kat. 56 (*Pettia Ge*, Reggio Emilia, H. 2,46 m); Kat. 61 (*C(aius) Pupius C(ai) l(ibertus) Amicus*, Parma, H. 2,29 m), Kat. 94 (*P(ublius) Rameius Hilarus*, Aquileia, H. 3,62 m).

**19** Compostella 1996, 293; Verzár-Bass 1998, 164–167; zuletzt Verzár-Bass 2013, 157. – Zu den Grabbauten in der Cispadana Ortalli 1997, 313–394, zu Turmmausoleen 319–339; Ortalli 2000, 209–222 mit graphischer Zusammenstellung der gängigen Mausoleumsformen S. 210. – Allg. zu den Grabbauten von Hesberg 1992, 26–37; Mirabella Roberti 1997; Verzár-Bass 2006; Sarsina: Ortalli 1987, bes. 167–176, Abb. 41. 46. 48, Taf. 23, b.c.

**20** Hohe Stelen mit Vollfiguren: Pflug 1989, 79–81; Kat. 20, Taf. 5, 1–2; Kat. 30, Taf. 7, 1; Kat. 179, Taf. 24, 3; Kat. 191, Taf. 28, 2; Kat. 222, Taf. 32, 3–4. – Zuletzt Verzár-Bass 2013, 157–178. – Vergleiche insbesondere die Ädikulastelen der *Cornelii* in Bologna (Pflug 1989, Kat. 45, Taf. 10, 1) oder der *Pettia Ge* in Reggio Emilia (Pflug 1989, Kat. 56, Taf. 13, 1) mit dem Grabbau von Maccaretolo bei Bologna (Ortalli 1997, 331, Abb. 7, Rekonstruktion Ortalli) oder dem Grabmonument des *Aefionius Rufus* in Sarsina aus augusteischer Zeit (Ortalli 1997, 323–326, Abb. 5–6). Das Nebeneinander von Pfeilergrabmälern und hohen Grabstelen (meist ohne Porträts) ist in der Nekropole von Pian di Bezze in Sarsina dokumentiert: Ortalli 1987, 178, Taf. 28, a.c. – Die ganzfigurige Darstellung bedeutet offensichtlich eine Hervorhebung der dargestellten Person: Von den insg. 20 Stelen zeigen 16 (80 %) eine einzelne Person, nur 3 ein Paar und 1 eine Dreiergruppe.

auf einer Stele vorkommen, wie das Beispiel des Grabmals des *L(ucius) Firmius Princeps* und seiner *familia* in Ravenna zeigt.<sup>21</sup>

Ab tiberischer Zeit steigt die Zahl der Stelen mit Porträts stark an, zudem bilden sich klar erkennbare regionale Besonderheiten aus. Insbesondere in den venetischen Städten um *Altinum* (Quarto d'Altino) und *Opitergium* (Oderzo) ist eine niedrige Form der Ädikulastele verbreitet, die sich für die Aufnahme von Halbfiguren zwar besonders eignet, hingegen aber Platz für nur wenige Bildnisse bietet (Abb. 2). Daraus resultiert hinsichtlich der Präsentation von Familiengruppen – anders als bei den hohen Grabsteinen mit mehreren Porträtregistern in der Region südlich des Po – die Notwendigkeit, mehrere Porträtstelen nebeneinander aufzustellen.<sup>22</sup> Diese niedrige venetische Stelenform, bei denen die Inschrift in der Regel auf der Basis angebracht ist, prägt das Erscheinungsbild der Nekropolen insbesondere im östlichen Veneto bis in die 2. Jahrhunderthälfte hinein.<sup>23</sup>

Im zweiten Drittel des Jahrhunderts – zwischen 40 und 70 n. Chr. – erreicht die Verbreitung der Porträtstelen ihren größten Umfang. Der Höhepunkt dürfte um die Mitte des 1. Jhs. n. Chr. oder kurz danach liegen. Bereits mit Beginn des letzten Jahrhundertdrittels nimmt ihre Zahl rasch ab. Hinzugekommen ist als Vertreter dieser späten Phase ein münzdatierter Neufund aus Gambulaga mit flavischer Toupetfrisur, die

---

**21** Stele der *Firmii*: Pflug 1989, Kat. 10, Taf. 2, 3.

**22** Stele mit drei Halbfiguren, errichtet zu Lebzeiten von *Silia C(ai) f(ilia) Secunda* für ihre Eltern und ihren Bruder; sie selbst ist nicht dargestellt, auch nicht der in der letzten Zeile genannte Stifter des Grabplatzes. Neufund aus Cessalto (zwischen Treviso und Portogruaro) vom Ort eines *vicus* auf dem *ager* von *Opitergium* und heute aufbewahrt im Rathaus von Cessalto: Tirelli 1991. Datierung: 2. Viertel 1. Jh. n. Chr. – Vgl. die Stele der *Barbii* aus Oderzo in Verona: Pflug 1989, Kat. 119, Taf. 22, 4. – Zur Familienrepräsentation der Grabinhaber s. u. 287–297.

**23** Pflug 1989, 41–42. Bei der zahlenmäßig sehr großen Gruppe der venetischen Ädikulastelen (insg. ca. 60 Exemplare incl. Fragmente) steht die niedrige Stele auf einer in der Regel gesondert gearbeiteten Basis, die als Behältnis für den Leichenbrand und als Inschriftträger dient. Nur selten haben sich Stele und zugehörige Basis zusammen erhalten mit der Folge, dass die Auftraggeber der Stelen im östlichen Veneto nur spärlich dokumentiert sind (bei knapp einem Viertel des Bestands). Dazu s. u. 292 mit Anm. 103.

auf den Porträtstelen im Ganzen gesehen aber sehr selten vorkommt.<sup>24</sup> Die Grabstele des *M(arcus) Pacuvius Primus* aus dem 1. Drittel des 2. Jhs. n. Chr. gehört typologisch schon nicht mehr zu den frühkaiserzeitlichen Stelen, kann aber den Endpunkt und gleichzeitig den Übergang zu den quantitativ und qualitativ deutlich geringeren Stücken aus der mittleren Kaiserzeit markieren.<sup>25</sup>

Die geographische Gliederung des Materials folgt der augusteischen Einteilung des Gebiets in 4 Regionen: VIII (*Aemilia*), X (*Venetia et Histria*), XI (*Transpadana*) und IX (*Liguria*). Die maßgeblichen Fixpunkte bilden die durch die großen Überlandstraßen verbundenen Städte, deren Bewohner 49 v. Chr. durch die Verleihung des römischen Bürgerrechts den anderen Teilen Italiens gleichgestellt worden waren, und von denen einige in caesarischer, vor allem augusteischer Zeit unter anderem durch die Ansiedlung von Veteranen, aber auch durch den Zuzug von Neubürgern aus dem übrigen Italien einen deutlichen Bevölkerungszuwachs und wirtschaftlichen Aufschwung erlebten.<sup>26</sup> Wie die Karte (Abb. 3) zeigt, verteilen sich die Typen der Porträtstelen keineswegs gleichmäßig

---

**24** Porträt der *Atilia C(ai) I(iberta) Felicla* auf Stele (e), s. u. 295, Abb. 9 e. Im Beifund Asse des Vespasian und des Titus, datiert 73–75 bzw. 80–81 n. Chr.: Berti 2006, 13–16, Abb. 7; 86–89, Abb. 24–35. – Vgl. Pflug 1989, 17, Frisur W7.

**25** Pflug 1989, Kat. 60; dazu S. 28 mit Anm. 178. – Stelen mit Porträts aus der mittleren und späteren Kaiserzeit sind vor allem in den damals bedeutenden Städten zu finden, also relativ zahlreich im Territorium von Ravenna incl. des benachbarten Podeltas: Mansuelli 1967, Kat. 57, Abb. 69; Kat. 58, Abb. 72; Kat. 89, Abb. 101; Kat. 91, Abb. 103; Kat. 92, Abb. 104; Kat. 93, Abb. 106; Kat. 136, Abb. 147; Rebecchi 1987, 134–145, beispielsweise 138–139, Abb. 31 (*Atilia Primitiva*, Ferrara), Abb. 32 (*Aelia Regilla*, Ferrara). – Zudem in Aquileia: Scrinari 1972, Kat. 343, Abb. 344; Kat. 344, Abb. 346; Kat. 345, Abb. 347. Im Unterschied zu den Porträtstelen der frühen Kaiserzeit ist das Typenspektrum sehr schmal, zumeist handelt es sich um kleinformatige Schaftstelen mit reliefiertem Giebel oder um einfache, profilgerahmte Stelen, nicht selten aus Marmor. Die Bildnisse sind häufig als kleine Brustbilder in den Giebel eingefügt. Eine Sondergruppe bilden die Stelen von Angehörigen der *legio XI Claudia* an ihrem Stationierungsort Aquileia aus dem späten 3. und frühen 4. Jh. n. Chr., für die teilweise ältere Stelen umgearbeitet wurden: Scrinari 1972, Kat. 348–355, Abb. 348–355; Rebecchi 1976. – In der westlichen Poebene: Vavassori 1994, Kat. 109 mit Abb. (Bergamo); Mercado – Paci 1998, Kat. 37, Taf. 54 (Ivrea).

**26** Denti 1991b, 31–53; Scagliarini Corlàita 1991, 168–178; Ortalli 1998, 51. – Allg. zur wirtschaftlichen Entwicklung in Oberitalien Chevallier 1983, 231–303, zur Ansiedlung von Veteranen in der Cisalpina ebd. 194–204; Keppie 1983, bes. 187–207.



2 Stele der *Silii* mit drei Halbfiguren auf originaler Basis. Cessalto, Municipio

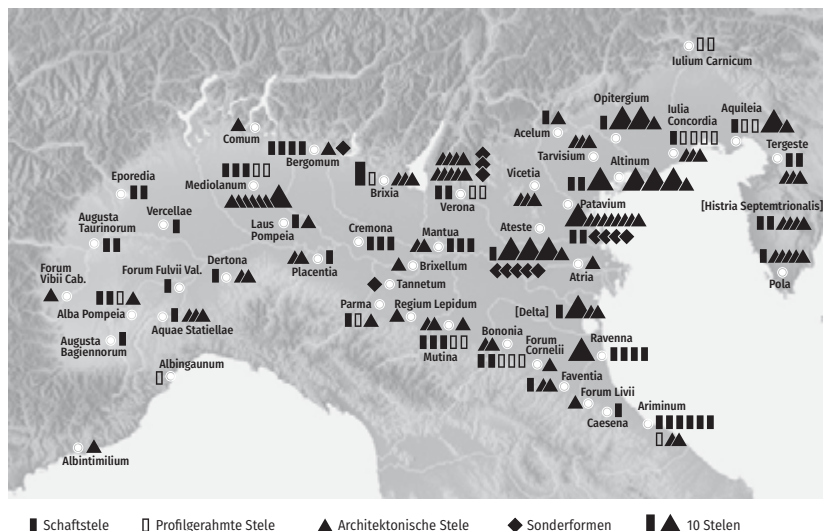
auf die Orte in der Poebene und in Istrien. Insbesondere die architektonisch gegliederten Stelen zumeist in Form der Ädikula mit Pilastern oder Säulen sind in den Städten der Emilia Romagna und in der Lombardei belegt, haben aber einen deutlichen Schwerpunkt im mittleren Veneto zwischen Este und Portogruaro. Insgesamt übertreffen sie an Zahl die einfachen Schafstelen und insbesondere die seltenen profilgerahmten Stelen bei weitem. Darüber hinaus sinkt die Bedeutung der Porträtstelen als Grabmal im westlichen Randgebiet Oberitaliens, also im Piemonte und in Ligurien, deutlich; hier überwiegen die anikonischen Stelen bei weitem. Im Umkehrschluss heißt dies, dass das Porträt als Repräsentationsform im sepulkralen Bereich in diesem Teil Oberitaliens nur wenig Akzeptanz gefunden hat. *Mediolanum* als bedeutendstes Munizipium in der westlichen Poebene bildet mit seiner großen Anzahl an Porträtstelen in dieser Hinsicht eine Ausnahme.<sup>27</sup>

#### PORTRÄTGESTALTUNG UND ERSCHEINUNGSBILD

Das Porträt steht im Zentrum des ›Bildprogramms‹ der Stelen: Es stellt dem Betrachter des Grabmals den bzw. die Personen vor Augen, die an dieser Stelle begraben sind, und setzt damit die Angaben in der Inschrift in ein leicht lesbares Bild um. Dafür werden vier Formen des ›statuari-schen‹ Bildnisses eingesetzt, die auch im übrigen Italien geläufig sind: die relativ selten und nur bei aufwendigen Grabstelen angewandte, Statuen imitierende Vollfigur; die sehr verbreitete Halbfigur, die noch einen gewissen gestischen Spielraum bietet etwa bei der *dextrarum iunctio* von Paaren; das Brustbild ohne Arme und schließlich die Büste, die unbedeckt oder bekleidet sein kann.<sup>28</sup> In der Regel ›treten‹ die Porträtfiguren

<sup>27</sup> Stelen aus dem Stadtgebiet und vom *ager* von *Mediolanum*: Pflug 1989, Kat. 292–314; weitere Stelen und Stelenfragmente aus Mailand bei Tocchetti Pollini 1990.

<sup>28</sup> Zu den Bildnisformen Pflug 1989, 78–91. – Zur *dextrarum iunctio* ebd. 105. Diese Geste der Verbundenheit als Ausdruck der *concordia* charakterisiert in der Regel Ehepaare: beispielsweise Pflug 1989, Kat. 111, Taf. 22, 1; Kat. 124, Taf. 23, 4; Kat. 280, Taf. 41, 3; Kat. 301, Taf. 46, 1. Beim Handschlag zwischen Patron und *liberta* ist nicht auszuschließen, dass der Freilasser seine ehemalige Sklavin zur Frau genommen hat: Kat. 201, Taf. 30, 4; Kat. 307, Taf. 46, 4. Nur in einem Fall sind zwei Männer durch Handschlag verbunden, ein *libertus* mit seinem *patronus*, für den er die Stele errichten ließ: ebd. Kat. 295, Taf. 48, 1.



### 3 Verbreitung der oberitalischen Porträtstelen im Gebiet der augusteischen Regionen *Aemilia, Venetia et Histria, Transpadana* und *Liguria*

dem Betrachter frontal und mit auffällender Uniformität entgegen, die indes eine Haltung zeigt, die nicht anders als bei Porträtstatuen die *dignitas* des Dargestellten zum Ausdruck bringen soll. Abweichungen von der gewollten Strenge des ›Auftritts‹ bleiben eine Ausnahme, wenn etwa ein Mann seiner Gattin den Arm an oder über die Schulter legt.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Dazu Pflug 1989, 105. Geradezu intim mutet die Geste an, wenn einem Falle der Mann die über seine Schulter gelegte Hand der Frau festhält: ebd. Kat. 28. Die übrigen Beispiele zeigen, dass diese Form der Zuwendung gelegentlich auch zwischen anderen Familienangehörigen vorkommt (Kat. 31; Kat. 71b, Taf. 18, 3), in der Regel jedoch die Frau dem Gatten den Arm über die Schultern legt (Kat. 10, Taf. 2, 3; Kat. 62, Taf. 16, 1; Kat. 63, Taf. 16, 4); Handschlag und linke Hand auf der Schulter des Mannes: ebd. Kat. 169. Eine seltene Ausnahme: *M(arcus) Fadienus C(ai) f(ilius) Massa* aus Gambulaga, der mit seinem linken Arm seine Gattin *Valeria Q(uinti) f(ilia) Secunda* umfasst (Abb. 9 d): Berti 2006, 11, Abb. 5. – Insbesondere Stelen im Veneto zeigen gelegentlich zwei bis drei Familienangehörige einander leicht zugewandt oder zu einem angedeuteten Halbkreis gruppiert: Pflug 1989, Kat. 111, Taf. 22, 1; Kat. 117, Taf. 23, 3; Kat. 124, Taf. 23, 4; Kat. 126, Taf. 23, 1; Kat. 152, Taf. 25, 2; Kat. 153, Taf. 24, 4.

Hinsichtlich der Qualität der Porträts haben wir es mit einer sehr großen Bandbreite zu tun. Sie reicht von einer strichmännchenartigen Skizzierung in Umrissen, wie sie auf Stelen der augusteischen Zeit im westlichen Randgebiet des Piemonte vorkommt<sup>30</sup>, bis hin zu qualitätvollen Porträtschöpfungen mit differenzierter Mimik.<sup>31</sup> Dabei mögen vor allem die erheblichen Unterschiede in den Ansprüchen der Auftraggeber und in den Fähigkeiten der lokalen Werkstätten eine Rolle spielen. Nicht nur in Oberitalien, auch in den übrigen Teilen Italiens hat man offensichtlich eine von heutigen Sehgewohnheiten abweichende Vorstellung vom Porträt, d. h. dem Bildnis eines Individuums, wie die Stele des *L(ucius) Naevius L(uci) f(ilius) Montanus* aus Cortemilia im Piemonte mit scheibenförmigem Gesicht und darin eingeritzten Augen, Mund und Nase zeigt.<sup>32</sup> Denn auch auf Stelen von höherer Qualität mit zwei und mehr Porträts – diese machen den weitaus größeren Teil des Materials aus – lässt sich eine mehr oder weniger ausgeprägte Formelhaftigkeit be-

---

**30** Primitive ›Stelen‹, aus einem Block Flußgestein bestehend, auf dessen Oberfläche Inschrift und Porträt eingeritzt wurden, stehen offenbar in einer vorrömischen, indigenen Tradition des Piemonte: Mercado – Paci 1998, 21; Filippi 2006, 40–42; s. auch o. Anm. 15. – Exemplare mit ›Porträt‹ sind im Westen der Regio XI aus dem Hinterland von *Eporedia* (Ivrea) und *Augusta Taurinorum* (Turin) bekannt: Mercado – Paci 1998, 57–59, Nr. 1–3, Taf. 37, 1–3. Weitere Stelen mit sehr einfachen Porträts aus der gleichen Region: ebd. 59–62, Taf. 38, 4–6, darunter die Stele des *Lucius Naevius Montanus*, s. u. Anm. 32.

**31** Qualitätvolle Porträts, die mit rundplastischen Bildnissen vergleichbar wären, bleiben Ausnahmen: Pflug 1989, Kat. 126, Taf. 23, 1, gute Aufnahme in Sena Chiesa – Lavizzari Pedrazzini 1998, 545 Kat. V.149 Abb. S. 693 (Oderzo); Kat. 237, Taf. 35, 2 (Este); Kat. 327, Taf. 51, 1 (Alba Pompeia).

**32** Wohl in augusteische Zeit zu datieren: Pflug 1989, Kat. 324, Taf. 51, 4; Mercado – Paci 1998, 60–61, Nr. 5, Taf. 38, 5. – Vgl. den etwas rundplastischer gestalteten, schlichten Kopf auf der frühen Stele in Aquileia: Pflug 1989, Kat. 83, Taf. 17, 4 (um die Mitte des 1. Jh.v. Chr.) und die beiden männlichen Köpfe auf dem Grabrelief der *Cornelii* in Bergamo aus augusteischer Zeit: Vavassori 1994, 106 Abb. 26–27, 192, Kat. 98 mit Abb. – Noch stärker stilisierte Porträts auf einem Relief mit drei Rundbogennischen in Pesaro, Museo Archeologico Oliveriano (letztes Viertel 1. Jh.v. Chr. bis frühes 1. Jh. n. Chr.): Rebecchi 1980, 122–123, Taf. 44, 1; de Marinis 2005, 249, Kat. 133 mit Abb. – Zur vermeintlich keltischen Tradition hinter derartigen Werken einfacher Bildhauer Pflug 1989, 69–70; Verzár-Bass 2008, bes. 36 mit Abb. 7.

obachten. Herstellungstechnisch hat dies seine Ursache in der Verwendung bestimmter Vorlagen, die von den Bildhauern eingesetzt werden.<sup>33</sup>

Bei der einfachen Schaftstele in Modena, die im 1. Viertel des 1. Jh. n. Chr. von *Salvia (Gaiæ) I(iberta) Italia* für sich und ihre Patronin in Auftrag gegeben wurde, hat der Steinmetz das gleiche Gesichtsschema mit großen, ovalen Augen nur geringfügig abgewandelt, um letztere, links dargestellt, etwas älter wirken zu lassen. Beide Frauen tragen die gleiche Frisur mit gewelltem Haar und kurzen, breiten Schlangenlocken.<sup>34</sup> Im Falle der frühen Ädikulastele der *Cartorii* in Padua beschränkt sich das Repertoire auf zwei Gesichtstypen, einen eher rechteckigen für die beiden Eltern, einen rundlichen für die vier Kinder, darunter ein Mädchen (Abb. 1).<sup>35</sup> Eine weitergehende Differenzierung vor allem zwischen weiblichen und männlichen Bildnissen ist auf der 2,20 m hohen Stele der *Alennii* in Bologna zu beobachten, die um die Mitte des 1. Jh. n. Chr. entstanden ist und auf der mehrere Generationen einer Familie dargestellt sind (Abb. 4): Jedem Geschlecht ist ein eigenes Kopfschema zugrunde gelegt und dieses zusätzlich je nach Alter mit den entsprechenden Inschriften versehen. Oben die Eltern *L(ucius) Alennius L(uci) I(ibertus) Stephanus* und seine Gattin *Freia M(arci) I(iberta) Euphemia*, darunter die Söhne *L(ucius) Celer* und der Sevir *Titus* (rechts), unten die Freigelassene (und illegitime Tochter?) *Stacte* und die Tochter *Saturnina*.<sup>36</sup>

---

**33** Beispiele: Pflug 1989, Kat. 8, Taf. 1, 1 (Stele der *Firmii*, Ravenna); Kat. 52, Taf. 11, 2 (Stele der *Novii*, Modena); Kat. 147, Taf. 24, 1 (Altino); Kat. 160, Taf. 25, 5 (Wien); Kat. 175, Taf. 26, 2 (Altino); Kat. 226, Taf. 29, 3 (Este).

**34** Pflug 1989, Kat. 50, Taf. 12, 1; Münzbeigaben mit 11 n. Chr. als t.p.q.; gute Photos in Giordani – Paolozzi Strozzi 2005, 15, 32, 156–158, Kat. E Ovest 126. – Ähnliche Frisur bei Porträts der Livia im Ceresstypus und der Antonia Minor, demnach mittelaugusteisch-tiberisch: Boschung 1993, 47, Cc, Skizzen 14–15 (Livia); 51–52, H, Skizzen 21–22 (Antonia Minor); Boschung 2002, 182–184, 190; Maderna 2010, Abb. 117 (Antonia Minor in Erbach); Alexandridis 2004, Kat. 56, Taf. 12, 3 (Antonia Minor); Kat. 60, Taf. 11, 4 (Antonia Minor). – Stadtrömisches Privatporträt: Fittschen – Zanker 1983, Nr. 51, Taf. 60 (spätaugusteisch).

**35** Pflug 1989, Kat. 192, Taf. 28, 1.

**36** Stele der *Alennii*: Pflug 1989, Kat. 44, Taf. 9, 1–3; Chevallier 1983, Taf. 58, Abb. 124 (untere Bildfelder). – Vergleichbare Differenzierung der Gesichtstypen auf den Stockwerk-Stelen der *Arrii* (Pflug 1989, Kat. 8, Taf. 1, 1) und der *Firmii* in Ravenna (ebd. Kat. 10, Taf. 2, 3), einer inschriftlosen Stele vom *ager* von *Opitergium* (ebd. Kat. 125), der Stele der *Cartilii* in Este (ebd. Kat. 226, Taf. 29, 3) und der *Cluttii* in Verona (ebd. Kat. 250, Taf. 37, 1–2).



Bei der Unterscheidung von Altersstufen kommt, vor allem bei weiblichen Bildnissen, offenbar der Frisurmode eine gewisse Bedeutung zu. Dies wird an der 2,39 m hohen, schlanken Stele der *Vettii* in Mailand mit insgesamt fünf Bildnissen deutlich (Abb. 5).<sup>37</sup> *C(aius) Vettius*, Sohn des *Novellus*, Stifter des Denkmals in der Einzelnische oben, unterscheidet sich von seinem Freigelassenen *Adiutus* im unteren Register durch das großgelockte Haar und die etwas tieferen Nasolabialfalten.<sup>38</sup> Die Gesichter der drei Frauen zeigen nur geringe Unterschiede hinsichtlich der Alterskennzeichnung; lediglich im Fall von *Methe* rechts unten signalisiert das Fehlen von Nasolabialfalten ein geringeres Alter. Von den drei Frauen trägt *Virginia Luta*, die Mutter des Grabinhabers, links im oberen Register, eine bereits »altmodische« Frisur, wie sie in augusteischer Zeit en vogue war.<sup>39</sup> Die sehr verbreitete Wellenhaarfrisur mit langen Korkenzieherlocken kennzeichnet die eine Freigelassene rechts oben, *Privata*, als Frau mittleren Alters<sup>40</sup>, während *Methe*, die andere Freigelassene rechts unten, mit Paaren kurzer Korkenzieherlocken als Bereicherung

---

**37** Pflug 1989, Kat. 300, Taf. 47, 3; Tocchetti Pollini 1990, Kat. 21, Taf. 23–24, Abb. 21a–d; sehr gute Abbildungen von Stele und Porträts nach Abnahme von der Porta Nuova bei Arslan – La Guardia 1991, 72–79, Abb. 54–60. – Datierung: 2. Drittel 1. Jh. n. Chr.

**38** Das Porträt des *C(aius) Vettius Novelli f(ilius)* entspricht Männerbildnissen tiberisch-claudischer Zeit. Vgl. Boschung 2002, 109 Nr. 35.3, Taf. 84, 1 (tiberisches Privatporträt aus Nemi) – Allg. Ähnlichkeit mit Porträts des Claudius, beispielsweise Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 1277: Johansen 1994, Kat. 59 mit Abb. (weniger ausgeprägte Geheimratsecken als beim Stelenporträt); Mantua, Palazzo Ducale: Levi 1931, 58, Kat. 109, Taf. 63 rechts (Nase und Mundpartie modern ergänzt).

**39** Stirnwulst-Frisur mittel- bis spätaugusteischer Zeit: Typologisch ähnlich bei einer weiblichen Gewandstatue augusteischer Zeit von einem Grabbau in Aquileia: Scrinari 1972, Kat. 92b, Abb. 92b; Denti 1991b, 96, Abb. 74; Beschi 1986, 361, Abb. 329 (Statue), Abb. 330 (Kopf). – Vgl. auch das linke Frauenporträt auf dem stadtrömischen Grelief des *L(ucius) Ampudius Philomusus* in London, British Mus. (1920–20.1): Kockel 1993, 157–158, Kat. J 3, Taf. 70 a (Datierung: mittelaugusteisch).

**40** Weit verbreitete Wellenhaar-Frisur der caliguläisch-claudischen Zeit; bei Angehörigen des iulisch-claudischen Kaiserhauses, beispielsweise Drusilla im Typus Caere-München 316 und Messalina im Typus Adolphseck-Formia: Boschung 1993, 68–69, U, Skizzen 53–54 (Drusilla); 71–72, W, Skizzen 59–60 (Messalina); Boschung 2002, 191–192; Alexandridis 2004, 151, Nr. 85–86, Taf. 18, 1–4. – Die langen Korkenzieherlocken sind eine variable, zeittypische Bereicherung einer schlichten Frisur.



4 Stele der *Alennii*. Bologna, Museo Civico Archeologico, Inv. MCABo 19040



5 Stele der *Vettii*. Mailand, Civico Museo Archeologico, Inv. A 0.9.6743



6 Venetische Stele mit fünf Halbfiguren aus der Umgebung von Oderzo. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. I 1136



7 Stele des Sklaven *Donatus* auf originaler Basis. Quarto d'Altino, Museo Nazionale Archeologico, Inv. 3843, 3844

einer Agrippina Maior-Frisur einer jüngeren Mode folgt<sup>41</sup>. Die senkrecht fallenden Lockenpaare kommen in Verbindung mit Porträts der jüngeren Agrippina erst ab der Mitte der dreißiger Jahre des 1. Jh. n. Chr. vor, so dass die Frisuren der drei Frauen auf der Mailänder Stele unterschiedliche Altersstufen kennzeichnen und dem Betrachter damit eine Generationenabfolge vermitteln.<sup>42</sup> Eine entsprechende Differenzierung nach Generationen kommt auch bei männlichen Bildnissen vor, wie eine Stele ohne Inschrift aus Oderzo in Wien zeigt (Abb. 6).<sup>43</sup>

Eine derartige, fast durchgängig bei den Porträtstelen feststellbare physiognomische Angleichung der Dargestellten mag einerseits herstellungstechnisch bedingt sein, muss aber andererseits doch den Vorstellungen der Auftraggeber entsprochen haben. Für sie scheinen diese typisierten Bildnisse dazu geeignet gewesen zu sein, den Eindruck von Familienzugehörigkeit zu erwecken, auch wenn diese nur fiktiv gewesen sein mag, da – wie in den gezeigten Fällen – nicht ausschließlich Eltern und ihre Kinder, sondern auch Freigelassene im Verband der *familia* dargestellt sind. Dahinter steht eine Auffassung vom Porträt eines Individuums, das sich als konzeptionell umschreiben lässt und die im Fall der Grabstelen mittels Chiffren umgesetzt wird, die Ähnlichkeit, Alter und familiäre Zusammengehörigkeit verbildlichen sollen. Dass diese Sichtweise römischem Denken konform ist, wird in der statuarischen Porträtplastik erkennbar, bei der ideale Körperschemata in Verbindung mit einem individualisierten Bildnis auf überpersönliche, gesellschaftlich vorgegebene und programmatisch umgesetzte Eigenschaften verweisen.<sup>44</sup>

---

**41** Porträt der Agrippina Maior: Boschung 1993, 61–62, O, mit Skizze 40; caliguläische Statue im Zyklus von Veleia: Boschung 2002, 191, Taf. 18, 3; Maderna 2010, Abb. 86. – Ähnliches Privatporträt mit Korkenzieherlocken in Rom, Museo Nazionale Romano: Maderna 2010, Abb. 88. – Vgl. einen Porträtkopf in Padua, Museo Civico (ohne Korkenzieherlocken): Denti 1991a, 184–186 Patavium 3, Taf. 58; Zampieri 1994, 127, Abb. 180.

**42** Zu den Korkenzieherlocken Pflug 1989, 20–21. Ähnliche Beobachtungen an stadtrömischen Porträtreliefs bei Kockel 1993, 35–49, bes. 47–49. – Vorbild der Frisur der *Methe* könnten auch frühere Porträts der Agrippina Minor sein: Boschung 1993, 73–74, Nr. Xa–Xc mit Skizzen 61–63 (Typen Neapel-Parma, Mailand und Ancona); vgl. beispielsweise den Kopf der Statue aus dem Zyklus von Veleia: Boschung 2002, Nr. 2.11, Taf. 19, 2. 4; 20, 2.

**43** Pflug 1989, Kat. 152, Taf. 25, 1. 2 (ca. 40–60 n. Chr.).

**44** Maderna 1988, 74–78; 114–115; Post 2004, 357–368, 370–371; Alexandridis 2004, 57–65.

Die verschiedenen Elemente des Porträts folgen verbreiteten Mustern und drücken damit als verbindlich verstandene, normative Werte aus.

Diesem Konzept entsprechen die Stelenbildnisse auch hinsichtlich der Tracht und des Habitus, anders ausgedrückt in den verwendeten Figurenschemata, indem sie die von Grabbauten mit Statuen und den Statuengruppen im öffentlichen Raum der Städte vorgegebenen *exempla* typologisch und wohl auch inhaltlich aufgreifen.<sup>45</sup> Die Männer tragen in aller Regel die Toga, die bei den Libertinen – nicht anders auf den bekannten stadtrömischen Grabreliefs – den erreichten Status eines *civis Romanus* signalisiert.<sup>46</sup> In den Städten der Transpadana, deren Bewohner erst mit der Bürgerrechtsverleihung 49 v. Chr. dieses Privileg erhielten, dürfte der Toga zumindest in der ersten Generation der Neubürger eine vergleichbare Bedeutung zugekommen sein.<sup>47</sup> Zu diesen könnte auch *M(arcus) Cassius M(arci) f(ilius) Cacurius* gehört haben, dessen Stele aus dem letzten Drittel des 1. Jh. v. Chr. ihn und seine Ehefrau als frontalsitzendes Paar wiedergibt. Mit der singulären Darstellungsform demonstriert er die ehrenvolle Verleihung des *honor bisellii* durch seine Heimat-

---

**45** Rebaudo 2007, 112. – Sowohl die auf den Stelen verwendeten Porträttypen mit unterschiedlichen Frisuren als auch die statuarischen Typen haben nahezu ausnahmslos Vorbilder in der Rundplastik Oberitaliens, entweder unter den erhaltenen Statuen und Büsten von Angehörigen des Kaiserhauses und der lokalen Elite oder den zumeist aus Kalkstein bestehenden Porträtstatuen von Grabbauten. – Zu öffentlichen Statuengruppen in Oberitalien: Fuchs 1987, 166–175; Denti 1991a, bes. 323–345; Compostella 1998; Boschung 2002, 25–35 (Veleia), 134–135 (Aquileia); Mian 2009. – Zur Bedeutung der statuarischen Typen Boschung ebd. 192–197; zudem s. u. 286–287.

**46** Etwa 95 % der männlichen Vollfiguren und Halbfiguren tragen die Toga dem Statuentypus entsprechend mit der rechten Hand am Gewandbausch; abweichend davon fünf mit der linken Hand. Zu Tracht und Attributen der dargestellten Pflug 1989, 92–103. – Zur Bedeutung der Toga: Goette 2013, 51–52; auf den stadtrömischen Grabreliefs Kockel 1993, 15–25. – In zwei Fällen wird die Toga *capite velato* getragen: Pflug 1989, Kat. 23 (Rimini, Stele des Sevirs *Lucius Egnatius*); Donati 1981, 95–95, Kat. 28 mit Abb.; Pflug 1989, Kat. 190, Taf. 28, 3 (Padua, Stele des *Manius Moenius*). Ob dies mit dem Sevir-Amt zu erklären ist, muss offen bleiben, da in den anderen Fällen bei Darstellung von Seviri als Vollfigur (ebd. Kat. 20, Taf. 5, 1) oder Halbfigur (ebd. Kat. 226, Taf. 29, 3–4; Kat. 243; Kat. 244) dieser Hinweis auf eine sakrale Funktion fehlt.

**47** Ausgenommen alte Koloniestädte wie Aquileia und Cremona, die bereits 89 v. Chr. römische Munizipien geworden waren. Den Status eine Provinz verlor die *Gallia Cisalpina* endgültig erst mit den Verwaltungsreformen und der Aufhebung des Militärkommandos um 42 v. Chr.

stadt *Mediolanum* (Mailand).<sup>48</sup> Sein *cognomen* wie auch das seiner Gattin und des einen seiner beiden Söhne verraten die Zugehörigkeit zur keltischstämmigen Bevölkerung der Metropole im alten Stammesgebiet der Insubrer.<sup>49</sup>

Auch ehemalige Soldaten, jedenfalls die einfachen Veteranen der Legionen und der Prätorianerkohorten, zeigen sich fast durchweg in Bürgertracht.<sup>50</sup> Insofern stellt das Bildnis des Veteranen *L(ucius) Artorius C(ai) f(ilius)* mit nackter Büste und Schulterbauschmantel eine außergewöhnliche Hervorhebung dar, mit der ein Signet für militärische *virtus* okkupiert wird, das ansonsten der Ikonographie von Feldherren, aber auch von Offizieren vorbehalten ist.<sup>51</sup> Diese demonstrieren ihrerseits in

**48** Pflug 1989, Kat. 301, Taf. 46, 1; Grassi – Frontini 2009, 290–291, Abb. 4.116; gute Abb. bei Cadario 2008, 18. Auf ihr ist zu erkennen, dass *Atilia Manduilla* Spindel und Rocken in der linken Hand hält, keinen Mohnstängel, wie in Pflug 1989, 277 Kat. 301 angegeben. – Die Ehrung zweier Seviri mit dem *bisellium* ist in Mailand durch die Inschrift auf einer weiteren, nur fragmentarisch erhaltenen Stele belegt: Pflug 1989, Kat. 313, Taf. 48, 2; Tocchetti Pollini 1990, 30–31, Kat. 5, Taf. 4–5, Abb. 5 a–d. – Zum *honor bisellii*: Schäfer 1990, Stele in Mailand 318, Taf. 102, 4.

**49** Zur frühen Geschichte von *Mediolanum* und zur Romanisierung der Kelten in der Regio *Transpadana*: Grassi 1995, 40–42; Grassi – Frontini 2009, 59–71, 177–180; Cadario 2008, 17–23.

**50** Die Zahl der Militärs unter den Stelenporträts ist mit 16 relativ gering, wenn man die *classarii* der ravennatischen Flottenbasis einbezieht, insgesamt 20. Zu den höheren Rängen, zumeist Zenturionen s. u. Anm. 52. – Die 6 einfachen Soldaten erscheinen in ziviler Tracht. In Toga: Pflug 1988, Kat. 230, Taf. 34, 8; Kat. 284; nur fragmentarisch erhalten: Kat. 306, Taf. 49, 4; Kat. 309, Taf. 49, 5; in Büstenform: Kat. 270, Taf. 44, 1; Kat. 310, Taf. 49, 1. – Auf einer großen Stele in Portogruaro hat sich ein junger *centurio* zusammen mit seinen Eltern in der Toga darstellen lassen: ebd. Kat. 103, Taf. 21, 1–2. – Ebd. Kat. 153, Taf. 24, 4: Soldat in Tunika und *sagum*, mit Schwert, ohne Inschrift. – Allg. zu Darstellungen von Militärs in Oberitalien Franzoni 1987, bes. Nr. 25, Taf. 12, 4; Nr. 26, Taf. 13, 1, 14, 1; Nr. 28, Taf. 15, 1–2; Nr. 30, Taf. 16, 1, 17, 1; Nr. 31, Taf. 18, 1; Nr. 52, Taf. 26, 1; Nr. 55, Taf. 26, 4; Nr. 63, Taf. 31.

**51** Pflug 1989, Kat. 33, Taf. 10, 3 (frühes 1. Jh. n. Chr.). Um einen Offizier kann es sich bei dem Dargestellten nicht handeln, da ihn die Inschrift als einfachen Veteranen ausweist. – Vgl. stadtrömische Grabreliefs mit entsprechender Darstellung von Offizieren als Halbfiguren mit nacktem Oberkörper und Schulterbauschmantel: Kockel 1993, 24; 108–109, Kat. D 1, D 2, Taf. 21 a–b, 182–183; Kat. L 9, Taf. 95b. Falls es sich bei dem in der Linken gehaltenen Schwert um ein *parazonium* handelt, hätten die Dargestellten den Rang eines *tribunus militum*

den wenigen Beispielen unter den Porträtstelen ihren gehobenen Status durchaus über ihre Militärtracht, wozu auch der zu einem Schulterbausch drapierte Mantel gehört, wie ihn der *centurio* *Q(uintus) Sertorius L(uci) f(ilius) Festus* auf dem Familiengrabmal in Verona trägt.<sup>52</sup> Im Hinblick auf das fast durchgängige Muster der Togati enthält die außergewöhnliche Darstellung eines Mannes in Paenula mit Halstuch eine besondere Aussage: Möglicherweise soll sie dem Betrachter vermitteln, dass *C(aius) Trebius C(ai) l(ibertus) Anteros* sich in seiner Berufstracht, etwa als Verwalter oder Buchhalter, präsentiert, worauf das aufgeschnürte ›Rechnungsbuch‹ im Giebel der Stele hinweist.<sup>53</sup> Eine Abweichung von

---

gehabt und den Rittern angehört. – Ein statuarisches Vorbild in Aquileia ist die Statue des sog. Navarca (letztes Drittel 1. Jh.v. Chr.): Scrinari 1972, Kat. 81, Abb. 81; Denti 1991a, 66–71, Kat. Aquileia 9, Taf. 18, 2; 19, 4; 20, 1–4; 21, 1–3; Post 2004, 23–24, 389–390, Kat. I 2, Taf. 4 a–c.

**52** Pflug 1989, Kat. 259, Taf. 39, 1; 40, 2. Weitere Militärs in *lorica*: ebd. Kat. 260, Taf. 39,2 (*aquilifer*); Kat. 261, Taf. 39, 3; Kat. 282, Taf. 43, 2; Kat. 321: Mercado – Paci 1998, 143–144, Nr. 70, Taf. 82; Kat. 322: Mercado – Paci 1998, 81–82, Nr. 29, Taf. 36 b. – Die monumentale, frühaugusteische Stele des *Minucius Lorarius*, *centurio* der 3. Legion Martia, in Padua trägt die früheste ganzfigurige Darstellung eines Militärs in Oberitalien, jedoch in Tunika und Militärmantel (*lacerna, sagum?*): Pflug 1989, Kat. 191, Taf. 28, 2; Keppie 1991, 115–121 Abb. 1. – Die männliche Figur auf einer fragmentarisch erhaltenen Stele in Bologna dürfte entsprechend als stehender Offizier zu rekonstruieren sein: Pflug 1989, Kat. 41, Taf. 9, 5. – Spalthoff 2010, 34, 198–199, Kat. 90, Taf. 8, 23–25, rechnet *Minucius Lorarius* (mit »*sagum*«) und die Gepanzerten mit Schulterbausch zu den Offizieren mit ritterlichem Rang, darunter auch den als Clipeusporträt dargestellten *loricatus* auf einem Stelenfragment in Brescia: Pflug 1989, Kat. 282, Taf. 43, 2; Franzoni 1987, 80, Nr. 55, Taf. 26, 4 (wohl *centurio*); Spalthoff 2010, 171, Kat. 32, Abb. 202. Für eine Beurteilung wäre eine gute Aufnahme nötig, die Details wie die Form des Schwertknaufs (*parazonium?*) eindeutig sichtbar macht.

**53** Aus Tresigallo im Podelta unweit von Ravenna, zu verstehen vielleicht im Kontext der Administration der dort belegten *saltus* und *praedia* oder einer Villa rustica, auch wenn die Inschrift keinen Hinweis darauf gibt. Im Giebel der Stele aufgeschnürte Schreibtäfelchen des Buchhalters: Pflug 1989, Kat. 15, Taf. 3, 3; Rebecchi 1989, 322–324, Abb. 52. – Zur Deutung als ›Rechnungsbuch‹ (*codex rationum*) und Berufsattribut vgl. die entsprechenden Utensilien auf dem Grabaltar des *actor Eures*, eines Verwaltungssklaven, in Aquileia: Scrinari 1972, Kat. 390, Abb. 390; Dexheimer 1998, Kat. 61, Detailabb. S. 218; CIL V 1049. Vergleichbares Attribut auf dem Grabaltar des Sklaven *Nothus*, tätig als *nummularius*, in Pula: Dexheimer 1998, Kat. 19, Abb. S. 190; zur Deutung des *codex* als Attribut 28–29. – Bei dem Mantel handelt es sich nicht um eine *Lacerna*,

der Togatracht ist bei den Angehörigen der Flotte in Ravenna, bei denen es sich in den meisten Fällen um Peregrine handelt, nicht verwunderlich, da diese nicht die Toga tragen durften; sie werden entweder im neutral wirkenden Brustbild oder in Büstenform wiedergegeben, in einem Fall als Halbfigur mit Tunica und Mantel, jedoch mit der linken Hand am Gewandbausch.<sup>54</sup>

Die Tracht der Frauen auf den Porträtstelen ist bei der häufig schematisierten und abgekürzten Darstellung in dicht gedrängten Gruppenbildern nicht immer von derjenigen der Männer zu unterscheiden. Die Palla wird wie bei den Togaträgern zu einer Schlinge drapiert, aus der ein Arm – in der Regel der rechte – hervorragt; bei älteren Frauen kann der Mantel über den Kopf geschlagen sein.<sup>55</sup> Auch wenn die Bildnisse in vielen Fällen nicht genau den Mustern folgen, ist dennoch zu erkennen, dass ihnen häufig statuarische Typen zugrunde liegen; dies gilt auch für die am häufigsten vorkommende der Palliata.<sup>56</sup> Weitaus seltener wählten die Auftraggeber der Stelen andere statuarische Darstellungsformen, wie sie in den Statuengalerien der städtischen Zentren, vor allem aber in Grabbauten zu sehen waren. Von der großen Menge der Frauenbildnisse

---

wie Rebecchi 1987, 133–134 mit Abb. 24 meint. Ebenda wird auf die lebensgroße Statue eines Mannes in der Paenula verwiesen, die wohl von einem Grabmal aus der Umgebung von Bresciello am Po nordöstlich von Parma stammt und den entsprechenden Statuentypus repräsentiert, ebd. 134 mit Abb. 25 und Lit. – Zu Lacerna und Paenula Potthoff 1992, 128–131 und 141–145.

**54** Insgesamt 4 Porträts von *classarii*, darunter ein Unteroffizier (*optio*) im mittleren Bildfeld der Stele der *Arrii* in Ravenna (Pflug 1989, Kat. 8, Taf. 1, 1; Susini 1990, Farbtaf. 50), zwei Steuermänner (*gubernator*) von Kriegsschiffen (Pflug 1989, Kat. 4; Susini 1990, 470, Abb. 4; Pflug 1989, Kat. 6; Susini 1990, 476, Abb. 18, Farbtaf. 54–55) und ein Flottenveteran (*missicius*) ägyptischer Herkunft (Pflug 1989, Kat. 11; Susini 1990, 476, Abb. 21).

**55** Dazu Pflug 1989, 98–99; vgl. Kat. 59, Taf. 16, 2, 5 (Stele des *C(aius) Munatius P(ubli) f(ilius)*, Parma); Kat. 75, Taf. 18, 1 (Stele des *Q(uintus) Labienus Mollio Q(uinti) f(ilius)*, Pula); Kat. 147, Taf. 24, 1 (Stele ohne Inschrift in Altino). – Ältere Frauen in Unterscheidung von jüngeren in Palla *capite coperto*: ebd. Kat. 173, Taf. 23, 2; Kat. 192, Taf. 28, 1; Kat. 226, Taf. 29, 3.

**56** Etwas mehr als die Hälfte aller weiblichen Voll- und Halbfiguren entsprechen dem Typus der Palliata. Zu diesem Alexandridis 2004, 43–44, 259–261 mit Replikenliste; Scholz 1992, 100–107. – Statuarische Beispiele: Statue aus Luni in Tortona mit nicht zugehörigem Kopf wohl von einem Grabmal: Pastorino 2008, 259–264, Abb. 1–2 (mittel- bis spätaugusteisch); Statue *capite coperto* aus der Villa dei Misteri in Pompeji: Scholz 1992, 28–29, 36 Nr. St. 9, Abb. 12–14; Alexandridis 2004, Liste S. 260 Nr. 17 (augusteisch). – Zur Palla Potthoff 1992, 146–151.



mit zurückhaltendem und ihrem Gatten angeglichenem Erscheinungsbild heben sich nur wenige Ausnahmen ab, die sich an verbreiteten Figurenschemata von Porträtstatuen orientieren, etwa dem Typus der Pudicitia mit eingeschlagenem und erhobenem rechtem Arm.<sup>57</sup> Bei den Stelenporträts kommt er allerdings selten in reiner Form mit bedecktem Kopf vor.<sup>58</sup> Eine ähnliche Gestik in der Gewandführung zeigen die Bildnisse im Fundilia-Eumachia-Typus, bei dem die aus dem Mantel ragende rechte Hand einen Gewandzipfel schräg vor die Brust zieht.<sup>59</sup> Die beiden Frauen auf der Stele der *Cornelii* in Bologna tragen die Palla in einer Weise, die bei den halbfigurigen Darstellungen auf den Stelen kaum vom Haltungsschema der Palliata zu unterscheiden ist; mit der linken Hand rafften sie jedoch wie bei den sog. Schulterbauschfiguren den Gewandsaum mit der linken Hand, während die rechte in den Brustwulst greift (Abb. 8).<sup>60</sup> Anlaß der Errichtung der großformatigen Stele war der Tod der jüngeren Frau rechts, *Cornelia C(ai) l(iberta) Prisca*, wohl eine Freigelassene des Auftraggebers *C(aius) Cornelius C(ai) l(ibertus)*

**57** Insgesamt etwa 15 % der weiblichen Stelenporträts; dazu Pflug 1989, 80, 82. – Zum Typus, der seit hellenistischer Zeit generell als Porträtstatue diente, Kockel 1993, 25–26; Alexandridis 261–264, 303–304 mit Replikenliste. Neben dem Haupttypus Braccio Nuovo mit senkrecht erhobenem Arm werden noch zwei Varianten unterschieden, wobei im Fall des Schemas Bologna-Verona der eingeschlagene rechte Arm schräg vor der Brust liegt und der angehobene linke den Gewandbausch anhebt. Beide sind in Oberitalien mehrfach durch Statuen belegt. Kopflose Statue vom Grabmal des *Aefionius Rufus* in Sarsina: Aurigemma 1963, 48 Abb. 43 (Typus Braccio Nuovo); Statue von einem Grabbau in Aquileia: Scrinari 1972, Kat. 101, Abb. 101 (Variante Bologna-Verona); Statue ohne Kopf in Padua: Zampieri 1994, 131 Abb. 189 (Variante Bologna-Verona).

**58** Typus Braccio Nuovo: Pflug 1989, Kat. 35; Kat. 149; Kat. 216, Taf. 29, 1 (*capite coperto*); Kat. 258, Taf. 40, 4. – Speziell in Este anzutreffen mit linker Hand vor der Brust: ebd. Kat. 209, Taf. 31, 3; Kat. 218, Taf. 31, 1; Kat. 231, Taf. 33, 3. – Seltene Variante Bologna-Verona: ebd. Kat. 66, Taf. 17, 2.

**59** Mit 18 % der weiblichen Porträts etwas häufiger als der Pudicitia-Typus. Beispiele: Pflug 1989, Kat. 7, Taf. 2, 1; Kat. 39, Taf. 8, 2; Kat. 81, Taf. 19, 1. – In abgewandelter Form mit über die rechte Hand geführtem Gewandbausch: Kat. 160, Taf. 25, 5 (oberes Bildfeld, *capite coperto*); Kat. 212, Taf. 32, 2. – Zum Statuentypus Kockel 1993, 26–27 mit Anm. 230 (Replikenliste); stadtrömisches Grabrelief mit zwei weiblichen Figuren: 222, Kat. O 29, Taf. 132 a (linke Figur); Alexandridis 2004, 59 mit Anm. 540. – Statuarisches Beispiel in Oberitalien: Gewandstatue von einem Grabbau in Borello (Emilia Romagna) in Cesena, Museo Civico: Bertelli 2008, 113, Abb. V.16 (spätes 1. Jh.v. Chr.).

**60** Pflug 1989, Kat. 45, Taf. 10, 1.



8 Stele der *Cornelii*. Bologna, Museo Civico Archeologico, Inv. MCABo 19008

*Hermia* links. Dessen Gattin *Fullonia Sal(vi) l(iberta) Officiosa* trägt die Palla wie ihre Nachbarin nach dem Vorbild der Gewandstatuen im Typus *Formia*, als ältere Frau allerdings mit bedecktem Kopf.<sup>61</sup>

Das für Porträtstatuen häufig verwendete Hüftbausch-Schema ist unter den halbfigurigen Bildnissen der Stelen nicht zu finden, wohl deshalb, weil im Halbkörperausschnitt die Hände nicht zu sehen waren.<sup>62</sup> Es erscheint jedoch auf der ganzfigurigen Stele der *Pettia Ge*, die in der Geste der *dextrarum iunctio* einem *Togatus* die rechte Hand reicht. Der Bausch der Palla liegt dabei quer vor ihrem Körper und fällt über ihren gesenkten linken Arm herab.<sup>63</sup> Eine singuläre Besonderheit stellt die Stele der *Egnatia (Gaiæ) l(iberta) Chila* in Rimini dar: Die Freigelassene präsentiert sich als schlanke Vollfigur im vornehmen Typus der Großen *Herkulanerin*, wenn auch in etwas modifizierter Form.<sup>64</sup> Die statuarischen Typen werden auf den Stelen in szenische Gruppen integriert und dabei nach Bedarf in Armhaltung und Bedeckung des Kopfes abgewandelt oder um weitere Gewänder ergänzt. Dies gilt bei den Statuen insbesondere für die *Stola*, einen charakteristischen römischen Bestandteil der Frauentracht mit statusbezeichnender Funktion.<sup>65</sup> Dafür bieten die Halbfiguren auf den Porträtstelen allerdings kaum Anhaltspunkte. Als einzige Frau unter den zahlreichen weiblichen Stelenbildnissen gibt *Fadia T(iti) f(ilia) Statia*, auf einer Stele in Aquileia neben ihrer Tochter

**61** Auf den Stelen mit 8 Beispielen nur zu 9 % vertreten. Beispiele mit Halbfiguren: Pflug 1989, Kat. 91, Taf. 19, 3 (rechtes Bildnis); Kat. 166, Taf. 26, 1, 3. – Zum Typus Pflug 1989, 79–80, 82 mit Anm. 484; Kockel 1993, 28 mit Anm. 234 (Replikenliste); Alexandridis 2004, 59 mit Anm. 540. Alexandridis benennt das Figurenschema nach den Porträtstatuen der *Agrippina Maior* und der *Agrippina Minor* aus dem Statuenzyklus von *Veleia* in Parma als »Typus *Velleia*«, ebd. Kat. 67, Taf. 15, 1; Kat. 114, Taf. 22, 3. Bei diesem greift die rechte Hand nicht in den Wulst der Palla vor der Brust, anders als bei einer Statue im Typus *Formia* von einem *Grabbau* in Aquileia: Scrinari 1972, Kat. 102, Abb. 102.

**62** Zum Typus Alexandridis 2004, 248–259 mit Replikenlisten. – Statuarisches Beispiel aus Oberitalien: kopflose Statue in Aquileia: Scrinari 1972, Kat. 87, Abb. 87 (Hüftbauschtypus mit Gürtung).

**63** Pflug 1989, Kat. 56, Taf. 13, 1.

**64** Pflug 1989, 100, Kat. 30, Taf. 7, 1.

**65** Zu Aussehen und Signifikanz der *Stola*: Pflug 1989, 98–99; Scholz 1992, passim; Potthoff 1992, 178–181; Kockel 1993, 51–52; Alexandridis 2004, 51–54.

dargestellt, unmissverständlich ihren Status als freie römische, verheiratete Frau (*matrona*) zu erkennen.<sup>66</sup>

Kinder und jugendliche Familienangehörige, die unter den Stelenporträts sehr präsent sind, unterscheiden sich bei der Darstellung in Halbfigur, Brustbild oder Büste von den Erwachsenen meist nur durch verkleinerte Proportionen, rundliche Gesichter und altersgemäße Frisuren, gelegentlich noch durch Attribute wie Spielzeug oder Spieltiere, die sie in den Händen halten.<sup>67</sup> An den relativ zahlreichen Einzelstelen für Kinder, insbesondere in ganzfiguriger Darstellung, ist die Bedeutung zu ermessen, die den jung Verstorbenen beigemessen wird.<sup>68</sup> Kleine Mädchen tragen ihrem Alter gemäß wie die Knaben die *toga praetexta*, die sich allerdings in der Drapierung nicht vom Typus der Palliata

---

**66** Scholz 1992, 66, Kat. Rel 8, Abb. 63 sieht an den weiblichen Bildnissen auf einer Stele aus *Altinum* in Wien die Stola (Pflug 1989, Kat. 160, Taf. 25, 5). Dafür fehlen jedoch eindeutige Hinweise wie etwa die charakteristischen Schulterträger oder ein zweiter Halsausschnitt. – Möglicherweise ist hier aber die mittlere Figur auf der Stele der *Cornelii* (hier Abb. 8) anzuschließen (Pflug 1989, Kat. 45, Taf. 10, 1): Die Schulterträger einer Stola sind am Bildnis der *Fullonia Officiosa* nicht zu erkennen, doch gleicht das bis zum Boden fallende Untergewand dem typischen Kleid der *matrona*. Dies würde allerdings bedeuten, dass auch eine Freigelassene den matronalen Habitus für sich in Anspruch nahm. – Vergleichbare Verhältnisse in Rom unter den Auftraggebern von Porträtreliefs: Kockel 1993, 51–52. Zur Stola bei Libertinen s. auch Potthoff 1992, 179–180; zum Problem der Definition der *matrona* unter trachtgeschichtlichen Aspekten und der Erkennbarkeit der Stola auf archäologischen Denkmälern zuletzt ausführlich Alexandridis 2004, 51–54.

**67** Zur Darstellung von Kindern Pflug 1989, 101–102; Mander 2013. – Kleinkinder zwischen Eltern: Pflug 1989, Kat. 10, Taf. 2, 3; Kat. 34, Taf. 3, 1; Kat. 59, Taf. 16, 2, 5; Kat. 65; Kat. 195. – Größere Kinder zwischen Eltern: Pflug 1989, Kat. 131; Kat. 176, Taf. 26, 4; Neufund: Mander 2013, 202–203, Kat. 193; Berti 1995, 68, Kat. 119, Abb. 16. – Kinder neben Erwachsenen: Pflug 1989, Kat. 117, Taf. 23, 3 (Knabe zwischen zwei Männern); Kat. 141, Taf. 22, 2 (Knabe neben Frau); Kat. 167 (Knabe neben Frau). – Sonderfall: Knabenbüste vor den Brustbildern der Eltern: ebd. Kat. 8, Taf. 1, 1. – Bildnisse von Kindern in zusätzlich angebrachtem Bildfeld: ebd. Kat. 49, Taf. 11, 3; Kat. 52, Taf. 11, 1–2; Kat. 153, Taf. 24, 4; Kat. 188; Kat. 194.

**68** Auffallend ist die hohe Zahl von Einzelstelen für Kinder und Jugendliche in Este: Pflug 1989, Kat. 208; Kat. 210; Kat. 215; Kat. 220; Kat. 221; Kat. 224, Taf. 30, 5; Kat. 227, Taf. 33, 1; Kat. 228, Taf. 34, 5–6; Kat. 238, Taf. 35, 3; wohl auch die Stele der *Acutia Blanda*: Kat. 232, Taf. 34, 1–3.

unterscheidet.<sup>69</sup> Die Knabenfigur in der Pose des Philosophen, nur mit einem griechischen Himation bekleidet auf einem Stuhl sitzend, bleibt als topisches Bildmotiv für Klugheit und Beredsamkeit ein Einzelfall.<sup>70</sup> Er zeigt jedoch symptomatisch die Absicht der Eltern als Auftraggeber solcher Grabmäler, in idealisierender Weise die Tugenden eines nicht gelebten Lebens auf ihre früh verstorbenen Kinder zu projizieren.<sup>71</sup> Dem bei einem Unfall ums Leben gekommenen Sklavenjungen *Festius* hat sein Herr eine Stele über dem Grab errichtet, die ihn stehend in kurzer Tunica, mit einem gefibelten Mantel bekleidet und einen Vogel vor die Brust haltend wiedergibt.<sup>72</sup> Seinem Status als Sklave entsprechend trägt er eine Lacerna anstelle der Toga. Diese Unterscheidung wird auf den Stelen, die für Sklaven errichtet wurden, jedoch nicht durchgängig beibehalten, wie das Beispiel des *Donatus* in Quarto d'Altino deutlich macht (Abb. 7).<sup>73</sup>

Nahezu alle Personen, die auf den Porträtstelen dem Betrachter entgegenblicken, betonen in Tracht und Habitus ihre *romanitas*. Nach Ausweis der Inschriften haben manche von ihnen den neuen Bürgerstatus noch nicht lange, wie venetische, illyrische oder keltische Eigennamen

---

**69** Stele eines kleinen Mädchens in Aquileia: Pflug 1989, Kat. 90; Scrinari 1972, Kat. 346, Abb. 346; Stele der mit 6 Jahren verstorbenen *Candida* mit Ball in Brescia: Pflug 1989, Kat. 273, Taf. 42, 5. – Zum Figurentypus der Togata Alexandridis 2004, 43, 270. – Knabe in Toga mit *bullā*: Pflug 1989, Kat. 224, Taf. 30, 5.

**70** Stele mit geringen Resten einer Inschrift in Este: Pflug 1989, Kat. 215; Mander 2013, Kat. 226. – Stilisierung des verstorbenen Knaben *L(ucius) Fadienus L(uci) f(ilius) Actor* als Intellektueller mit Schriftrolle auf einer Stele aus der Familieneekropole der *Fadieni* (hier Abb. 9 e): Berti 2006, 13–16, Abb. 7–9. Zum Epigramm auf den Knaben Camodeca 2006, 24–25.

**71** In entsprechender prospektiver Weise sind wohl die Gewandfiguren auf den Nebenseiten der Stele der *Acutia L(uci) l(iberta) Blanda* zu verstehen: Pflug 1989, Kat. 232, Taf. 34, 1–3; Mander 2013, 61–62, Kat. 221, Abb. 47–49. Sie zeigen ein Mädchen in Tunica und eine Frau im Pudicitia-Schema, stellvertretend für das weibliche Rollenverständnis in zwei Lebensabschnitten. – Im gleichen Zusammenhang stehen Grabepigramme auf Grabstelen, die häufig früh verstorbenen Angehörigen gelten: Pflug 1989, 130–131; Kat. 19, Taf. 4, 2; Kat. 21. Zu den Grabepigrammen und dem Motiv der *mors immatura* Camodeca 2006, 21–27; Cugusi – Sblendorio Cugusi 2010, 31–61.

**72** Pflug 1989, Kat. 21.

**73** Pflug 1989, Kat. 164, Taf. 25, 3. Auf den für Sklaven errichteten Stelen ist nicht immer eine klare Unterscheidung vom Togatus-Schema getroffen; möglicherweise wurde diese durch die farbige Fassung des Reliefbildes verdeutlicht: ebd. Kat. 240, Taf. 36, 1; Kat. 241, Taf. 35, 1. Symmetrisch über die Schultern gelegter Mantel ebd. Kat. 92; Kat. 227, Taf. 33, 1;

belegen.<sup>74</sup> Im statuarischen ›Auftritt‹ kommen abweichende lokale Traditionen aber nur ausnahmsweise zum Vorschein, bezeichnenderweise an den Rändern der Poben in Istrien und vor allem in den südlichen Alpentälern im Hinterland der Munizipien von *Brixia* und *Bergomum*, aber auch in der westlichen Transpadana. In einem einzigen Fall bedeckt eine Frau auf einer Stele in Turin ihren Kopf mit einem über der Stirn gekreuzten Schleiertuch, das hinten über die Schultern auf den Rücken fällt.<sup>75</sup> Auch bei den Frisuren sind lokale Besonderheiten die Ausnahme: Auf einer Stele aus einem Alpental nördlich von Brescia tragen zwei Frauen, nach Ausweis der Inschrift peregrine Angehörige einer dem römischen Munizipium adtribuierten ländlichen *civitas*, eine Art Bubikopf-Frisur mit glatt zur Seite gekämmtem Haar.<sup>76</sup> Einer keltischen Tradition folgen wohl auch die Frauen auf zwei Stelen aus dem gleichen Gebiet, die Halsringe tragen, wozu die nicht-römischen Eigennamen passen.<sup>77</sup>

Das Erscheinungsbild des Bürgers in der Toga wird nur in seltenen Fällen durch weitere Attribute bereichert; normalerweise hält die sichtbare Hand einen *rotulus*, Zeichen des rechtsfähigen Bürgers, gelegentlich Handwerks- oder Schreibgerät.<sup>78</sup> Wenn an der Halbfigur eines Mannes der *clavus* plastisch hervorgehoben wird, hat dies einen besonderen Grund: Bei den beiden Apollinaren von *Mutina*, *L(ucius) Novius L(uci) f(ilius)* (oben) und seinem *libertus* und Amtskollegen *L(ucius) Novius L(uci) l(ibertus) Chriseros* (unten), verweist der breite Gewandstreifen zusammen mit den beiden *fascēs* als Amtsinsignien und sonstigen Attributen im unteren Teil der Stele auf ihr ehrenvolles Amt, das dem der

74 Dazu Pflug 1989, 135–138.

75 Pflug 1989, Kat. 316; Mercado – Paci 1998, 74–75, Kat. 22, Taf. 25; 46. Der Name der Frau ist nicht erhalten. Zusätzlich zum Schleier ist ihre Büste mit der Tunica bekleidet. Ein vergleichbares, in diesem Fall vorne über die Schultern fallendes Schleiertuch auf einer Stele aus der *Gallia Narbonensis* in Latte, Mus. Archéologique (Inv. 982.048.01): Mander 2013, 120 Abb. 109, 216 Kat. 254 (spätes 1. Jh. n. Chr.).

76 Pflug 1989, Kat. 275, Taf. 41, 4. Den Namen der *Quinta Marcelli f(ilia)* und der *Secunda Balbi f(ilia)* fehlt das lateinische Gentilnomen; die Herkunft wird stattdessen durch die hier bereits romanisierten *cognomina* der Väter angegeben. – Hier anzuschließen ist eine weitere Stele aus demselben Gebiet mit Porträts von Frauen mit peregrinen Namen, ebd. Kat. 271.

77 Pflug 1989, Kat. 270, Taf. 44, 1; Kat. 271 (rechtes Bildnis).

78 Dazu Pflug 1989, 93–96. – Mit Zange als Attribut des Schmiedes in der Hand: Pflug 1989, Kat. 199, Taf. 30, 1; Kat. 295, Taf. 48, 1 (rechtes Bildnis).

Seviri in den anderen Städten vergleichbar ist.<sup>79</sup> *L(ucius) Caninius P(ubli) f(ilius) Valens* hält auf einer qualitätvollen Marmorstele aus Alba Pompeia in der Regio *Liguria* einen Schreibgriffel und ein Schreiftäfelchen in den Händen, offenbar als Hinweis auf seine Tätigkeit als kaiserlicher Verwaltungsbeamter (*procurator IIII publicorum Africae*). Das Grabmal hat der *procurator* im Rang eines Ritters im 3. Viertel des 1. Jhs. n. Chr. bezeichnenderweise nicht selbst aufgestellt, sondern sein Vater für den Sohn und sich, wohl um den sozialen Aufstieg seiner Familie augenfällig zu demonstrieren.<sup>80</sup> Letztlich sind den Bildnissen in ihrer Gesamterscheinung auch Attribute und figürliche Szenen hinzuzurechnen, die die Angaben in der Inschrift visualisieren oder ergänzen. Darstellungen von Handwerksgeräten und Arbeitsutensilien verweisen auf Berufe von Steleninhabern.<sup>81</sup> In der in Oberitalien bedeutenden Textilwirtschaft haben mehrere von ihnen ihren Lebensunterhalt verdient, unter anderem der Tuchhändler *C(aius) Vettius Novelli f(ilius)* in Mailand, auf dessen monumentaler Stele eine kleine Szene den Verkauf von Mänteln wiedergibt (Abb. 5).<sup>82</sup> In einigen Fällen deuten Amtsinsignien auf das öffentliche Amt eines Dargestellten hin; der sozialen Schicht der Steleninhaber

---

**79** Pflug 1989, Kat. 52, Taf. 11, 1–2; Schäfer 1989, 401–402, Kat. C 63, Taf. 105, 2. – *fasces* als Amtsinsignien der Seviri auch auf der Stele des *P(ublius) Publicius m(unicipi) V(icetinatorum) l(ibertus) Valens* in Vicenza: Pflug 1987, Kat. 243; Schäfer 1989, 409–410, Kat. C 92, Taf. 112, 1. – Zu den Seviri von *Ateste* kann nach den Rutenbündeln auf der Nebenseite seiner Stele in Este auch *Q(uintus) Cartilius Q(uinti) f(ilius)* gezählt werden: Pflug 1987, Kat. 226, Taf. 29, 3–4; Schäfer 1989, 403, Kat. C 68, Taf. 107, 1–2.

**80** Pflug 1989, Kat. 326; Mercado – Paci 1998, Kat. 35, Taf. 53.

**81** Berufsattribute: Pflug 1989, 111–113. – Ungeklärt das Attribut und die Szene auf Kat. 294, Taf. 50, 5.

**82** Pflug 1989, Kat. 300, Taf. 47, 3. – Weitere Berufsszenen: Pflug 1989, Kat. 7, Taf. 2, 1; Kat. 140; Kat. 294, Taf. 50, 5. – Zur Textilwirtschaft in Oberitalien Vicari 2001, 37–47, 72; Denkmälerliste 103–106, Stele des *C. Vettius* in Mailand: Nr. 214, Taf. 2, 1. – Stele eines wohlhabenden Purpurfärbers in Parma: Pflug 1989, Kat. 61; Vicari 2001, 105, Nr. 223, Taf. 3, 1. – Zu den Unternehmern in der Textilwirtschaft zählt wohl auch *L(ucius) Rubrius L(uci) f(ilius) Stabilio Primus*, Apollinaris von *Mutina*, als *tonsor* mit der Schafschur befaßt, auf einer erst 1999 entdeckten großen Stele in Modena, Museo Civico (Inv. 169797): Pellegrini – Pulini 2002, 17–18 mit Abb., 32–33 Kat. 6 mit Abb.

entsprechend handelt es sich um den Sevirat oder, wie in *Mutina*, die Mitgliedschaft im entsprechenden Kollegium der Apollinares.<sup>83</sup>

Bei der bildhaften Botschaft, die die Auftraggeber der Stelen vermitteln wollen, stehen statusrelevante Aspekte im Vordergrund. Die aus der Inschrift ablesbaren Informationen über die rechtliche Stellung und die familiären Verhältnisse werden durch die Porträts visualisiert und verstärkt. Das gesamte Erscheinungsbild ist darauf hin angelegt, die Dargestellten in ihrer sozialen Rolle und in ihrer gesellschaftlichen Position zu präsentieren. Damit erklärt sich das erhebliche Ausmaß an Standardisierung, das für die Stelenporträts charakteristisch ist. Inwieweit die Bildnisformate Rückschlüsse auf die durch sie vermittelten Vorstellungen erlauben, ist schwer zu beurteilen. Einen möglichen Ansatzpunkt bilden die statuarischen Muster, die für die Selbstdarstellung eingesetzt werden. Sie unterscheiden sich nicht von denjenigen in den öffentlichen Statuengalerien und in den Grabbauten, sollen demnach die mit dem Idealporträt verknüpften Wertvorstellungen der munizipalen Oberschicht vor Augen führen. Bei den Typen der Gewandstatuen der Frauen darf man erwarten, dass die mit ihnen verbundene Haltung allgemein dem weiblichen Tugendkanon entsprach, zumal wenn sie mit der Stola kombiniert wurden, und moralische Qualitäten ausdrücken sollte.<sup>84</sup> Ob die Kenntnis der Inhalte bei den Auftraggebern der Stelen über das Niveau von Schlagworten hinausging, muss offen bleiben; dass mit der Wahl bestimmter Statuenmotive eine Aussage verbunden war, zeigt sich zumindest im Falle der Stele der offenbar jung verstorbenen *Acutia L(uci) l(iberta) Blanda*, auf deren Nebenseiten einmal die Figur eines Mädchens in gegürteter Tunica, ein andermal die Gestalt einer

**83** Pflug 1989, Kat. 52, Taf. 11, 2; Schäfer 1989, Kat. C 63, Taf. 105, 2: je ein Rutenbündel seitlich des Bildfeldes auf der Stele des Apollinaris von *Mutina*, *L(ucius) Novius L(uci) l(ibertus) Chriseros*; Pflug 1989, Kat. 226, Taf. 29, 3–4; Schäfer 1989, Kat. C 68, Taf. 107, 1–2: drei *fascēs* auf jeder Nebenseite der Stele des *Q(uintus) Cartilius Q(uinti) f(ilius)*, wohl Sevir in *Ateste*; Pflug 1989, Kat. 243; Schäfer 1989, Kat. C 92, Taf. 112, 1: zwei mal drei *fascēs* auf der Stele des Sevirs von *Vicetia*, *P(ublius) Poblicius m(unicipi) V(icetinatorum) l(libertus) Valens*. – Attribute der amtlichen Tätigkeit, jedoch keine Amtsinsignien auf der Stele des Sevirs *Q(uintus) Titius Faustus* in Aquileia: Pflug 1989, Kat. 89, Taf. 19, 4. – Zur Dreizahl der *fascēs* auf Denkmälern von Seviri, denen eigentlich nur zwei Liktores zustanden, Schäfer 1989, 218–221.

**84** Beispielsweise *castitias, pudor, verecundia*. Zur inhaltlichen Bedeutung der Gewandstatuen beim Idealporträt Alexandridis 2004, 51–54, 57–65. – Pflug 1989, 100.



jungen Frau im Schema der Pudicitia zu sehen ist.<sup>85</sup> In der plakativen Gegenüberstellung drücken sich offenbar allgemeine Vorstellungen von den weiblichen Rollen in unterschiedlichen Lebensaltern aus.

Wie die Toga beim Mann dessen Stellung als – rechtschaffener – Bürger unterstreicht, präsentiert die Palliata die Frau als Gattin und – rechtmäßige – Mutter seiner Kinder, zudem als pflichtbewußte Sachwalterin des Hauses. Eine konkrete Anspielung auf diesen Topos findet sich lediglich auf der Stele des *M(arcus) Cassius M(arci) f(ilius) Cacurius* in Mailand, dessen Gattin *Atilia Manduilla* Rocken und Spindel in der linken Hand hält, das Signet für die traditionelle Verantwortung der verheirateten Frau für die Organisation des römischen Haushalts, die Textilherstellung eingeschlossen.<sup>86</sup> Das Grabmal zeigt das Paar in frontaler Vorderansicht erhöht auf einem Ehrenstuhl (*bisellium*) sitzend, in die Toga bzw. Palla gekleidet, die Hände in der *dextrarium iunctio* als Zeichen der ehelichen Eintracht (*concordia*) verbunden. Wie die Inschrift besagt, hat *M(arcus) Cassius M(arci) f(ilius)* als Auftraggeber die Stele zu Lebzeiten für sich und seine Gattin sowie für die nicht dargestellten Söhne *Marcus* und *Lucius* in einem von ihm erworbenen Grabbezirk mit einer Größe von 600 Quadratfuß errichten lassen.<sup>87</sup> Mit den genannten Elementen vermittelt die Stele eine visualisierte Biographie und gewissermaßen ein ›soziales Porträt‹ der gesamten Familie in der Form, wie sie vom Auftraggeber intendiert ist und wie sie die *memoria* seiner Person und seiner Angehörigen in der munizipalen Gesellschaft von *Mediolanum* garantieren soll.

#### DIE PORTRÄTSTELE ALS BESTANDTEIL DES FAMILIENMONUMENTS

Die ostentative Darstellung von zwei oder drei Generationen, ersichtlich aus den altersmäßig differenzierten Bildnissen, erweist eine Reihe der Porträtstelen als Familienmonumente, die zumeist, wie die zugehörigen Inschriften belegen, zu Lebzeiten in Auftrag gegeben, seltener auf Grund testamentarischer Verfügung für den verstorbenen Stifter und alle noch

<sup>85</sup> Pflug 1989, Kat. 232, Taf. 34, 1–3; Mander 2013, 61–62, Abb. 47–49. – s. o. Anm. 71.

<sup>86</sup> s. o. S. 275–276 mit Anm. 48–49.

<sup>87</sup> Dies entspricht einer Fläche von 52,5 m<sup>2</sup>; er liegt damit im mittleren Rahmen. Zur Größe von Grabbezirken s. u. Anm. 91.

lebenden Mitglieder seiner *familia* errichtet wurden.<sup>88</sup> Dies trifft insbesondere auf die mächtigen, 2 bis 3 m hohen Stelen zu, die aus Ravenna und anderen Orten der Cispadana, aber auch von Aquileia, Triest, Padua, Verona und Mailand bekannt sind.<sup>89</sup> Die in mehreren Bildfeldern übereinander angebrachten Bildnisse zeigen dabei eine klare hierarchische Anordnung: Im oberen Feld erscheinen die Stifter des Monuments oder diejenigen Familienangehörigen, die mit dem Denkmal geehrt werden sollen: der *pater familias* bzw. der Patron und die Gattin, darunter die Kinder bzw. Freigelassenen, ganz unten bisweilen das Bild eines Sklaven oder weiteren *libertus*.

Diesem Muster folgt beispielsweise die Stele der *Alennii* in Bologna aus der Mitte des 1. Jh. n. Chr. mit sechs Bildnissen in drei Bildfeldern (Abb. 4).<sup>90</sup> Im oberen der Freigelassene *L(ucius) Alennius L(uci) l(ibertus) Stephanus*, der das Grabmal lebend für sich und die Seinen in Auftrag gegeben hat, wie die Formel *v(ivus) f(ecit) sibi et suis* am Beginn der Inschrift besagt, neben sich die Freigelassene und offenbar seine Gattin *Freia M(arci) l(iberta) Euphemia*. Ihr Tod war der Anlaß zur Errichtung der 2,21 m hohen Stele, da ihr Gatte und die beiden Söhne im mittleren

---

**88** Zum Begriff *familia* nach römischer Vorstellung zusammenfassend Deißmann-Merten 1998, 412–422; Kampen 2009, 21, zum Grab als Ausweis der Legitimität der *familia* 12; zur Entwicklung des Grabes als Ort der Familienrepräsentation in Rom Heinzlmann 2001. – Angabe *v(ivus) f(ecit) sibi et suis* auf 38 % der Porträtstelen. Aufstellung auf Grund des Testaments mit Angabe *t(estamento) f(ieri) i(ussit)* auf 14 % der Stelen, besonders häufig in Mailand anzutreffen. Keine Angaben: 52 %. – Bei den großen Mehrgenerationenstelen fällt auf, dass sie in den allermeisten Fällen zu Lebzeiten des Auftraggebers errichtet wurden (80 %), selten in Ausführung eines Testaments (20 %).

**89** Die höchsten sind die Stele der *Concordii* aus Boretto bei Parma mit 3,38 m, mit Basis sogar 4,19 m (Pflug 1989, Kat. 58, Taf. 14–15; s. u. 291 mit Anm. 97) und die Stele der *Barbii* in Triest mit 3,30 m (Pflug 1989, Kat. 79, Taf. 18, 4. – Der Anteil der hohen Registerstelen mit vier und mehr Porträts beträgt 14 %. Ihre Verbreitung in den einzelnen Regionen ist sehr unterschiedlich: Die Mehrzahl (20 Exemplare, davon 14 mehr als 2 m hoch) findet sich in der achten Region südlich des Po (30 %). In der Regio X sind es 20 (10 %), davon allerdings 15 von der Art der »niedrigen« venetischen Stelen unter 2 m Höhe. Im westlichen Teil Oberitaliens kommen die hohen Stelen praktisch nur in Mailand vor, insgesamt 6 (etwa 10 %). – Für ihre Argumentation bezieht George 2005, 55–65, Abb. 2.6–2.8, lediglich die großen Stelen in Ravenna und Bologna heran, was zwangsläufig die Gültigkeit ihrer Ergebnisse einschränkt.

**90** Pflug 1989, Kat. 44, Taf. 9, 1–3; s. o. 270.

Bildfeld durch ein *v(ivus)* als lebend bezeichnet werden. Von diesen erlangte der rechts dargestellte das Amt eines Sevirs, wie anstelle eines *cognomen* vermerkt ist. Auch die Tochter *Saturnina* im unteren Bildfeld rechts ist zu dieser Zeit noch am Leben, die wie sie in Büstenform dargestellte Freigelassene *Stacte* dagegen bereits verstorben. Die Stele war offensichtlich das Hauptmonument im Grabbezirk der Familie, in dem sich zur Zeit ihrer Errichtung zwei Gräber befanden und der mit 16 × 16 Fuß zu den kleineren gehört.<sup>91</sup>

Zwei Aspekte sind an dieser Stele bemerkenswert und gleichzeitig kennzeichnend für die Funktion eines derartigen Grabmals: Zum einen präsentiert es in der Öffentlichkeit der Nekropole die gesamte *familia* eines Grabinhabers samt den Kindern und Freigelassenen und dokumentiert mit seiner Inschrift ›offiziell‹ diesen Sachverhalt, darüber hinaus auch die ehrenvolle Stellung eines der beiden Söhne.<sup>92</sup> Zum anderen wird es zum Denkmal für den gesamten Familienverband, für dessen verstorbene Mitglieder, aber eben auch für die noch lebenden. Eine Reihe weiterer Beispiele mit entsprechender Aussage kann hier angeschlossen werden, darunter die Stele der *Firmii* in Ravenna, auf der

---

**91** 256 Quadratfuß = 22,5 m<sup>2</sup>. Die Frontbreite von 16 Fuß scheint einem Standardmaß zu entsprechen: Reusser 1987, 247; Verzár-Bass 1998, 145. – Zu Größen von Grabbezirken in Oberitalien: Abramenko 1993, 68–71 mit statistischen Angaben. Auf den Portätstelen ist in 21 Fällen eine Angabe zur Größe des Grabbezirks vorhanden bzw. erhalten (12 % der auswertbaren Inschriften). Fast die Hälfte der entsprechenden Bezirke (45 %) liegt im Bereich zwischen 100 und 200 Quadratfuß (ca. 9–18 m<sup>2</sup>), 15 % zwischen 200 und 300 Quadratfuß (c. 18–27 m<sup>2</sup>). Diese Werte entsprechen etwa den statistischen Angaben zur Gesamtzahl der Belege in Oberitalien bei Abramenko. Damit gehören die Auftraggeber der Portätstelen zu der Gruppe mit dem niedrigsten ökonomischen Potential. Zwischen 800 und 1000 Quadratfuß erreichen nur wenige Beispiele: Pflug 1989, Kat. 98 (*Iulium Carnicum*), Kat. 184 und Kat. 192 (*Patavium*). Im weitaus größten Bezirk mit 2 250 Quadratfuß (197 m<sup>2</sup>) stand die Stele des reichen Freigelassenen *C(aius) Varius C(ai) l(ibertus) Dio* und seiner Familie in Cotignola zwischen Imola und Ravenna (Pflug 1989, Kat. 37, Taf. 7, 2–4). Er zählt damit zur Spitzengruppe in Oberitalien, wobei zu berücksichtigen ist, daß der Grabbezirk nicht im näheren Umfeld einer Stadt lag, sondern wohl in der Nähe eines *vicus* oder Landguts.

**92** Auf den Grabstelen von Freigelassenen wird bisweilen auch der Patron genannt und meist auch im Bildnis dargestellt: Pflug 1989, Kat. 35, 50, 52, 56, 58, 79, 185, 230, 243, 295, 304. – Hierin spiegelt sich ein weiterer Aspekt des Abhängigkeitsverhältnisses innerhalb der *familia*, in der die freigelassenen Sklaven dem bisherigen Herrn weiterhin zu Gehorsam und zu Diensten verpflichtet waren, was bisweilen offenbar auch die Grabfürsorge einschloss.

an Stelle der Söhne zwei freigegeborene junge Männer aus einer anderen *gens* erscheinen und wo die *familia* nach römischer Vorstellung auch einen im Haus geborenen Sklaven einschließt, den *verna Speratus*.<sup>93</sup> Eine nicht einmal seltene Konstellation wird durch Stelen belegt, auf denen an Stelle von leiblichen Kindern Freigelassene im Bildnis erscheinen, etwa auf der bereits beschriebenen Mailänder Stele des *C(aius) Vettius Novelli f(ilius)*; möglicherweise sollen sie die eigenen Nachkommen ersetzen und erhalten deshalb einen Platz im Familiengrab (Abb. 5).<sup>94</sup>

Das Bild der Porträtstelen im gesamten Oberitalien bliebe unvollständig, würde man lediglich die monumentalen Mehrgenerationenstelen als Grundlage für eine Beurteilung heranziehen. Schließlich machen sie nur etwa 13 % des gesamten Bestandes aus.<sup>95</sup> Es läßt sich aber nur in seltenen Fällen klären, ob Stelen mit nur einem, zwei oder drei Bildnissen ursprünglich Teil einer größeren Anlage und damit eines Familiengrabes gewesen sind, was angesichts der großen Zahl von Einzelpersonenstelen durchaus von Relevanz wäre. Diese Frage lenkt den Blick auf die Grabbezirke, die in den Nekropolen Oberitaliens verbreitet und wie die großen Grabbauten meist entlang der Ausfallstraßen angelegt waren.<sup>96</sup>

**93** Pflug 1989, Kat. 10, Taf. 2, 3. Auf der Stele in Ravenna aus dem 2. Viertel des 1. Jh. n. Chr. wird als Stifterin die Freigelassene *Firmia Apollonia* genannt, wohl *liberta* oder *conliberta* des verstorbenen *L(ucius) Firmius L(uci) l(ibertus) Princeps*. Ihre Zusammengehörigkeit als libertines Paar wird durch die kleine Tochter *Lezbia* ausgedrückt, die sie im Arm hält. Darüber in der Giebelnische die Büste der *Firmia L(uci) l(iberta) Prima*, eine weitere *conliberta*, möglicherweise auch die Mutter des *Princeps* aus gemeinsamen Sklavenzeiten. Im mittleren Bildfeld zwei noch lebende junge Männer aus der *gens* der *Latronii*, ganz unten der Sklave *Speratus*. – Weitere Beispiele: Pflug 1989, Kat. 31, 34, 36, 39, 49, 53, 58, 79, 80, 87, 104, 192, 226, 250, 302.

**94** Stele der *Vettii*: s. o. 271, 274 mit Anm. 37. Entsprechende Konstellation auf der Stele der *Cornelii* in Bologna: s. o. 279–281 (Abb. 8). – Weitere Beispiele: Kat. 33, Taf. 10, 3; Kat. 34, Taf. 3, 1; Kat. 42; Kat. 53, Taf. 12, 3. – Mander 2013, 134–137 spricht in diesem Zusammenhang von »extended family«.

**95** Stelen mit 1 Bildnis: 110 (38 %), mit 2 Bildnissen: 90 (31 %), mit 3 Bildnissen: 51 (18 %), mit 4 und mehr Bildnissen 36 (13 %); unter letzteren sind 8 Beispiele mit 5 Porträts und ebenfalls 8 mit 6 Porträts. Die umfangreichste Gruppe zeigt die Stele der *Barbii* in Triest mit 8 Personen (Pflug 1989, Kat. 79, Taf. 18, 4). Insgesamt sind hinsichtlich der Porträts 287 Stelen auswertbar; die übrigen Fälle entziehen sich wegen fragmentarischer Erhaltung einer Bewertung.

**96** Überblick über die Erforschung der Grabbezirke insbesondere von *Altinum* bei Tirelli 1997, 185–192; Cresci Marrone – Tirelli 2005; Tirelli 2005; Tirelli 2008. – Aquileia: Reusser 1987; Verzár-Bass 1998. – Verona: Cavalieri

Es ist davon auszugehen, dass die oben beschriebenen hohen Stelen mit mehreren Porträtregistern in der Regel in Grabbezirken standen und deren Hauptmonument bildeten; der ursprüngliche Aufstellungskontext ist jedoch in den wenigsten Fällen bekannt. Das bisher einzige Beispiel eines vollständig erhaltenen Grabbezirks mit Porträtstele in situ wurde in Boretto bei Bresciello am Po nördlich von Parma entdeckt.<sup>97</sup> Er hat eine Fläche von 90 m<sup>2</sup> und wird von einer mittig in die Front der Einfassung integrierten, monumentalen Stele von einer Höhe von 4,20 m samt Basis und mit vier Bildnissen in zwei Clipei dominiert; die Gattin eines der beiden genannten Seviri Augustales hat sie für ihren Gatten und dessen Amtskollegen und möglicherweise Patron errichten lassen.<sup>98</sup>

Wie die archäologisch dokumentierten Grabbezirke zeigen, wurden die Areale, sofern die Besitzer dies testamentarisch bzw. in der Inschrift kundtaten, im Laufe der Zeit mit unterschiedlichen Grabmalen und Graburnen belegt, manchmal über mehrere Generationen hinweg.<sup>99</sup> Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob sich unter den Porträtstelen mit nur ein bis drei Bildnissen Beispiele finden, die zusammen mit anderen Monumenten in einem Bezirk aufgestellt gewesen sind und möglicherweise eine Familiengruppe gebildet haben. Bei den drei gleichartigen Stelen der *gens* der *Trutedii* aus der Umgebung von Verona ist dies der Fall; hier kann ausnahmsweise die Zusammengehörigkeit über die Namen der Grabinhaber und die offenkundige äußere Ähnlichkeit in Aufbau und Dekor erschlossen werden.<sup>100</sup> Der Stifter der Grabanlage,

---

Manasse – Bolla 1998. – Voghenza: Berti 1984. – Cispadana: Donati 1975; Ortalli 2001, 222–223. – Zur Typologie zuletzt Sacchi 2003, 124–130.

**97** Grabbezirk der *Concordii* (3. Viertel 1. Jh. n. Chr.): Pflug 1989, Kat. 58, Taf. 14–15; Ortalli 1998, 62–63, Abb. 10–11 mit Grundriß, darin Angabe der vier Brandgräber innerhalb der Einfriedung. Die Anlage ist heute im Stadtpark von Reggio Emilia aufgebaut.

**98** Ein weiterer Grabbezirk konnte in Verona auf Grund der Inschriften auf den ohne Fundkontext erhaltenen Denkmälern rekonstruiert werden: Dort bildete ein Altar mit inschriftlicher Nennung der Eltern das zentrale Monument des Familiengrabes; die beiden Söhne und Stifter, die Brüder *Q(uintus) Sertorius L(uci) f(ilius) Festus* und *L(ucius) Sertorius L(uci) f(ilius) Firmus*, waren in militärischem Habitus auf den seitlichen Eckpfeilern der Front des Grabbezirks dargestellt: Pflug 1989, Kat. 259–260, Taf. 39, 1–2; 40, 1–2; s. o. 277 mit Anm. 52. – Zur Rekonstruktion der Anlage Brusin 1958, 40, Taf. 26, 1.

**99** Beispielsweise in Aquileia: Reusser 1987, 247; Verzár-Bass 1998, 145, 152.

**100** Pflug 1989, Kat. 251–253, Taf. 38, 1–3; Brusin 1958, 42–44, Taf. 28, 1–3; Stifter der Anlage dürfte auf Grund des Hinweises *v(ivus) f(ecit) L(ucius) Trutedius*

*L(ucius) Trutedius P(ubli) f(ilius)*, bezeichnenderweise Sohn eines Freigelassenen, hat mit den Inschriften und fünf Bildnissen sich und seinen Eltern sowie seinem Bruder ein Denkmal gesetzt.<sup>101</sup>

Als Indikator dafür, dass eine Stele das Haupt- und Gründungsmonument eines Grabbezirks bildete, können die inschriftlichen Angaben über dessen Größe und über die Nutzung des Areals durch die Nachkommen herangezogen werden.<sup>102</sup> Häufig bleibt die Art der Aufstellung und die mögliche Einbindung in größere Kontexte jedoch unbekannt, insbesondere bei den zahlreichen niedrigen venetischen Stelen mit selten mehr als drei Porträts, bei denen die Inschrift in der Regel auf der meist nicht erhaltenen Basis angebracht ist (Abb. 2).<sup>103</sup> Es läßt sich bislang nicht konkret belegen, doch es ist denkbar, dass im Gebiet von *Altinum* und *Opitergium*, in dem die Nutzung dieser Stelenform mit der als Ossuarium dienenden Basis üblich war, mehrere solcher Grabsteine mit Bildnissen von maximal zwei Generationen nebeneinander aufgestellt waren und auf diese Weise eine längere Generationenabfolge sichtbar wurde. Einen gewissen Hinweis auf eine derartige Praxis gibt die kleine, ausnahmsweise samt ihrer Basis erhaltene Stele des mit 20 Jahren verstorbenen Sklaven *Donatus*, die ihm von dem Sklaven *Proculus*, einem Kollegen aus der Zunft der Schuster, errichtet wurde (Abb. 7). Sie stand in einem kleinen, offenbar weitgehend geplünderten Grabbezirk an der

---

*P(ubli) f(ilius)* aus der Tribus *Publilia* auf der mittleren Stele gewesen sein, wo er mit seiner Gattin *Baebia C(ai) f(ilia) Secunda* dargestellt ist. Die Elterngeneration zeigt die linke Stele mit den Bildnissen des *P(ublius) Trutedius P(ubli) l(ibertus) Philomusus* (Zusatz *patri*) und seiner Gattin *Magia M(arci) f(ilia) Maxima* (Zusatz *matri*). Die dritte Stele mit Einzelbildnis ist dem Bruder *Tertius* gewidmet.

**101** Weitere Beispiele: Stelen der *Murricia Fausti l(iberta) Primigenia* und des *L(ucius) Murricius Fausti l(ibertus) Novus* in Ravenna, von ihrem Patron wohl in seinem Grabbezirk aufgestellt: Pflug 1989, Kat. 25–26, Taf. 6, 3–4; Donati 1981, Abb. S. 32. Stelen des *L(ucius) Sentius C(ai) f(ilius)*, der *Sentia C(ai) f(ilia) Maxima* und der *Cassia L(uci) f(ilia) Tertia* in Mantua: Pflug 1989, Kat. 262–264, Taf. 42, 1–3.

**102** Durch die Formel *lib(ertis) lib(ertabus)que* erhalten die Freigelassenen der *familia* Zugang zum Grabbezirk ihres Patrons. Auf den Porträtstelen Pflug 1989, Kat. 89, 94. Wird dieser aber verwehrt, enthält die Inschrift stattdessen die Angabe *h(oc) m(onumentum) h(eredes) n(on) s(equetur)*: ebd. Kat. 247, 291. – Zu derartigen Bestimmungen in der Inschrift *Zaccaria* 1997.

**103** Mit erhaltener Basis und darauf angebrachter Inschrift: Pflug 1989, Kat. 15, Taf. 3, 3; Kat. 119, Taf. 22, 4; Kat. 164, Taf. 25, 3 (hier Abb. 7 und Anm. 104). Zudem die Stele der *Siliii* in Cessalto: s. o. 264 Anm. 22 (hier Abb. 2).

*Via Annia* in der Nordostnekropole von *Altinum*.<sup>104</sup> Das schlichte Monument für den Sklaven war sicherlich nur eines von mehreren in einem Grabareal, das möglicherweise von einem Handwerkerkollegium für die Bestattung seiner Mitglieder genutzt wurde. Derartige Anlagen sind in *Altinum* selbst und andernorts in Oberitalien inschriftlich belegt.<sup>105</sup> Diese Sonderform des Sammelgrabes für bestimmte soziale Gruppen kann durchaus den Familiengräbern an die Seite gestellt werden, auch wenn sie eine Ausnahme darstellt.<sup>106</sup>

Hinsichtlich der zahlreichen Stelen ohne archäologischen Fundkontext und ohne Angaben zur Bezirksgröße kann kaum entschieden werden, ob sie in einen größeren Grabzusammenhang eingebunden waren; dies betrifft insbesondere die zahlreichen Beispiele mit nur einem Bildnis.<sup>107</sup> In dieser großen Gruppe gilt allein bei den Grabsteinen für Kinder und jung Verstorbene, aber auch für Sklaven, die Wahrscheinlichkeit, dass sie im Areal der Eltern beziehungsweise des Patrons ihren Platz gehabt haben.<sup>108</sup> Auch für einige Stelen von Freigelassenen dürfte diese Einschät-

---

**104** Pflug 1989, Kat. 164, Taf. 25, 3; Tirelli 2008, 42, 58, recinto 46 mit Grundriß. – *Donatus* wird in der Inschrift auf dem Sockel der Stele als *sodalis* bezeichnet. Dieser diente als Urne für den Leichenbrand; er trägt auf den Nebenseiten Darstellungen von Werkzeugen des Schusters, Leisten, Ahle und Ledermesser.

**105** Zu Grabmonumenten und Grabarealen von *collegia* in Oberitalien: Vicari 2001, 46, 78, 103–106 mit Kat. 174–242; allg. auch Foraboschi 1992, 120–121. – Grabbezirk der *lanarii* in *Altinum*, gestiftet von *P(ublius) Paetinius P(ubli) l(ibertus) Aptus*: Tirelli 1997, 198–202, Abb. 26–27; Tirelli 2008, 44–45, Rekonstruktion der Fassade 71, Abb. 5; Stiftung des Bezirks des *collegium centonariorum* in *Altinum*: Tirelli 1997, 192. – Handwerkerkollegien und ihre Grabbezirke in Aquileia: Zaccaria – Pesavento Mattioli 2009, 289–281. – Grabbezirk von Mitgliedern des Kollegiums der Maultiertreiber (*collegium mulionum*) in Sarsina: Ortalli 1982; Ortalli 2001, 222; allg. Ortalli 1987, 179–182.

**106** Zu der weit verbreiteten Sitte der von *collegia* organisierten Grabfürsorge allgemein Schrupf 2006, 169–198.

**107** Insgesamt 110 Einzelpersonenstelen. Darunter seltene Fälle mit Angaben zu einem Grabbezirk in der Inschrift: Pflug 1989, Kat. 4 (*peregrinus* der ravennatenschen Flotte); Kat. 18, Taf. 3, 2 (*liberta*); Kat. 98, Taf. 21, 5 (*ingenuus*); Kat. 193 (*ingenua*, Stele von einem *libertus* gestiftet). Noch seltener sind Einzelpersonenstelen mit Verweis auf Aufstellung *ex testamento*: Pflug 1989, Kat. 216, Taf. 29, 1–2 (*liberta*); Kat. 231, Taf. 33, 2–3 (*liberta*), beide in Este.

**108** Stelen für Kinder und Jugendliche können, da häufig nur der Eigenname genannt wird, nicht immer von solchen für Sklaven unterschieden werden. Insbesondere in *Ateste* sind auffallend viele Beispiele von Porträtstelen für Kinder und Sklaven belegt. Dort ist ein Grabbezirk nachweisbar, in dem offenbar die

zung zutreffen.<sup>109</sup> In vielen Fällen muss man wohl davon ausgehen, dass eine Stele eine einzelne Bestattung markierte, ohne in einem fest definierten Areal aufgestellt zu sein. Wie die Grabungsbefunde von Nekropolen zeigen, liegen die umschlossenen Bezirke zwar häufig an den Straßen, selten jedoch regelmäßig in dichter Reihe angelegt, gelegentlich auch entfernt von der Straße in zweiter oder dritter Reihe. In den Lücken zwischen den ummauerten oder mit vergänglichem Material eingefriedeten Grabarealen sind zahlreiche Einzelbestattungen nachgewiesen, teilweise verstreut, zum Teil kleine Gruppen bildend, die auf zusammengehörige Bestattungen hinweisen.<sup>110</sup> In einem derartigen, nur durch Zugangswege gegliederten Ausschnitt eines Gräberfeldes in Classe bei Ravenna wurden acht Stelen gefunden, die als Grabzeichen der zugehörigen Bestattung dienten und von denen drei ein einzelnes Bildnis tragen.<sup>111</sup>

Dass auch die offene, nicht durch eine klare Umgrenzung von der Umgebung getrennte Aufstellungsweise von Familienverbänden praktiziert wurde, zeigt die Gruppe von fünf zusammengehörigen Stelen der *gens* der *Fadieni*, die bei Gambulaga im Podelta unweit von Ferrara eine kleine Nekropole bildete, die wohl zum Landgut der Familie gehörte

---

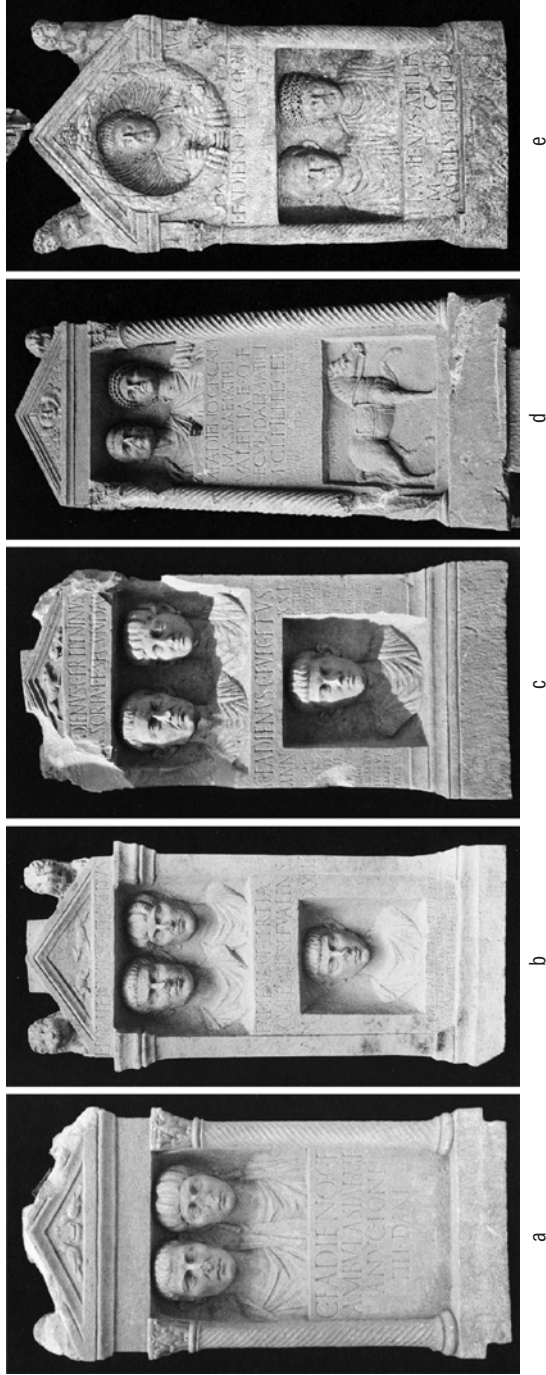
Sklaven und Freigelassenen der *gens* der *Arrii* bestattet wurden: Alfonsi 1922, mit Plan Abb. 1; Bonetto 2009, 113–114, Abb. 3.58. In ihm stand neben 7 Steurnen für Sklaven auch die Porträtstèle des Sklavenjungen *Nerantus* (Pflug 1989, Kat. 227, Taf. 33, 1). – Wohl von den Eltern aufgestellt: Pflug 1989, Kat. 90, 215, 220, 224, 225, 246, 273; von Herren für ihre im Kindesalter verstorbenen Sklaven: Kat. 21, 227, wahrscheinlich auch Kat. 105, 241. – Bei folgenden Beispielen könnte es sich um freie Kinder/Jugendliche oder um Sklavenkinder handeln: ebd. Kat. 208, 210, 221, 228, 238 und 255.

**109** Inschriftlich belegt bei Pflug 1989, Kat. 5, 25 und 26 (s. o. Anm. 101); möglicherweise auch Kat. 197 und 232, jeweils mit Inschriften im Dativformular.

**110** Vgl. den Abschnitt einer Nekropole an der Via Flaminia in Rimini (Centro Direzionale Flaminio, ohne Porträtstelen): Ortalli 2001, 222 mit Abb. 4. – Verona, Necropole an der Via Postumia (ohne Porträtstelen): Cavalieri Manasse – Bolla 1998, bes. 107–109 mit Abb. 4; 116–121 mit Abb. 5–7. – Aquileia: Verzár-Bass 1998, 146–150, Abb. 5–6.

**111** Aus dieser Nekropole, die von Angehörigen des Flottenstützpunktes von Classe genutzt wurde (Podere Minghetti, Grabung 1966), stammen die Stelen Pflug 1989, Kat. 1, 6 und 11, zudem das Stelenfragment Kat. 12; Abbildungen in Susini 1990, Taf. LIV–LVII, S. 392, Abb. 15; S. 476, Abb. 18 und 21. – Zur Nekropole: ebd. 392–393 (Maria Grazia Maioli); Ortalli 2008, 149–156 mit Abb. 14; Augenti 2011, 128–129, Nr. 16 mit Plan Abb. 3.2.14.





9 Stelengruppe aus der Nekropole der *Faditeni* bei Gambulaga. Ferrara, Museo Archeologico Nazionale

(Abb. 9).<sup>112</sup> Sie präsentiert sich – ein selten dokumentierter Fall – schließlich wohl fünf Generationen hinweg entlang einer Straße aufgereiht wie eine Galerie mit den Porträts von fünf Ehepaaren, in drei Fällen mit einem früh verstorbenen Sohn. Ausgehend von den Eltern der zweiten Generation, denen die eigenen Kinder in claudischer Zeit um 40 n. Chr. das erste Grab samt Stele (a) anlegen ließen, reicht die Erweiterung des mehrteiligen Familienmonuments bis fast an das Ende des 1. Jh. n. Chr. Auf die Stele (a) des *C(aius) Fadienus C(ai) f(ilius)* und seiner Gattin *Ambulasia M(arci) f(ilia) Anucio* folgen um die Jahrhundertmitte die Stelen von Tochter *Tertia* und Schwiegersohn (b) sowie Sohn *Repentinus* und Schwiegertochter (c), errichtet jeweils aus Anlaß des frühen Todes der Söhne. Dem als Pferdezüchter charakterisierten Angehörigen der dritten Generation, *M(arcus) Fadienus C(ai) f(ilius) Massa*, und seiner Frau blieb dieses Schicksal offenbar erspart; ihre 2,70 hohe Stele (d) wurde von den Söhnen in neronischer Zeit aufgestellt. Einer von ihnen, *L(ucius) Fadienus M(arci) f(ilius) Agilis* heiratete eine Freigelassene Namens *Atilia C(ai) l(iberta) Felicla*; der frühe Tod ihres gemeinsamen Sohnes *Actor* mit nur 18 Jahren war der Anlaß der Errichtung ihres Grabmals (e) gegen Ende des 1. Jh. n. Chr. Damit endet die durch die Stelen mit ihren Inschriften dokumentierte Familiengeschichte; in der kleinen Nekropole wurden zwar weitere Bestattungen vorgenommen, die bis in antoninische Zeit reichen, es fehlt jedoch die entsprechende inschriftliche Kennzeichnung. Dass ab traianischer Zeit keine Porträtstelen mehr aufgestellt wurden, überrascht allerdings nicht. Die fünfte Stele der *gens Fadiena* gehört zu den spätesten Ädikulastelen der frühkaiserzeitlichen Tradition, die bislang in Oberitalien ans Tageslicht kamen.<sup>113</sup>

Unabhängig von der Art der Aufstellung, ob in einem Familienbezirk, in loser Gruppierung oder als Einzelmonument, sind die Porträtstelen primär als Familiendenkmäler konzipiert. Offensichtlich wird diese Funktion bei den großen Mehrgenerationen-Stelen. Doch auch bei den Grabsteinen mit nur zwei<sup>114</sup> oder drei<sup>115</sup> Bildnissen kommt dieser Aspekt

**112** *Fadieni*-Nekropole: Berti 2006; Negrelli 2006; Verzár-Bass 2010. – Wirtschaftliche Grundlage der Familie war möglicherweise die Zucht von Reitpferden (für das Militär?).

**113** Zu den spätesten Stelen s. o. 264–265 mit Anm. 24–25.

**114** Stelen mit zwei Bildnissen machen insgesamt etwa 30 % des Bestandes aus. Von den 90 Exemplaren zeigen etwa 80 % die Kombination männliches + weibliches Porträt. Bei etwa einem Drittel handelt es sich nach den Inschriften um Ehepaare. Für etwa die Hälfte der Paare fehlt ein entsprechender Beleg,

zum Ausdruck; jedenfalls kann man von einer Kernfamilie sprechen, da sie überwiegend einen Mann neben einer Frau, bisweilen erweitert um ein Kind, zeigen. Soweit die Inschriften erhalten sind, belegen sie, dass in vielen Fällen Ehepaare bzw. Eltern mit einem Kind, gelegentlich auch Paare mit einem jungen Freigelassenen dargestellt sind.<sup>116</sup> Neben dem Aspekt der Repräsentation der Auftraggeber als etablierte Bürger mit eigener Familie dürften für die Auftraggeber der Stelen auch ethische Aspekte eine Rolle gespielt haben: ihre *pietas* gegenüber den Angehörigen ihrer *familia*, für ein angemessenes Grab zu sorgen, im Falle der Patrone die *cura* des Herren gegenüber seinen Sklaven und Freigelassenen, umgekehrt deren Verpflichtung zu *obsequium* gegenüber dem ehemaligen Herrn.

### DIE GRABINHABER

Zur Ermittlung des bürgerrechtlichen Status der Grabinhaber bilden die Inschriften, die obligatorisch den oder die Namen der Steleninhaber, je nach Formular auch den Stifter und die Begünstigten nennen, eine recht verlässliche Grundlage.<sup>117</sup> Anhand der Namensformel läßt sich in den meisten Fällen feststellen, ob es sich bei einem Auftraggeber eines Denkmals bzw. einem Dargestellten um einen frei geborenen *civis Romanus (ingenuus)*, einen Freigelassenen (*libertus*), einen Einwohner mit peregrinem Status (*peregrinus*) oder um einen Sklaven (*servus*) handelt; fehlt die Filiation, wird der Betreffende als *incertus* geführt, da sein Status nicht

---

doch liegt mehrheitlich eine Interpretation als Paar nahe. Selten sind Kombinationen wie ein Erwachsener mit Kind (4 Beispiele), Geschwister (2 Beispiele), zwei Frauen (4 Beispiele, darunter Mutter-Tochter und *patrona-liberta*) und zwei Männer (6 Beispiele, darunter *patronus-libertus*).

**115** Stelen mit drei Bildnissen sind mit 51 Exemplaren vertreten (18%). Die Eltern-Kind-Kombination kommt bei den erhaltenen Inschriften hier mit 16 Beispielen (64%) am häufigsten vor (11 Mal Sohn, 5 Mal Tochter). Ausnahmen: Großmutter/Vater/Schwester (Pflug 1989, Kat. 115) und Gatte/Gattin/Konkubine=Sklavin (ebd. Kat. 102)

**116** Paar mit jungem *libertus* bzw. junger *liberta*: Pflug 1989, Kat. 33, Taf. 10, 3; Kat. 45, Taf. 10, 1; Kat. 299. – An diese Konstellation ist wohl auch die Verbindung *liberta/patrona* anzuschließen: Pflug 1989, Kat. 50, Taf. 12, 1; Kat. 243; Kat. 304, Taf. 50, 3–4. – *patronus/libertus*, ebd. Kat. 295, Taf. 48, 1.

**117** Bei knapp 60% der Stelen hat sich die Inschrift, wenn auch teilweise nur fragmentarisch, erhalten; in den übrigen Fällen ist durch die Trennung des Grabsteins von der Basis der Zusammenhang mit der Inschrift verloren gegangen.

zweifelsfrei bestimmt werden kann.<sup>118</sup> Für die Auswertung wurde pro Stele nur eine Person, in der Regel der Auftraggeber bzw. die Auftraggeberin oder, wenn dieser/diese nicht dargestellt ist, der in der Inschrift genannte Name des bzw. der Dargestellten berücksichtigt.

Dabei ergeben sich folgende Anteile der verschiedenen Statusgruppen (Abb. 10 a, Diagramm 1): *ingenui* 119 = 57 %, *liberti* 63 = 30 %, *peregrini* 6 = 3 %, *servi* 13 = 6 %, *incerti* 10 = 4 %. Die hohe Zahl von freien Bürgern unter den Auftraggebern erfährt eine gewisse Relativierung, wenn man die Stelen mit einem unterschiedlichen Status der Ehegatten, also die Verbindung von einem *ingenuus* mit einer *liberta* und umgekehrt, getrennt berücksichtigt. In diesem Fall beträgt der Anteil der *ingenui* 96 = 46 %, derjenige der *ingenui+liberti* 23 = 11 %. Diese Zahlen sind für sich genommen allerdings nur von bedingtem Aussagewert. Betrachtet man die Verteilung der Statusgruppen nach Regionen, ergibt sich ein vielschichtigeres Bild:

- Regio VIII (Abb. 10 b, Diagramm 2): In der *Aemilia* ist die Zahl der *ingenui* mit 42 % derjenigen der *liberti* mit 44 % fast gleich. Allerdings gehört ein Drittel der *ingenui* zur gemischten Gruppe *ingenui+liberti* (14 %); dementsprechend vergrößert sich das Gewicht von Familien des libertinen Milieus. *Peregrini* 5 %, *servi* 5 %, *incerti* 4 %. Bei den *peregrini* handelt es sich um Angehörige der ravennatischen Flotte bzw. deren Umfeld.
- Regio X (Abb. 10 c, Diagramm 3): In der *Venetia et Histria* überwiegen die *ingenui* mit 57 % deutlich die *liberti* mit 26 %. Bei den *ingenui* haben 10 % ein libertines Mitglied in der Familie. *Peregrini*: 3 % (vor allem in Istrien und in den Alpentälern), *servi* 9 %, *incerti* 5 %.
- Regio XI (Abb. 10 d, Diagramm 4): In der *Transpadana* ist der Anteil der *ingenui* mit 69 % noch höher gegenüber den *liberti* mit 28 %. *Ingenui* mit libertinen Angehörigen 14 %. *Incerti* 3 %, *peregrini* und *servi* jeweils 0 %.
- Regio IX (Abb. 10 e, Diagramm 5): Die Zahlen in der Regio *Liguria* sprechen für sich: Die wenigen inschriftlich bekannten Auftraggeber (insgesamt 10) gehören alle der Statusgruppe der *ingenui* (100 %) an.

---

**118** Häufig verbergen sich hinter den *incerti* Freigelassene, wie aus ihrem *cognomen* abzulesen ist, beispielsweise im Falle der Stelen Pflug 1989, Kat. 89, 107 und 247, deren Inhaber charakteristische Sklavennamen tragen.

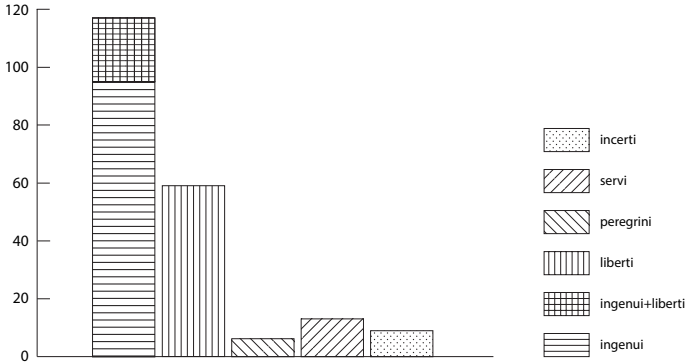
Demnach zeigt sich in Oberitalien in der Zusammensetzung der Stelen- bzw. Grabinhaber ein Ergebnis, das den vielfältigen geographischen und wirtschaftlichen Strukturen des Gebiets entspricht. In Rom sind die Porträtreliefs den erhaltenen Inschriften zufolge fast ausschließlich auf Freigelassene zurückzuführen.<sup>119</sup> Eine vergleichbare libertine Schicht von Handwerkern, Gewerbetreibenden und Unternehmern als Auftraggeber von Porträtstelen ist in Oberitalien nur in den Städten in der *Aemilia* entlang der Straße gleichen Namens zu finden, darüber hinaus bis zu einem gewissen Grad noch in den großen Handelsstädten an der Adria. Nur wenige Libertinenstelen stammen aus Istrien und dem Hinterland der Adria. Im westlichen Teil der Poebene überwiegen die Grabsteine von *ingenui* bei weitem die der Freigelassenen. Bezeichnenderweise ist jedoch das bedeutende Zentrum *Mediolanum*-Mailand von dieser Feststellung auszunehmen.

Sieht man in den Grabinhabern mit Porträtstelen eine bestimmte bzw. die gleiche Bevölkerungsschicht der Munizipien und Koloniestädte repräsentiert, muß man konstatieren, dass sich dieses gesellschaftliche Stratum regional aus jeweils verschiedenen Personengruppen zusammensetzt: In der *Aemilia* prägen die *libertini* das Bild der Porträtstelen, in der Lombardei und im Piemonte bilden hingegen, zumeist in den gleichen Berufen und Funktionen tätig, vor allem *ingenui* die entsprechende Schicht. Darüber hinaus erscheinen in den wenig und spät urbanisierten Gebieten Istriens und der Alpentäler bisweilen auch *peregrini* (und wohl auch *cives Latini*) in einer entsprechenden Position und damit auch unter den Auftraggebern von Porträtstelen.

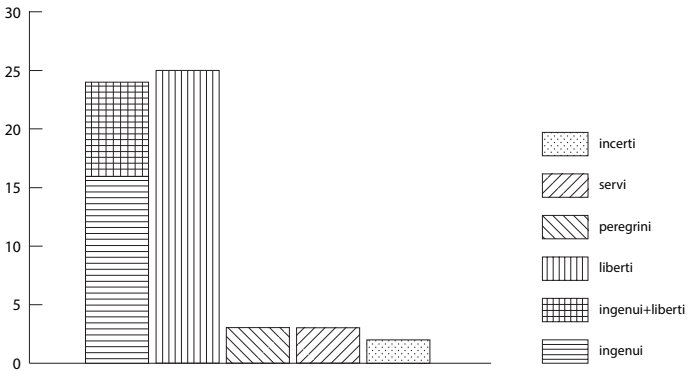
Das verbindende Moment zwischen den diversen Statusgruppen der Inhaber und Auftraggeber der Porträtstelen ist – bei allen Unterschieden in der Größe und im erforderlichen Aufwand – der Besitz eines Grabmals, das ein gleichartiges Bedürfnis nach familiärer Repräsentation ausdrückt und das eine gewisse ökonomische Basis voraussetzt. Wie die statistische Auswertung zeigt, haben wir es bei den Steleninhabern mit einem, nach personenrechtlichen Kriterien betrachtet, sehr heterogenen Ausschnitt der munizipalen Gesellschaft zu tun. Die Spanne reicht von Vertretern der Oberschicht<sup>120</sup>, also Angehörigen des *ordo* einer Stadt, bis

<sup>119</sup> Kockel 1993, 77.

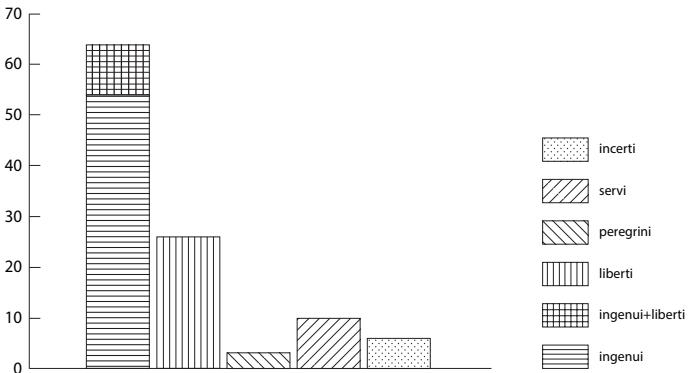
<sup>120</sup> Als einziger städtischer Beamter errichtete in Aquileia der *quattuorvir Cn(aeus) Octavius C(ai) f(i)lius Cornicla* für sich ein solches Grabmonument: Pflug 1989, Kat. 93. – Dekurionen: 2 Belege. Zur munizipalen Oberschicht zählt auch der *decurio T(itus) Atilius T(iti) f(i)lius* aus dem Umfeld von Ravenna,



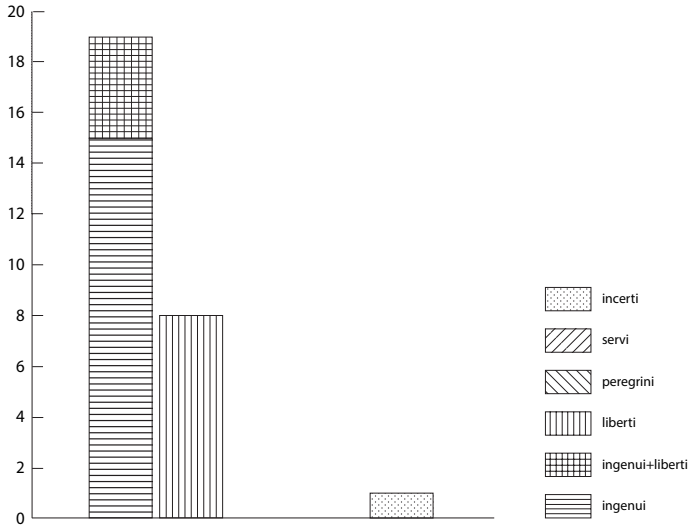
**10 a** Diagramm 1. Oberitalien. Verteilung der Steleninhaber nach Statusgruppen



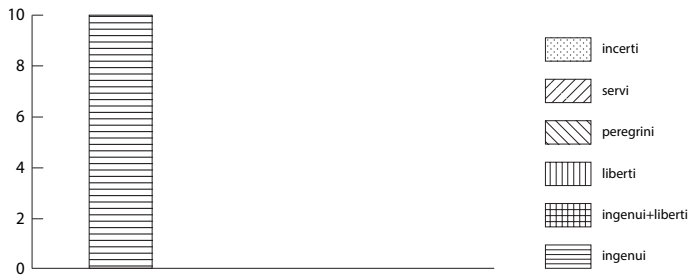
**10 b** Diagramm 2. Regio VIII. *Aemilia*. Verteilung der Steleninhaber nach Statusgruppen



**10 c** Diagramm 3. Regio X. *Venetia et Histria*. Verteilung der Steleninhaber nach Statusgruppen



**10 d** Diagramm 4. Regio XI. *Transpadana*. Verteilung der Steleninhaber nach Statusgruppen



**10 e** Diagramm 5. Regio IX. *Liguria*. Verteilung der Steleninhaber nach Statusgruppen

hin zu Sklaven<sup>121</sup>; diese beiden Gruppen sind jedoch nur schwach repräsentiert und bilden gewissermaßen den oberen und unteren Rand einer dazwischen liegenden, sehr breiten Schicht.<sup>122</sup> In dieser findet sich der größte Teil der Auftraggeber von Porträtstelen wieder: Zunächst die Inhaber städtischer Kultämter, darunter Freigeborene und Freigelassene.<sup>123</sup> Dann ehemalige Soldaten, von denen vor allem solche mit höherem militärischem Rang zu den angesehenen Bürgern ihre Städte gehören.<sup>124</sup>

wobei seine Familie durch die Herkunft seiner Gattin, einer Freigelassenen, dem libertinen Milieu nahesteht (Neufund aus S. Giovanni di Ostellato in Ferrara): Berti 1995, 20, Kat. 119, Abb. 16; Marini Calvani 2000, 226–227, Nr. 43 mit Abb.; Suppl. Ital. N. S. 17, 1999, 176–177, Nr. 9 mit Abb. (D. Pupillo). Entsprechendes gilt im Falle des *decurio Mutinae* und *Apollinaris L(ucius) Novius L(uci) f(ilius)*, der offenbar in seiner Eigenschaft als *patronus* und Amtskollege seines Freigelassenen *Chriseros* von diesem auf seiner Grabstele verewigt wird: Pflug 1989, Kat. 52, Taf. 11, 1–2. – Anzuschließen wäre ein nur inschriftlich belegter *decurio* von *Brixia*: Pflug 1989, 295, Kat. A 47. – Ob die in Panzer dargestellten Offiziere auf Stelen in Verona und Brescia (Pflug 1989, Kat. 259 und 282) als Ritter anzusehen sind, ist umstritten; dazu s. o. Anm. 52.

**121** Von den 12 Sklaven auf den Porträtstelen hat keiner den Grabstein für sich selbst errichtet. In fünf Fällen sind andere Sklaven die Auftraggeber: Pflug 1989, Kat. 51, 92, 164, 240; Neufund in Altino, von *Homuncio* errichtete Stele mit weiblicher Halbfigur: Cresci Marrone – Tirelli 2010, 139–140, Abb. 18. – Zweimal erscheinen Sklaven unter den Bildnissen einer Stele ihres Herrn: Pflug 1989, Kat. 10 (der *verna Speratus*) und Kat. 102 (die Konkubine *Cila*). Bei den übrigen Grabsteinen für Sklaven handelt es sich um Einzelpersonenstelen, die meisten in Este: Pflug 1989, Kat. 21, 208, 210, 227, 238, 241. Dazu s. o. 293–294 mit Anm. 108.

**122** Als Sonderfall zu werten ist die Stele des *L(ucius) Caninius P(ubli) f(ilius) Valens, procurator IIII publicorum Africae* im Rang eines Ritters, errichtet von seinem Vater, Pflug 1989, Kat. 326; Mercado – Paci 1998, Kat. 35, Taf. 53; s. o. 285 mit Anm. 80.

**123** Insgesamt 22 Belege auf 20 Porträtstelen, darunter etwas mehr als die Hälfte *liberti*. Regionale Schwerpunkte in der achten und zehnten Region, dazu in Mailand. – *Seviri*: Pflug 1989, Kat. 20, 23, 44, 89, 110, 203, 243, 244, 290, 291, 313, wegen der *fasces* 226; Verzár-Bass 2007, 98–101, Kat. SE 3, Taf. 20, Abb. 60–61 (Aquilaia zuzurechnen); Mercado – Paci 1998, Kat. 28, Taf. 49 (Regio *Liguria*, oberes Tanaro-Tal). – *Seviri Augustales*: Kat. 58. – *Apollinares* (in *Mutina*): Kat. 49, 52, 53; Neufund in Modena: Pellegrini – Pulini 2002, 17–18 mit Abb., 32–33 Kat. 6 mit Abb. (s. o. Anm. 82). – *Sevir* oder *Sevir Augustalis*: Fragment aus Brescia mit unvollständiger Inschrift, Suppl. Ital. N. S. 25, 2010, 240–241, Nr. 49 mit Abb. – Ein *sacerdos Caesaris* auf Kat. 274.

**124** *Zenturionen*: Pflug 1989, Kat. 103, 191, 259; nach Ausweis der *lorica* mit Schulterbauschmantel anzuschließen Kat. 282, 321 und 322; *aquilifer* und *curator*



Schließlich eine Anzahl von Handwerkern und Gewerbetreibenden, die sich eine Porträtstele leisten können; die sehr unterschiedliche Größe ihrer Grabmonumente läßt darauf schließen, dass sich in dieser Gruppe neben einfachen *fabri* auch wohlhabende Unternehmer befinden.<sup>125</sup> Es bleibt eine große Zahl von freien Bürgern und von Freigelassenen, die auf ihrer Stele keinen Hinweis auf eine Tätigkeit geben. Kennzeichnend für die allermeisten Auftraggeber der Porträtstelen, von den genannten Ausnahmen abgesehen, scheint zu sein, dass sie auf keine öffentliche Karriere verweisen können, allenfalls auf einen gewissen mehr oder weniger bescheidenen Wohlstand.<sup>126</sup>

Um diese verschiedenen Gruppen in der römischen Gesellschaft der Munizipien zu verorten, reicht die Unterscheidung nach Klassen (*honestiores* = Oberschicht und *humiliores* = Unterschicht) nicht aus. Mehr Wirklichkeitsnähe hinsichtlich der sozialen Verhältnisse in der späten Republik und der frühen Kaiserzeit bietet ein Gesellschaftsmodell, das sich an ökonomischen Kriterien orientiert, wie es von Karl Christ beschrieben wurde. Demzufolge gibt es zwischen der Oberschicht und der einfachen *plebs* »Mittelschichten«, die er nach ihrer Existenzgrundlage beurteilt und als »inhomogen« charakterisiert, da sie sich aus unter-

---

*veteranorum*: Kat. 260; anzuschließen Kat. 261 und wohl auch Kat. 41. – *militēs*: ebd. Kat. 284, 309 (Prätorianer). – *veterani*: ebd. Kat. 33, 230 (Veteran der Prätorianer), 270, 306, 310; anzuschließen ist Kat. 153. – Angehörige der ravennatischen Flotte: ebd. Kat. 4, 6 (*gubernator*), Kat. 11 (*missicius*), zudem *Q(uintus) Decimius Dacus* auf Kat. 8 (*optio* auf einer Triere).

**125** Allg. dazu Pflug 1989, 96, 111–112, 138–139. – Durch Angaben in der Inschrift, Attribute und Berufsszenen sind insgesamt 25 Händler, Handwerker und sonstige Gewerbetreibende belegt; davon sind 12 Freigelassene und 5 *ingenui* sowie 1 Sklave (Pflug 1989, Kat. 164); in 6 Fällen gibt die Inschrift keine Auskunft über den Status. – Zu den aufwendigen Monumenten gehören die Stelen des *faber navalis P(ublius) Longidienus P(ubli) f(ilius)*, Bürger von Ravenna und wohl Besitzer einer Schiffswerft (Pflug 1989, Kat. 7, Taf. 2, 1–2); des *marmorarius C(aius) Clodius C(ai) l(ibertus) Antiochus* (ebd. Kat. 56, Taf. 13, 1), des *purpurarius C(aius) Pupius C(ai) l(ibertus) Amicus* (ebd. Kat. 61) sowie die des *medicus* und *sevir P(ublius) Pupius P(ubli) l(ibertus) Mentor* (ebd. Kat. 20, Taf. 5, 1).

**126** Zu den Kennzeichen des Wohlstands gehört nicht zuletzt auch die Verfügung über eigene Freigelassene, ein Umstand, aus dem sich wirtschaftliche Aktivitäten ableiten lassen, in die ein Patron und seine *liberti* eingebunden sind. Zum wirtschaftlichen Aspekt des Patronatsverhältnisses Pflug 1989, 139; Beispiel: Stele der *Longidieni* (ebd. Kat. 7, Taf. 2, 1).

schiedlichen Personenkreisen zusammensetzen.<sup>127</sup> Diesen Kreisen entsprechen mehr oder weniger die Auftraggeber und Inhaber der Porträtstelen.<sup>128</sup> Die Diskussion um die Mittelstandsthematik wurde in der italienischen Forschung zu Beginn der 2000er Jahre wieder aufgegriffen und teilweise konkret mit den sozialen Gruppen in Verbindung gebracht, denen die Auftraggeber von Stelen und vergleichbaren Grabmonumenten mittlerer und geringer Größe angehören.<sup>129</sup> Nimmt man als Bezugspunkt der Beschreibung einer munizipalen Mittelschicht die Auftraggeber der Porträtstelen, muss man im Auge behalten, dass zum einen das gesamte Ensemble der Grabanlage als Gradmesser des Repräsentationswertes zu

---

**127** Christ 1980, 216–217, 220. Als Merkmale führt er eigenes Vermögen, selbständige Arbeit, qualifizierte Dienstleistungen, Militärdienst an und benennt als Personenkreise zumeist freie Bürger, Zenturionen, Unteroffiziere und Mannschaftsgrade der Legionen, Veteranen, aber auch Angehörige der Munizipalaristokratie kleiner Landstädte. – Im pyramidalen System von Géza Alföldy (Alföldy 2011, 197–217 mit Grafik S. 196) würden diese Gruppen wie auch die Steleninhaber, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, zu den *humiliores*, der breiten Menge der *plebs*, gehören.

**128** In meiner Dissertation (Pflug 1989, 143–144) habe ich seinerzeit in Anlehnung an das gesellschaftliche Modell von Karl Christ die Steleninhaber seinen sog. Mittelschichten zugeordnet. – Die in der althistorischen Forschung übliche Orientierung an den munizipalen *ordines*, wozu manche als zweiten Stand neben dem Decurionat auch die Inhaber von Kultämtern wie Sevirat und Augustalität zählen, bietet m. E. keinen adäquaten Ansatzpunkt, da hierdurch die Definition eines Mittelstandes sehr eng gefasst wird. So von Abramenko 1993, bes. 62, 76–82. Nach seiner Definition bilden Sevirat und Augustalität die soziale Rekrutierungsbasis für den Mittelstand der römischen Landstädte. Für Wohlmayr 2004, 56–57 ist der Mittelstand in entsprechender Weise mit den »Vereinsformen des Kaiserkultes« verknüpft.

**129** Insbesondere in dem Band zur Tagung »Ceti medi in Cisalpina« 2000 in Mailand: Sartori – Valvo 2002. Schon früher Compostella 1996, 295; ganz im Sinne der Christ'schen Definition im Hinblick auf die Gesellschaft von Ravenna auch Bandelli 2010, bes. 17–19. – Auf der Basis der Inschriften in Oberitalien hat Gino Bandelli (Bandelli 2002, 15–17) für die Zeit der späten Republik, also für die frühe Phase des wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwungs in diesem Gebiet, drei Kategorien von Personengruppen ausgemacht, die er als wesentliche Träger einer entstehenden Mittelschicht in der Cisalpina sieht: ökonomisch potente Familien ohne Zugang zu munizipalen Ämtern; aus Mittelitalien zugewanderte Familien; darüber hinaus Freigelassene von *gentes* der lokalen Oberschicht, in deren wirtschaftliche Unternehmungen sie maßgeblich eingebunden sind.

gelten hat und zum anderen neben den Porträtstelen auch sepulkrale Gattungen ohne Porträt eine Rolle spielen.<sup>130</sup> Dennoch kann man festhalten, dass die Komponenten einer munizipalen Mittelschicht sich in den Porträtstelen spiegeln. Aus deren Perspektive betrachtet, haben wir es mit einer breiten und an den Rändern erweiterten, aber auch durchlässigen Mittelschicht zu tun, eine Feststellung, die den sozialen und historischen Gegebenheiten im Oberitalien der frühen Kaiserzeit entspricht.

Abschließend sollen einige Beobachtungen den Blick über die Gattung der Stelen hinweg auf die Nutzung des Porträts für die sepulkrale Repräsentation in Oberitalien insgesamt lenken. Wie eingangs skizziert, muß deren Ausbildung vor dem Hintergrund der politischen und wirtschaftlichen Entwicklung seit der Mitte des 1. Jh. v. Chr. gesehen werden. Die Ansiedlung von Bürgerkriegsveteranen, die administrative Neuorganisation von städtischen Territorien, die forcierte Romanisierung der Bewohner der Transpadana durch die Vergabe des Bürgerrechts und Aufwertung der dortigen Städte zu römischen Munizipien hatten eine nachhaltige integrierende Wirkung zur Folge, die im Lauf der 2. Hälfte des Jahrhunderts zu einer kulturellen und sozialen Vereinheitlichung Oberitaliens führte. Im Zuge dieser Entwicklung, die von einem wirtschaftlichen Aufschwung und einem enormen Ausbau der urbanen Strukturen begleitet war, entstand eine Mittelschicht, die in Nachahmung der munizipalen Elite mit ihren statuengeschmückten Mausoleen die Möglichkeit nutzte, ihr Bestreben nach öffentlicher Sichtbarkeit in einem eigenen Grabmal zu verwirklichen. Die seit augusteischer Zeit feststellbare Abkehr vom individuellen Grabmal einzelner, herausgehobener Personen und die zunehmende Repräsentation im Familienverbund scheinen die Nutzung des Porträts als – zusätzlichem – Mittel einer visualisierten Selbstdarstellung noch verstärkt zu haben.<sup>131</sup>

---

**130** Ob man dabei von mehreren Schichten ausgeht oder von nur einer nach Straten weiter untergliederten Mittelschicht, bleibt eine Frage der Definition, ändert aber nichts an der Sachlage.

**131** Ortalli 2001, 218–219, 221–223. – Die früheste Mehrgenerationenstele in Oberitalien, die der *Cartorii* in Padua, wird zwischen 40 und 20 v. Chr. entstanden sein: Pflug 1989, Kat. 192, Taf. 28, 1 (hier 261–262 Abb. 1). Noch aus augusteischer Zeit und dem beginnenden 1. Jh. n. Chr.: ebd. Kat. 7, Taf. 2, 1; Kat. 30, Taf. 7, 1; Kat. 45, Taf. 10, 1; Kat. 56, Taf. 13, 1.

Diese Feststellung gilt nicht nur für die Stelen, die die am weitesten verbreitete Monumentgattung darstellen, sondern auch für andere Typen wie Grabaltäre und Grabbauten mit Porträtreliefs.<sup>132</sup> Darüber hinaus wurden, insbesondere im mittleren Veneto, zusätzliche Aufsätze auf Grabsteine etwa in der Form von Clipei und sogar die Deckel von steinernen Graburnen mit Porträts versehen.<sup>133</sup> Die Nutzung des Porträts als visuelles Element der *memoria* hat sich ab augusteischer Zeit in den Nekropolen Oberitaliens ausgebreitet und bis weit in das 1. Jh. n. Chr. hinein gehalten. Dabei zeigt diese ›Ikonisierung‹ der Grabdenkmäler in ihrer Intensität erhebliche regionale Unterschiede, die sich auch in der beschriebenen Verbreitung der Porträtstelen ausdrücken: Nach Westen nimmt sie, von Mailand abgesehen, zunehmend ab, und im Piemonte sind die Exemplare mit Porträts gegenüber den anikonischen mit Inschrift und figürlichen Reliefs in der Minderzahl.<sup>134</sup> Dennoch bleibt der Eindruck bestehen, dass sich das Porträt als Bildmedium in Oberitalien in der frühen Kaiserzeit in einem Maße etablierte, dass man von einem Massenphänomen sprechen kann.

Es sollte allerdings nicht außer Acht bleiben, dass neben den zahlreichen Stelen mit Porträts auch solche ohne Bildnisse in den Nekropolen standen.<sup>135</sup> Unter diesen ›anikonischen‹ Stelen gibt es nicht wenige, die auf Grund ihrer Größe und der qualitätvollen Ausführung von Inschrift

---

**132** Beispiele von Grabaltären mit Porträts: Mansuelli 1958, 21 Abb. 1–2; Compostella 1996, 48–49, Abb. 106 a. b (eckiger Altar in Wien, Kunsthistor. Museum); Ghedini 1984, 56–57, Abb. 29; Compostella 1996, 165, 174–176, Abb. 49 a–b (Rundaltar in Altino); Vavassori 1994, 188–189, Kat. 91, Abb. 36–37 (Rundaltar in Bergamo). – Reliefs von Grabbauten: Sena Chiesa 1956; Grabbau der *Volumnii* mit ursprünglich 10 Porträts aus Monselice (Este) in Padua: Zampieri 1994, 159–164 mit Abb. 248 (Zeichnung), 249–251 (augusteisch).

**133** Vgl. zum Beispiel die Stele der *Cornelii* in Portogruaro, auf deren Giebel ein Clipeus mit einem Porträt aufgesetzt ist: Pflug 1989, Kat. 103, Taf. 21, 1–3. – Bekrönung in Clipeusform: Scarpa Bonazza 1978, 105 Abb. 74 (Portogruaro). – Urnendeckel mit Clipeusporträt: Ghedini 1984, 67–68, Abb. 45 (Altino); Urnendeckel mit Porträtrelief: Scarpa Bonazza 1978, 107 Abb. 76; Ghedini 1984, 64, Abb. 40 (Portogruaro); Tirelli 1998, Abb. 1, 3, 4 (Altino). – Giebel eines Grabaltars (?) mit Clipeusporträt, von Tritonen gehalten: Tirelli 1998, 53, Abb. 32 (Altino).

**134** s. o. 267 und Verbreitungskarte Abb. 3.

**135** In der italienischen Forschung allgemein als »stele aniconiche« bezeichnet, davon abgeleitet der hier verwendete Begriff ›anikonische Stele‹. Ihre Zahl ist schwer zu beziffern, da keine monographische Behandlung der Gattung vorliegt. Veröffentlichungen mit Abbildung finden sich nur in neueren Inschriftencorpora

und zusätzlichem Dekor herausstechen; finanzielle Aspekte dürften demnach kaum eine Rolle gespielt haben.<sup>136</sup> Wie man die Auftraggeber der Porträtstelen nicht mit einem bestimmten personenrechtlichen Status verbinden kann, finden sich auch unter den Inhabern der anikonischen Stelen alle Statusgruppen, also auch Freigeborene wie Freigelassene.<sup>137</sup> Das gleiche gilt für die Inhaber von Kultämtern und für Gewerbetreibende; auch diese Gruppen sind auf den anikonischen Stelen vertreten.<sup>138</sup> Eine auffällige Präferenz für Stelen ohne Porträts ist in zwei Fällen zu beobachten: Für einfache Soldaten und Veteranen hat die Darstellung im Bildnis offensichtlich keine große Bedeutung; dies wird bei den Grabdenkmälern von Veteranen, die nach den Bürgerkriegen um 30 v. Chr. in der neu gegründeten Kolonie Ateste angesiedelt worden waren, sehr deutlich.<sup>139</sup> Ebenso halten die teils peregrinen, teils neu eingebürgerten

---

und einigen Katalogen von Lapidarien oberitalischer Museen (Rimini, Bologna, Modena, Aquileia, Montagnana, Bergamo, Mailand).

**136** Ein qualitätvoller Neufund in Montagnana (zum *ager* von Ateste zu rechnen) ist die mit Basis 3,75 m hohe Stele des Sevirs *M(arcus) Vassidius M(arci) f(ilius) Severus* und seiner Familie, errichtet von seiner Gattin für sich, ihren Gatten, Sohn und einen Freigelassenen: Compostella 1996, 302, Abb. 119; Zaffanella 1999, 102–107, Abb. 66–67 (letztes Drittel 1. Jh. n. Chr.). Sie stand zusammen mit einem Grabaltar im Grabbezirk der *Vassidii* mit 200 m<sup>2</sup> Fläche, in dem vier Brandgräber von tiberischer bis flavischer Zeit angelegt waren.

**137** Reich dekorierte Stele des Freigelassenen *Q(uintus) Calventius Q(uinti) l(ibertus) Trophimus* in Ferrara: Mansuelli 1967, 135–136, Kat. 25, Taf. 14; Alfieri 1989, 348 Abb. 12. – Anikonische Stele des Freigeborenen *C(aius) Statius C(ai) f(ilius) Salvius* in Modena, errichtet für sich, seinen Sohn und seine Freigelassenen: Giordani – Paolozzi Strozzi 2005, 187–188, Farb-Abb. S. 35 unten.

**138** Sevir als Auftraggeber: s. o. Anm. 136. – Stele des *magister Apollinaris M(arcus) Paccius M(arci) l(ibertus) Orinus* in Modena, anstelle von Porträts mit einer überdimensionierten *sella curulis* als Amtsinsignie verziert: Schäfer 1989, Kat. 37, Taf. 56, 3; Giordani – Paolozzi Strozzi 2005, 507, Nr. 141 mit Abb. (tiberisch-claudisch). – Handwerker und Händler: Reich verzierte Stele des *negotiator C(aius) Statius C(ai) l(ibertus) Faustus* in Bergamo: Vavassori 1994, 154–155, Kat. 19 mit Abb.; Grassi – Frontini 2009, 65, Abb. 2.53 (1. Hälfte 1. Jh. n. Chr.). – Im Falle des Textilgewerbes läßt sich auf der Grundlage der Liste bei Vicari 2001, 103–106, eine Statistik erstellen; von den angegebenen 33 Grabsteinen sind lediglich 4 (12 %) mit Porträts versehen, je 2 von *ingenui* und *liberti*.

**139** Keppie 1983, 195–201, Liste S. 200: Von den dort aufgeführten 23 Grabsteinen ist nur einer mit Porträts versehen: Pflug 1989, Kat. 230, Taf. 34, 8; Compostella 1996, 238. – Allg. zu den Veteranen in Oberitalien Keppie 1983, 187–207; Todisco 1999, 95–198; zu den Porträtstelen von Soldaten s. o. 276 mit Anm. 50.

Bewohner indigener Herkunft in den Tälern des Piemonte am westlichen Rand Oberitaliens an der Tradition fest, jedem einzelnen Verstorbenen ein einfaches, unbearbeitetes Block aus Flußgeröll mit Inschrift auf das Grab zu setzen, nur ausnahmsweise um ein schlichtes Porträt ergänzt.<sup>140</sup>

Die Frage, was für die Wahl einer Stele mit oder ohne Porträt entscheidend gewesen sein kann, lässt sich nicht zufriedenstellend beantworten, da eine ausreichende Materialbasis zu den anikonischen Exemplaren nicht zur Verfügung steht.<sup>141</sup> Einen Vorteil mögen die Auftraggeber der Porträtstelen darin gesehen haben, dass das Bild als Medium der unmittelbaren visuellen Vermittlung die Wirkung einer nüchternen Inschrift übertraf. Eine Stele mit zwei oder drei Bildnispaaren übereinander konnte dem Betrachter unmissverständlich schon von weitem den gesellschaftlichen Rang und die finanziellen Möglichkeiten des Grabinhabers vor Augen führen. In Konkurrenz zu den Grabstatuen der Mausoleen erfuhr eine Stele oder ein Altar durch die Porträts, die seine Front schmückten, sicher eine gewisse Nobilitierung. Auch der Anspruch, den gesellschaftlichen Normen bürgerlichen Verhaltens zu entsprechen, konnte über die figürliche Darstellung im Bildnis, analog zu den Statuen im öffentlichen Raum, vermittelt werden.<sup>142</sup>

Auf jeden Fall fungiert das Porträt auf den Grabdenkmälern als Medium einer nach außen gerichteten Selbstdarstellung. Hierin liegt wohl auch die Erklärung für die Tatsache, dass das Porträt auf den Grabmonumenten im Verlauf des späteren 1. Jh. n. Chr. zunehmend in den Hintergrund tritt und schließlich an der Wende zum 2. Jh. n. Chr. nahezu verschwindet.<sup>143</sup> Eine monokausale Erklärung ist wohl kaum plausibel, vielmehr dürften mehrere Faktoren eine Rolle gespielt haben. Ein gewisses Indiz für die rückläufige Bedeutung des Porträts bei der Selbstdar-

**140** Zu den Felsstelen s. o. 261 mit Anm. 15 und 269 mit Anm. 30. Von über 100 Exemplaren, nicht wenige für freie geborene Frauen errichtet, tragen nur 3 ein eingeritztes Bildnis (ca. 3 %), u. a. Pflug 1989, Kat. 317.

**141** Die Zahl der Porträtstelen scheint insgesamt nicht geringer als die der anikonischen Stelen zu sein, überwiegt diese vielleicht sogar. Entsprechend zur Situation im Veneto Compostella 1996, 299. – Manch freigeborener Bürger mag im 1. Jh. v. Chr. einen Grabstein mit Porträts als typisches Monument von wohlhabenden Freigelassenen angesehen und deshalb vielleicht abgelehnt haben. Die frühen Familienstelen aus augusteisch-tiberischer Zeit wurden jedenfalls mehrheitlich von libertinen Grabinhabern aufgestellt. Bei den frühen Einpersonstelen überwiegen jedoch deutlich die *ingenui* als Auftraggeber.

**142** Dazu s. o. 286–287.

**143** Zu den spätesten Porträtstelen s. o. 265. 296.

stellung im funerären Bereich ist die Feststellung, dass die großen, häufig mit Statuen und Statuengruppen ausgestatteten Mausoleen ab dem mittleren 1. Jh. n. Chr. fehlen und zunehmend den großen Grabaltären Platz machen.<sup>144</sup> Auch im öffentlichen Raum der Stadtzentren, auf den Fora und in den Theatern, macht sich in Oberitalien ab der flavischen Zeit ein deutlicher Rückgang der Statuengalerien von Angehörigen des Kaiserhauses und von Honoratioren der Munizipien bemerkbar.<sup>145</sup> Die gleichzeitigen Veränderungen im Erscheinungsbild der Nekropolen Oberitaliens deuten auf eine verringerte Bedeutung des Grabmals als Mittel einer öffentlichkeitswirksamen Kommunikation hin.<sup>146</sup> Letztlich drückt sich in der Abkehr von der nach außen gerichteten Präsentation der Grabinhaber ein Paradigmenwechsel aus, der auf eine gewandelte Vorstellung von der Funktion des Grabes im gesellschaftlichen Kontext und im Totenkult zurückgeht.

---

**144** Compostella 1996, 302–303 (Veneto), Reusser 1987, 248 (Aquileia); Verzár-Bass 1998, 158 (Aquileia); Verzár-Bass 2013, 157; Ortalli 1987, 179 (Sarsina). – Zur Entwicklung der Grabaltäre Dexheimer 1998, 48. Sie weisen in der Regel keine Porträts auf, lediglich einige Stücke (aus flavisch-traianischer Zeit?) tragen auf den Nebenseiten ganzfigurige Darstellungen von Togati und weiblichen Gewandfiguren (Aquileia): ebd. Kat. 32–37 mit Abb. S. 195–200.

**145** Boschung 2002, 197–198 (flavische Gruppe auf dem Forum von Veleia); Fuchs 1987, 175 (Theater in Triest mit flavisch-traianischer Ausstattung eine späte Ausnahme); Denti 1991a, 323–345 zu Statuenzyklen in der zehnten Region Oberitaliens.

**146** Im Hinblick auf die Cispadana Ortalli 2001, 238; zur entsprechenden Situation in Sarsina Ortalli 1987, 180.

---

 ABBILDUNGSNACHWEISE

- Abb. 1** Padua, Museo Archeologico. Mit freundlicher Genehmigung der Comune di Padova – Assessorato alla Cultura
- Abb. 2** Cessalto. Comune di Cessalto
- Abb. 3** Entwurf: Hermann Pflug. Grafik: textkommasatz
- Abb. 4** Courtesy of: Museo Civico Archeologico di Bologna, Archivio Fotografico
- Abb. 5** Mailand, Civico Museo Archeologico
- Abb. 6** Wien, KHM-Museumsverband
- Abb. 7** Photo: Dr. Marcello Venturini. Mit Genehmigung des Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Polo Museale del Veneto
- Abb. 8** Courtesy of: Museo Civico Archeologico di Bologna, Archivio Fotografico
- Abb. 9** Nach Fede Berti (Hg.), *Mors immatura. I Fadieni e il loro sepolcreto*. Borgo San Lorenzo 2006, S. 10–17, Abb. 1, 2, 4, 5, 7. – *Delizia Estense del Verginese*, Gambulaga di Portomaggiore, FE – Mit Genehmigung des MIBACT-Polo Museale dell'Emilia Romagna
- Abb. 10 a-e** Entwurf: Hermann Pflug. Grafik: Jürgen Süß

---

 LITERATUR

- Abramenko 1993** Abramenko, Andriik: *Die munizipale Mittelschicht im kaiserzeitlichen Italien. Zu einem neuen Verständnis von Sevirat und Augustalität*. Frankfurt am Main 1993.
- Alexandridis 2004** Alexandridis, Annetta: *Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna*. Mainz 2004.
- Alfieri 1989** Alfieri, Nereo (Hg.): *Storia di Ferrara III, 1. L'età antica, IV a. C. – VI d. C.* Ferrara 1989.
- Alföldy 2011** Alföldy, Géza: *Römische Sozialgeschichte*. Wiesbaden 2011.
- Alfonsi 1922** Alfonsi, Alfonso: *Este. Scoperte archeologiche nella necropoli atestina del nord, riconosciuto nel fondo Rebato*. In: *Notizie degli Scavi (1922)*, 3–54.
- Arslan - La Guardia 1991** Arslan, Ermanno – La Guardia, Rina (Hg.): *La Porta Nuova delle mura medievali di Milano dai Novellii ad oggi. Venti secoli di storia milanese*. Mailand 1991.
- Augenti 2011** Augenti, Andrea (Hg.): *Classe. Indagini sul potenziale archeologico di una città scomparsa*. Bologna 2011.
- Aurigemma 1963** Aurigemma, Salvatore: *I monumenti della necropoli romana di Sarsina*. Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura 19. Rom 1963.



- Bandelli 2002** Bandelli, Gino: I ceti medi nell'epigrafia repubblicana della Gallia Cisalpina. In: Antonio Sartori, Alfredo Valvo (Hg.): Ceti medi in Cisalpina, Atti del Colloquio Internazionale Mailand 2000. Mailand 2002, 13–26.
- Bandelli 2010** Bandelli, Gino: »Ceti medi«, aristocrazia decurionale, *ordo equester* e *ordo senatorius* nella società ravennate della tarda repubblica e dell'alto impero. In: Ostraka 19 (2010), 11–29.
- Bertelli 2008** Bertelli, Carlo (Hg.): Otium. L'arte di vivere nelle domus romane di età imperiale. Ausstellungskatalog Ravenna. Mailand 2008.
- Berti 1984** Berti, Fede: La necropoli romana di Voghenza. In: Marta Bandini Mazzanti u. a.: Voghenza. Una necropoli di età romana nel territorio ferrarese. Ferrara 1984, 77–201.
- Berti 1995** Berti, Fede (Hg.): Uno sguardo sul passato. Archeologia nel Ferrarese. Florenz 1995.
- Berti 2006** Berti, Fede: Le stele dei *Fadieni*. In: Dies. (Hg.): *Mors immatura*. I *Fadieni* e il loro sepolcreto. Borgo San Lorenzo (Florenz) 2006, 9–19.
- Beschi 1986** Beschi, Luigi: Le arti plastiche. In: Vanni Scheiwiller (Hg.), *Da Aquileia a Venezia*. Mailand 1986.
- Bonetto 2009** Bonetto, Jacopo: Veneto. Rom 2009.
- Boschung 1993** Boschung, Dietrich: Die Bildnistypen der iulisch-claudischen Kaiserfamilie. In: JRA 6 (1993), 39–79.
- Boschung 2002** Boschung, Dietrich: Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses. Mainz 2002.
- Brusin 1958** Brusin, Giovanni: Di un tipo di stele sepolcrale caratteristico di Verona. In: Bonner Jahrbücher 158 (1958), 36–44.
- Cadario 2008** Cadario, Matteo (Hg.): Lombardia romana. Arte e architettura. Mailand 2008.
- Camodeca 2006** Camodeca, Giuseppe: Le iscrizioni funerarie dei *Fadieni*. In: Fede Berti (Hg.): *Mors immatura*. I *Fadieni* e il loro sepolcreto. Borgo S. Lorenzo (Florenz) 2006, 21–27.
- Cavalieri Manasse - Bolla 1998** Cavalieri Manasse, Giuliana – Bolla, Margherita: Osservazioni sulle necropoli veronesi. In: Peter Fasold u. a. (Hg.): Bestattungssitte und kulturelle Identität. Grabanlagen und Grabbeigaben der frühen römischen Kaiserzeit in Italien und den Nordwest-Provinzen. Kolloquium Xanten 1995. Köln-Bonn 1998, 103–141.
- Chevallier 1983** Chevallier, Raymond: La romanisation de la celtique du Pô. Essai d'histoire provinciale. Rom 1983.
- Christ 1980** Christ, Karl: Grundfragen der römischen Sozialstruktur. In: Werner Eck (Hg.): Studien zur antiken Sozialgeschichte. Festschrift Friedrich Vittinghoff. Köln 1980, 197–228.
- Compostella 1996** Compostella, Carla: Ornata sepulcra. Le »borghesie« municipali e la memoria di sé nell'arte funeraria del Veneto romano. Florenz 1996.
- Compostella 1998** Compostella, Carla: I ritratti di imperatori e principi giulio-claudi in Italia settentrionale. In: Gemma Sena Chiesa, Maria Paolo Laviz-

zari Pedrazzini (Hg.): Tesori della Postumia. Archeologia e storia intorno una grande strada romana alle radici dell'Europa, Ausstellungskatalog Cremona. Cremona 1998, 293–311.

**Cresci Marrone - Tirelli 2005** Cresci Marrone, Giovannella – Tirelli, Margherita (Hg.): »*terminavit sepulcrum*«. I recinti funerari nelle necropoli di Altino. Atti del Convegno Venedig 2003. Rom 2005.

**Cresci Marrone - Tirelli 2010** Cresci Marrone, Giovannella – Tirelli, Margherita, Gli Altinati e la memoria di sé: *scripta e imagines*. In: Ostraka 19 (2010), 127–146.

**Cugusi - Sblendorio Cugusi 2010** Cugusi, Paolo – Sblendorio Cugusi, Maria Teresa: Gli epigrammi funerari del sepolcreto dei *Fadieni* (Gambulaga) e i carmi epigrafici del Ferrarese. In: Ostraka 19 (2010), 31–61.

**Deißmann-Merten 1998** Deißmann-Merten, Marie-Luise: Familie. In: Der Neue Pauly 4. Stuttgart-Weimar 1998, 412–418.

**Denti 1991a** Denti, Mario: Ellenismo e romanizzazione nella X Regio. La scultura delle elites locali dall'età repubblicana ai giulio-claudi. Rom 1991.

**Denti 1991b** Denti, Mario: I Romani a nord del Po. Archeologia e cultura in età repubblicana e augustea. Mailand 1991.

**Dexheimer 1998** Dexheimer, Dagmar: Oberitalische Grabaltäre. Ein Beitrag zur Sepulkralkunst der römischen Kaiserzeit. Oxford 1998.

**Donati 1975** Donati, Angela: Scrittura, società e cultura: le iscrizioni romane. In: Aldo Berselli (Hg.): Storia della Emilia Romagna I. Bologna 1975, 213–233.

**Donati 1981** Donati, Angela (Hg.): Rimini antica. Il lapidario romano. Rimini 1981.

**Fasold - Witteyer 1998** Fasold, Peter – Witteyer, Marion: »Römisches« in Gräbern Mittel- und Norditaliens. In: Peter Fasold u. a. (Hg.): Bestattungssitte und kulturelle Identität. Grabanlagen und Grabbeigaben der frühen römischen Kaiserzeit in Italien und den Nordwest-Provinzen. Kolloquium Xanten 1995. Köln-Bonn 1998, 181–190.

**Filippi 2006** Filippi, Fedora: Sepulcra Pollentiae. Rom 2006.

**Fittschen - Zanker 1983** Fittschen, Klaus – Zanker, Paul: Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Bd. 3. Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse. Mainz 1983.

**Foraboschi 1992** Foraboschi, Daniele: Lineamanti di storia della Cisalpina romana. Rom 1992.

**Franzoni 1987** Franzoni, Claudio: *Habitvs atqve habitvdo militis*. Monumenti funerari di militari nella Cisalpina romana. Rom 1987.

**Fuchs 1987** Fuchs, Michaela: Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater. Mainz 1987.

**George 2005** George, Michele: Family imagery and family values in Roman Italy. In: Dies. (Hg.): The Roman family in the empire. Rome, Italy, and beyond. Oxford 2005, 37–66.

- Ghedini 1984** Ghedini, Francesca: La romanizzazione attraverso il monumento funerario, in: Rolando Bussi, Vittorio Vandelli (Hg.): Misurare la terra. Centuriazione e coloni nel mondo romano. Il caso veneto. Modena 1984, 52–71.
- Giordani – Paolozzi Strozzi 2005** Giordani, Nicoletta – Paolozzi Strozzi, Giovanna: Il Museo Lapidario Estense. Catalogo generale. Reggio Emilia – Venedig 2005.
- Goette 2013** Goette, Hans Ruprecht: Die römische »Staatstracht« – toga, tunica und calcei. In: Michael Tellenbach (Hg.), Die Macht der Toga, DressCode im römischen Weltreich. Ausstellungskatalog Hildesheim. Regensburg 2013, 39–52.
- Grassi 1995** Grassi, Maria Teresa: La romanizzazione degli Insubri. Celti e romani in Transpadana attraverso la documentazione storica ed archeologica. Mailand 1995.
- Grassi – Frontini 2009** Grassi, Maria Teresa – Frontini, Patrizia: Lombardia. Rom 2009.
- Heinzelmann 2001** Heinzelmann, Michael: Grabarchitektur, Bestattungsbrauch und Sozialstruktur – Zur Rolle der *familia*. In: Michael Heinzelmann u. a. (Hg.): Römischer Bestattungsbrauch und Beigabensitten – Culto dei morti e costumi funerari romani. Internationales Kolloquium Rom 1998. Wiesbaden 2001, 179–195.
- von Hesberg 1992** von Hesberg, Henner: Römische Grabbauten. Darmstadt 1992.
- Johansen 1994** Johansen, Flemming: Ny Carlsberg Glyptotek. Catalogue Roman Portraits I. Kopenhagen 1994.
- Kampen 2009** Kampen, Natalie Boymel: Family Fictions in Roman Art. Cambridge 2009.
- Keppie 1983** Keppie, Lawrence: Colonisation and veteran settlement in Italy 47–14 B. C. Rom 1983.
- Keppie 1991** Keppie, Lawrence: A centurion of legio Martia at Padova? In: Journal of Roman Military Equipment Studies 2 (1991), 115–121.
- Kockel 1993** Kockel, Valentin: Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts. Mainz 1993.
- Levi 1931** Levi, Alda: Sculture greche e romane del Palazzo Ducale di Mantova. Rom 1931.
- Maderna 1988** Maderna, Caterina: Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen. Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt. Heidelberg 1988.
- Maderna 2010** Maderna, Caterina: Die Bildhauerkunst während der Regierungszeit des Caligula (37–41 n. Chr.). In: Peter C. Bol (Hg.): Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst. IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians. Mainz 2010, 51–133.
- Mainardis 2002** Mainardis, Fulvia: La componente autoctona nei ceti medi transpadani dei primi secoli dell'impero. In: Antonio Sartori, Alfredo Valvo (Hg.): Ceti medi in Cisalpina, Atti del Colloquio Internazionale Mailand 2000. Mailand 2002, 153–166.

- Mander 2013** Mander, Jason: Portraits of children on Roman funerary monuments. Cambridge 2013.
- Mansuelli 1956** Mansuelli, Guido Achille: Genesi e caratteri della stele funeraria padana. In: Studi in onore di Aristide Calderini e Roberto Paribeni III. Mailand 1956, 365–384.
- Mansuelli 1958** Mansuelli, Guido Achille: Monumenti a cuspide e cippi cuspidati. In: Aquileia Nostra 29 (1958), 17–24.
- Mansuelli 1967** Mansuelli, Guido Achille: Le stele romane del territorio ravennate e del Basso Po. Ravenna 1967.
- Marini Calvani 2000** Marini Calvani, Mirella (Hg.): Aemilia. La cultura romana in Emilia Romagna dal III secolo a. C. all'età costantiniana, Ausstellungskatalog Bologna. Venedig 2000.
- de Marinis 2005** de Marinis, Guiliano (Hg.): Arte romana nei musei delle Marche. Ancona 2005.
- Mercando - Paci 1998** Mercado, Liliana – Paci, Gianfranco: Stele romane in Piemonte. Accademia Nazionale dei Lincei. Monumenti antichi, Ser. Misc. V. Rom 1998.
- Mian 2009** Mian, Giulia: »Cicli« imperiali giulio-claudi ad Aquileia e lungo la costa adriatica orientale. In: Vassiliki Gaggadis-Robin u. a. (Hg.): Les ateliers de sculpture régionaux. Actes du Xe Colloque International sur l'Art Provincial Romain, Arles – Aix-en-Provence 2007. Aix-en-Provence 2009, 179–187.
- Mirabella Roberti 1997** Mirabella Roberti, Mario (Hg.): Monumenti sepolcrali romani in Aquileia e nella Cisalpina. Atti della XXVI Settimana di Studi Aquileiesi 1995. Antichità Altoadriatiche 43. Triest 1997.
- Morelli 2010** Morelli, Anna Lina: Le monete dal sepolcreto dei Fadieni tra ritualità e simbologia. In: Ostraka 19 (2010), 279–288.
- Negrelli 2006** Negrelli, Claudio: Lo scavo: campagna 2005. In: Fede Berti (Hg.): *Mors immatura*. I Fadieni e il loro sepolcreto. Borgo S. Lorenzo (Firenze) 2006, 55–101.
- Ortalli 1982** Ortalli, Jacopo: La stele sarsinate dei muliones. In: Epigraphica 44 (1982), 201–207.
- Ortalli 1987** Ortalli, Jacopo: La via dei sepolcri di Sarsina. Aspetti funzionali, formali e sociali. In: Henner von Hesberg, Paul Zanker (Hg.): Römische Gräberstraßen. Selbstdarstellung – Status – Standard. Kolloquium München 1985. München 1987, 155–182.
- Ortalli 1997** Ortalli, Jacopo: Monumenti e architetture sepolcrali in età romana in Emilia Romagna. In: Mario Mirabella Roberti (Hg.), Monumenti sepolcrali romani in Aquileia e nella Cisalpina, Atti della XXVI Settimana di Studi Aquileiesi 1995. Antichità Altoadriatiche 43. Triest 1997, 313–394.
- Ortalli 1998** Ortalli, Jacopo: Riti, usi e corredi funerari nelle sepolture romane della prima età imperiale in Emilia Romagna (valle del Po). In: Peter Fasold u. a. (Hg.): Bestattungssitte und kulturelle Identität. Grabanlagen und Grabbeigaben der frühen römischen Kaiserzeit in Italien und den Nordwest-Provinzen. Kolloquium Xanten 1995. Köln-Bonn 1998, 49–86.

- Ortalli 2000** Ortalli, Jacopo: Le aree funerarie: topografia e monumenti delle necropoli. In: Mirella Marini Calvi (Hg.): *Aemilia. La cultura romana in Emilia Romagna*. Ausstellungskatalog Bologna. Venedig 2000, 209–222.
- Ortalli 2001** Ortalli, Jacopo: Il culto funerario della Cispadana romana. Rappresentazione e interiorità. In: Michael Heinzelmann u. a. (Hg.): *Römischer Bestattungsbrauch und Beigabensitten – Culto dei morti e costumi funerari romani*. Internationales Kolloquium Rom 1998. Wiesbaden 2001, 215–242.
- Ortalli 2008** Ortalli, Jacopo: Scavo stratigrafico e contesti sepolcrali. Una questione aperta. In: John Scheid (Hg.): *Pour une archéologie du rite. Nouvelles perspectives de l'archéologie funéraire*. Colloque Paris 2005. Rom 2008, 137–159.
- Pastorino 2008** Pastorino, Anna Maria: Una statua da Luni al Museo Civico di Tortona. In: Fabrizio Slavazzi – Stefano Maggi (Hg.): *La scultura romana dell'Italia Settentrionale. Quarant'anni dopo la mostra di Bologna*. Convegno Internazionale di Studi Pavia 2005. Borgo San Lorenzo (Firenze) 2008, 259–264.
- Pellegrini - Pulini 2002** Pellegrini, Silvia – Pulini, Ilaria (Hg.): *Il Lapidario romano dei Musei Civici di Modena*. Modena 2002.
- Pflug 1989** Pflug, Hermann: *Römische Porträtstelen in Oberitalien*. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie. Mainz 1989.
- Post 2004** Post, Andreas: *Römische Hüftmantelstatuen*. Studien zur Kopisten-tätigkeit um die Zeitenwende. Münster 2004.
- Potthoff 1992** Potthoff, Anne: *Lateinische Kleidungsbezeichnungen in synchroner und diachronischer Sicht*. Innsbruck 1992.
- Rebaudo 2007** Rebaudo, Ludovico: Sul ritratto privato d'età altoimperiale ad Aquileia. In: *Aquileia Nostra* 78 (2007), 110–146.
- Rebecchi 1976** Rebecchi, Fernando: Le stele di età tetrarchica al museo di Aquileia. Documenti tardo-antichi per la storia della città. In: *Aquileia Nostra* 47 (1976), 66–142.
- Rebecchi 1980** Rebecchi, Fernando: Ritratto e iconografia romana. Aspetti dell'problema nell'Italia centro-settentrionale tra il I sec. a. C. e il II sec. d. C. In: *Archeologia Classica* 32 (1980), 108–130.
- Rebecchi 1987** Rebecchi, Fernando: La romanizzazione del basso ferrarese: aspetti artistici. In: Antonio Samaritani (Hg.), *La civiltà comacchiese e pompesiana dalle origini preistoriche al tardo medioevo*. Atti del Convegno Nazionale di Studi Storici Comacchio 1984. Bologna 1987, 113–244.
- Rebecchi 1989** Rebecchi, Fernando: La scultura romana dei territori intorno a Ferrara. In: Nereo Alfieri (Hg.): *Storia di Ferrara III. L'età antica*. IV a. C.– VI d. C. Ferrara 1989, 310–404.
- Reusser 1987** Reusser, Christoph: Gräberstraßen in Aquileia. In: Henner von Hesberg, Paul Zanker (Hg.): *Römische Gräberstraßen. Selbstdarstellung – Status – Standard*. Kolloquium München 1985. München 1987, 239–249.
- Rossi 2014** Rossi, Cecilia: *Le necropoli urbane di Padova romana*. Padova 2014.
- Sacchi 2003** Sacchi, Furio: *IANUA LETI. L'architettura funeraria di Milano romana*. Mailand 2003.

- Sartori - Valvo 2002** Sartori, Antonio - Valvo, Alfredo (Hg.): Ceti medi in Cisalpina. Atti del Colloquio Internazionale Mailand 2000. Mailand 2002.
- Scagliarini Corlàita 1991** Scagliarini Corlàita, Daniela: Impianti urbani e monumentalizzazione nelle città romane dell'Italia settentrionale. In: Werner Eck, Hartmut Galsterer (Hg.): Die Stadt in Oberitalien und in den nordwestlichen Provinzen des Römischen Reiches. Deutsch-italienisches Kolloquium Köln. Mainz 1991, 159-178.
- Scarpa Bonazza 1978** Scarpa Bonazza, Beatrice u. a.: Iulia Concordia dall'età romana all'età moderna. Treviso 1978.
- Schäfer 1989** Schäfer, Thomas: Imperii insignia. Sella curulis und fasces. Zur Repräsentation römischer Magistrate. Mainz 1989.
- Schäfer 1990** Schäfer, Thomas: Der *honor bisellii*, in: RM 97 (1990), 307-346.
- Scholz 1992** Scholz, Birgit Ingrid: Untersuchungen zur Tracht der römischen matrona. Köln u. a. 1992.
- Schrumpf 2006** Schrumpf, Stefan: Bestattung und Bestattungswesen im Römischen Reich. Göttingen 2006.
- Scrinari 1972** Scrinari, Valnea Santa Maria: Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture. Rom 1972.
- Sena Chiesa 1956** Sena Chiesa, Gemma: Una classe di rilievi funerari romani a ritratti dell'Italia settentrionale. In: Studi in onore di Aristide Calderini e Roberto Paribeni III. Mailand 1956, 85-411.
- Sena Chiesa - Lavizzari Pedrazzini 1998** Sena Chiesa, Gemma - Lavizzari Pedrazzini, Maria Paola (Hg.): Tesori della Postumia. Archeologia e storia intorno una grande strada romana alle radici dell'Europa, Ausstellungskatalog Cremona. Cremona 1998.
- Spalthoff 2010** Spalthoff, Benjamin Heinrich: Repräsentationsformen des römischen Ritterstandes. Rahden/Westf. 2010.
- Susini 1990** Susini, Giancarlo: Storia di Ravenna I. L'èvo antico. Venedig 1990.
- Tirelli 1991** Tirelli, Margherita: Cessalto. Il monumento funerario dei *Silii*. In: Quaderni di archeologia del Veneto 7 (1991), 58-64.
- Tirelli 1997** Tirelli, Margherita: *Horti cum aedificiis sepulturis adiuncti*: I monumenti funerari delle necropoli di *Altinum*. In: Mario Mirabella Roberti (Hg.), Monumenti sepolcrali romani in Aquileia e nella Cisalpina, Atti della XXVI Settimana di Studi Aquileiesi 1995. Antichità Altoadriatiche 43. Triest 1997, 175-210.
- Tirelli 1998** Tirelli, Margherita: La ritrattistica altinate tra l'età tardorepubblicana ed il principato flavio, in: Rivista di archeologia 22 (1998), 46-59.
- Tirelli 2005** Tirelli, Margherita: I recinti della necropoli dell'Annia: l'esibizione di *status* di un'élite municipale. In: Giovannella Cresci Marrone, Margherita Tirelli (Hg.): »terminavit sepulcrum«. I recinti funerari nelle necropoli di Altino. Atti del Convegno Venedig 2003. Rom 2005, 251-273.
- Tirelli 2008** Tirelli, Margherita: La decorazione scultorea dei recinti funerari altinati: studi di ricontestualizzazione. In: Fabrizio Slavazzi, Stefano Maggi (Hg.): La scultura romana dell'Italia Settentrionale. Quarant'anni dopo la mostra di

Bologna. Convegno Internazionale di Studi Pavia 2005. Borgo San Lorenzo (Firenze) 2008, 41–71.

**Tocchetti Pollini 1990** Tocchetti-Pollini, Umberto: Stele funerarie romane con ritratti dai municipi di *Mediolanum* e *Comum*. CSIR Italia. Regio XI. Mediolanum – Comum, Fasc. II. Mailand 1990.

**Todisco 1999** Todisco, Elisabetta: I veterani in Italia in età imperiale. Bari 1999.

**Vavassori 1994** Vavassori, Marina (Hg.): Le antiche lapidi di Bergamo e del suo territorio. Materiali, iscrizioni, iconografia. Bergamo 1994.

**Verzár-Bass 1998** Verzár-Bass, Monika: Grab und Grabsitte in Aquileia. In: Peter Fasold u. a. (Hg.): Bestattungssitte und kulturelle Identität. Grabanlagen und Grabbeigaben der frühen römischen Kaiserzeit in Italien und den Nordwest-Provinzen. Kolloquium Xanten 1995. Köln-Bonn 1998, 143–180.

**Verzár-Bass 2005** Verzár-Bass, Monika: Le stele funerarie piemontesi e i loro rapporti con le province settentrionali. In: Marina Sapelli Ragni (Hg.): Studi di archeologia in memoria di Liliana Mercado. Turin 2005, 245–263.

**Verzár-Bass 2006** Verzár-Bass, Monika: Il mausoleo in Italia Settentrionale. In: Charles Moretti, Dominique Tardy (Hg.): L'architecture funéraire monumentale: la Gaule dans l'Empire romain. Actes du Colloque Lattes 2001. Paris 2006, 55–77.

**Verzár-Bass 2007** Verzár-Bass, Monika: Buttrio. La Collezione di Francesco di Toppo a Villa Florio. CSIR Italia. Regio X. Friuli Venezia Giulia III. Rom 2007.

**Verzár-Bass 2008** Verzár-Bass, Monika: Il cosiddetto »celtismo« nella scultura della Cisalpina. In: Fabrizio Slavazzi – Stefano Maggi (Hg.): La scultura romana dell'Italia Settentrionale. Quarant'anni dopo la mostra di Bologna. Convegno Internazionale di Studi Pavia 2005. Borgo San Lorenzo (Firenze) 2008, 31–40.

**Verzár-Bass 2010** Verzár-Bass, Monika: I monumenti dei Fadieni e i primi sviluppi delle stele romane in Italia Settentrionale, in: *Ostraka* 19 (2010), 63–77.

**Verzár-Bass 2013** Verzár-Bass, Monika: Stele funerarie romane con rappresentazione di figure intere. In: Nenad Cambi, Guntram Koch (Hg.): Sepulkralna skulptura zapadnog Ilirika i susjednih oblasti u doba Rimskog Carstva – Early sculpture of the Western Illyricum and neighbouring Regions of the Roman Empire. Proceedings of the International Scholarly Conference Split 2009. Split 2013, 157–178.

**Verzár-Bass - Oriolo 1999** Verzár-Bass, Monika – Oriolo, Flaviana: Prime testimonianze funerarie aquileiesi: una problematica aperta. In: Giovannella Cresci Marrone, Margherita Tirelli: Vigilia di romanizzazione. Altino e il Veneto orientale tra II e I sec. a. C. Atti del Convegno Venedig 1997. Rom 1999, 259–283.

**Vicari 2001** Vicari, Fabio: Produzione e commercio dei tessuti nell'Occidente romano. Oxford 2001.

**Wohlmayr 2004** Wohlmayr, Wolfgang: Kaisersaal. Kultanlagen der Augustalen und municipale Einrichtungen für das Herrscherhaus in Italien. Wien 2004.

**Zaccaria 1997** Zaccaria, Claudio: Aspetti sociali del monumento funerario romano. In: Mario Mirabella Roberti (Hg.): Monumenti sepolcrali romani in Aquileia

e nella Cisalpina. Atti della XXVI Settimana di Studi Aquileiesi 1995. Antichità Altoadriatiche 43. Triest 1997, 67-82.

**Zaccaria - Pesavento Mattioli 2009** Zaccaria, Claudio - Pesavento Mattioli, Stefania: Uomini e merci. In: Francesca Ghedini (Hg.): *moenibus et portu celebrare*. Aquileia: storia di una città. Rom 2009, 275-287.

**Zaffanella 1999** Zaffanella, Gian Carlo: Il lapidario romano del Museo Civico di Montagnana. Monselice 1999.

**Zampieri 1994** Zampieri, Girolamo: Il Museo Archeologico di Padova. Mailand 1994.

**Zampieri 2002** Zampieri, Girolamo: Die Welt der Toten. Verteilung der Nekropolen, Typologie der Grabausstattung und der Grabmonumente. In: Hilde Hiller, Girolamo Zampieri: Römische Padua, Ausstellungskatalog Freiburg i. Br. Augsburg - Rubano 2002, 93-107.



---

MARTIN KOVACS

# **MEDIENWANDEL UND MEDIENPERSISTENZ – ZUR WEITGEHENDEN ABSENZ DES RUNDPLASTISCHEN PORTRÄTS IN SPÄTANTIKEN GRABMONUMENTEN**

## ABSTRACT

Seit der Mitte des 3. Jhs. nehmen Neuedikationen rundplastischer (Porträt-)Statuen zunehmend ab. Es erscheint aber notwendig, diesen Rückgang an Neuaufstellungen nicht nur global als Gesamtphänomen zu untersuchen, sondern die medialen Besonderheiten der unterschiedlichen Ausprägungen des *portrait* bzw. *statue habit* in der Spätantike zu berücksichtigen. Das Problem entzündet sich bereits an dem Sachverhalt, dass die auf den Sarkophagen noch im 3. Jh. aufwendig ausgearbeiteten Porträtköpfe im 4. Jh. nunmehr mit wenigen Ausnahmen völlig bossiert blieben, oder nur schwache individualisierende Merkmale aufweisen. Obwohl dezidiert statuarische Monumente in sepulkralen Zusammenhängen fast völlig verschwinden, verbleibt das Porträt in Form eines Mosaiks oder eines Gemäldes, punktuell mit individualisierendem Anspruch, in verschiedenen Kontexten durchaus präsent, wie bei Stifter- und Klerikerdarstellungen in Kirchen. In der Analyse stellt sich heraus, dass die in der frühen und mittleren Kaiserzeit nachweisbaren statuarischen Darstellungsweisen aufgrund gewandelter Vorstellungen von der Angemessenheit einer solchen Ehrung weitgehend verschwanden, da das Porträtstandbild zunehmend als exklusiver Teil eines überkommenen magistratischen und kaiserlichen Ehrungsdiskurses aufgefasst wurde, der sich als inkompatibel für die neu geschaffenen Repräsen-

tationsräume wie die neu entstehenden Kirchenbauten erwies. Am Grab erlangten andere Aspekte eine höhere Relevanz, wie die Nähe zu den Märtyrern oder die biblischen Themen der Sarkophagreliefs. Die Porträtstatue als Ausstattungsstück eines sepulkralen Repräsentationsraums konnte sich daher nur dort halten, wo man noch in seltenen Fällen dezidiert, und entgegen der sich vollziehenden Transformationsprozesse, Wert legte auf eine Betonung der magisterialen Ämterkarriere.

---

Die für diesen Band aufgestellte Prämisse vom Porträt als »Massenphänomen« erweist sich bei einem ersten flüchtigen Blick auf das vorliegende rundplastische Material der Spätantike und insbesondere deren Quantität zunächst als geradezu widersinnig. Wie mittlerweile hinreichend bekannt ist, gehen die Neuproduktionen rundplastischer Porträts bzw. die Neudedikationen von Bildnisstatuen, gemessen etwa an der Praxis der hohen Kaiserzeit, zwischen dem Beginn des 3. Jhs. bis zum frühen 4. Jh., um ca. 90 % zurück<sup>1</sup>. Vergewenigt man sich aber die Gesamtanzahl rundplastischer Porträts zwischen dem 4. und 6. Jh., die kaum die Marke 300 erreicht<sup>2</sup>, dann wird der Kontrast zu den ersten drei Jahrhunderten der römischen Kaiserzeit umso deutlicher, für die grob geschätzt ein fünfstelliger Betrag angenommen werden muss. Obgleich man daher grundsätzlich von einer Persistenz des Mediums des rundplastischen Porträts bzw. der Statue sprechen kann, so handelt es sich jedoch um eine sehr spezifische, an verschiedene Nutzungszusammenhänge und Inhalte gekoppelte Kontinuität. Der Begriff »Masse« erscheint gerade auch vor dem Hintergrund dieser kulturgeschichtlichen Veränderung eher problematisch. Zwar existiert weiterhin eine hinreichende Quantität neu aufgestellter, in vielen Fällen auch wieder aufgestellter und umgewidmeter Porträtstatuen, aber es zeichnet sich doch zunehmend eine gewisse Exklusivität des Mediums ab, die sich auch im verengten sozialen Kreis der für eine statuarische Ehrung infrage kommenden Per-

---

<sup>1</sup> Vgl. jetzt anhand der Anzahl erhaltener Statuenbasen Smith 2016, 6–9 Abb. 1,6. 7.

<sup>2</sup> Vgl. für die Zeit von Konstantin bis zum Ende der Antike zum männlichen Porträt Kovacs 2014. Ferner Schade 2003 für die Frauenporträts sowie die essentielle Datenbank der Universität Oxford Last Statues of Antiquity (LSA), in der allerdings auch einige, in ihrer spätantiken Entstehung diskutabile Bildwerke aufgenommen sind.

sonen abbildet. Denn der Eindruck eines Niedergangs des *statue habit* wird sich den zeitgenössischen Betrachtern der Spätantike nicht unmittelbar so erschlossen haben wie der heutigen archäologischen Forschung. Die Statuenwälder der antiken Städte wuchsen, Erdbeben und punktuell mutwilligen Zerstörungen und Verwitterungserscheinungen zum Trotz, durchaus weiter, nur zunehmend langsamer<sup>3</sup>. Allerdings hatten sich die Maßstäbe für die Errichtung von Statuen im Verlaufe der Kaiserzeit verändert. Ein Standbild wurde zunehmend zu einem exklusiveren Medium, in dem die neuerrichteten Bildwerke in eine kompetitive Interaktion mit den zunehmend alternden und daher auch ehrwürdig erscheinenden Statuengalerien der vergangenen Jahrhunderte traten.

Seit dem 4. Jh. werden mit wenigen, signifikanten Ausnahmen Vertreter der senatorischen Elite in ihren Funktionen als verdiente Amtsträger sowie die Kaiser geehrt<sup>4</sup>. Allerdings erscheint der Begriff des ›Massenphänomens‹ für die Spätantike doch berechtigter, wenn man nicht nur den Mangel an rundplastischen Statuen, sondern insbesondere die Präsenz von Porträts in anderen Erscheinungsformen, wie der Malerei oder in den Mosaiken berücksichtigt. Deutlich wird dabei, dass sich in der Spätantike unterschiedliche mediale Voraussetzungen herauskristallisieren, die einerseits die rundplastische Porträtstatue als Teil eines retrospektiven, mit der öffentlichen Ehrung verknüpften Diskurses definieren, und in denen andererseits das Porträt allgemein in unterschiedlichen Ausprägungen verfügbar blieb sowie in neue Kontexte überführt werden konnte. Die damit zusammenhängende Frage, weshalb im Verlauf der Spätantike schließlich endgültig die Statue und das rundplastische Porträt als Repräsentationsformen aufgegeben wurden<sup>5</sup>, lässt sich

---

**3** Der *curator statuarum* in Rom stellt dabei nur einen Beleg für die fortwährende Pflege und ggf. Restaurierung des antiken Statuenbestandes während der Spätantike dar, s. Niquet 2000, 83–85; Demandt 2007, 432. Vgl. etwa zur Wiederherstellung älterer statuarischer Monumente im 5. Jh. auf dem Forum Romanum Bauer 1996, 77–79 und jetzt Kalas 2015, 75–102.

**4** Vgl. z. B. bereits Alföldy 1984, 66; Gehn 2012, *passim*, bes. 221 und zuletzt, den Gesamtüberblick dazu liefernd Smith 2016, 3–9 sowie Ward-Perkins 2016a, *passim*.

**5** Zuletzt zu der Frage Liverani 2016, der die Problematik erneut aus der Perspektive der literarischen Quellen betrachtet und darauf aufbauend die Frage nach der abnehmenden ethischen Legitimität der statuarischen Darstellung in das Zentrum rückt. Problematisch ist jedoch die These Liveranis, insbesondere das gemalte Tafelbild habe die Statue ›ersetzt‹. Dies kann schon deshalb nicht zutreffen, weil dieses keine dezidierte Erfindung der Spätantike ist, sondern 1)

somit auf einer Ebene diskutieren, welche insbesondere die konkreten medialen Besonderheiten, d. h. die Funktionen, Kontexte, Inhalte sowie die damit verknüpften Erwartungshaltungen der Betrachter und Auftraggeber der Bildwerke systematisch berücksichtigt. Die Bilder erweisen sich somit nicht als isoliert zu betrachtende Kunstwerke, sondern als Bestandteile medialer Systeme, in denen unterschiedliche Konventionen und Erwartungen sowohl von Seiten der Auftraggeber wie auch von Seiten des potentiellen, d. h. auch eines spezifischen Publikums die Gestalt der Bilder mitbedingen<sup>6</sup>. Es stellt sich daher die Frage, welche unterschiedlichen Inhalte mit den divergierenden medialen Ausprägungen verknüpft waren, und weshalb man irgendwann in verschiedenen Zusammenhängen auf einige dieser Inhalte durch die Aufgabe des Mediums Statue verzichtete.

#### I. RUNDPLASTISCHE PORTRÄTSKULPTUR IM SEPULKRALEN ZUSAMMENHANG - EINE AUSNAHMEERSCHEINUNG IN DER SPÄTANTIKE

Die Anzahl der sicher aus sepulkralen Kontexten stammenden rundplastischen Porträts fällt ernüchternd aus. Es ist bereits signifikant, dass sich in allen bisherigen Untersuchungen zur Erforschung der spätantiken Skulptur keine Analyse findet, welche sich der Präsenz spätantiker Statuen in Gräbern widmet<sup>7</sup>. Halbwegs sicher scheint mir nach Ausweis der Dokumentation zunächst ein spätantikes Beispiel zu sein. Eine

---

bereits lange zuvor bereits in Gebrauch, und 2) im Gegensatz zur Porträtstatue anderen medialen Gesetzmäßigkeiten unterworfen war, die sich nur selten mit dem Phänomen der Ehrenstatue überschneiden. Anders gesagt: gemalte Tafelbilder wurden kontinuierlich hergestellt und nachgefragt, Statuen nicht. Die Schwierigkeit darin liegt jedoch auch darin, dass insbesondere die Schriftquellen eigenen medialen Gesetzmäßigkeiten und Topoi unterworfen sind, welche die Bildwerke aus ihren Zusammenhängen wieder herauslösen. Und genau diese erscheinen mir jedoch für die Analyse essentiell.

<sup>6</sup> Zu den medialen Bedingungen und Besonderheiten des Porträts in der Spätantike vgl. Kovacs 2014, 244–251. Zuvor auch grundsätzlich, am Beispiel des Kaiserporträts des frühen Prinzipats entwickelt, von den Hoff 2009, 239–242.

<sup>7</sup> Vgl. bereits etwa Hannestad 1994, 105–149, der darin den öffentlichen Raum und die *domus* als die wesentlichen Kontexte spätantiker statuarischer Skulptur erweist.

Büste aus dem Grab A3b vor der Porta Romana in Ostia<sup>8</sup>, gefunden 1910, gehört in der vorliegenden Form in das späte 4. Jh. Der Dargestellte trägt ein Himation, das über die linke Schulter quer zur rechten Brust geführt wird. Von der unteren Begrenzung der Büste schlängelt sich eine Schlange auf die rechte Schulter hinauf. Auf dem Kopf trägt der bärtige Mann einen vegetabilen Kranz, der jedoch kaum bestimmbar ist. Wie aber bereits an der für das 2. Jh. typischen Büstenform mit Brustausschnitt erkennbar ist<sup>9</sup>, muss es sich bei dem Kopf um ein umgearbeitetes Porträt handeln. Erkennbar ist dies auch daran, dass der sekundär ausgearbeitete Kranz in seiner Masse plastisch kaum von der Haaroberfläche darunter abgesetzt ist. Die Art der Aufstellung der Büste und die mögliche Vergemeinschaftung mit anderen Bildwerken sind aber nicht mehr rekonstruierbar.

Möglich, aber auch nicht gesichert ist die sepulkrale Nutzung eines Porträts des 5. Jhs. aus Side (Abb. 1). Zwar wurde der Kopf innerhalb des kaiserzeitlichen Grabtempels gefunden, jedoch ist ein möglicher ursprünglicher Kontext nicht mehr rekonstruierbar<sup>10</sup>. Das Stück könnte, wenngleich dort auch weitere Porträts des 2. und 3. Jhs. gefunden wurden<sup>11</sup>, auch leicht dorthin verschleppt worden sein, denn weitere Fragmente zugehöriger Statuen oder Büsten sind nicht zutage gekommen. Ferner ist die Nutzung des Grabbaus des fortgeschrittenen 3. Jhs.<sup>12</sup> im 5. Jh. nicht mehr konkret zu ermitteln. Sicher ist nur, dass erst im 9. Jh. Teile der Bauornamentik des Grabtempels sowie der umgebenden Säulenhallen als Spolien in der nahe gelegenen Kirche sowie im sog.

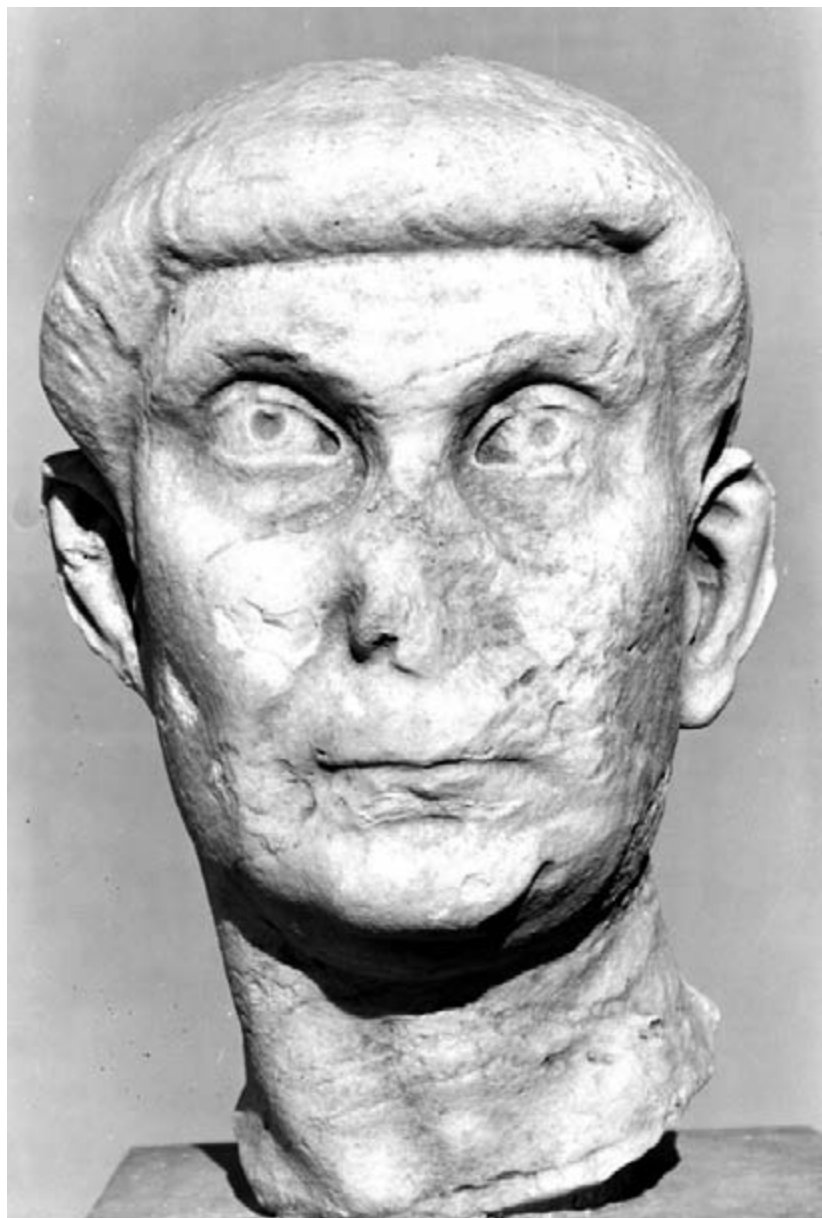
---

**8** Ostia, Museo Ostiense Inv.-Nr. 36. Vgl. mit der älteren Literatur Kovacs 2014, 99. 283 Nr. B 96 Taf. 28,1. 2; LSA Nr. 2108 (J. Lenaghan). Zum Grabbau Heinzelmann 2000, 127 f. Nr. PR A3b. Zum Fund vgl. Vaglieri 1910, 21 f. Nr. 23 Abb. 8.  
**9** Vgl. Goette 1990, 65.

**10** Side, Museum Inv.-Nr. 116. Vgl. Kovacs 2014, 146 f. 291 Nr. B 135 Taf. 33,2. 4; LSA Nr. 252 (J. Lenaghan). Die Datierung in das fortschreitende 5. Jh. wird durch den Vergleich mit dem Bildnis Theodosius' II. im Pariser Louvre, Inv.-Nr. Ma1036 nahegelegt: Kovacs 2014, 134 f. 262 Nr. A 13, Taf. 63,1. 3; LSA Nr. 453 (J. Lenaghan). Zu dem monumentalen Grabbau des 3. Jhs. mit umgebenden Säulenhallen vgl. Mansel 1959, 363–402; Kramer 1983; von Hesberg 1993, 188 f. 198 Abb. 122; Cormack 2004, 297–302; Gliwitzky 2010, 140–157. 204–206 (mit ausführlicher Bibliographie).

**11** Gliwitzky 2010, 142 mit Anm. 16. 144 f. (mit falscher Datierung des spätantiken Porträts in das frühe 4. Jh.).

**12** So die jetzt vorgetragene Datierung von Gliwitzky 2010, 156 f.



1 Side, Archäologisches Museum Inv.-Nr. 116, 5. Jh. n. Chr. Gef. im Grabtempel der Westnekropole



2 Chlamydatus, aus einem Grab des 4. Jhs. n. Chr.  
in Brestovik (Serbien)

Bischofspalast verbaut wurden<sup>13</sup>, während ein Großteil der Bausubstanz am Ort verblieb.

Ebenso denk- aber unbeweisbar ist die Herkunft der beiden erstklassig gearbeiteten Büsten wohl eines aristokratischen Ehepaars aus der Gegend um Veria, die heute in Thessaloniki aufbewahrt werden<sup>14</sup>. Der dargestellte Chlamydatos ist uns ferner in Gestalt einer Porträtrepplik in Korinth bekannt, so dass es sich hier um eine tatsächlich bedeutende Persönlichkeit der spätrömischen Amtsaristokratie des frühen 5. Jhs. handeln muss<sup>15</sup>. Das grundsätzliche Format der Büste spricht einerseits für einen dezidiert häuslichen Kontext, obgleich seit dem 5. Jh. vermehrt Beispiele nachzuweisen sind, insbesondere in Ephesos, die zeigen, dass auch die Porträtbüste selbst Gegenstand einer öffentlichen Ehrung sein konnte<sup>16</sup>. Andererseits könnte die Konzeption als Büstenpaar in Parallelität zu hochkaiserzeitlichen Befunden wie der Weidener Grabkammer in Köln<sup>17</sup> und anderen Beispielen aus Rom durchaus auch für eine Platzierung in einem sepulkralen Zusammenhang sprechen. Dass es sich hier wohl nicht um eine öffentliche Ehrung handelt, legt die Zusammengehörigkeit mit der weiblichen Büste nahe, da aristokratische Frauen in der Spätantike jenseits der *domus* oder des Grabes kaum mit Bildnissen im öffentlichen Raum geehrt wurden, wenn man Ehrenstatuen für Kaiserinnen oder die Sonderfälle der wenigen Porträtstatuen für prominente Vestalinnen ausklammert<sup>18</sup>.

In dieselbe Kategorie gehören zwei Büsten aus Stratonikeia in Bodrum, die außerhalb des Stadttors in einem Brunnen gefunden wurden<sup>19</sup>. Die periurbane Lage an der Ausfallstraße sowie die erneute Kombination eines Frauenporträts mit einem Männerbildnis könnte dafür sprechen, dass beide einst in einem Grabbau aufgestellt waren.

<sup>13</sup> Vgl. ausführlich Gliwitzky 2005, 378–386.

<sup>14</sup> Thessaloniki, Arch. Museum Inv.-Nr. 1060 sowie 1061. Vgl. Kovacs 2014, 30–33. 112. 294 Nr. 149 Taf. 41,2. 4; 42,2. 4; 43,4; LSA Nr. 90. 91 (U. Gehn).

<sup>15</sup> Korinth, Archäologisches Museum Inv.-Nr. S 77–13. Vgl. Kovacs 2014, 32. 99. 174. 279 Nr. B 77; Smith 2016, 21 f. Abb. 1.18; LSA Nr. 358 (A. Brown – U. Gehn).

<sup>16</sup> Vgl. Kovacs 2014, 147 f. Die Büste als dezidiert öffentliche Ehrungsform ist zudem erst während der Spätantike häufiger nachzuweisen, vgl. für die Kaiserzeit Fejfer 2008, 239–244.

<sup>17</sup> Fremersdorf 1957; Deckers – Noelke 1985; Noelke 2008.

<sup>18</sup> Vgl. zusammenfassend Schade 2003, 63–71.

<sup>19</sup> Bodrum, Arch. Mus. Inv.-Nr. Inv. Nr. 4.4.77 (Chlamysbüste) sowie 4.4.78 (Frauenbüste). Vgl. Kovacs 2014, 31–33. 111 f. 117. 128. 272 Nr. B 41 Taf. 41,1. 3; 42,1. 3; 43,1–3; LSA Nr. 446. 447 (J. Lenaghan).



Bemerkenswert und gleichermaßen isoliert im Befund erscheint hingegen ein erst vor wenigen Jahren publizierter Chlamydatius aus einem Grab in Brestovik in Serbien<sup>20</sup> (Abb. 2). Dieser stand innerhalb des unterirdisch angelegten, mit Tonnen überwölbten Grabbaus in einer Nische. Die betreffende Kammer fungierte als Vorraum für den eigentlichen Bestattungsraum, in dem einige Sarkophage ohne Reliefdekor standen. Der gesamte Bau besaß jedoch ein prächtiges Propylon, von dem ein Dromos zu den Grabräumen hinab führte. Der Dargestellte trägt die Insignien eines spätantiken Amtsträgers des 4. Jhs. Die lange Chlamys, eine Zwiebelknopffibel sowie ein aufwendig verziertes *cingulum*. Dass es sich zudem auch um einen mit zivilen Aufgaben betrauten spätrömischen Aristokraten handelt, verdeutlicht die in der linken Hand gehaltene Schriftrolle, die einerseits als Chiffre für Bildung und Gelehrsamkeit stehen kann, aber in diesem Zusammenhang wohl präziser auf die Tätigkeit als Recht sprechender Amtsträger verweist. Gerade die Tracht mit der kurzen *tunica manicata* sowie der Chlamys, die noch in der mittleren Kaiserzeit als Hinweis auf militärische Tugenden verstanden wurden, ändert sich mit der beginnenden Spätantike, indem einige, zuvor mit der militärischen Karriere verknüpfte Ämter nunmehr in eine rein zivile Funktion überführt wurden<sup>21</sup>. In zahlreichen spätantiken Bildquellen erscheint das Attribut der Schriftrolle im Zusammenhang mit Bildern von Gerichtsszenen. Am berühmtesten dürfte die Darstellung des Todesurteils Jesu durch Pontius Pilatus im Codex Rossanensis aus dem 6. Jh. sein<sup>22</sup>, welche den römischen Statthalter vollständig den spätantiken Konventionen entsprechend inszeniert<sup>23</sup>. Wichtig scheint mir hier daher der Hinweis darauf, dass es sich bei dem Standbild aus dem Grab von Brestovik um eine statuarische Repräsentation handelt, die, vergleichbar etwa mit den männlichen Büsten in Thessaloniki und Bodrum, eine unmittelbare Verknüpfung mit den im Bilde angedeuteten öffentlichen

<sup>20</sup> Milošević 2009, 741–751 Abb. 4–6 (mit der älteren Literatur); Kovacs 2014, 248. Vgl. ferner die virtuelle Rekonstruktion des Grabbaus bei <http://undergrad.rs/virtuelna-tura/> (20. Oktober 2017).

<sup>21</sup> Vgl. maßgeblich hierfür nun Gehn 2012, 22–34; Smith 2016, 15–19.

<sup>22</sup> Rossano, Museo Diocesano e del Codex. Vgl. zu dem betreffenden Motiv insbesondere Loerke 1961.

<sup>23</sup> Die Bildkomposition scheint zudem sogar noch auf (früh-)kaiserzeitliche Vorbilder zurückzugehen. Vgl. die Gerichtsszene am Grabmonument des C. Vestorius Priscus in Pompeji aus frühflavischer Zeit: Gabelmann 1984, 198 Nr. 95 Taf. 34.

Funktionen und dem damit verbundenen politisch-sozialen Prestige des Repräsentierten herstellen.

Letztlich zeigen jedoch die hier verschwindend geringen Hinweise auf die Präsenz rundplastischer Bildnisse in spätantiken Grabzusammenhängen, dass wir letztlich mit einer weitgehenden Absenz dieses Mediums im besagten Kontext konfrontiert sind. Tatsächlich zeichnet sich beispielsweise im spätantiken Ostia vielmehr die umgekehrte Tendenz ab, dass statuarische Skulptur der hohen Kaiserzeit in der Spätantike aus den alten Grabmonumenten entfernt und dafür in dezidiert urbanen Zusammenhängen wiederaufgerichtet werden<sup>24</sup>. Daraus folgt einerseits, dass auch eine Wiederverwendung im sepulkralen Kontext offenbar kaum erwünscht war, jedoch Skulpturen grundsätzlich weiterhin eine beträchtliche Wertschätzung erfuhren, allerdings in dezidiert anderen Aufstellungszusammenhängen. In meinen folgenden Überlegungen möchte ich daher einerseits die Zusammenhänge umreißen, in denen grundsätzlich Bildnisse Verstorbener im sepulkralen Kontext anzutreffen und zum anderen diskutieren, inwieweit darüber hinaus individualisierende Porträts festzustellen sind, welche den zeitgenössischen rundplastischen Exemplaren besonders nahestehen. Darauf aufbauend möchte ich die unterschiedlichen medialen Qualitäten der jeweiligen Ausprägungen des *portrait habit* im sepulkralen Zusammenhang herausarbeiten und die möglichen Zielrichtungen und Inhalte der spezifischen Wahl des betreffenden Porträtmediums skizzieren. Denn die weitgehende Absenz rundplastischer Skulpturen in spätantiken Grabzusammenhängen ist nicht als weitgehend, auch inhaltlich synchrones Phänomen des allgemein festzustellenden Trends zu bewerten, dass seit dem 3. Jh. die Anzahl an Neudedikationen großformatiger statuarischer Skulptur sukzessive zurückgeht.

Entscheidend ist hierbei, dass dieser allgemeine Rückgang nicht mithilfe globaler, makrotheoretischer Erklärungsmodelle verständlich gemacht werden kann, sondern dass erst eine medienspezifische Analyse weiterhilft. Die Dedikation von Ehrenstatuen im öffentlichen Raum war etwa anderen Regeln und Konventionen als die Aufstellung entsprechender Bildwerke in Heiligtümern, Gräbern oder auch im häuslichen Bereich unterworfen. Im Zusammenspiel von Dedikanten, räumlichen Kontexten und damit verknüpften Erwartungshaltungen und Konventionen, bzw.

---

<sup>24</sup> Vgl. hierzu Murer 2016. Zur spätantiken Wiederaufstellung älterer Bildwerke allgemein vgl. ferner Brandenburg 1989; Bauer 1996, 77. 406 f.; Machado 2006; Kristensen 2013, 23–46.

den damit zusammenhängenden Transformationsprozessen während der Spätantike, zeichnen sich in verschiedenen medialen Zusammenhängen auch partiell unterschiedliche Entwicklungen und Ursachen ab. Diese betreffen dann nicht nur die Frage, weshalb keine rundplastischen Skulpturen aufgerichtet wurden, sondern vielmehr die umgekehrte Frage, weshalb in wenigen Zusammenhängen noch Wert darauf gelegt wurde. Der während der frühen und mittleren Kaiserzeit scheinbar omnipräsente *statue habit* sollte daher nicht als Grundvoraussetzung und Selbstverständlichkeit, und dessen schleichende Aufgabe in der Spätantike als Dekadenzphänomen interpretiert werden, sondern als Ausgangspunkt für die Frage dienen, welche Funktionen entsprechende Skulpturen erfüllten und welchen Erwartungshaltungen diese entgegenkamen.

Wie bereits angedeutet lässt sich eine hohe Durchdringung der kaiserzeitlichen Sepulkralkultur insbesondere mit rundplastischen Porträts feststellen. Sowohl Statuen, wie etwa im Falle des Augustusmausoleums oder der Cestiuspyramide<sup>25</sup>, als auch Büstenformen in unterschiedlichster Ausprägung treten auf, wie beispielsweise im Grabmal der Haterier aus hadrianischer Zeit oder auch in der Weidener Grabkammer in Köln<sup>26</sup>. Wichtig ist hierbei ferner, dass selbst bei bescheideneren Grabmonumenten, wie bei einem Relief des früheren 2. Jhs. in Pisa<sup>27</sup>, rundplastische Skulpturen als solche angedeutet sind, wie auch punktuell bei Sarkophagen, deren Porträtbüsten entgegen des eigentlich zweidimensionalen Reliefmediums Standfüße und *tabulae ansatae* aufweisen<sup>28</sup> (Abb. 3). Die in den Reliefs angegebenen Büsten rekurrieren mit dem Fuß und dem charakteristischen Ausschnitt daher unmittelbar auf rundplastische Vorbilder. Ein weithin bekanntes, und keineswegs vereinzelt Beispiel stellt die Porträtstatue einer Frau reiferen Alters im Typus der

---

**25** Zum statuarischen Schmuck des Augustusmausoleums vgl. von Hesberg – Panciera 1994, 28. Zu der (früh-)augusteischen, freistehenden Büste eines Privatmannes, die im Bereich der Cestiuspyramide gefunden wurde (Rom, Museo Centrale Montemartini Inv.-Nr. 2409) s. Fittschen – Zanker – Cain 2010, 54 Nr. 43 Taf. 46. Das Phänomen für die Kaiserzeit zusammenfassend: von Hesberg 1993, 204–207.

**26** Hateriergrabmal: Sinn – Freyberger 1996. Zur Weidener Grabkammer s. o. Anm. 17.

**27** Pisa, Campo Santo, Inv.-Nr. A 28 est. Vgl. Arias et al. 1977, 73 f. Nr. A 28 est. Zur Inschrift: CIL XI 1440.

**28** Pisa, Campo Santo, Inv.-Nr. C 4 est. Vgl. Arias et al. 1977, 126 f. Taf. 64. 65 Abb. 136–139 Nr. C 4 est.



**3** Pisa, Campo Santo, Inv.-Nr. C 4 est. Eine vermeintliche rundplastische Büste auf einem Sarkophagrelief, um 270/80 n. Chr.

capitolinischen Venus in Kopenhagen dar<sup>29</sup>. Die statuarischen Formulare rekurrieren dabei unmittelbar auf entweder tatsächlich gewährte oder als poetische Rühmungen inszenierte Ehrungen, welche die Verdienste des Verstorbenen für das Gemeinwesen proklamierten und für den Betrach-

---

**29** Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Inv.-Nr. 711. Vgl. Wrede 1971, 157 f. Nr. Ia Taf. 36,1; Wrede 1981, 306 f. Nr. 292; Johansen 1995, 50–52 Nr. 14.



4 St.-Peter, Nekropole. Grabbau der Valerii (Bau H), Westwand.  
Gaius Valerius Herma

ter glaubhaft machten, oder aber, wie im Falle der venusgleichen Matrona in Kopenhagen, die persönliche Wertschätzung der Dargestellten für die Hinterbliebenen in Gestalt einer visuellen Metapher markierten<sup>30</sup>. Die Rühmung einer Verstorbenen mithilfe einer Statue setzte diese zu-

---

**30** Vgl. beispielhaft CIL VI 37965, welche die Schönheit einer Verstorbenen mit derjenigen mythologischer Figuren in Beziehung setzt. Ausführlich Wrede 1981,

dem in einen noch engeren, suggestiven Zusammenhang mit der Präsenz der diese referenzierenden Götterbilder, die in unterschiedlichsten Kontexten des kaiserzeitlichen Lebens verbreitet waren: in den öffentlichen Platzanlagen und in den Thermen, aber auch in den Häusern.

Die dezidiert statuarische Inszenierung lässt sich auch bei hellenistischen Grabreliefs zeigen, die in einem sehr engen und mitunter suggestiven Bezug zu städtischen Ehrungen stehen<sup>31</sup>. Die zahlreich auftretenden Büsten, die mitunter gar auch geradezu als Verkürzungen auf bescheideneren Grabreliefs der frühen Kaiserzeit zu finden sind, stehen vielleicht eher im Kontext der partiellen Adaption aristokratischer Repräsentationsweisen sowie der Inszenierung einer familiären Sukzession und der Tradition im Sinne einer vermeintlichen Ahnengalerie, welche den Rang der Familie erhöhen sollte. Wie wichtig statuarische Repräsentationsformen auch bei punktuell bescheidener ausgestatteten Grabmonumenten sein konnten, verdeutlicht der Bau der Valerii (Bau H) aus dem frühen 3. Jh. in der Nekropole unter St. Peter<sup>32</sup>. Die Wände waren jeweils mit Stuckfassaden mit architektonischer Gliederung versehen, bei der einzelne Konchen mit Standbildern im Relief geschmückt waren. Zu sehen sind auf den Seitenwänden in den mittleren, mit einem Giebel bekrönten Konchen jeweils ein Togatus. Einer von beiden (Westwand) stellt den Grabinhaber C. Valerius Herma als Opfernden *capite velato* dar (Abb. 4). Soweit erkennbar lassen sich auch an dem beschädigten Kopf noch individualisierende Merkmale feststellen, wie Krähenfüße und Nasolabialfalten<sup>33</sup>. Auch die übrigen Porträts sind, soweit erhalten, individualisiert. Der Kopf des Togatus auf der Ostwand ist mit klaren Alterszügen, zahlreichen Falten und mit einem kahlen Haupt versehen<sup>34</sup>.

---

75–77. 81–86. 105–116. 132–136. Zuletzt zur Frage der Aussage dieser Bildkonstruktion Bergmann 1998, 38 f.; Hallett 2005, 237–240; Fabricius 2007, 65–86 sowie Alexandridis 2014, die trotz der dezidiert metaphorisch-rühmenden Qualität der Statuen im Sinne eines Vergleichs göttlicher Eigenschaften auch eine »mimetische« Dimension (»die Realität lebensecht nachahmend«, vgl. Alexandridis 2014, 76. 88 f.) erkennen möchte. Zuvor in ähnlichem Sinne und für die Spätantike Schade 2003, 134: »Wechselseitige Assoziationen zwischen Idealfiguren und Zeitgenossinnen können gleichwohl beabsichtigt gewesen sein.«

**31** Hierzu insbesondere Zanker 1994.

**32** Mielsch – von Hesberg 1995, 143–208.

**33** Mielsch – von Hesberg 1995, 166–169 Abb. 180. 181. Der Bart entspricht in seiner spitz zulaufenden, dreieckigen Kontur insbesondere dem Bildnis Marc Aurels im 4. Typus: Fittschen – Zanker 1994, 74–76 Taf. 78. 80. 82.

**34** Mielsch – von Hesberg 1995, 170 f. 174 Abb. 187. 188.

Das spezifisch »statuarische« ist hierbei in der Präsenz von ebenfalls im Relief angegebenen Basen zu suchen. Obwohl es sich daher eigentlich um Reliefs aus eher kostengünstigem Material handelt, wenngleich auch Reliefporträts aus Marmor nachweisbar sind<sup>35</sup>, legte man bei der Anlage des Mausoleums wert auf eine Inszenierung der Toten, die einer Ehrung mithilfe von Porträtstatuen besonders nahekam. Auch sonst lassen sich in dem Grabbau einige rundplastische, zu Büsten gehörende Porträts aus Stuck nachweisen, welche zwischen dem mittleren 2. und früheren 3. Jh. dort aufgestellt wurden<sup>36</sup>.

## II. DIE PERSISTENZ DES PORTRAIT HABIT JENSEITS DER RUNDPLASTISCHEN SKULPTUR IN GRÄBERN UND KIRCHEN - MEDIALE TRANSFORMATIONEN

In sepulkralen Kontexten der Spätantike lassen sich Bildnisse weiterhin auf Sarkophagen nachweisen und stehen dabei scheinbar in der ungebrochenen Tradition des 3. Jhs. Aber auch hier gibt es wichtige Veränderungen, die zunächst auf der handwerklichen Ebene beobachtet werden können, jedoch einen tiefgreifenden Wandel von der gewünschten Präsenz und der medialen Qualität eines Porträts offenbaren. Wichtig ist hierbei, dass Bildnisse in Clipei immer seltener oder kaum noch fertig ausgearbeitet werden<sup>37</sup>, sondern bossiert bleiben, während in den meisten Fällen, in denen dann doch die Bossen entfernt wurden, die Köpfe wenn überhaupt nur rudimentäre Individualisierungsmerkmale aufweisen. Selbst bei dem sonst anspruchsvoll ausgearbeiteten Jahreszeitensarkophag von Dumbarton Oaks bleiben die Köpfe nur bossiert, obwohl auch der umgebende Clipeusraum mit einem hochqualitativ gefertigten Zodiacus versehen wurde<sup>38</sup> (Abb. 5). Und auch bei dem Sarkophag des frühen 4. Jhs. aus der Weidener Grabkammer zeigt der Bildnisclipeus nur bossierte Porträts, so dass sich im römischen Köln der beschriebene Umschwung in der Praxis des portrait habits ebenso

**35** Mielsch – von Hesberg 1995, 186–190 Abb. 230–233.

**36** Mielsch – von Hesberg 1995, 192–196 Abb. 235–244.

**37** Studer-Karlen 2012; Kovacs 2014, 232–236.

**38** Georgetown, Washington D. C., Dumbarton Oaks College of Harvard University, Inv.-Nr. BZ.1936.65. Vgl. insbesondere Hanfmann 1951; Kranz 1984, 193 f. Nr. 34 Taf. 39,3; 47.1–4. Zu den Porträts Kovacs 2014, 233.



5 Dumbarton Oaks College of Harvard University, Inv.-Nr. BZ.1936.65. Spät-konstantinischer Jahreszeitensarkophag

abzeichnet<sup>39</sup>. An einigen Beispielen lässt sich feststellen, dass etwa um die Mitte des 4. Jhs. die weitgehend bossierten Männerköpfe mitunter korpulente Züge aufweisen<sup>40</sup>. Zudem kann man leicht zeigen, dass im Gegensatz dazu noch im 3. Jh. keine spezialisierten Bildhauer mehr die Bildnisse fertigstellten<sup>41</sup>. Denn die spezialisierte Ausarbeitung der Porträtköpfe zwischen dem 2. und 3. Jh. ermöglichte es, die Bildnisse geradezu als primäre Anhaltspunkte für die Datierung des Sarkophagkastens heranzuziehen, und auch der Vergleich der generisch ausgearbeiteten Köpfe der Genien oder anderer mythologischer Figuren verdeutlicht die unterschiedlichen Ausarbeitungstechniken. Im 4. Jh. bricht diese Tradition jedoch weitgehend weg. Die Ausnahmen von dieser Regel markieren

<sup>39</sup> Vgl. Kranz 1984, 205 f. Nr. 74 Taf. 44; Noelke 2008, 459–462 Abb. 27–30.

<sup>40</sup> Vgl. etwa den in das Jahr 353 datierten Sarkophag im Museo Pio Cristiano im Vatikan (Deichmann et al. 1967, 72 Nr. 87 Taf. 26) sowie den sog. Lot-Sarkophag in den Katakomben von San Sebastiano in Rom (Deichmann et al. 1967, 116–119 Nr. 188 Taf. 45). Ferner hierzu Kovacs 2014, 234 Taf. 142,2. 3.

<sup>41</sup> Zur Praxis des 2. und 3. Jhs. vgl. Boschung – Wünsche 1988, 15. Zur unterschiedlichen Ausarbeitung von Porträt- und Idealköpfen auf römischen Sarkophagen ferner Fittschen – Zanker 1994, 88 mit Anm. 2. Neuerdings Allen 2015, 166 f. Abb. 8,7. 8. Wenige vereinzelte Beispiele aus tetrarchischer Zeit können zeigen, dass sich dieser Umbruch tatsächlich in den Jahren um 300 vollzogen haben muss, s. etwa den Löwenjagdsarkophag in Spoleto mit handwerklich distinktiver Ausarbeitung der Porträts: Andraea 1980, 86–88. 178 Nr. 208 Taf. 62,1. 4.



etwa der bekannte zweizonige Sarkophag von Trinquetaille aus konstantinischer Zeit in Arles, der Deckel eines Sarkophags valentinianischer Zeit mit der Darstellung einer *pompa circensis* in Aquileia (Abb. 6) sowie der bereits theodosianische Caterviussarkophag in Tolentino<sup>42</sup>. Der Männerkopf auf dem Sarkophag in Arles zeigt eine hohe Stirn, eingefallene Wangen, ein feistes Untergesicht sowie einen Mund, der motivisch in ähnlicher Form beim Konstantinsporträt selbst, sowie bei anderen rundplastischen Porträts dieser Zeit vorkommt<sup>43</sup>.

Der mit der Toga bekleidete Amtsträger des Deckelfragments in Aquileia sitzt auf einem von Maultieren gezogenen Wagen, während ein links neben dem Wagen einhergehender Liktor eine der amtsbezeichnenden Faszien trägt. Die eindeutig mit *corrigiae* versehenen senatorischen Schuhe, die *mappa* und nicht zuletzt das Konsularszepter definieren den Dargestellten als *vir clarissimus*. Als auffällig erweist sich jedoch im Besonderen das Bildnis des sitzenden Senators: das beinahe scheibenförmig flache Gesicht hat kugelige Augen, einen schmalen, geraden Mund und ein ausgeprägt verfettetes Untergesicht mit Doppelkinn und umlaufenden Speckfalten. Hinzu kommen noch tiefe Nasolabialfalten und langgezogene Mundwinkelfalten, während die Frisur in flockigen, auf die Stirn gestrichenen Sichellocken gegliedert ist. In diesen Details gleicht der Kopf etwa einem valentinianisch datierbaren Porträtfragment in Ostia sowie in der allgemeinen scheibenförmigen Gesichtsanlage den Bildnissen in Dresden und Trier<sup>44</sup>.

---

**42** Aquileia: Reinsberg 2006, 191 Nr. 2 Taf. 102,5 (mit der älteren Literatur); Kovacs 2014, 73 Taf. 14,6. Arles: Christern-Briesenick 2003, 23–25 Nr. 38 Taf. 12. 13. Tolentino: Nestori 1996.

**43** Hierzu Rilliet-Maillard 1979 sowie Kovacs 2014, 59 f. Einen bemerkenswerten Einzelfall stellt auch der Jagdsarkophag von Sant' Elpidio dar, der zwar aus (spät-)tetrarchischer Zeit stammt, jedoch Porträts aufweist, die deutlich später zu datieren sind und wohl frühestens in der Mitte des 4. Jhs. ausgearbeitet wurden: Andreae 1980, 86–88. 177 Nr. 204 Taf. 54,3; 64,3. 4. Vgl. etwa die Beispiele u. Anm. 44.

**44** Ostia, Inv.-Nr. 439: Kovacs 2014, 72 f. 284 Nr. 101 Taf. 13,3. 4; LSA Nr. 1249 (J. Lenaghan). Trier, Rheinisches Landesmuseum, Inv.-Nr. ST 2309: Kovacs 2014, 69 f. 295 f. Nr. B 154 Taf. 19,1. 2; LSA Nr. 1076. Dresden, Albertinum Inv.-Nr. Hm 410: Kovacs 2014, 69–71. 274 Nr. B 53 Taf. 18,1. 2; LSA Nr. 2103. Gehn 2015, 599 verwechselt Hm 410 mit dem Bildnis des Maxentius ebendort, Hm 406: Kovacs 2014, 50 Taf. 5,1; LSA Nr. 896 (J. Lenaghan). Das Fragment in Ostia wurde zuletzt von Romeo 2015, 533–566 erneut als Kaiserporträt und zudem als Replik des Kopfes in Dresden angesprochen. Dies ist so nicht haltbar. Zwar verfügen



6 Aquileia, Archäologisches Museum Inv.-Nr. 225 (Gipsabguss München). Sarkophagdeckel mit Darstellung einer *pompa circensis*, um 360/70 n. Chr.

Dieser Wandel bzw. die Aufgabe der besonderen Ausarbeitungspraxis ist hierbei jedoch nicht nur als reine formale Veränderung bzw. übergeordnet als Dekadenzphänomen aufzufassen, sondern kann dezidiert als Wandel einer kulturellen Praxis begriffen werden. Mit dem Verzicht auf die Ausarbeitung verzichtete man demnach auch auf ein nobilitierendes Element, das die Verstorbenen in besonderer Weise charakterisierte und für die Betrachter geradezu ›lebensnah‹ kommementierte<sup>45</sup>. Legte man folglich – wie im Falle des berühmten Sarkophages des Konsuls Iunius Bassus<sup>46</sup> – großen Wert auf die handwerkliche Qualität der biblischen Szenen, nicht jedoch auf eine Porträtdarstellung, dann ist dies einer inhaltlich motivierten Entscheidung geschuldet, die man mit allergrößter Wahrscheinlichkeit noch ca. 50 bis 80 Jahre zuvor in einer

---

beide Köpfe über eine ähnliche Frisur, diese ist allerdings insgesamt typisch für Bildnisse der zweiten Hälfte des 4. Jhs. Ferner weist der Dresdner Kopf einen – freilich auf vielen Fotos nur schwer erkennbaren – strähnigen Oberlippenbart auf, der für die älteren valentinianischen Kaiser nicht belegt werden kann.

<sup>45</sup> Hierzu zuletzt, mit punktuell problematischer Deutung – die Frage des Grades der Ausarbeitung der Bildnisse spielt dort keine Rolle – Platt 2017, 379 f.

<sup>46</sup> Gerke 1936, 8–11 sowie Deichmann et al. 1967, 279–283 Nr. 680 Taf. 104. 105.



7 Rom, Museo Nazionale Romano, Inv.-Nr. 126372. Sarkophag von Acilia, um 270/80 n. Chr.

anderen Weise gefällt hätte. Die Bilderwelt der Sarkophage insbesondere aus der senatorischen Sphäre war im 3. Jh., nach einem abebbenden Interesse für mythologische, narrative Zusammenhänge, deutlich geprägt von der Präsenz profaner Themen, die entweder – freilich seltener – militärische, überwiegend jedoch Qualitäten kommunizierten, welche mit der zivilen Ämterlaufbahn in Zusammenhang standen. Die gerechte Amtsausführung und der Erfolg in der administrativen Karriere bildeten entscheidende Schwerpunkte in der visuellen Repräsentation am Grab. Und dazu gehörten Bilder, welche die Verstorbenen in ihren öffentlichen Funktionen darstellten, wie etwa bei dem Wannensarkophag von Acilia aus den Jahren um 270 bis 280<sup>47</sup> (Abb. 7), auf dem nicht nur eine Reihe mehrere in der Ämterlaufbahn tätiger Familienmitglieder in der Toga gezeigt, sondern auch noch vom *Genius* des römischen Senats begleitet werden. Ebenfalls nachweisbar sind Versinnbildlichungen der ehelichen *concordia*, bei der die Ehepaare in ganzfiguriger Darstellung in der *dextra-*

---

<sup>47</sup> Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Inv.-Nr. 126372. Reinsberg 2006, 145–147. 218 Nr. 88 Taf. 79,2. Hierzu neben Reinsberg 2006, 168 f. jetzt auch Borg 2013, 186–191.



8 Rom, Museo Nazionale Romano, Inv.-Nr. 455. Deckel des Sarkophages des Marcus Claudianus, um 320/30 n. Chr.

*rum iunctio* mit ihrer jeweils standesgemäßen Kleidung gezeigt werden<sup>48</sup>. Interessant ist hier aber, dass ab dem 4. Jh. zwar Bilder von Ehepaaren in der *dextrarum iunctio* weiterhin vorkommen – sie stellen tatsächlich die häufigste Ausprägung von Porträts auf den stadtrömischen Sarkophagreliefs dar – jedoch neben der differenzierten Ausarbeitung der Porträts verschwindet in diesem ikonographischen Schema auch die ganzfigurige, d. h. gleichsam statuarische Darstellungsweise vollkommen, zugunsten von Clipeusbüsten, deren Köpfe meist nur bossiert bleiben. Die Thematisierung der öffentlichen Ämterkarriere, wie sie im späteren 3. Jh. noch ganz verbreitet ist, wird fast vollständig auf die Deckelzonen verlagert, wie bei dem angesprochenen Deckelfragment in Aquileia (Abb. 6).

Abgesehen von dem deutlichen Rückgang entsprechender Repräsentationen, welche dezidiert die Tugenden und Werte der aristokratischen Amtsaristokratie hervorheben, bleiben üblicherweise Schildbüsten übrig,

48 Hierzu Amedick 1999. Vgl. insbesondere den Annona-Sarkophag des *praefectus annonae* Flavius Arabianus aus den Jahren um 270/80 in Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Inv.-Nr. 40799: Giuliano 1985, 46–51 Nr. II. 1; Reinsberg 2006, 216 Nr. 82 Taf. 67,1–3; 68,1–3; 69; 123,6; Meinecke 2014, 218 f. Nr. B 1.

welche das verstorbene Ehepaar gemeinsam darstellen. Sofern hingegen im 4. Jh. eine weitgehende Ausarbeitung der Porträts stattfand, dominieren schwach individualisierte Befunde wie an den Beispielen in Syrakus und dem Deckel des Sarkophages des Marcus Claudianus im Palazzo Massimo in Rom (Abb. 8)<sup>49</sup>. Es lassen sich nur verhaltene individualisierende Merkmale feststellen. Beide Männerköpfe weisen die gleiche, in kurzen Sichellocken gegliederte Frisur auf, das Gesicht entspricht einem eher alterslosen physiognomischen Typus, der bei dem Adelfia-Sarkophag in Syrakus mit zwei Stirnfalten schwach individualisiert wurde<sup>50</sup>. Die Ausarbeitung der Details weist hingegen starke formale und handwerkliche Gemeinsamkeiten mit den übrigen Köpfen der Friese auf. Ferner lässt sich beobachten, dass Verstorbene zwar auf Sarkophagen in einigen Bildern auftreten, jedoch, gemessen an den bekannten Konventionen nicht auf den ersten Blick als solche erkannt werden können. So hat Jutta Dresken-Weiland auf Figuren in christlichen Szenen aufmerksam gemacht, die dem Geschehen scheinbar unbeteiligt beiwohnen und mitunter von Aposteln begleitet werden, wie bei dem Säulensarkophag des Beatus Aegidius in Perugia<sup>51</sup>. Zusammen mit der zur Rechten Christi dargestellten weiblichen Figur sowie einem Knaben im zweiten Interkolumnium von links mit Kurzhaarfrisur, im Pallium und mit Schriftrolle könnte hier eine ganze Familie aufgeführt sein. Das Auftreten der Porträts offenbart in diesem Zusammenhang fast eine narrative Qualität, die im Gegensatz zu den statuarischen Repräsentationen der hohen Kaiserzeit steht. Die Begleitung durch die Apostel und die Hinführung zu Christus verdeutlichen einerseits den Zuspruch der Jünger Jesu für die Verstorbenen, wodurch die christliche Tugendhaftigkeit der Toten proklamiert wird, sowie andererseits eine Erlösungserwartung, die Christus in der Bildmitte selbst personifiziert<sup>52</sup>.

---

**49** Rom, Museo Nazionale Romano Inv.-Nr. 455. Deichmann et al. 1967, 317–319 Nr. 771 Taf. 122; Kranz 1984, 248 Nr. 333 Taf. 95,6.

**50** Syrakus, Mus. Arch. Inv. Nr. 864, vgl. Agnello 1956; Dresken-Weiland – Brandenburg 1998, 8–10 Nr. 20 Taf. 9,1–5; 10,1–6.

**51** Vgl. Dresken-Weiland 1995, 109–130. Sarkophag des Beatus Aegidius: Dresken-Weiland – Brandenburg 1998, 40–42 Nr. 123 Taf. 43,5; 44,1–5.

**52** Vgl. ferner einen Riefelsarkophag des späteren 4. Jhs. in St.-Maximin-la-Sainte-Baume, dessen zentrales Bildfeld den Verstorbenen in der *paenula* zeigt, der direkt von Christus geleitet wird, vgl. Christern-Briesenick 2003, 237 f. Nr. 500 Taf. 121,5.



9 Ancona. Nebenseite eines Stadttorsarkophags, um 390/400 n. Chr.

Auch in den im späten 4. Jh. aufkommenden Stadttor-, Durchzugs- oder Bethesda-Sarkophagen scheint die Rolle der Verstorbenen als einst unverzichtbarer ikonographischer Bestandteil des Bildschmucks immer weiter in den Hintergrund gerückt zu werden<sup>53</sup>. Auf dem Stadttorsarkophag des späten 4. Jhs. in Ancona erscheint der Verstorbene als Amtsträger in Chlamys, Campagi und mit einem Codicillus, den er mit seiner unter der Chlamys verborgenen linken sowie seiner rechten Hand festhält, markanter Weise nicht auf der Haupt-, sondern auf der Nebenseite, begleitet von Aposteln<sup>54</sup> (Abb. 9).

<sup>53</sup> Vgl. hierzu insbesondere Warland 2002.

<sup>54</sup> Dresken-Weiland 1997, 25 f.

Während auf dem Mailänder Stadttorsarkophag von San Ambrogio die Verstorbenen auf den Hauptseiten nur zu Füßen Christi in verschwindend kleinem Format dargestellt<sup>55</sup> – auch hier findet sich, ein von Aposteln begleiteter Chlamydatus mit Codicillus auf der rechten Nebenseite – und nur noch zu erahnen sind, skizzieren etwa die Durchzugsarkophage oder die Darstellungen mit dem Einzug Christi in Jerusalem paradigmatisch signifikante biblische Geschichten in erzählerischer Breite<sup>56</sup>, in denen jedoch die Verstorbenen offensichtlich keinen geeigneten Platz mehr zur Repräsentation fanden.

Das ikonographisch beachtliche und neuartige Beispiel des Beatus Aegidius-Sarkophages sowie die punktuelle Platzierung von Verstorbenen an den Seiten sowie der gleichzeitige Verweis auf standesspezifischen Ornat und entsprechende Attribute zeigen, dass im 4. Jh. offenbar die traditionellen, überkommenen Schemata der Repräsentation der Toten am Grab nicht mehr den gewandelten Vorstellungen entgegenkamen und somit neue Formen erprobt wurden. Das lässt sich auch daran erkennen, dass die dezidiert christliche, und auf eine Erwartungshoffnung ausgerichtete Darstellungsweise, wie sie der Beatus Aegidius-Sarkophag zeigt, ebenfalls eine Ausnahme bleiben sollte. Es handelt sich offenkundig um eine Epoche, in der die Rolle des Verstorbenen im visuellen Haushalt des Grabes neu verhandelt werden musste. Sie zeigt daher insbesondere, wie sich die Erwartungen an eine (Porträt-)Repräsentation am Grab punktuell verändert hatten. Charakteristisch für die Absenz des Verstorbenen auf den Relieffriesen der Sarkophage des 4. Jhs. ist der kurz nach dem Tod des Konsuls des Jahres 359 für Iunius Bassus angefertigte Sarkophag. Der Kasten selbst gehört mit seiner architektonischen Gliederung mit reliefverzierten Säulen, seiner intensiven, differenzierten Oberflächenpolitur und in der allgemeinen Ausarbeitungsqualität zu den mit Abstand qualitativvollsten Erzeugnissen der Skulptur des 4. Jhs. überhaupt<sup>57</sup>. Der Bestattete gehörte zu den höchsten Repräsentanten der stadtrömischen Amtsaristokratie – für die sowohl auf öffentlichem wie auch privatem Grund weiterhin Porträtstatuen aufgerichtet wurden – und trotzdem erscheint dieser auf seinem Sarkophag nicht mit einem Bildnis. Die Bilder des zweizonigen Frieses stammen thematisch ausnahmslos aus dem Alten und Neuen Testament, und stellen daher keinen

**55** Deckers 1996, 155; Dresken-Weiland – Brandenburg 1998, 56–58 Nr. 150 Taf. 60,2.

**56** Vgl. für einen Überblick Brandenburg 2002.

**57** Gerke 1936, 8–11 sowie Deichmann et al. 1967, 279–283 Nr. 680 Taf. 104. 105.

erkennbaren Zusammenhang mit Iunius Bassus oder seiner Wirkungssphäre als römischer Senator her. Hier tritt jedoch das auf dem Deckel befindliche Epigramm hinzu, das die Verdienste des Verstorbenen u. a. als Konsul rühmt und die große Trauer der Bürger der Stadt Rom hervorhebt, und das aber auch betont, dass die irdischen Belange im Tod keine Bedeutung mehr hätten<sup>58</sup>.

Es lässt sich festhalten, dass die Bedeutung bzw. der Stellenwert eines Porträts für den antiken Betrachter seit dem 4. Jh. nicht mehr gattungsübergreifend gleich war und signifikante Unterschiede in der Wahrnehmung des Kontextes bzw. der Platzierung eines Bildnisses vorzusetzen sind. Die normierten, nicht ausgearbeiteten oder kaum individualisierten Porträts der Sarkophage dokumentieren im Kontrast zum distinktiven Anspruch der rundplastischen Porträts aber auch gleichzeitig den herausgehobenen Wert der Ehrenstatuen.

Insofern lässt sich durchaus postulieren, dass man bei Sarkophagen während des 4. Jhs. auf die repräsentative, handwerklich anspruchsvolle Qualität der Porträts weitgehend verzichtet zu haben scheint. Bei den hier diskutierten Exemplaren lassen sich indes mehrere Stufen der Porträtgestaltungen nachweisen. Sehr viele Bildnisse blieben bossiert, einige wenige wurden nach vorgeprägten Normen fertig ausgearbeitet und eine noch geringere Zahl von Sarkophagporträts wurde mit individualisierenden Zügen versehen. Nur eine kleine Gruppe um Aquileia, Tolentino und Arles führte – im engeren Sinne – die Porträttradition der Kaiserzeit auf Sarkophagen fort.

Mit der Feststellung, dass im 4. Jh. die Ausarbeitung der Porträtköpfe offenbar nicht mehr von Porträtspezialisten durchgeführt wurde, ergibt sich ein weiterer wichtiger Gesichtspunkt. Man könnte daher die These formulieren, dass ab dem 4. Jh. Spezialisten für die Ausarbeitung von Sarkophagporträts nicht mehr nachgefragt wurden, da insgesamt das Bedürfnis nach anspruchsvoll gearbeiteten Bildnissen nachließ und selbst in den wenigen Fällen, in denen Bildnisse am Sarkophag angebracht werden sollten, ein individualisiertes bzw. handwerklich anspruchsvolles Bildnis nicht mehr von entscheidender Bedeutung war. Die Bosse als Porträtabbreviatur war offenbar ausreichend. Es steht zudem außer Zweifel, dass die Bestattung in einem Marmorsarkophag weiterhin zu den kostspieligsten Formen eines Begräbnisses gehörte<sup>59</sup>. Wie die Bei-

<sup>58</sup> CIL VI 41341a. Vgl. dazu Niquet 2000, 166. Ausführlich Cameron 2002 sowie Elsner 2005, 305–307. Zuletzt Kovacs 2014, 79.

<sup>59</sup> Hierzu Wischmeyer 1982, 163–173; Dresken-Weiland 2003, 14 f.



spiele der Sarkophage des Marcus Claudianus (Abb. 8) oder der Adelfia und ihres Mannes Valerius zeigen, handelt es sich bei den Auftraggebern um Angehörige des Ritterstandes<sup>60</sup> oder der Senatsaristokratie, die sicher nicht aufgrund finanzieller Erwägungen auf eine besonders distinktive Ausarbeitung der Porträts verzichteten, sondern weil das Bedürfnis danach nicht mehr in dem Ausmaß vorhanden war wie etwa noch in den letzten Jahrzehnten des 3. Jhs.

Grundsätzlich ist aber festzuhalten, dass Porträts in Gräbern durchaus weiterhin eine besondere Bedeutung beibehielten, jedoch unter gewandelten Voraussetzungen. Norbert Zimmermann hat unlängst darauf hingewiesen, dass in den Katakombenmalereien von Rom eine Fülle von Darstellungen Verstorbener nachweisbar sind, die jedoch eine individualisierende Kennzeichnung, ganz in Analogie zum Befund der spätrömischen Sarkophage, fast durchweg entbehren<sup>61</sup>. Sie sind oft ohne eindeutige standesspezifische Merkmale als Oranten gezeigt oder nehmen am gemeinschaftlichen Sigma-Mahl teil<sup>62</sup>. Als dezidierte Darstellungen von Verstorbenen sind dabei, abgesehen von den szenischen Zusammenhängen, oft nur die Frauen erkennbar, die mit der charakteristischen Scheitelzopffrisur des 4. Jhs. versehen sind<sup>63</sup>.

Signifikante Beispiele für die Präsenz von Porträts in der Grabmalerei liefern zudem die bekannte Grabkammer von Silistra sowie diejenige des Eustorgios in Thessaloniki<sup>64</sup>. Wichtig erscheint in diesen Zusammenhängen die geradezu erschöpfend ausführliche Inszenierung des Verstorbenen als Amtsträger sowie als Oberhaupt einer einflussreichen

---

**60** Der bestattete, Marcus Claudianus, wird als *v(ir) p(erfectissimus)*, d. h. als Ritter bezeichnet. Gestiftet wurde der Sarkophag jedoch von einem gewissen Lucius, *v(ir) c(larissimus)*. Da hier keine Filiation vorliegt, dürfte Lucius der Sohn des M. Claudianus sein, der in den Kreis der Senatsaristokratie aufgenommen wurde.

**61** Vgl. Kovacs 2014, 225–228.

**62** Vgl. Engemann 1982.

**63** Maßgeblich Zimmermann 2007. Vgl. insbesondere die Orantinnen mit Scheitelzopffrisur im Coemeterium Iordanorum: Fiocchi Nicolai et al. 1998, 137 Abb. 147 Bemerkenswert ist jedoch, dass ab dem 4. Jh. weibliche Modefrisuren nicht auf Bildnisse beschränkt bleiben, sondern auch bei eindeutig mythologischen sowie biblischen Figuren nachgewiesen werden können, vgl. Muth 1998, 282–289; Schade 2003, 81–84; Kovacs 2014, 224.

**64** Grabkammer von Silistra: Dimitrov – Čičikova 1986; Schneider 1983, 39–55; Popova-Moroz 1999. Grabkammer des Eustorgios, Thessaloniki: Pelekanidis 1969, 230–235 Taf. 126–130; Marki 2006, 138–140.

und begüterten Familie. Die Darstellung der Bediensteten im Grab von Silistra sowie das kostbare, von Bediensteten herbeigetragene Geschirr verleihen dem Bild eine zusätzliche Facette, welche allgemein auf Wohlstand und einen luxuriösen Lebensstil hinweist. Wie etwa bei dem Chlamydatos aus Brestovik erscheint die Hervorhebung standesspezifischer Attribute signifikant. So trägt einer der langhaarigen Bediensteten die Chlamys des Hausherrn herbei, bei der auch die Zwiebelknopffibel prominent hervorgehoben wird. Es sei auch darauf hingewiesen, dass man bei dem Chlamydatos von Silistra eine geringe Individualisierung mithilfe der Stirnfalten angestrebt hat.

Abgesehen von den bislang gezeigten Kontexten kann man spätestens seit dem 5. Jh. die Präsenz von Bildnissen im sepulkralen Zusammenhang auch in den vermehrt entstehenden Kirchenbauten nachweisen. Als besonders charakteristisch erweist sich hierfür das Grabmosaik des Optimus aus dem Mittelschiff der Märtyrer-Gedächtniskirche in Tarragona, das geläufig in das frühe 5. Jh. datiert wird<sup>65</sup> (Taf. 6). Darauf wird der Bestattete als Amtsträger in kontabulierter Toga dargestellt. Er zeigt sich vor blauem, mit Blütenranken verziertem Grund unter einem Eierstab. Mit der Rechten im Redegestus sowie einer Schriftrolle in der Linken entspricht die Darstellung den ikonographischen Konventionen, wie sie auch in den Diptychen des 5. Jhs. zahlreich nachgewiesen werden können. Typologisch nahe steht der Bildkomposition des Mosaiks insbesondere das Diptychon des Probianus in Berlin aus dem ersten Viertel des 5. Jhs.<sup>66</sup> Optimus erscheint auf diese Weise eindeutig als Amtsträger senatorischen Ranges, der in ähnlicher Weise präsentiert wird wie Kon-

**65** Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, Inv.-Nr. MNAT P-2651. Schlunk 1977; Arbeloa i Rigau –Hauschild 1993, 110 Abb. 117; Chavarría i Arnau 1999; Kovacs 2014, 218 f. Taf. 130,5. Inschrift: OPTIME MAGNARVM [dominus] / CVI MAXIMA RERV(m est cura) / DIVINA CAELI QVAS / PROM(isit) [Deus] / ARCES ECCEZ DEDIT: SANCTA CRHISTI (sic) / IN SEDE QVIESCIS.

**66** Berlin, Staatsbibliothek, Inv.-Nr. Ms.theol.lat.fol.323Einband. Vgl. Delbrück 1929, 250–256 Nr. 65; Vollbach 1976, 54 f. Nr. 62 Taf. 34; Goette 1990, 170 Nr. K II,1 Taf. 90,3; Kovacs 2014, 138. 146 Beil. Der Kopf des Diptychons steht dabei ikonographisch dem verschollenen Kopf von der Agora von Smyrna besonders nahe, einem frühen Exponenten der sog. Eutropiusgruppe: Kovacs 2014, 138. 143. 146 f. 206. 278 Nr. B 70 Taf. 72,3; 73,3; LSA Nr. 320 (J. Lenaghan). Wie Gehn 2015, 597 f. darauf kommt, ich datiere den Kopf aus Smyrna in das 6. Jh., ist mir unklar, zumal dieser auf den Tafeln gemeinsam mit anderen Exemplaren der Eutropius-Gruppe abgebildet wird.

suln in jener Zeit. Interessanterweise nimmt jedoch die in ihrer Rekonstruktion umstrittene Inschrift keinerlei Bezug auf die konkrete Tätigkeit und das im Bilde inszenierte politisch-soziale Prestige des Bestatteten: *Optimus, Herr über Großes! Der, dem das größte Walten über Dinge zukommt, hat Dir, wie verheißen, die göttlichen Himmelsfesten gewährt: Siehe, Du ruhest am heiligen Sitz Christi.* (Übersetzung: A. Stylow)

Bislang hielt man den Bestatteten wechselweise für einen Bischof oder für einen senatorischen Amtsträger. Das Porträt wirkt trotz seiner punktuell bescheidenen Qualität jedoch durchaus individualisiert. Es zeigt eine eng anliegende, strähnige Haarkappe sowie einen Vollbart. Ferner erscheinen auf der Stirn in Form von zwei Reihen leicht dunklerer Tesserae Falten. Die aus dem diffusen Charakter der Inschrift entstehende Unklarheit über die Identität des Bestatteten, oder über die Frage, ob Optimus einst Bischof gewesen sein könnte<sup>67</sup> und deshalb an prominenter Stelle in der Kirche bestattet wurde, dürfte symptomatisch, ja in diesem Fall gar programmatisch für die betreffende Zeit sein, in der die Option der weltlichen Ämterkarriere sukzessive wegbrach und nun die Kirche neue Perspektiven für die immer noch zahlreichen aristokratischen Familien bot<sup>68</sup>. Die Bestattung im Mittelschiff an prominenter Stelle innerhalb der Basilika deutet ferner darauf hin, dass Optimus diese privilegierte Stellung aufgrund von Zuwendungen für die Kirche, anderen euergetischen Handlungen sowie seiner sozialen Stellung gewissermaßen erwarb.

Die Diskussion um die politisch-soziale Identität des Optimus von Tarragona zeigt, dass spätestens ab dem fortschreitenden 5. Jh. die Grenzen zwischen der alten Amtsaristokratie und der Kirche unscharf geworden waren und man damit rechnen muss, dass sich die Repräsentationsmechanismen dieser beiden Sphären punktuell überschneiden konnten. Diese Überschneidung hatte allerdings für die überkommenen Formen der Repräsentation am Grab wichtige Folgen. Auch in den Schriftquellen jener Zeit spiegelt sich diese Präsenz zweier konkurrierender Welten punktuell, aber dafür in prägnanter Weise wider. Sulpicius Severus berichtet im frühen 5. Jh. in einem Brief, dass ihm in einer Vision der heilige Martin von Tours erschienen sei<sup>69</sup>. Dieser war dabei in einer weißen

<sup>67</sup> So insbesondere Alföldy 1975, 412 Nr. 937 Taf. 167.

<sup>68</sup> Vgl. Kovacs 2014, 217–220.

<sup>69</sup> Sulp. Sev. epist. 2, 1: *Cum repente sanctum Martinum episcopum videre mihi videor, praetextum toga candida, vultu igneo, stellantibus oculis, crine purpureo.* Vgl. hierzu Vielberg 2006, 45.

Toga gekleidet und hielt in seiner Rechten eine Buchrolle, seine Augen leuchteten wie die Sterne, die Haare des Bischofs waren purpurrot. Der heilige Martin erscheint demnach einerseits in ganz althergebrachter Weise wie ein römischer Aristokrat im Gewande des römischen Bürgers, mit dem typischen Attribut der Schriftrolle, andererseits präsentiert er sich in der Vision des Sulpicius Severus als wirkmächtiger Heiliger!

Der Kontext des Grabmosaiks von Tarragona in einer frühchristlichen Basilika verortet zudem die Eingliederung der Aristokratie in die Körperschaft der Kirche und zeigt, dass die sepulkrale Repräsentation in ein neues Feld übergegangen ist. In diesem Transfer von den bekannten Grabbauten an den Ausfallstraßen der antiken Städte hin in die neuen Foci des öffentlichen Lebens verdeutlicht sich, dass die Repräsentation in Form einer Porträtstatue am Grab in diesem sozialen Kontext nicht mehr opportun war. Und dies erscheint umso signifikanter, weil in den althergebrachten Zusammenhängen auf den öffentlichen Fora durchaus noch Ehrenstatuen errichtet wurden. Andererseits zeigt sich, dass man in den hier gezeigten Bildern sowohl an den statuarischen Formularen als auch an den magistratischen Insignien festhielt. Das partiell rätselhafte, weil bemerkenswert vage anmutende Epigramm des Optimus erinnert in seinem schwärmerischen und andeutenden Duktus zudem durchaus an zeitgenössische Inschriften spätantiker Statuenbasen. Das Besondere ist hier jedoch der deutliche Verweis auf Gott, der als Garant für den Erfolg des Optimus genannt wird. In dieser Überführung aristokratischer Repräsentation in den kirchlichen Kontext bediente man sich hier formal der etablierten Ikonographie der Konsulardiptychen, die ihrerseits die Ehrungswürdigkeit des Dargestellten betonten.

Die Bestattung innerhalb einer Kirche bildete seit dem 4. Jh., insbesondere in Gestalt der römischen Umgangsbasiliken zudem einen dezidiert neuen räumlichen Kontext<sup>70</sup>. Während gerade die gesellschaftlichen Eliten bis in das 3. Jh. und punktuell bis in das frühere 4. Jh. die Bestattung in eigenen, anspruchsvoll ausgestatteten Familiengrablagen und großformatigen Monumenten bevorzugte, lässt sich bei den christianisierten aristokratischen Familien die Tendenz beobachten, dass man fortan die Bestattung *depositio ad sanctos* bevorzugte<sup>71</sup>. Ein Epigramm des Papstes Damasus, der im Jahre 384 starb, belegt die enorme Bedeutung

<sup>70</sup> Vgl. zusammenfassend Löss 2013, 44–48.

<sup>71</sup> Vgl. Duval 1988; Samellas 2002, 221–224, Dresken-Weiland 2003, 123–131; Dieffenbach 2007 *passim*; Löss 2013, 109–113. Vgl. hierzu auch übergeordnet neuerdings Huskinson 2015, 207–238. Zur Situation im 3. Jh. vgl. Borg 2013.

der neuen Bestattungsformen im 4. Jh. sowie der Märtyrergräber als Bezugspunkte der christlichen Verehrung auch durch die gesellschaftlichen Eliten<sup>72</sup>: *Hic fateor Damasus volui mea condere membra sed cineres timui sanctos vexare piorum.* – Ich gebe zu, dass ich, Damasus, gerne selbst meine sterblichen Überreste hier zur Ruhe gebettet hätte; fürchtete aber, dadurch der heiligen Asche der Gerechten lästig zu fallen. Dadurch wurde die unmittelbare, konkret räumliche sowie bauliche Verknüpfung der verstorbenen Persönlichkeit mit dem familiären Prestige aufgegeben und deren positive Reputation vornehmlich über die Nähe zu den in den Basiliken verehrten Märtyrern und Heiligen definiert. Selbst die mitunter anspruchsvoll gefertigten Sarkophage wurden für die Besucher der Basilika unsichtbar versenkt, so dass für die Öffentlichkeit lediglich die Grabinschrift von den Bestatteten Auskunft geben konnten. Dass auch in diesem Bereich Übergangs- bzw. Transformationsphänomene zu verzeichnen sind, zeigen etwa die an die konstantinische Peterskirche angebauten Grabmonumente, wie etwa die Mausoleen der Anicier sowie des Sextus Petronius Probus (s. CIL VI 1756) oder auch das Kaisermausoleum des Honorius, welche die Nähe zu dem Bestattungsort des jeweiligen Heiligen mit der althergebrachten Repräsentation eines großen, distinktiven Familienmonuments kombinierten. Auch im direkten Umfeld einiger Umgangsbasiliken im Suburbium Roms lassen sich entsprechende Anbauten während des 4. Jhs. oft beobachten<sup>73</sup>.

Maßgeblich wird fortan die Porträtrepräsentation am Grab in der Flächenkunst, wie dies an wenigen Beispielen gezeigt werden kann.

---

**72** Damasus, Epigrammata 11, 1–3. Vgl. zuletzt zur Biographie des Damasus neben Löx 2013, 25–32 ausführlich Reutter 2009. Das Epigramm betont in den Zeilen davor gerade die Präsenz zahlreicher frommer Verstorbener aus unterschiedlichen Schichten, deren Seelen gemeinsam von den Märtyrern zum Himmel emporgehoben werden: *Hic congesta iacet, quaeris si, turba piorum: corpora sanctorum retinent veneranda sepulchra, sublimes animas rapuit sibi regia caeli.* Zu den Epigrammen des Damasus vgl. insbesondere Schäfer 1932 sowie zuletzt Reutter 2009, 57–153. Mit weiterer Literatur s. Löx 2013, 54 f. Anm. 244.

**73** Zu den spätantiken Mausoleumsanbauten der konstantinischen Peterskirche vgl. Biering – von Hesberg 1987; Niquet 2000, 42 f.; Trout 2001; Dresken-Weiland 2003, 118 f.; Matthews 2009, 135–137; Dieffenbach 2007, 160–162; Huskinson 2011, 68 f.; McEvoy 2013 (Honoriusmausoleum). Die prominentesten Beispiele abseits von St.-Peter markieren die Mausoleen der Kaiserinnen Helena an der Via Labicana, s. Rasch 1998, und der Constantina bei Sant' Agnese fuori le mura, s. Arbeiter – Rasch 2007. Das Phänomen zusammenfassend Dieffenbach 2007, 101–109. 165–176.

Dabei kann man einerseits auf die Malereien eines Arkosoliums aus dem Cimitero dell'ex Vigna Chiaraviglio in Rom aus den Jahren um 400 (Taf. 7) sowie auf die anspruchsvollen Malereien und Mosaiken von San Gennaro in Neapel hinweisen, die in das späte 5. und frühe 6. Jh. gehören<sup>74</sup>. Typologisch ist diese Repräsentationsform nicht auf den italischen Raum beschränkt, sondern dürfte spätestens seit dem 5. Jh. in weiten Teilen des Reiches verbreitet gewesen sein. Das Arkosolium der Aelia Arisuth aus Oea (Gargaresh) in der Nähe von Tripolis verdeutlicht dies<sup>75</sup>. Der von einem Kranz begrenzte Porträttondo wird dabei von zwei Bediensteten gehalten. Die Porträts selbst erscheinen mitunter auffallend individualisiert bzw. geben punktuell in der Rundplastik nachweisbare Modelle wieder<sup>76</sup>.

Signifikant wird diese Beobachtung jedoch im Zusammenhang mit der Entwicklung des rundplastischen Porträts. Die Zahl der Neudedikationen nimmt bekanntlich im 5. und spätestens im 6. Jh. weiter sukzessive und rasant ab. Das zurückgehende Interesse an der Gattung der rundplastischen Statue führte jedoch nicht dazu, dass Porträts generell verschwanden. Eine Kontinuität der entsprechenden statuarischen Formulare ist nicht etwa auf den besonderen Einzelfall des Mosaiks des Optimus in Tarragona beschränkt, sondern dürfte eine Konstante der Repräsentation in den Kirchen bis weit in das 7./8. Jh., und damit bis zum Beginn des Bilderstreits dargestellt haben<sup>77</sup>. Auf diese Weise kann man von einer punktuellen Verlagerung des individualisierenden Porträts sowie der mit der Ehrenstatue verknüpften Inhalte zugunsten der Mosaiken und Malereien in den Kirchen und partiell in Gräbern sprechen. Exemplarisch lässt sich hier die Darstellung des Konsulars und Togatus Leontios in der Basilika des heiligen Demetrios in Thes-

---

**74** Rom, Cimitero dell'ex Vigna Chiaraviglio: Bisconti 2000/1, 18–29 Abb. 17–19; 22–24. Neapel, San Gennaro: Achelis 1936; Fasola 1973/4; Fasola 1975. Zu den Bildnissen Bisconti 1998; Bisconti 2006, 165–175.

**75** Vgl. di Vita 1978, 225 Abb. 21; Schade 2003, 117 f. 244 f. Nr. III 7 Taf. 14,1 (mit der älteren Literatur). Neuerdings De Marre 2016.

**76** Der Bärtige im Arkosolium des Cimitero dell'ex Vigna Chiaraviglio weist enge Beziehungen zu einigen Köpfen der theodosianischen Reliefs auf der Obeliskbasis im Hippodrom von Konstantinopel auf, vgl. Kovacs 2014, 109 f. 228 Taf. 38,3 (Mitte). S. ferner einen charakteristischen Kopf in Korinth, Arch. Mus. Inv.-Nr. S 1199; Kovacs 2014, 110 f. 141. 147. 228. 280 Nr. B 81 Taf. 45,1. 2; LSA Nr. 71 (A. Brown – U. Gehn).

**77** Vgl. Kovacs 2014, 213–221.

saloniki aus dem frühen 7. Jh. (Taf. 8) heranziehen<sup>78</sup>. Der Amtsträger, der die Kirche nach einem Erdbeben wiedererrichtet hatte, erscheint in vollem Ornat mit Konsulszepter, prächtig geschmückter Toga sowie mit den *calcei senatorii*. Das ältliche Bildnis lässt sich mit der Frisur an die spätesten erhaltenen rundplastischen Porträts, aber auch an Bildnisse der zahlreichen Diptychen des 6. Jhs. anknüpfen. Auch insgesamt greift diese Repräsentation in auffälliger Weise nicht nur die allgemeine Erscheinung der Amtsträger auf den Diptychen auf, sondern rekurriert unmittelbar auf Porträtstatuen aus dem Ausgang der Antike. Für die Spätantike neu ist ferner die Präsenz eines auch durch seinen besonderen und distinktiven Ornat als solchen gekennzeichneten Kleriker, dem Leontios zur Seite steht. Für diese seit dem 4. Jh. insbesondere in der Politik und im Umfeld des Kaisers auftretende gesellschaftliche Gruppe standen die traditionellen Wege der öffentlichen Ehrung, etwa durch eine Porträtstatue, nicht offen. Die Kirche diente demnach fortan als Bühne der Repräsentation für die Stifter der Bauten, die Kleriker sowie für Heilige. Die wohl früheste datierbare Erwähnung einer Darstellung eines Bischofs im christlich-sakralen Raum bildet das Porträtmal des Paulinus von Nola, gestiftet von Sulpicius Severus im Jahr 402<sup>79</sup>. Die Kirchen bildeten auf diese Weise einen neuen sozialen Raum, in dem neue Regeln und Konventionen galten und der zudem buchstäblich Räume für die Repräsentation der neuen klerikalen Elite eröffnete<sup>80</sup>.

Der öffentliche Euergetismus, der während des Hellenismus und bis in die hohe Kaiserzeit eine wesentliche Konstante in der Repräsentation lokaler Eliten sowie ein entscheidender Faktor für das Funktionieren der urbanen Strukturen darstellte, und der die öffentliche Ehrung mithilfe einer Statue ermöglichte, verlor spätestens seit dem 3. Jh. seine Zugkraft, ehe in der Spätantike die Schicht der lokalen Honoratioren, aber auch Teile der Senatsaristokratie im Kirchenbau ein neues Betätigungsfeld fanden um sich in den Räumen der neuen sakralen, aber auch durchaus

---

**78** Ausführlich, mit der älteren Literatur, Fourlas 2010.

**79** Lehmann 1997.

**80** Vgl. etwa die Darstellungen der Kleriker im Apsismosaik der Basilika von Poreč aus dem 6. Jh., die als paradigmatisch für die neuen Repräsentationsformen des Klerus in der Spätantike bis in das frühe Mittelalter gelten können: Kovacs 2014, 216 f. Taf. 125,1–3. Zum Mosaikschmuck der Kirche vgl. insbesondere Terry – Maguire 2007. In Rom selbst ist hierfür insbesondere das Apsismosaik der Venantiuskapelle beim Lateransbaptisterium aus den Jahren zwischen 640 und 649 besonders charakteristisch, vgl. Bovini 1971, Themelly 1999.

sozial und kulturell bedeutsamen Zentren als Wohltäter zu betätigen. Die rundplastische Statue als Ehrenmonument, das eng mit dem Ehrungsdiskurs der traditionellen griechischen Polis verknüpft war, bildete in der Spätantike mehr oder weniger den einzigen Rückzugspunkt für diese Monumentform, so dass in anderen medialen Zusammenhängen zunehmend divergierende Ausprägungen des *portrait habit* zum Einsatz kamen.

Nichtsdestotrotz ermöglichte diese Überführung des antiken *portrait habit* in die neuen Kontexte, den allgemeinen Umwälzungsprozessen des Frühmittelalters zum Trotz, eine mitunter beachtliche Kontinuität formaler und ikonographischer Traditionen. Als frühmittelalterliches Beispiel hierfür mag das bärtige Porträt eines Abtes aus der Kirche der Abtei von Farfa, nicht weit entfernt von Rom, dienen<sup>81</sup>. Ursprünglich gehörte dieses einst in eine der Stiftskirche angegliederten Grabkapelle, in der sich mehrere weitere Gräber befanden. Das Bildnis wohl des späten 8. oder auch des frühen 9. Jhs. zeigt in einer Lünette den Abt, der die Hände im Gebetsgestus erhoben hat. Rein typologisch handelt es sich in der Bildkomposition um eine gebräuchliche Form, die bereits für Bilder in den spätantiken Katakomben in Rom sowie später in Neapel typisch war.

### III. DAS INDIVIDUALISIERENDE PORTRÄT IN DER SPÄTANTIKE UND IM FRÜHMITTELALTER ALS BESTANDTEIL EINES TRADITIONELLEN BILDDISKURSES – BRÜCHE UND KONTINUITÄTEN

In diesem Zusammenhang kann daher festgehalten werden, dass in diesen Kontexten Porträts, auch mit individualisierendem Anspruch, eine geradezu bruchlose Kontinuität bis in das frühe Mittelalter aufweisen. Die Quellenlage mag hierfür äußerst dünn erscheinen, aber die zuletzt geäußerte These von B. Anderson, dass es im 7. Jh. praktisch gar keine (Kaiser-)Porträts etwa in Kirchen gegeben hätte, ist kaum haltbar<sup>82</sup>. Abgesehen davon, dass sich in Ravenna in der Kirche Sant' Apollinare in Classe aus Umarbeitung des Mosaiks gewonnene Herrscherbilder Konstantins IV. nachweisen lassen<sup>83</sup>, erlaubt gerade der Schluss *e silentio*

<sup>81</sup> Vgl. McClendon 1983.

<sup>82</sup> Anderson 2016.

<sup>83</sup> Problematisch ist hier ferner die Annahme, die Belege in Ravenna seien auf regionale Besonderheiten zurückzuführen. Inwiefern handelt es sich bei der Hauptstadt des byzantinischen Exarchats in Italien um eine Sonderstellung, die



nicht das Postulat, das Porträt an sich sei zwischenzeitlich völlig aufgegeben worden. Wir kennen etwa aus literarischer Überlieferung des 9. Jhs. durch Johannes Diaconus ein Gemälde Gregors des Großen, das einst im Atrium seines Klosters angebracht war und den großen Papst in Begleitung seiner Eltern zeigte (Johannes Diaconus, *Vita Gregorii Magni* 4, 84 [Patrologia Latina 75, 230–231]). Die Stelle sei im Folgenden ausführlicher zitiert, weil sie in beachtlich detaillierter Weise das Gemälde beschreibt und eine Vorstellung von der Differenziertheit des Porträts Gregors des Großen erlaubt<sup>84</sup>: *Es wird dann auch in einer kleinen Apsis hinter dem Vorratsraum der Brüder der von der Meisterhand desselben Künstlers auf einer runden Gipsscheibe gemalte Gregor gezeigt. Er hat eine rechte und wohlgebildete Gestalt, ein Antlitz, das zwischen der Länge des väterlichen und der Rundheit des mütterlichen so die Mitte hält, dass es zugleich mit einer gewissen Rundung auf das angenehmste gelängt erscheint. Der Bart ist nach väterlicher Art rötlich und mäßig stark. Die Stirn ist dermaßen kahl, dass es nur in der Mitte der Stirn zwei spärliche, nach rechts zurückgestrichene Löckchen hat. Er trägt eine runde, große Tonsur, schwärzliches, geziemend gekämmtes, bis zur Mitte des Ohres herabreichendes Haar, hat eine schöne Stirn,*

---

ausgerechnet, und nur dort die Darstellung der Kaiser im Mosaikbild ermöglicht haben sollte? Auch die These, im 7. Jh. sei generell das Porträt des Kaisers als unangemessen empfunden worden, vgl. Anderson 2016, 299–301 ist schwer zu halten. Die von Anderson herangezogene Anekdote, dass Phokas die Anführer der Zirkusfaktionen hinrichten lassen wollte, nachdem diese anlässlich der Hochzeit seiner Tochter Bildnisse des Ehepaares im Hippodrom neben die bestehenden Kaiserbilder aufstellten, ist dafür ebenfalls nicht haftbar zu machen. Die Dedikation von Ehrenbildnissen ist nicht nur ein Akt der Verehrung der dargestellten Persönlichkeit, sondern gerade in der Spätantike Ausdruck eines reziproken Abhängigkeitsverhältnisses und Gegenstand eines von mehreren Institutionen überwachten Entscheidungsprozesses. Wer den Kaiser ehrte, begab sich demnach in das soziale Umfeld des Kaisers und hätte seinerseits Zuwendung erwarten dürfen. Nicht umsonst beschränkten die Kaiser bereits im 5. Jh. diese Praxis (Cod. Iust. 1, 24, 3, aus dem Jahr 439), um auf diese Weise soziale Usurpationen, und diese gelten umso mehr natürlich für die Anführer der Zirkusfaktionen im 7. Jh., einzudämmen, vgl. auch Horster 1998, 58; Kovacs 2014, 129. Phokas lehnte die Ehrung somit nicht deshalb ab, weil er das Medium des Porträts an sich als problematisch empfand, sondern weil er die gesuchte soziale Nähe der Zirkusfaktionen zum Kaiserhaus als Tabubruch und die widerrechtliche Errichtung als Verletzung seiner Autorität ansah.

**84** Übersetzung nach Berschin 1994, 191. Vgl. dazu ferner Ladner 1941a, 19 f.; Osborne 1979, 63 f.; Warland 1986, 36 f.; Niewöhner 2008, 181 f.



**10** Rekonstruktion des Familienbildes Gregors des Großen von A. Rocca nach Johannes Diaconus (1597)

*hohe und lange, aber schwache Augenbrauen, zwar nicht große, aber offene Augen mit dunkler Pupille, ausgeprägte Tränensäcke. Die Nase geht von der Wurzel der zusammenneigenden Brauen fein auf, wird zur Mitte zu breiter, ist dann ein wenig gebogen und springt am Ende mit offenen Nüstern vor. Er hat einen roten Mund mit vollen und gegliederten Lippen, wohlgebildete Wangen, ein von der Ecke der Kinnladen schicklich vorspringendes Kinn, dunkle und lebhaftige Hautfarbe, nicht, wie das später eintrat, die Blässe des Magenkranken. Er hat eine sanfte Miene, schöne Hände und feine, zum Schreiben geschickte Finger (...).* Die präzise Beschreibung des Johannes Diaconus regte Angelo Rocca 1597 an, eine Rekonstruktion des Bildes in Form eines Stiches anzufertigen, bei der der Kopf Gregors von einem rechteckigen Nimbus eingefasst wird (Patrologia Latina 75, 231A: *tabulae similitudinem, quod viventis insigne est*), der damit andeutet, dass das Gemälde noch zu Lebzeiten des Papstes angefertigt wurde, und demnach vor 604<sup>85</sup> (Abb. 10). Anschaulich wird daran einerseits das Interesse an der vermeintlich wirklichkeitsgetreuen, zumindest jedoch offenkundig individualisierten Wiedergabe des Papstes, andererseits aber auch die Betonung des kirchlichen Ornaments sowie darüber hinaus die familiäre Sukzession in Gestalt der Präsenz der Eltern Gregors. Diese visuelle Konstruktion steht in unmittelbarer Kontinuität zu spätantiken Monumenten wie dem Relief aus dem Grabbau von Silivri Kapi<sup>86</sup> oder dem sog. Stilicho-Diptychon, und ist überdies zurückzuführen auf rundplastische Gruppen in senatorischen *Domus* von Rom, in denen ganze Familiengalerien aufgestellt waren, um die Sukzession der Familie in der politischen Ämterkarriere zu visualisieren<sup>87</sup>. Es kann sich dabei daher nicht um eine willkürliche, vereinzelte, geradezu retrospektive Wiederaufnahme einer spätantiken Darstellungskonvention gehandelt haben. Vielmehr steht das Bild in einer Traditionslinie, die spätestens seit dem 4. Jh. etabliert und verbreitet, und im späten 6. oder frühen 7. Jh. noch bekannt war und als angemessene Repräsentationsform galt. Auffällig erscheint hier insbesondere, dass sich der standesspezifische Ornat zwar gewandelt hatte, jedoch nichtsdestotrotz ebenso detailliert angegeben wurde wie bei den dezidiert auf die weltliche Ämterkarriere der Senatoren oder der Sphä-

**85** Rocca 1597, *Frontispiz*. Vgl. Ladner 1941b, 70–74 bes. 72 f.; Jones 1993, 156 f. Abb. 92; Herbers 2003, 186 f. Zum rechteckigen Nimbus vgl. Wilpert 1907; Ladner 1941; Osborne 1979; Jastrzebowska 1994; Jäggi 2002/3, 38–40; Niewöhner 2008, 181–183.

**86** Deckers – Serdaroğlu 1993, 140–163 Taf. 6. 7. Zuletzt Kovacs 2014, 104 Taf. 32,2.

**87** Warland 1994; Kovacs 2014, 102–107.

re der militärischen Amtsträger ausgerichteten Bildwerke des 4. und 5. Jhs. Toga, Mappa oder Chlamys wurden ersetzt durch die Insignien der römischen Kirche. Diese deuteten zwar einen markanten Wandel in der sozialen und politischen Konstitution der ausgehenden antiken Welt an, verdeutlichen jedoch auch eine bemerkenswerte Kontinuität in den Modi der visuellen Repräsentation. Der politische und kulturelle Bezugsrahmen hatte sich zwar gewandelt, denn Gregor der Große gehörte noch zu einer der bedeutenderen senatorischen Familien in Rom<sup>88</sup>, und auch die Räume der Repräsentation erfuhren nachhaltige Veränderungen, nicht jedoch die etablierten Formen politisch-sozialer Kommunikation zur Bekundung gesellschaftlichen Prestiges.

Erkennbar ist, dass man in Gestalt der gemalten Bildnisse hier jedoch partiell den formalen Anspruch der rundplastischen Porträts hinsichtlich ihrer ausgefeilten Gestaltung sowie der individualisierenden Erscheinung übernahm und gleichsam das alte Medium in neue Kontexte und Bedeutungsfelder überführte, ganz im Gegensatz etwa zu den Sarkophagbildnissen oder den gemalten Porträts der römischen Katakomben des 4. Jhs. Dies gilt im Besonderen für die Bildnisse von Bischöfen und Heiligen in kirchlichen Kontexten, denen Ehrenstatuen im öffentlichen Raum aufgrund der engen Verknüpfung des Mediums mit der Senatsaristokratie bzw. der Amtsausübung und dem Kaiserhaus offenkundig nicht dediziert wurden<sup>89</sup>. Es ist kein Zufall, dass sich keine einzige Statuenbasis erhalten hat, auf denen ein spätantiker Bischof *als solcher* geehrt wurde<sup>90</sup>. Andererseits ist es bereits ab dem 4. Jh. belegt, dass dort

---

**88** Signifikant in diesem Sinne ist auch die Überlieferung seiner Grabinschrift, die den Bischof von Rom als *consul Dei* bezeichnete, vgl. Sanders 1991. Obgleich demnach die neuen Karrieremöglichkeiten für die alte Amtsaristokratie im Klerus große Attraktivität ausstrahlen konnten, zeigen solche Details, wie sehr die entsprechenden Familien noch punktuell an den Standesidealen der untergehenden römischen Ämterhierarchie festhielten.

**89** Vgl. bereits Bauer – Witschel 2007, 4. 14.

**90** Bezeichnend ist die Statuenbasis des 5. Jhs. für Maximus in Aphrodisias, die davon kündigt, dass das Standbild direkt vor dem Gotteshaus errichtet wurde, vgl. LSA Nr. 657 (U. Gehn). Auch sonst sind die Hinweise auf die christliche Identität des Dargestellten offenkundig, wie die Bemerkung, dass man nicht nach weltlichen Besitzungen streben solle: *ὡς ἀγαθὸν τελέθει μὴ κτεάνων ἀλέγει*. Interessant ist jedoch, dass weder Ämter des Maximus noch eine Zugehörigkeit etwa zum Senatorenstand erwähnt werden, so dass es sich in jedem Fall um einen lokalen Honoratioren handelte, und nicht um einen kaiserlichen Amtsträger. Das zudem überdeutliche christliche Bekenntnis, das in dieser Form

Kleriker und Stifer mit einem entsprechenden Bildnis auftreten können. Der früheste datierbare Befund hierfür stellt die konstantinische Basilika in Aquileia dar. Ab da an lässt sich eine bruchlose Kontinuität individualisierender Bildnisse in den Räumen der Kirche bis in das 9. Jh. feststellen, wie etwa in der Apsis der Basilika Santa Prassede in Rom<sup>91</sup>. Bemerkenswert ist jedoch, dass zumindest punktuell noch im 4. und frühen 5. Jh. rundplastische Skulpturen als Dekor in dezidiert christlichen Zusammenhängen auftauchen konnten. Die schon lange bekannte Gruppe spätantiker Tondobüsten aus Konstantinopel zeigt ausnahmslos christliche Würdenträger oder Heilige, bekleidet mit dem Pallium, die einen kreuzgeschmückten Codex in der Hand halten<sup>92</sup>. Jedoch darf man auch hier davon ausgehen, dass es sich in dieser punktuellen Adaption rundplastischer Bildwerke, übrigens genauso wie bei dem bekannten Lateransfastigium, dessen Gestalt allerdings punktuell strittig bleiben wird<sup>93</sup>, um ein Transitionsphänomen handelt, das verdeutlicht, dass man die mit dem Medium der Rundplastik verknüpften Inhalte in neue Kontexte zu überführen gedachte, die sich dann aber bald ausschließlich in Gestalt der bekannten Malereien und Mosaiken artikulierte.

Dies zeigt nachdrücklich wie sehr im Gegensatz noch zur frühen und hohen Kaiserzeit die rundplastische Statue nunmehr in einen sehr eng gefassten, traditionellen Ehrungsdiskurs eingefügt war, in dem kaiserliche und magistratische Tugenden und Handlungen die entscheidende Rolle spielten. Hinzu kommt, dass die Statue als Medium von den Zeitgenossen selbst als eine altehrwürdige und traditionell konnotierte

---

ebenfalls ungewöhnlich ist, könnte die Frage erlauben: handelt es sich bei Maximus evtl. um einen Kleriker? Ebenso infrage hierfür kommt die mögliche Statue des Sphorakios in Konstantinopel, die in Anth. Gr. 1, 7 überliefert ist: Σφωράκιε, ζῶοντι φίλα θρεπτήρια τίνων γήθειεν Ἀντόλιος, σὸς ἀνεπίος· οἰχομένῳ δὲ αἰεὶ σοὶ γεραρὴν τελέει χάριν, ὥστε καὶ ἄλλην εὖρε καὶ ἐν νηῶ σ' ἀνεθήκατο, τὸν κάμες αὐτός. – *Als Du, Sphorakios, lebst, da gab Anatolios gern dir als Neffe den Lohn für die Pflege, und nun du gestorben, dankt er dir weiter dafür; doch dankt er dir anders, indem er in die Kirche, die selbst du erbaut, deine Statue stellte.* Vgl. ferner Ward-Perkins 2016b, 305.

**91** Aquileia: Kähler 1962. Zuletzt Lehmann 2007. Rom, Santa Prassede: Wisskirchen 1992, 19 Abb. 13.

**92** Strzygowski 1892, 585 f. Taf. 3; Mendel 1914, 444–447 Nr. 661–664; Warland 1986, 61 f. Abb. 44; Firatlı 1990, 19 Nr. 36; Kiilerich 1993, 109 f. Abb. 54; Kovacs 2014, 221; LSA Nr. 2416–2419 (U. Gehn).

**93** Vgl. Engemann 1993; de Blaauw 1996; de Blaauw 2001; LSA Nr. 508. 509 (U. Gehn).

Ehrungsform wahrgenommen wurde, die jedoch, trotz der geringer werdenden Anzahl an Neudedikationen enormes Prestige auszustrahlen in der Lage war<sup>94</sup>. Das Zeugnis des Symmachus in seinem Plädoyer für die Ehrung des verstorbenen Vettius Agorius Praetextatus<sup>95</sup>, die Inschrift der Statuenbasis des Flavius Merobaudes in Rom<sup>96</sup>, die darauf hinweist, dass man Merobaudes wie andere Männer in alten Zeiten mit einem Standbild ehren wolle, sowie punktuell nachweisbare Statuenepigramme, auf denen insbesondere der kompetitive Bezug zu älteren Ehrenstatuen gesucht wurde, zeigen dies eindrücklich. Die Inschrift der Ehrenstatue für den bekannten Amtsträger und Dichter konstantinischer Zeit Publilius Optatianus Porphyrius im Theater von Sparta (329 bis 333) hebt etwa dezidiert die Tatsache hervor, dass dieser neben dem Standbild des spartanischen Gesetzgebers Lykurg aufgerichtet wurde, weil der spätantike *proconsul Achaiae* diesem in seinem Ethos sowie in seinem Handeln gleiche (τὸ ἦθος καὶ τὴν πράξιν ὁμοιοῦσα ἀπ' ἴσων)<sup>97</sup>. Die neuen Ehrenstatuen traten somit in einen direkten Dialog mit den altehrwürdigen Monumenten einer großen Vergangenheit und forderten die Betrachter geradezu dazu heraus, die Figuren der Geschichte mit den Geehrten der Gegenwart zu vergleichen<sup>98</sup>.

---

**94** Vgl. etwa Claud. carm. 1, 18–21. Darin stellt Claudian die Ehrenstatuen im Senatsgebäude Roms als höchste Ausprägung von Ehrungen für verdiente Amtsträger und deren Familien vor. Auch die Klage des Amm. 14, 6, 7–8, dass einige römischen Senatoren wenig anderes anstrebten als eine Ehrung mit einer Porträtstatue, verdeutlicht das hiermit verbundene Prestige.

**95** Symm. rel. 12, 2. Vgl. Kovacs 2014, 86 f. 90. 248 sowie neuerdings Chenault 2016, 59.

**96** CIL VI 1724 = ILS 2950. Vgl. ferner Niquet 2000, 58. 67. 129 f.; Kovacs 2014, 248.

**97** Zur Ehrung des Optatianus (Martindale et al. 1971, 649 s. v. Publilius Optatianus 3) vgl. Groag 1946, 25 f.; Robert 1948, 21; Feissel 1985, 284 f. Nr. 22: (...) Πουβλίλι(ιον) Ὀππατιανόν, Λυκούργω κατὰ τὸ ἦθος καὶ τὴν πράξιν ὁμοιοῦσα ἀπ' ἴσων, ἔστησεν παρὰ τῷ Λυκούργω (...). Zu Optatian ferner Smolak 1989 sowie neuerdings zu seiner Tätigkeit als Literat Squire –Wienand 2017.

**98** Für das 3. Jh. lässt sich in Italien bereits punktuell ebenfalls eine solche Retrospektivität feststellen. So sind in mehreren Fällen offenbar gezielte Wiederverwendungen republikanischer Statuenbasen mit distinktivem Schmuck nachweisbar, die dezidiert altertümliche Konnotationen annehmen und die neuen Monumente wie als folgerichtige Sukzessionen einer alten Praxis erscheinen lassen, vgl. Maschek 2014.

#### IV. AGAINST ALL ODDS - DIE PORTRÄTSTATUE IM GRAB ALS SPÄTANTIKE AUSNAHMEERSCHEINUNG

Für die Frage nach der Präsenz des rundplastischen Porträts in Grabmonumenten der Spätantike lässt sich somit nur eine gewisse Eventualität diskutieren. Wenn selbst etwa stadtrömische Aristokraten auf entsprechende Bildwerke in ihren Gräbern auf eine Porträtstatue verzichteten, unter welchen Umständen sind entsprechende Ausnahmen von der sich etablierenden Konvention denkbar bzw. plausibel? Möchte man etwa den Chlamydatos aus dem prachtvollen Grabmonument von Brestovik (Abb. 2) nicht als exotische Ausnahme deklarieren, sondern verstehen, in welcher Weise eine Porträtstatue in diesem Zusammenhang trotzdem als angemessen wahrgenommen werden konnte, dann bedarf es hierzu weiterer Überlegungen. Einen entscheidenden Anhaltspunkt für die Diskussion dieser Frage liefert die Ehreninschrift des Flavius Eutolmius Tatianus aus Sidyma. Tatianus war einer der bedeutendsten Konstantinopeler Senatoren und Konsul des Jahres 391, der zahlreiche Ehrenmonumente für die Kaiser errichten ließ, von denen die bekannte Gruppe aus Aphrodisias zumindest teilweise noch heute erhalten geblieben ist<sup>99</sup>. Er war bekennender Anhänger der alten Götter und fiel infolge einer höfischen Intrige des Rufinus gemeinsam mit seinem Sohn Proculus zwischenzeitlich in Ungnade, wurde aber wohl von Theodosius II. rehabilitiert<sup>100</sup>. Die Inschrift erwähnt neben einem langen, aufsteigenden *cursum honorum*, der ungewöhnlicherweise sogar detailliert die Anfänge der Karriere des Tatianus nachzeichnet, auch eine üppige Rechtfertigung für die Gunst, die er von Seiten der Kaiser erhielt<sup>101</sup>: *Tatianus hat nach der Tätigkeit bei Gericht (als Advocatus) neben führenden Beamten gesessen (als assessor), bei einem Praeses, einem Vicarius, einem Proconsul, bei zwei Praefecti praetorio, hat die Herrschaft über die Thebaner erhalten (praeses Thebaidos),*

**99** SEG 28, 1223; Merkelbach 1978, 173 f.; Livrea 1997, 44; Merkelbach – Stauber 2002, 34 f. Zur Statuendedikation in Aphrodisias aus den Jahren 388 bis 392 vgl. LSA Nr. 163–168 (R. R. R. Smith – J. Lenaghan).

**100** Die Rehabilitation des verfemten Amtsträgers verdeutlicht eine wiedererrichtete Statue des Fl. Eutolmius Tatianus durch dessen gleichnamigen Enkel oder Urenkel (?) in Aphrodisias: Roueché 1989, 63–67 Nr. 37; LSA Nr. 193 (J. Lenaghan).

**101** Zur Geschichte vgl. insbesondere Rebenich 1989; Scharf 1991. Ferner grundsätzlich zur Person Ensslin 1932; Robert 1948, 47–50; Martindale et al. 1971, 876–878 s. v. Flavius Eutolmius Tatianus 5; Roueché 1989, 47–52.

dann ganz Ägyptens (*praefectus Augustalis*), war dann *Consularis Syriae* und *General des Orients* (*comes Orientalis*), *Comes des kaiserlichen Schatzes* (*sacrarum largitionum*), dann der *Groß-Praefect* (*praefectus praetorio Orientis*); noch während der diesen Rang innehatte, nach einem Dienst von 33 Jahren, empfing er wegen allem diesem den *Ewigkeitskranz* (den *Rand des Consul ordinarius*, nach welchem das Jahr benannt wurde) - - - - - *Durch wessen Eifer ist er so hoch gekommen? Die göttlichen Kaiser hatten Freude an seiner Verwaltung und bekränzten ihn zum Dank mit dem unvergänglichen Consulat, um ihm Ruhm und große Ehre bei allen Menschen zu verleihen, sowohl zur Zeit als auch später, denn er hat während seines leitenden Dienstes unendliche Mühen überstanden.* Wichtig ist hier, dass der Duktus der Inschrift gerade mit dem abschließenden Lobepigramm in auffälliger Weise demjenigen spätantiker Statuenbasen entspricht, jedoch aufgrund der selbst für spätantike Verhältnisse ausufernden Länge keinesfalls eine solche ist. Überdies wurde die Inschrift im Bereich der antiken Nekropole gefunden. Tatianus stammte aus der betreffenden Gegend, weshalb es gut möglich erscheint, dass es sich hier um das Fragment eines aufwendigen Grabmonumentes des ehemaligen Konsuls handelt, wie dies zuvor Enrico Livrea erwogen hatte<sup>102</sup>. Da Tatianus sich nicht zum Christentum bekannte und somit keine Ambitionen hegen konnte, selbst eine klerikale Laufbahn einzuschlagen und sich im christlichen Kontext bestatten zu lassen, würde hier noch einmal der Drang deutlich werden mithilfe einer Repräsentation am Grab auf die erfolgreiche Ämterlaufbahn hinzuweisen. Hier wäre es tatsächlich denkbar, dass die Familie des Tatianus diesen auch mit Statuen dort ehrte, da der Bezug zu den Leistungen des Tatianus als senatorischer Amtsträger in besonderer Weise mit der Inschrift hergestellt wurde.

Ganz analog zu der Inschrift für Fl. Eutolmius Tatianus verhält sich auch der spätantik für Vettius Agorius Praetextatus wiederverwendete Grabaltar, der jedoch offenkundig als Statuenbasis gedient hat<sup>103</sup>. Es handelt auch hier um die Aufzählung einer langen, erfolgreichen Ämterlaufbahn, bei der sogar die Initiation des Praetextatus in die eleusinischen Mysterien und die Aufnahme in den Mithras-Kult nicht unerwähnt bleiben, wobei zusätzlich wesentliche Tugenden und Qualitäten ergänzend

**102** Livrea 1997, 44 Anm. 7, der sich allerdings an der mangelhaften dichterischen Qualität des Epigramms stört: *«Ma è verisimile che una famiglia così ricca e colta si sarebbe accontentata di un così miserabile poeta che ne celebrasse il capostipite?»*

**103** CIL VI 1779 = ILS 1259. Vgl. Meinhard 1966; Boschung 1987, 105 Nr. 797 Taf. 37; Kahlos 1994; Kolb – Fugemann 2008, 66–70 Nr. 12; Kovacs 2014, 109. 125.



bzw. die großartige Karriere bestätigend aufgeführt werden. Auffällig ist jedoch, dass der Altar, mit dem obligatorischen D(IIS) M(ANIBUS) in der ersten Zeile, im Bereich des Forum Romanum in der Nähe der Phokassäule gefunden wurde, so dass es sich wohl nicht um ein konventionelles Grabmonument gehandelt haben kann. Wurde hier in außergewöhnlicher Weise einer der berühmtesten Senatoren des 4. Jhs. postum mit einer Statue geehrt, die einem Kenotaph gleichkam?

Ungewöhnlich bleibt daher der überraschend ausführliche *cursus honorum*, der in dieser Vollständigkeit bei spätantiken Statuenbasen sonst kaum nachweisbar ist. In der Regel künden die Inschriften der Basen mithilfe literarisch besonders blumiger Umschreibungen von den Tugenden und Fähigkeiten der Dargestellten, ohne einen konkreten Bezug zu den tatsächlichen Leistungen des Amtsträgers. Und dieser Konvention kommt die Inschrift des Tatianus zumindest am Ende nach, was wiederum die besondere Wirkmacht und Relevanz dieses Tugendlobs für den zeitgenössischen Betrachter nachhaltig unterstreicht.

Dies hängt insbesondere mit der seit dem 4. Jh. veränderten politisch-sozialen Konstituierung der spätantiken Amtsaristokratien zusammen, in denen die innerständischen Konkurrenzen intensiviert und Ämterkauf zur für viele ungern gesehenen Regel wurde, so dass die bloße Ausübung des Amtes und deren isolierte Bekundung kein hinreichendes Lob mehr darstellen konnte. Es kam zusätzlich der Umstand hinzu, dass unterschiedliche Ämter auch rein ehrenhalber verliehen werden konnten, so dass nicht ersichtlich war, ob die jeweiligen Amtsträger das Ihnen übertragene Amt auch tatsächlich ausgeübt hatten<sup>104</sup>. Die poetisch rühmenden Inschriften reagieren insofern auf diese sozialen Transformationsprozesse als sie gerade die Unkorruptierbarkeit und unzweifelhafte Tugendhaftigkeit der Geehrten belegen und somit die Legitimität

---

**104** Vgl. beispielhaft Marek 2000 sowie Cod. Theod. 6, 30, 8 (aus dem Jahr 385), das reinen titularen Amtsträgern das Anlegen eines *cingulum*s (hierzu Delbrück 1929, 36 f.; Gehn 2012, 62) verwehrt, s. auch Dunn 2011, 160. Hier lassen sich demnach eindeutig Strategien nachweisen, welche die tatsächliche, selbstredend erfolgreiche Ausübung eines Amtes gegenüber einem Ehrenamt heraushebt. Der Titel selbst war damit in der Öffentlichkeit kein hinreichendes Kriterium mehr, um die Legitimität einer Ehrung zu gewährleisten. Zur kaiserlichen Gesetzgebung im 4. und 5. Jh., welche die gesellschaftlichen Eliten in ihren Rängen zunehmend ausdifferenzierte und gleichzeitig die Relation zum Kaiser definierte insbesondere Schmidt-Hofner 2003.

der Ehrung für die Öffentlichkeit bezeugen<sup>105</sup>. Bemerkenswert bleibt vor diesem Hintergrund, dass gerade die besonderen, ausführlicheren Hervorhebungen des *cursus honorum* in Rom, und demnach in enger Analogie zur langen Grabinschrift des Fl. Eutolmius Tatianus, bei spezifisch auf privatem Grund errichteten Dedikationen nachweisbar bleiben. Auf einer Statuenbasis des Nicomachus Flavianus in Rom ehrt Q. Fabius Memmius Symmachus seinen *prosocer optimus* als *historicus disertissimus* und hebt damit die literarischen und historischen Kenntnisse des Flavianus hervor, nennt aber gleichzeitig, ungewöhnlich für stadtrömische

---

**105** Vgl. ausführlich und mit weiteren Quellen Kovacs 2014, 75–90. Dagegen, bzw. u. a. auch diese These ungenau wiedergebend Gehn 2015, 601, der impliziert, dies stelle infrage, dass »*honorific statues were basically a matter of city politics, that they were public monuments which formulated and visualized an ideal view of the relationships between the ruling class and its subjects.*« Das ist selbstverständlich abwegig. Die Frage ist doch wie dieses »ideale Bild« des Zusammenspiels der gesellschaftlichen Gruppen in den Inschriften kommuniziert wird. Und da lassen sich Veränderungen feststellen, die verdeutlichen, dass sich die Vorstellungen von der Legitimität einer Statuenehrung verändert hatten, so bereits übrigens auch vor mir, auf das 3. Jh. abzielend, Griesbach 2011, 97. Legitimität bedeutete nach Ausweis der Inschriften somit nicht mehr, dass man eine lange Ämterkarriere absolviert hatte, sondern, dass man das jeweilige Amt, in dem man für seine Handlungen geehrt wurde, besonders gut, gerecht und tugendhaft ausgefüllt hatte. Genau das entspricht der spätantiken Vorstellung des »*ideal view*« in diesem Zusammenhang! Dass solche Monumente auf diese Weise die innerständische, genauer die innersenatorische Konkurrenz in dieser Brechung reflektieren, steht angesichts des Quellenmaterials vollkommen außer Zweifel. Zur besonderen Legitimationskraft entsprechender Inschriftenformulare zudem bereits Niquet 2000, 163. Im Übrigen müsste man sich fragen, ob das so postulierte Axiom eines »*ideal view of the relationships between the ruling class and its subject*« so in dieser Simplizität überhaupt zutrifft. Jeder Ehrung und Heraushebung in antiken Poleis Gesellschaften bis zu einem gewissen Grad auch ein transgressives Potential inne. Die demonstrativen Ablehnungen oder gar Rücknahmen von Ehrungen u. a. von Seiten des Augustus (R. Gest. div. Aug. 24), oder zuvor von Cato dem Älteren (Plut. Mor. 820 B; Amm. 14, 6, 8), aber auch in der Spätantike (Stilicho: Claud. carm. 22, 171–183), spielen hierbei eine wichtige Rolle. Äußerte sich in diesem Diskurs ein rein positives, »ideales« Gesellschaftsbild, dann erschiene eine Zurückweisung geradezu als Affront. Genau das war aber nicht der Fall. Im Gegenteil konnte eine solche Zurückweisung als erwiesene Bescheidenheit aufgefasst werden, wodurch die beschlossene Ehrung noch zusätzlich, gewissermaßen nachträglich sich bestätigende Legitimität erlangen konnte. Wie von mir geschildert, vgl. Kovacs 2014, 78–80, ging es gerade in der Spätantike darum, den Eindruck allzu offensichtlicher

Ehreninschriften des 4. und 5. Jhs., zahlreiche Ämter<sup>106</sup>: *Virio Nicomacho Flaviano / v(iro) c(larissimo) quaest(ori) praet(ori) pontif(ici) maiori / consulari Siciliae / vicario Africae quaestori intra palatium praef(ecto) praet(orio) iterum / co(n)s(uli) ord(inario) historico disertissimo Q(uintus) Fab(ius) Memmius / Symmachus v(ir) c(larissimus) prosocero optimo*. Analog dazu ist die Ehrung des Q. Aurelius Symmachus von Bedeutung, der als *pater optimus* sowie *orator disertissimus*, ebenfalls veranlasst von Fabius Memmius Symmachus, geehrt wird<sup>107</sup>: *Eusebii Q(uinto) Aur(eli) / Symmacho v(iro) c(larissimo) quaest(ori) praet(ori) pontifici maiori correctori / Lucaniae et Brittiorum comiti ordinis tertii procons(uli) Africae / praef(ecto) urb(i) co(n)s(uli) ordinario oratori disertissimo Q(uintus) / Fab(ius) Memm(ius) Symmachus v(ir) c(larissimus) patri optimo*. Gefunden wurden beide Basen im Bereich der großen spätantiken Domus der Symmacher auf dem Caelius und waren daher in einem der halböffentlichen Bereiche aufgestellt, von denen auch andere Quellen des 4./5. Jhs. berichten. Diese sog. Privatfora nutzten senatorische Familien, um jenseits der öffentlichen, durchaus restriktiven Dedikationspraxis neue Felder der Repräsentation zu erschließen<sup>108</sup>. Darin aufgestellt waren Statuen, welche verdiente Mitglieder der eigenen Familie repräsentierten und damit das soziale Prestige des Hauses mit steinernen Zeugen untermauerten. Zu solcherlei Bildnissen

---

Ehrungsanhäufungen zu vermeiden, da im inner senatorischen Wettbewerb übermäßige, illegitime Ambitionen sich darin sinnfällig äußern konnten. Es ist überdies kein Zufall, dass punktuell Begründungsstrategien der Inschriften in erst überhaupt im 4. Jh. vermehrt aufkommenden Schmähschriften auf in Ungnade gefallene Amtsträger gezielt in ihr Gegenteil verkehrt werden. Man vgl. nur etwa Claud. carm. 20, 79–81 (*Subter adulantes tituli nimiaeque leguntur vel maribus laudes: claro quod nobilis ortu, cum vivant domini*) mit CIL VI 1724 für Fl. Merobaudes (435): (...) *viro antiquae nobilitatis* (...). Das große kulturgeschichtliche Potential der Ehrenstatue liegt gerade darin, dass sie auf dem schmalen Pfad zwischen Transgression und Norm(über-)erfüllung wandelte und auf diese Weise Rückschlüsse auf die soziale Konstituierung der damit verknüpften Interaktionsgruppen erlaubt. Die Voraussetzung eines ungetrübten »ideal view« stellt sich vor diesem Hintergrund geradezu als heuristische Sackgasse dar und verwischt den Blick für die Spezifika des spätantiken Ehrungsdiskurses.

**106** CIL VI 1782 = ILS 2947 (nach 394).

**107** CIL VI 1699 = 31903 = ILS 2946 (nach 391). Hierzu Niquet 2000, 26. 172.

**108** Vgl. Bauer 1997; Niquet 2000, 253–259; Behrwald 2009, 137–139. Zur zunehmend restriktiveren Praxis der Dedikation von öffentlichen Ehrenstatuen vgl. Horster 1998. Zu senatorischen *domus* in Rom während der Spätantike vgl. auch Machado 2012.

gehören etwa die Statue des Dogmatius aus spätkonstantinischer Zeit, deren Inschrift ebenfalls einen eher ausführlicheren *cursus honorum* aufweist<sup>109</sup>, oder auch die beiden Togati vom Esquilin im Museo Centrale Montemartini aus den Jahren um 400, die offenbar Vater und Sohn darstellen<sup>110</sup>.

Im privaten Zusammenhang wäre somit die Legitimität der Ehrung aufgrund des Kontextes selbstevident und die in den Inschriften aufgezählten Ämter dienten innerhalb der senatorischen *Domus* als Ausweis für die erreichten Würden, wofür auch Inschriften für die *feminae clarissimae* sprechen könnten, die darauf hinweisen, dass die weiblichen Abkömmlinge der Familien jeweils Mutter oder gar Ehefrauen von Konsuln gewesen waren<sup>111</sup>. Die Akkumulation von Ämtern sicherten der Familie ihren anhaltend hohen Stand und ihr Prestige im Wettstreit mit den anderen bedeutenden Familien im spätantiken Rom. Im sepulkralen Kontext der Ehrung für Fl. Eutolmius Tatianus erscheint somit dieser eindeutige, geradezu exklusive Bezug zur magistratischen Welt sowie zu dem damit verknüpften Ehrungsdiskurs geradezu retrospektiv. Im ebenso halböffentlichen bis privaten Raum eines Grabbezirkes wird nunmehr die eingangs eingeführte Porträtstatue eines Unbekannten aus Brestovik verständlich. Unter deutlichem Verweis auf die verdienten und erworbenen Insignien der Amtsträgerschaft wird die Porträtstatue zur Referenz tatsächlicher oder vermeintlicher bzw. erhoffter Ehrungen im öffentlichen Kontext. Sie folgt einer überkommenen Tradition, die im 4. Jh. zwar noch punktuell lebendig war, jedoch zunehmend von anderen Feldern der Repräsentation überlagert und schließlich abgelöst werden konnte.

In dezidiert christlichen Zusammenhängen konnte die Bekundung einer großartigen Ämterkarriere hingegen nachhaltig in den Hintergrund gerückt werden. Mit dem Aufkommen entsprechender räumlicher, und damit auch kultureller Kontexte, wie etwa den Umgangsbasiliken oder den großen Titularkirchen, etablierten sich neue, vom Christentum

---

**109** Auch die zweite erhaltene Basis des Vettius Agorius Praetextatus (CIL VI 1778) des Jahres 387, die einen ausführlichen *cursus honorum* wiedergibt, stammt aus dem Gebiet um den Caelius, so dass man auch hier von einer Dedikation jenseits der öffentlichen Räume in einer senatorischen *domus* ausgehen kann, vgl. Niquet 2000, 243 Taf. 2.

**110** Rom, Museo Centrale Montemartini Inv.-Nr. 895. 896. Vgl. Gehn 2012, 523–531 Nr. W 9; Kovacs 2014, 100–107. 289 Nr. B 124. 125 Taf. 30,1–4; 31,1. 2; LSA Nr. 1068. 1069 (J. Lenaghan).

**111** Vgl. Schade 2003, 70; Kovacs 2015, 257–259.

geprägte Konventionen, mit denen die offensiven Bekundungen weltlicher Macht an Stellenwert verloren. Die rundplastische Statue mit ihrer traditionellen, altehrwürdigen Aura als Inbegriff weltlichen Ruhms hatte zumindest in dieser Gemengelage keinen Platz mehr. Die kritische Sichtweise auf die in der Spätantike noch hochpräzise Vorstellung, dass Statuen dauerhaft das Gedächtnis an die Leistungen und die Persönlichkeit am Leben erhielten, ist dezidiert Gegenstand christlicher Polemik<sup>112</sup>, und findet sich als Topos auch durchaus früher in der antiken Philosophie<sup>113</sup>. Bedeutsam wird diese Kritik am *statue habit* aber vor dem Hintergrund, dass im christlich geprägten sepulkralen Bereich gerade die Abkehr vom Weltlichen eine wesentliche Rolle spielte. Während der öffentliche Raum mit seiner überkommenen Ehrungskultur, zu denen die Statuen nun einmal gehörten, anderen Konventionen unterworfen war, stellten diese Bestandteile der alten Ehrungskultur in den neuen, dezidiert christlich geprägten Kontexten Fremdkörper dar. Für die Frage nach dem ›Porträt als Massenphänomen‹ wird hier am betreffenden Untersuchungsgegenstand somit deutlich, dass die unterschiedlichen Ausprägungen des rundplastischen Porträts sowie – eingeschränkt – des individualisierenden Porträts im sepulkralen Kontext nicht nur zunehmend seltener werden, sondern geradezu abrupt verschwinden. Stattdessen griff man sukzessive auf andere Möglichkeiten zurück wie die Darstellungen in Mosaik und Malerei, wobei auch dort stark normierende Tendenzen dominieren. Hinzu trat ab dem 4. und dann verstärkt ab dem 5. Jh. der kirchliche Kontext, wo sich jedoch das individualisierte Bildnis in direkter Fortführung antiker Traditionen halten konnte, indem ein spezifisches, isoliertes Merkmal des antiken *portrait habit* auf neue sozialen Gruppen, den Klerus sowie die Stifter, überging<sup>114</sup>, die sich darüber eine neue Ebene der politisch-sozialen Repräsentation erschlossen. Das rundplastische Porträt aber geriet

---

**112** Eus. vita Const. 1, 3, 2–3. Vgl. ferner die analoge Argumentation des Amphilochius von Iconium in seiner Lobrede auf den berühmten Bischof Basileios von Caesara: Zetterstéen 1934, 67–69. Hierzu Bauer 2007, 96 f.

**113** Hierzu insbesondere Pékary 1994. Wie topisch und verbreitet auch in nicht-christlichen Kreisen diese Kritik war, zeigt sich bei Amm. 14, 6, 7–8, der ganz ähnlich argumentiert, dabei aber nichtsdestotrotz die Ehrenstatue als legitimes Repräsentationsmedium grundsätzlich nicht ablehnt, vgl. Kovacs 2014, 79 f.

**114** Zur Relevanz des individualisierenden Porträts, das als integraler Bestandteil der magistratischen Ehrungen auch und gerade während der Spätantike fungierte vgl. Kovacs 2014, 249 f.

vielmehr zu einem Zeichen einer großen Vergangenheit, das mit dem Schicksal des antiken Ehrungsdiskurses und damit übergeordnet mit der Transformation der kulturellen und sozialen Konstitution der antiken Städte verknüpft war<sup>115</sup>. Es gehörte vielmehr immer deutlicher in den Kontext der magistratischen und kaiserlichen Ehrung von öffentlicher Seite, wobei jedoch insbesondere die Konstituierung dieser ehrenden Gruppe nachhaltigen Transformationen unterworfen war. Die Statue, und damit generell das rundplastische Porträt, hatte als Massenphänomen ausgedient, weil die Schauplätze und Institutionen, welche die Praxis der Statuenedikationen kennzeichneten und formten, verschwanden und der sog. *portrait habit*, nunmehr in veränderter Ausprägung, zunehmend auf andere Bühnen der Repräsentation überführt wurde<sup>116</sup>.

---

**115** Kovacs 2014, 220 f.

**116** Ward-Perkins 2016b, 304–307 sieht in der Durchsetzung des Christentums einen wichtigen Faktor für die Aufgabe des Mediums der Porträtstatue insgesamt: »(...) *since Christians had spent centuries resisting the worship of ›idols‹, they were unlikely to set up many idols of their own*«. Dies lässt sich jedoch kaum verifizieren. Sicher ist nur, dass es Strömungen gab, die statuarischen Darstellungen grundsätzlich kritisch gegenüberstanden. Auch die sog. Stigmatisierungen sind nicht notwendigerweise Ausdruck einer Feindseligkeit gegenüber dem Medium, sie können sogar das Gegenteil bedeuten, vgl. Kovacs 2014, 256–258. Die Tatsache aber, dass bis in das 6. Jh. weiterhin Bildwerke aufgerichtet, alte restauriert und wiederverwendet wurden, zeigt, dass diese Kritik in Anknüpfung an philosophische Tendenzen der Antike eine vereinzelte Strömung blieb, die wohl keinen entscheidenden Einfluss auf das Ende der Statue geübt hat. Wesentlich scheint mir die Voraussetzung, dass das Medium der Ehrenstatue aufgegeben wurde, weil sie ihre mediale Signifikanz und Notwendigkeit in der politischen und sozialen Kommunikation in der spätantiken Gesellschaft sukzessive einbüßte. Um es auf die Spitze zu treiben: das Ende Statue war keine konsequent umgesetzte Entscheidung von Handlungsträgern, sondern das Ergebnis eines schleichenden Prozesses, der Teil übergeordneter Transformationen der antiken Stadt und ihrer Lebenswelten war.

---

 ABBILDUNGSNACHWEISE

- Abb. 1** Elisabeth Rosenbaum-Alföldi  
**Abb. 2** Nach Milošević 2009, 749 Abb. 5  
**Abb. 3, 7, 8** Martin Kovacs  
**Abb. 4** DAI Rom 84.5715  
**Abb. 5** Nach Hanfmann 1951, Taf. 2  
**Abb. 6** © Archäologisches Institut München (R. Hessing)  
**Abb. 9** DAI Rom 60.1415  
**Abb. 10** Nach Rocca 1597, frontispiz  
**Taf. 6** Nach Kovacs 2014, Taf. 130,5  
**Taf. 7** Nach Bisconti 2000/1, 22 Abb. 18  
**Taf. 8** Nach Bakirtzis u. a. 2012, 169 Abb. 47

---

 LITERATUR

- Achelis 1936** Achelis, H.: Die Katakomben von Neapel. Leipzig 1936.  
**Agnello 1956** Agnello, S. L.: Il sarcofago di Adelfia. Vatikan 1956.  
**Alföldy 1975** Alföldy, G.: Die römischen Inschriften von Tarraco, MF 10. Mainz 1975.  
**Alföldy 1984** Alföldy, G.: Römische Statuen in Venetia et Histria. Epigraphische Quellen. Heidelberg 1984.  
**Alexandridis 2014** Alexandridis, A.: Mimesis oder Metapher? Aphroditekörper im römischen Frauenporträt, in: D. Boschung – L. Jäger (Hg.), Formkonstanz und Bedeutungswandel, Morphomata 19. Paderborn 2014, 67–102.  
**Allen 2015** Allen, M.: Technique and Message in Roman Art, in: B. Borg (Hg.), A Companion to Roman Art. Oxford 2015.  
**Amedick 1999** Amedick, R.: Porträts von Paaren auf Sarkophagen, in: H. von Steuben (Hg.), Antike Porträts. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze. Möhnesee 1999, 237–246  
**Anderson 2016** Anderson, B.: The Disappearing Imperial Statue: Toward a Social Approach, in: T. M. Kristensen – L. Stirling (Hg.), The Afterlife of Greek and Roman Sculpture. Late Antique Responses and Practices. Ann Arbor 2016, 290–309.  
**Andreae 1980** Andreae, B.: Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben 2. Die römischen Jagdsarkophage, ASR I 2. Berlin 1980.  
**Arbeiter – Rasch 2007** Arbeiter, A. – Rasch, J. J.: Das Mausoleum der Constantina in Rom, Spätantike Zentralbauten in Rom und Latium 4. Mainz 2007.  
**Arbeloa i Rigau – Hauschild 1993** Arbeloa i Rigau, J. V. M. – Hauschild, T.: Tarragona Romana. Tarragona 1993.

- Arias et al. 1977** P. E. Arias, P. E. – Cristiani, E. – Gabba, E.: Camposanto Monumentale di Pisa. Le Antichità. Pisa 1977.
- Bakirtzis et al. 2012** Bakirtzis, Ch. – Mavropoulou-Tsioumi, Ch. – Kourkoukidou-Nikolaïdou, E.: Mosaics of Thessaloniki: 4th to 11th Century. Thessaloniki 2012.
- Bauer 1996** Bauer, F. A.: Stadt, Platz und Denkmal in der Spätantike. Untersuchungen zur Ausstattung des öffentlichen Raums in den spätantiken Städten Rom, Konstantinopel und Ephesos. Mainz 1996.
- Bauer 1997** Bauer, F. A.: Einige weniger bekannte Platzanlagen im spätantiken Rom, in: R. L. Colella – M. J. Gill – L. A. Jenkins – P. Lamers (Hg.), Pratum Romanum. Gedenkschrift Richard Krautheimer. Wiesbaden 1997, 29–37.
- Bauer 2007** Bauer, F. A.: Virtuelle Statuensammlungen, in: Bauer – Witschel 2007, 79–109.
- Bauer – Witschel 2007** Bauer, F. A. – Witschel, C. (Hg.), Statuen in der Spätantike. Tagung 11.–12. Juni 2004 München, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz 23. Wiesbaden 2007.
- Behrwald 2009** Behrwald, R.: Die Stadt als Museum? Die Wahrnehmung der Monumente Roms in der Spätantike, Klio Beih. 12. Berlin 2009.
- Bergmann 1998** Bergmann, M.: Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit. Mainz 1998.
- Berschin 1994** Berschin, W.: Personenbeschreibung in der Biographie des frühen Mittelalters, in: A. Scharer – G. Scheibelreiter (Hg.), Historiographie im frühen Mittelalter. Wien 1994.
- Biering – von Hesberg 1987** Biering, R. – von Hesberg, H.: Zur Bau und Kultgeschichte von St. Andreas apud S. Petrum. Vom Phrygianum zum Kenotaph Theodosius' d. Gr.?, RömQSchr 82, 1987, 145–182.
- Bisconti 1998** Bisconti, F.: L'evoluzione delle strutture iconografiche alle soglie del VI secolo in occidente. Il ruolo delle decorazioni pittoriche e musive nelle catacombe romane e napoletane, in: N. Cambi – E. Marin (Hg.), Acta XIII Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae II, Split/Poreč 25.9.–1.10.1994. Vatikan 1998, 253–282
- Bisconti 2000/1** Bisconti, F.: Nuovi affreschi dal Cimitero dell'ex Vigna Chiavoglio, RendPontAc 73, 2000–2001, 3–42.
- Bisconti 2006** Bisconti, F.: Riflessi del culto di San Gennaro nel complesso catacombale di Capodimonte, Campania Sacra 37, 2006, 165–175.
- De Blaauw 1996** De Blaauw, S.: Das Fastigium der Lateransbasilika: schöpferische Innovation, Unikat oder Paradigma?, in: B. Brenk (Hg.), Innovation in der Spätantike, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz 1. Wiesbaden 1996, 53–64.
- De Blaauw 2001** de Blaauw, S.: Imperial connotations in Roman church interiors. The significance and effect of the Lateran fastigium, ActaAArtHist 15, 2001, 137–146.



- Borg 2013** Borg, B.: *Crisis and Ambition. Tombs and Burial Customs in Third-Century CE Rome*, Oxford Studies in Ancient Culture and Representation. Oxford 2013.
- Boschung 1987** Boschung, D.: Grabaltäre aus den Nekropolen Roms, *Acta Bernensia* 10. Bern 1987.
- Boschung - Wünsche 1988** Boschung, D. – Wünsche, R.: Antike Bildhauertechnik. Vier Untersuchungen an Beispielen in der Münchner Glyptothek, *MüJb* 39, 1988, 7–28.
- Bovini 1971** Bovini, G.: I mosaici dell'oratorio di S. Venanzio a Roma, *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina* 18, 1971, 141–154.
- Brandenburg 1989** Brandenburg, H.: Die Umsetzung von Statuen in der Spätantike, in: H. J. Drexhage – J. Sünskes (Hg.), *Migratio et Commutatio. Studien zur Alten Geschichte und deren Nachleben*. Festschrift Thomas Pékary. St. Katharinen 1989, 235–246.
- Brandenburg 2002** Brandenburg, H.: Das Ende der antiken Sarkophagkunst in Rom. Pagane und christliche Sarkophage im 4. Jahrhundert, in: G. Koch (Hg.), *Akten des Symposiums »Frühchristliche Sarkophage«*, Marburg 30.6.–4.7.1999, *SarkSt* 2. Mainz 2002, 19–39
- Cameron 2002** Cameron, A.: The Funeral of Junius Bassus, *ZPE* 139, 2002, 288–292.
- Chavarría i Arnau 1999** Chavarría i Arnau, A. in: *Del Romà al Romànic. Història, Art i Cultura de la Tarraconense mediterrània entre els segles IV i IX*. Barcelona 1999, 303 f. Nr. 5.
- Chenault 2016** Chenault, R. R.: Beyond Pagans and Christians: Politics and Intra-Christian Conflict in the Controversy over the altar of Victory, in: M. R. Salzman – M. Sàghy – R. Lizzi Testa (Hg.), *Pagans and Christians in Late Antique Rome. Conflict, Competition, and Coexistence in the Fourth Century*. Cambridge 2016.
- Christern-Briesenick 2003** Christern-Briesenick, B.: *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage* 3. Frankreich, Algerien, Tunesien. Mainz 2003.
- Cormack 2004** Cormack, S.: *The Space of Death in Roman Asia Minor*. Wien 2004.
- Deckers 1996** Deckers, J.: Vom Denker zum Diener. Bemerkungen zu den Folgen der konstantinischen Wende im Spiegel der Sarkophagplastik, in: B. Brenk (Hg.), *Innovation in der Spätantike*. Kolloquium Basel 6. und 7. Mai 1994. Wiesbaden 1996, 137–172.
- Deckers - Noelke 1985** Deckers, J. – Noelke, P.: Die römische Grabkammer in Köln-Weiden, *Rheinische Kunststätten* 238. <sup>2</sup>Neuss 1985.
- Deckers - Serdaroğlu 1993** Deckers, J. G. – Serdaroğlu, Ü.: Das Hypogaeum beim Silivri-Kapı in Istanbul, *JbAC* 36, 1993, 140–163.
- Deichmann et al. 1967** Deichmann, F. W. – Bovini, G. – Brandenburg, H.: *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage* 1. Ostia und Rom. Wiesbaden 1967.
- Delbrück 1929** Delbrück, R.: *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 2. Berlin 1929.

- Demandt 2007** Demandt, A.: Die Spätantike: Römische Geschichte von Diocletian bis Justinian 284–565 n. Chr., HAW III 6. <sup>2</sup>München 2007.
- Dieffenbach 2007** Dieffenbach, S.: Römische Erinnerungsräume: Heiligenmemoria und Kollektive Identitäten im Rom des 3. bis 5. Jahrhunderts n. Chr. Berlin 2007.
- Dimitrov - Čičikova 1986** Dimitrov, D. P. – Čičikova, M.: Das spätantike Grabmal bei Silistra. Sofia 1986.
- Dresken-Weiland 1995** Dresken-Weiland, J.: Sulla rappresentazione di defunti nei sarcofagi paleocristiani, in: XLI. Corso di Cultura sull'arte Ravennate e Bizantina. Seminario internazionale sul tema: Ravenna, Costantinopoli, Vicino Oriente. Ravenna, 12–16 settembre 1994. Ravenna 1995, 109–130.
- Dresken-Weiland 1997** Dresken-Weiland, J.: Zur Rolle der Auftraggeber frühchristlicher Sarkophage, *Das Münster* 50, 1997, 19–27.
- Dresken-Weiland 2003** Dresken-Weiland, J.: Sarkophagbestattungen des 4.–6. Jahrhunderts im Westen des römischen Reiches, *RömQSchr Suppl.* 55 (Freiburg 2003).
- Dresken-Weiland - Brandenburg 1998** Dresken-Weiland, J. – Brandenburg, H.: Repertorium der christlich-antiken Sarkophage 2. Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt. Mainz 1998.
- Dunn 2011** Dunn, G. D.: Canonical Legislations on the Ordination of Bishops: Innocent's I Letter to Victricius of Rouen, in: J. Leemans – P. Van Nuffelen – S. W. J. Keough – C. Nicolay (Hg.), *Episcopal Elections in Late Antiquity*, *Arbeiten zur Kirchengeschichte* 119. Berlin 2011, 145–166.
- Duval 1988** Duval, Y.: Après des saints corps et âme. L'inhumation »ad sanctos« dans la chrétienté d'Orient et d'Occident du IIIe au VIIe siècle. Paris 1988.
- Elsner 2005** Elsner, J.: Art and Text, in: S. Harrison (Hg.), *A Companion to Latin Literature*. Oxford 2005.
- Engemann 1982** Engemann, J.: Der Ehrenplatz beim antiken Sigmamahl, in: *Jenseitsvorstellungen in Antike und Christentum*. Gedenkschrift für Alfred Stüber, *JbAC Ergb.* 9. Münster 1982, 239–250.
- Engemann 1993** Engemann, J.: Der Skulpturenschmuck des Fastigiums Konstantins I. nach dem Liber Pontificalis und der Zufall der Überlieferung, *RACR* 69, 1993, 179–203.
- Ensslin 1932** RE IV A 2 (1932) 2463–2467 s. v. Tatianus (W. Ensslin).
- Fabricius 2007** Fabricius, J.: Grenzziehungen. Zu Strategien somatischer Geschlechterdiskurse in der griechischen und römischen Kultur, in: E. Hartmann – U. Hartmann – K. Pietzner (Hg.), *Geschlechterdefinitionen und Geschlechtergrenzen in der Antike*. Stuttgart 2007, 65–86.
- Fasola 1973/74** Fasola, U. M.: Le recenti scoperte nella catacomba di S. Gennaro a Napoli, *RendPontAc* 46, 1973/74, 187–224.
- Fasola 1975** Fasola, U. M.: Le catacombe di S. Gennaro a Capodimonte. Rom 1975.
- Feissel 1985** Feissel, D.: Inventaire en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance III. Inscriptions du Péloponnèse, *TravMém* 9, 1985, 267–395.

- Fejfer 2008** Fejfer, J.: Roman Portraits in Context, Image & Context 2. Berlin 2008.
- Fiocchi Nicolai et al. 1998** Fiocchi Nicolai, V. – Bisconti, F. – Mazzoleni, D. (Hg.): Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften. Regensburg 1998.
- Firatli 1990** Firatli, N.: La sculpture Byzantine figurée au Musée Archéologique d'Istanbul, Bibliothèque de l'Institut français d'études anatoliennes d'Istanbul 30. Paris 1990.
- Fittschen - Zanker 1994** Fittschen, K. – Zanker, P.: Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom 1. Kaiser- und Prinzenbildnisse, BeitrESkAr 3. <sup>2</sup>Mainz 1994.
- Fittschen - Zanker - Cain 2010** Fittschen, K. – Zanker, P. – Cain, P.: Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom 2. Die männlichen Privatporträts, BeitrESkAr 4. Berlin 2010.
- Fourlas 2010** Fourlas, B.: Κρίστας Θεωρεῖς. Wer ist der zivile Würdenträger auf dem Stiftermosaik in der Demetrios-Kirche in Thessaloniki?, Byzantina Symmeikta 20, 2010, 195–244.
- Fremersdorf 1957** Fremersdorf, F.: Das Römergrab in Weiden bei Köln, Kunstdenkmäler des Landkreises Köln in Einzeldarstellungen 1. Köln 1957.
- Gabelmann 1984** Gabelmann, H.: Antike Audienz- und Tribunalszenen. Darmstadt 1984.
- Gehn 2012** Gehn, U.: Ehrenstatuen in der Spätantike. Chlamydati und Togati, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz 34. Wiesbaden 2012.
- Gehn 2015** Gehn, U.: BJB 215, 2015, 597–601 (Rezension zu Kovacs 2014).
- Gerke 1936** Gerke, F.: Der Sarkophag des Junius Bassus – Ein Meisterwerk der frühchristlichen Plastik. Berlin 1936.
- Giuliano 1985** Giuliano, A. (Hg.), Museo Nazionale Romano. Le Sculture I 8, 1. Rom 1985.
- Gliwitzky 2005** Gliwitzky, C.: Die Kirche im sogenannten Bischofspalast zu Side, IstMitt 55, 2005, 337–408.
- Gliwitzky 2010** Gliwitzky, C.: Späte Blüte in Side und Perge. Die pamphyliche Bauornamentik des 3. Jahrhunderts n. Chr. Bern 2010.
- Goette 1990** Goette, H. R.: Studien zu römischen Togadarstellungen, BeitrESkAr 10. Mainz 1990.
- Griesbach 2011** Griesbach, J.: Eine Krise des ›portrait habit‹? Zu den Aufstellungskontexten von Ehren- und Porträtstatuen im 3. Jh. n. Chr., in: S. Faust – F. Leitmeir (Hg.), Repräsentationsformen in severischer Zeit. Berlin 2011.
- Groag 1946** Groag, E.: Die Reichsbeamten von Achaia in spätrömischer Zeit. Budapest 1946.
- Hallett 2005** Hallett, C. H.: The Roman Nude. Heroic Portrait Statuary 200 BC–AD 300. Oxford 2005.
- Hanfmann 1951** Hanfmann, G. M. A.: The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks. Cambridge, Mass. 1951.

- Hannestad 1994** Hannestad, N.: Tradition in Late Antique Sculpture. Conservation – Modernization – Production, *Acta Jutlandica* 69, 2. Aarhus 1994.
- Heinzelmann 2000** Heinzelmann, M.: Die Nekropolen von Ostia. Untersuchungen zu den Gräberstraßen vor der Porta Romana und an der Via Laurentina, *Studien zur antiken Stadt* 6. München 2000.
- Herbers 2003** Herbers, K.: Zu frühmittelalterlichen Personenbeschreibungen im Liber pontificalis und in römischen hagiographischen Texten, in: J. Laudage (Hg.), *Von Fakten und Fiktionen. Mittelalterliche Geschichtsdarstellungen und ihre kritische Aufarbeitung*. Köln 2003, 165–192.
- von Hesberg 1993** von Hesberg, H.: Römische Grabbauten. Darmstadt 1993.
- von Hesberg – Panciera 1994** von Hesberg, H. – Panciera, S.: Das Mausoleum des Augustus. Der Bau und seine Inschriften, *AbhMünchen* 108. München 1994.
- von den Hoff 2009** von den Hoff, R.: Caligula. Zur visuellen Repräsentation eines römischen Kaisers, *AA* 2009, 239–263.
- Horster 1998** Horster, M.: Ehrungen spätantiker Statthalter, *AntTard* 6, 1998, 37–59.
- Huskinson 2011** Huskinson, J.: Habent sua fata: Writing life histories of Roman Sarcophagi, in: J. Elsner – J. Huskinson (Hg.), *Life, Death and Representation. Some new Work on Roman Sarcophagi*, *Millennium-Studien* 29. Berlin 2011, 55–82.
- Huskinson 2015** Huskinson, J.: *Roman Strigillated Sarcophagi: Art and Social History*. Oxford 2015.
- Jaeggi 2002/3** Jaeggi, C.: Donator oder Fundator? Zur Genese des monumentalen Stifterbildes, *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich* 9/10, 2002/3, 27–45.
- Jastrzebowska 1994** Jastrzebowska, E.: Encore sur la quadrature du nimbe, in: *Historiam pictura referet. Miscellanea in onore di padre Alejandro Recio Veganzones O. F. M.*, *Studi di antichità cristiana* 51. Vatikan 1994, 347–359.
- Johansen 1995** Johansen, F.: *Roman Portraits* 2. Kopenhagen 1995.
- Jones 1993** Jones, P. M.: *Federico Borromeo and The Ambrosiana: Art Patronage and Reform in 17th-Century Milan*. Cambridge 1993.
- Kähler 1962** Kähler, H.: Die Stiftermosaiken in der konstantinischen Südkirche von Aquileia, *MAR* 4. Köln 1962.
- Kahlos 1994** Kahlos, M.: Fabia Aconia Paulina and the Death of Praetextatus – Rhetoric and Ideals in Late Antiquity (*CIL VI 1779*), *Arctos* 28, 1994, 13–25.
- Kalas 2015** Kalas, G.: *The Restoration of the Roman Forum in Late Antiquity. Transforming Public Space*. Austin 2015.
- Kiilerich 1993** Kiilerich, B.: *Late Fourth Century Classicism in the so-called Theodosian Renaissance*, *Odense University Classical Studies* 18. Odense 1993.
- Kolb – Fugemann 2008** Kolb, A. – Fugemann, J.: *Tod in Rom. Grabinschriften als Spiegel römischen Lebens, Kulturgeschichte der antiken Welt* 106. Mainz 2008.
- Kovacs 2014** Kovacs, M.: *Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz* 40. Wiesbaden 2014.

- Kovacs 2015** Kovacs, M.: Die Porträts in der Kuppel von Centcelles im Spiegel der rundplastischen Bildnisse der Spätantike – Überlegungen zu Funktion und Bedeutung, in: A. Arbeiter – D. Korol (Hg.), *Der Kuppelbau von Centcelles. Neue Forschungen zu einem enigmatischen Denkmal von Weltrang. Internationale Tagung des Deutschen Archäologischen Instituts im Goethe-Institut Madrid (22.–24.11.2010)*, Iberia Archaeologica 21. Tübingen 2015, 251–261.
- Kramer 1983** Kramer, J.: Zu einigen Architekturteilen des Grabtempels westlich von Side, BJB 183, 1983, 145–166.
- Kranz 1984** Kranz, P.: Jahreszeiten-Sarkophage. Entwicklung und Ikonographie des Motivs der vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln, ASR V 4. Berlin 1984.
- Kristensen 2013** Kristensen, T. M.: The Life Histories of Roman Statuary and Some Aspects of Sculptural Spoliation in Late Antiquity, in: S. Altekamp – C. Marks-Jakobs – P. Seiler (Hg.), *Perspektiven der Spolienforschung 1. Spolierung und Transposition*. Berlin 2013, 23–46.
- Ladner 1941a** Ladner, G. B.: The so-called Square Nimbus, *Mediaeval Studies* 3, 1941, 15–45.
- Ladner 1941b** Ladner, G. B.: I ritratti dei papi nell'antichità e nel medioevo, 1: Dalle origini fino alle fine della lotta per le investiture, *Monumenti di antichità cristiana* II 4. Rom 1941.
- Lehmann 1997** Lehmann, T.: Martinus und Paulinus in Primulacium (Gallien): Zu den frühesten Mönchsbildnissen (um 400) in einem Kirchenkomplex, in: H. Keller – F. Neiske (Hg.), *Vom Kloster zum Klosterverband: das Werkzeug der Schriftlichkeit. Akten des Internationalen Kolloquiums des Projekts L 2 im SFB 231 (22.–23. Februar 1996)*. München 1997, 56–67.
- Lehmann 2007** Lehmann, T.: I mosaici nelle aule teodoriane sotto la basilica patriarcale di Aquileia: status quaestionis, in: G. Cuscito (Hg.), *Aquileia dalle origini alla costituzione del ducato Longobardo. L'arte ad Aquileia dal sec. IV al IX*. Triest 2007, 61–82.
- Liverani 2016** Liverani, P.: The Twilight of 3D, in: T. M. Kristensen – L. Stirling (Hg.), *The Afterlife of Greek and Roman Sculpture. Late Antique Responses and Practices*. Ann Arbor 2016, 310–329.
- Livrea 1997** Livrea, E.: I due Taziani in un' iscrizione di Afrodisia, ZPE 119, 1997, 43–49.
- Loerke 1961** Loerke, W. C.: The Miniatures of the Trial in the Rossano Gospels, ArtB 43, 1961, 171–195.
- Löx 2013** Löx, M.: *Monumenta sanctorum. Rom und Mailand als Zentren des frühen Christentums: Märtyrerkult und Kirchenbau unter den Bischöfen Damasus und Ambrosius, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz* 39. Wiesbaden 2013.
- LSA** Last Statues of Antiquity. Datenbank der Universität Oxford <<http://laststatues.classics.ox.ac.uk/>> (Zugriff: 20. Oktober 2017).
- Machado 2006** Machado, C.: Building the Past: Monuments and Memory in the Roman Forum, in: W. Bowden – A. Gutteridge – C. Machado (Hg.), *Social*

and Political Life in Late Antiquity, *Late Antique Archaeology* 3. Leiden 2006, 157–192.

**Machado 2012** Machado, C.: Aristocratic Houses and the Making of Late Antique Rome and Constantinople, in: L. Grig – G. Kelly (Hg.), *Two Romes. Rome and Constantinople in Late Antiquity*, *Oxford Studies in Late Antiquity*. Oxford 2012, 136–160.

**Mansel 1959** Mansel, A. M.: Die Grabbauten von Side (Pamphylien), *AA* 1959, 363–402.

**Marek 2000** Marek, C.: Der Dank der Stadt an einen Comes in Amisos unter Theodosius II., *Chiron* 30, 2000, 367–386.

**Marki 2006** Marki, E.: Η Νεκρόπολι της Θεσσαλονίκης στους υστερορωμαϊκούς και παλαιοχριστιανικούς χρόνους (μέσα το 3ου έως μέσα του 8ου αι. μ.Χ.). Athen 2006.

**De Marre 2016** De Marre, M.: Aelia Arisuth: Mithraic Matron or Popular Patron?, in: W. Henderson – E. Zacharopoulou (Hg.), *Greece, Rome, Byzantium and Africa. Studies presented to Benjamin Hendrickx on his Seventy-Fifth Birthday*. Athen 2016, 215–239.

**Martindale et al. 1971** Martindale, J. R. – Jones, A. H. M. – Morris, J.: *The Prosopography of the Later Roman Empire* 1. A. D. 260–395. Cambridge 1971.

**Maschek 2014** Maschek, D.: Beispiele für die Wiederverwendung spätrepublikanischer Statuenbasen in mittelitalischen Landstädten der Kaiserzeit, *AA* 2014, 61–74.

**Matthews 2009** Matthews, J. F.: Four Funerals and a Wedding: This World and the Next in Fourth-century Rome, in: P. Rousseau – M. Papoutsakis (Hg.), *Transformations of Late Antiquity: Essays for Peter Brown*. Farnham 2009, 129–146.

**McClendon 1983** McClendon, C. B.: An Early Funerary Portrait from the Medieval Abbey at Farfa, *Gesta* 22, 1983, 13–26.

**McEvoy 2013** McEvoy, M.: The mausoleum of Honorius. Late Roman imperial Christianity and the city of Rome in the fifth century, in: R. McKitterick – J. Osborne – C. Richardson – J. Story (Hg.), *Old Saint Peter's, Rome*, *British School at Rome Studies*. Cambridge 2013, 119–136.

**Meinecke 2014** Meinecke, K.: Sarcophagum posuit. Römische Steinsarkophage im Kontext, *SarkSt* 7. Ruppolding 2014.

**Meinhard 1966** Meinhard, E. in: *Helbig II<sup>4</sup> (1966) 76–79 Nr. 1223*.

**Mendel 1914** Mendel, G.: *Musées impériaux Ottomans. Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines* 2. Istanbul 1914.

**Merkelbach 1978** Merkelbach, R.: Das Epigramm aus Sidyma auf Tatianus, *ZPE* 30, 1978.

**Merkelbach – Stauber 2002** Merkelbach, R. – Stauber, J. (Hg.): *Steinepigramme aus dem griechischen Osten* 4. Die Südküste Kleinasiens, Syrien und Palaestina. München 2002.

- Mielsch - von Hesberg 1995** Mielsch, H. – von Hesberg, H.: Die heidnische Nekropole unter St. Peter in Rom. Die Mausoleen E-I und Z-Psi, *MemPontAc XVI*, 2. Rom 1995.
- Milošević 2009** Milošević, G.: Funerary sculpture from the Brestovik tomb, in: V. Gaggadis-Robin – A. Hermay – M. Reddé – C. Sintes (Hg.), *Les ateliers de sculpture régionaux: techniques, styles et iconographie*, Actes du Xe colloque international sur l'art provincial romain, Arles et Aix-en-Provence 21–23 Mai 2007. Arles 2009, 741–751.
- Murer 2016** Murer, C.: The Reuse of Funerary Statues in Late Antique Prestige Buildings at Ostia, in: T. M. Kristensen – L. Stirling, *The Afterlife of Greek and Roman Sculpture. Late Antique Responses and Practices*. Michigan 2016, 177–197.
- Muth 1998** Muth, S.: Erleben von Raum – Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur, *Archäologie und Geschichte* 10. Heidelberg 1998.
- Nestori 1996** Nestori, A.: Il mausoleo e il sarcofago di Flavius Iulius Catervius a Tolentino, *Monumenti di Antichità Cristiana* 12. Vatikan 1996.
- Niewöhner 2008** Niewöhner, P.: Vom Sinnbild zum Abbild. Der justinianische Realismus und die Genese der byzantinischen Heiligentypologie, *Millennium* 5, 2008, 163–189.
- Noelke 2008** Noelke, P.: Das Römergrab in Köln-Weiden und die Grabkammern in den germanischen Provinzen, *KölnJb* 41, 2008, 437–511.
- Osborne 1979** Osborne, J.: The Portrait of Pope Leo IV in San Clemente, Rome. A Re-Examination of the so-called ›Square‹ Nimbus in Medieval Art, *BSR* 47, 1979, 58–65.
- Niquet 2000** Niquet, H.: Monumenta virtutum titulique. Senatorische Selbstdarstellung im spätantiken Rom im Spiegel der epigraphischen Denkmäler, *Habes* 34. Münster 2000.
- Pékary 1994** Pékary, T.: Plotin und die Ablehnung des Bildnisses in der Antike, *Boreas* 17, 1994, 177–186.
- Pelekanidis 1969** Pelekanidis, S.: Die Malerei der konstantinischen Zeit, in: Akten des VII. internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, Trier 5. bis 11. September 1965. Vatikan 1969, 230–235.
- Platt 2017** Platt, V.: Framing the Dead on Roman Sarcophagi, in: V. Platt – M. Squire (Hg.), *The Frame in Classical Art. A Cultural History*. Cambridge 2017, 353–381.
- Popova-Moroz 1999** Popova-Moroz, V.: Silistra, in: R. Pillinger – V. Popova – B. Zimmermann (Hg.), *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Wandmalereien Bulgariens*, Österreichische Akademie der Wissenschaften. Schriften der Balkan-Kommission, Antiquarische Abteilung 21. Wien 1999, 22–28.
- Rasch 1998** Rasch, J. J.: Das Mausoleum der Kaiserin Helena in Rom und der »Tempio della tosse« in Tivoli, *Spätantike Zentralbauten in Rom und Latium* 3. Mainz 1998.

- Rebenich 1989** Rebenich, S.: Beobachtungen zum Sturz des Tatianus und des Proculus, *ZPE* 76, 1989, 153–165.
- Reinsberg 2006** Reinsberg, C.: Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben 3. Vita Romana-Sarkophage, ASR I 3. Berlin 2006.
- Reutter 2009** Reutter, U.: Damasus, Bischof von Rom (366–384). Leben und Werk, Studien und Texte zu Antike und Christentum 55. Tübingen 2009.
- Rilliet-Maillard 1979** Rilliet-Maillard, I.: Analyse typologique et stylistique des portraits en médaillon d'un sarcophage récemment découvert en Arles, *CArch* 28, 1979, 17–28.
- Robert 1948** Robert, L.: Hellenica. Recueil d'épigraphie de numismatique et d'antiquités grecques 4: Épigrammes du Bas-Empire. Paris 1948.
- Rocca 1597** Rocca, A.: suorum laborum in B. Gregorium Magnum reliquias, hoc est, S. Gregorii, eiusque parentum imagines, Scholia in eiusdem sacramentorum librum, Indicem in ipsius vitam a Ioanne Diacono conscriptam, Tabulas denique donariorum beatissimis apostolis Petro et Paulo ab eodem S. Gregorio dicatas D. D. D. Rom 1597.
- Romeo 2015** Romeo, I.: Loutron alexiponon. La decorazione scultorea delle Terme del Foro di Ostia dal II secolo alla tarda antichità, *RM* 121, 2015, 533–566.
- Roueché 1989** Roueché, C.: Aphrodisias in Late Antiquity: The Late Roman and Byzantine Inscriptions. London 1989.
- Samellas 2002** Samellas, A.: Death in the Eastern Mediterranean (50–600 A. D.). The Christianization of the East: An Interpretation, Studies and texts in antiquity and Christianity 12. Tübingen 2002.
- Sanders 1991** Sanders, G.: L'építaphe de Grégoire le Grand: banalité ou message?, in: Gregorio Magno e il suo tempo. XIX Incontro di studiosi dell'antichità cristiana in collaborazione con l'École Française de Rome. Roma, 9–12 maggio 1990, *Studia ephemerides Augustianum* 33. Rom 1991, 251–281.
- Schade 2003** Schade, K.: Frauen in der Spätantike – Status und Repräsentation. Eine Untersuchung zur römischen und frühbyzantinischen Bildniskunst. Mainz 2003.
- Schäfer 1932** Schäfer, E.: Die Bedeutung der Epigramme des Papstes Damasus I. für die Geschichte der Heiligenverehrung. Rom 1932.
- Scharf 1991** Scharf, R.: Die Familie des F. Eutolmius Tatianus, *ZPE* 85, 1991, 223–231.
- Schlunk 1977** Schlunk, H. in: B. Brenk (Hg.), Spätantike und frühes Christentum, *PKG* 3. Frankfurt 1977, 280 Nr. 321.
- Schmidt-Hofner 2003** Schmidt-Hofner, S.: Ehrensachen. Ranggesetzgebung, Elitenkonkurrenz und die Funktion des Rechts in der Spätantike, *Chiron* 40, 2010, 209–243.
- Schneider 1983** Schneider, L.: Die Domäne als Weltbild. Wirkungsstrukturen der spätantiken Bildsprache. Wiesbaden 1983.
- Sinn - Freyberger 1996** Sinn, F. – Freyberger, K. S.: Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Die Grabdenkmäler 2. Die Ausstattung des Hateriergrabes, *MAR* 24. Mainz 1996.



- Smith 2016** Smith, R. R. R.: Statue practice in the late Roman empire. Numbers, costumes, and styles, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 1–27.
- Smith – Ward-Perkins 2016** Smith, R. R. R. – Ward-Perkins, B. (Hg.): *The Last Statues of Antiquity*. Oxford 2016.
- Smolak 1989** Smolak, K.: Publilius Optatianus Porfyrius, in: R. Herzog (Hg.), *Restauration und Erneuerung. Die lateinische Literatur von 284 bis 374 n. Chr.*, Handbuch der lateinischen Literatur der Antike 5. München 1989, 237–243.
- Squire – Wienand 2017** Squire, M. – Wienand, J. (Hg.): *Morphogrammata. The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, *Morphomata* 33. Paderborn 2017.
- Studer-Karlen 2012** Studer-Karlen, M.: Verstorbenenendarstellungen auf frühchristlichen Sarkophagen, *Bibliothèque d'Antiquité Tardive* 21. Turnhout 2012.
- Strzygowski 1892** Strzygowski, J.: Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit, *ByzZ* 1, 1892, 575–590.
- Terry – Maguire 2007** Terry, A. – Maguire, H.: *Dynamic Splendor. The Wall Mosaics in the Cathedral of Eufrasius at Poreč*. Pennsylvania 2007.
- Themelly 1999** Themelly, A.: Il mosaico di San Venanzio in Laterano (640–649): arte romana e influssi dall'oriente bizantino negli anni della crisi monotelita, *Romanobarbarica* 16, 1999, 317–345.
- Trout 2001** Trout, D. E.: The Verse Epitaph(s) of Petronius Probus: Competitive Commemoration in Late-Fourth-Century Rome, *New England Classical Journal* 28, 2001, 157–176.
- Vaglieri 1910** Vaglieri, D.: Ostia – Scoperte nelle Terme e nei sepolcri. Scoperta della porta principale e della via Ostiense, *NSc* 7, 1910, 9–33.
- Vielberg 2006** Vielberg, M.: *Der Mönchsbischof von Tours im »Martinellus«. Zur Form des hagiographischen Dossiers und seines spätantiken Leitbilds*, *Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte* 79. Berlin 2006.
- di Vita 1978** di Vita, A.: L'ipogeo di Adamo ed Eva a Gargarese, in: *Atti del IX congresso internazionale di archeologia cristiana*. Roma, 21–27 settembre 1975 II, *Studi di Antichità Cristiana* 32. Vatikan 1978.
- Volbach 1976** Volbach, W. F.: Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, *Kataloge vor- und frühgeschichtlicher Altertümer* 7. <sup>3</sup>Mainz 1976.
- Ward-Perkins 2016a** Ward-Perkins, B.: Statues at the end of antiquity. The evidence of the inscribed bases, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 28–40.
- Ward-Perkins 2016b** Ward-Perkins, B.: The end of the statue habit, AD 284–620, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 295–308.
- Warland 1986** Warland, R.: Das Brustbild Christi. Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte, *RömQSchr Suppl.* 41. Freiburg 1986.
- Warland 1994** Warland, R.: Status und Formular in der Repräsentation der spätantiken Führungsschicht, *RM* 101, 1994, 175–202.
- Warland 2002** Warland, R.: Spätantike Repräsentation im biblischen Paradigma. Beobachtungen zu Sarkophagen in Verona, Saint-Maximin, Barletta und Perugia, in: G. Koch (Hg.), *Akten des Symposiums »Frühchristliche Sarkophage«*, Marburg, 30.6.–4.7.1999, *SarkSt* 2. Mainz 2002, 247–253.

- Wilpert 1907** Wilpert, J.: Beiträge zur christlichen Archäologie 6. Zum quadratischen Nimbus, *RömQ* 21, 1, 1907, 93–116.
- Wischmeyer 1982** Wischmeyer, W.: Die Tafeldeckel der christlichen Sarkophage konstantinischer Zeit in Rom, *RömQSchr Suppl.* 40. Freiburg 1982.
- Wisskirchen 1992** Wisskirchen, R.: Die Mosaiken der Kirche Santa Prassede in Rom. Mainz 1992.
- Wrede 1971** Wrede, H.: Das Mausoleum der Claudia Semne und die bürgerliche Plastik der Kaiserzeit, *RM* 78, 1971, 125–166.
- Wrede 1981** Wrede, H.: Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der Römischen Kaiserzeit. Mainz 1981.
- Zanker 1994** Zanker, P.: The Hellenistic Grave Stelai from Smyrna: Identity and Self-image in the Polis, in: A. Bulloch – E. S. Gruen – A. A. Long – A. Stewart (Hg.), *Images and Ideologies. Self-definition in the Hellenistic World*. Berkeley 1994, 212–231.
- Zetterstéen 1934** Zetterstéen, K. V.: Eine Homilie des Amphilochius von Iconium über Basilius von Cäsarea, *OrChr Ser.* 3,9, 1934, 67–98.
- Zimmermann 2007** Zimmermann, N.: Verstorbene im Bild. Zur Intention römischer Katakombenmalerei, *JbAC* 50, 2007, 154–179.

---

TOMAS LOCHMAN

## »NORMIERTE IDENTITÄT«

# Büsten und Gestalten in voller Größe auf phrygischen Grabreliefs aus der Kaiserzeit

### ABSTRACT

Die römische Erschließung Phrygiens setzte zu Beginn der Kaiserzeit einen Urbanisierungsprozess in Gang, der bei der ansässigen ländlichen Bevölkerung eine eigenständige Romanisation zur Folge hatte. Diese schlägt sich u. a. in spezifischen Grabmalformen nieder, die sich alle unter dem Oberbegriff der ›Türsteine‹ zusammenfassen lassen können. Diese sind zwar in ihrer Genese von außen angeregt, in gewissen strukturellen und ikonographischen Details, die sich mit altphrygischen Felsheiligtümern und -gräbern in Verbindung bringen lassen, kommen aber auch ein eigenes phrygisches Identitätsbewusstsein und neu-belebte religiöse Vorstellungen zum Ausdruck. Da die phrygischen Grabstelen im Laufe ihrer weiteren Entwicklung zunehmend Repräsentationsansprüche erfüllen, werden die ursprünglich sakralen Bezüge durch weltliche überdeckt. Die so zahlreich auf den frühen phrygischen Türstelen anzutreffenden Löwen – genuin der Tympanonschmuck der alten Felsheiligtümer – sind nicht mehr vordergründig die Begleittiere der phrygischen Göttermutter Kybele, sondern stellen in erster Linie die Verstorbenen selbst dar. Rasch werden diese Tierverkörperungen in den nachfolgenden Reliefs von Büsten und Vollfiguren verdrängt. Doch auch letztere stellen die Verstorbenen nicht als individualisierende Porträts dar, sondern sind im Verbund mit der tektonischen Naiskosumrandung der Stelen als Andeutungen von in Grabtempeln aufgestellt zu denkenden Grabstatuen und -büsten zu deuten. Bei einzelnen Darstellungen kommt

der Statuenbezug in den Sockeln, auf welchen manche der Gestalten stehen, verstärkt zum Ausdruck. Diese Form der Sepulkralrepräsentation, die nicht Individualität und Hervorhebung sondern eine allgemeingültige Form der Totenehrung und der Selbst-Repräsentation in den Vordergrund stellt, erfreut sich dank ihrer Allgemeingültigkeit eines derartigen Zuspruchs und Beliebtheit, dass die stilisierten Figuren zu eigentlichen Normbildern und damit auch zu einem regelrechten Massenphänomen werden.

---

#### EINLEITUNG: ROMANISATION UND LOKALE DENKMÄLERPRODUKTION IN PHRYGIEN

Mit der vorliegenden Untersuchung wollen wir uns dem Rahmenthema »Porträt als Massenphänomen« am Beispiel des provinziäl-römischen Phrygiens nachgehen<sup>1</sup>. Unser besonderes Augenmerk wird dabei auf das nordwestliche Phrygien gerichtet, um ausgewählte Grabreliefs aus der Stadt Aizanoi sowie aus der benachbarten Hochebene am Oberlauf des Flusses Tembris (Porşuk) auszuwerten. Die Tembris-Hochebene ist ein für die römerzeitliche phrygische Kunst besonders aussagekräftiges ländliches Gebiet, welches eine ungemein hohe Anzahl von zwar provinziellen, zum Teil aber auch sehr qualitätsvollen Grabreliefs hervor-

---

**1** Dank der Einladung der Kolloquiumsorganisatoren Dietrich Boschung und François Queyrel, die ich hiermit herzlich verdanken möchte, durfte ich zu einem alten Forschungsthema zurückkehren, das ich mit der Publikation der Dissertation »Studien zu kaiserzeitlichen Grab- und Votivreliefs aus Phrygien« im Jahre 2003 als abgeschlossen glaubte (Lochman 2003) – auch wenn in einer durch das vorgegebene Tagungsthema »Porträts als Massenphänomen« entsprechend spezifizierten Form. Der »Wiederbesuch Phrygiens« nach längerer Zeit eröffnete mir teilweise auch eine neue Sicht auf die einst so wohl vertraute Materie. Neben dem zeitlichen Abstand liegt dies natürlich an den neuesten Forschungsbeiträgen zum römischen Phrygien, die in den letzten fünfzehn Jahren hinzugekommen sind. Hervorzuheben ist einerseits die von Peter Thonemann herausgegebene Sammelpublikation »Roman Phrygia« (Thonemann 2013) und vor allem die wichtige Dissertation Ute Kelps zu den römischen Grabdenkmälern in Phrygien und zur Identität ihrer Bevölkerung (Kelp 2015). Kelps Fragestellungen zum Identitätsbewusstsein in Phrygien sind für unser Thema von zentraler Bedeutung und sie bewogen mich auch zur teilweisen Neubeurteilung einzelner Denkmäler.

gebracht hat, von denen die meisten in ihren Bildfeldern Büsten oder Ganzkörperfiguren der Verstorbenen und Hinterbliebenen zeigen. Wir werden zu Vergleichszwecken auch Beispiele aus weiteren phrygischen Gegenden beiziehen, ergänzen sich doch die diversen Regionen des kaiserzeitlichen Phrygiens bei allen Partikularitäten zu einem stilistisch und typologisch homogenen Gesamtbild seiner Grab- und Votivreliefproduktion. Diese Homogenität liegt in der Ausgangssituation für die kaiserzeitliche Kunstproduktion Phrygiens begründet, die sich in den Grundsätzen mit dem Bild anderer römischer Provinzen deckt: Es sind die Kolonisierung eines Randgebietes der römischen Welt durch italische Siedler und die mit dieser Erschließung einhergehende Bildung von urbanen Zentren sowie die sukzessive Einbindung der örtlichen Eliten und Mittelschichten in die munizipale Verwaltung, welche eine lokale, auf die einheimische Bevölkerung ausgerichtete Grab- und Votivreliefproduktion anregen und kontinuierlich befruchten<sup>2</sup>. Phrygien war, bevor es unter Augustus administrativ der Provinz Asia einverleibt wurde, wegen seiner abgelegenen Lage im westlichen Teil des anatolischen Hochplateaus nur durch kleine dörfliche Siedlungen geprägt und war überwiegend von einer Landbevölkerung besiedelt. In der hellenistischen Zeit hatten sich hier nur wenige und kleinere Städte gebildet – und diese fast ausschließlich am westlichen und südlichen Rand dieser Landschaft<sup>3</sup>. Denkmäler aus dieser Epoche sind in Phrygien nur höchst vereinzelt auf uns gekommen<sup>4</sup>. Die wenigen hellenistischen Monumente stellen kein Bindeglied zwischen den altp hrygischen Felsdenkmälern aus archaischer und klassischer Zeit und den massenhaft auftretenden kaiserzeitlichen Stelen dar. Von einer anatolischen kontinuierlichen Kunstproduktion, wie das am Beispiel der sog. Türsteine früher postuliert wurde, kann nicht gesprochen werden<sup>5</sup>. Der Beginn einer einheimischen Grab- und Votivreliefproduktion ist in Phrygien stattdessen klar vor dem Hintergrund der in der frühesten Kaiserzeit einsetzenden Romanisation (*self-romanisation*) der einheimischen Bevölkerung zu se-

<sup>2</sup> Zu den kulturellen und politischen Voraussetzungen siehe unten Anm. 6.

<sup>3</sup> Mitchell 1993, 85; Kelp 2015, 36–39; Jes 2002, 49 f. – Eine der seltenen hellenistischen Städtegründungen in Innerphrygien betrifft die makedonische Kolonie Dokimeion dar. Auf diesen zentralphrygischen Ort kommen wir noch weiter unten zu sprechen.

<sup>4</sup> Lochman 2003, 146. 151. 187.

<sup>5</sup> So Waelkens 1986, 2. 4. 19. 21. Dagegen: Drew-Bear 1991, 426 f.; Lochman 2003, 151 f.; Kelp 2015, 85.

hen<sup>6</sup>, die bis zu diesem Zeitpunkt nur »oberflächlich hellenisiert« war<sup>7</sup>. Denn erst die mit den frühesten römischen Siedlern, die für ihre Gräber größere und kleinere Monumente und Denkmäler errichten ließen, lancierte lokale Marmorbearbeitung inspirierte die lokale Bevölkerung zu einer vereinfachenden Nachahmung solcher Monumente und damit zur Herausbildung einer eigenen Reliefproduktion, die in den ländlichen Gebieten in der fortgeschrittenen Kaiserzeit Formen einer regelrechten Massenproduktion annahm<sup>8</sup>. Für den stilistisch-typologischen Charakter der einheimischen Stelen ist aber entscheidend, dass diese nicht als fertige Formen übernommen wurden, sondern dass sie sich in einem zwar von außen angeregten, in der Umsetzung aber eigenständig entwickelten Prozess herausbildeten – und zwar als vereinfachende und eigenwillige Reduktionen aufwendigerer Grabarchitekturen wie Grabtempel, Tumuleingänge oder später auch Sarkophagen. Die Bezugnahme auf aufwändige Architekturen erklärt die ausgeprägt domatomorphe Form der phrygischen Stelen, ihre tektonische Rahmung und vor allem die Beliebtheit des Motivs der Tür als signifikantesten Teils der Fassade eines (Grab)baus. Die sogenannten Türstelen sind eine für Phrygien typische und im 1. und 2. Jh. n. Chr. fast exklusive Grabmalform (Abb. 3–6)<sup>9</sup>. Später leiten sich aus diesen Türstelen Naiskosstelen mit offenem Bildfeld ab (Abb. 8–9)<sup>10</sup>. Doch auch diese behalten die tektonische Rahmung der früheren Türstelen bei.

Neben der kulturgeschichtlichen, gibt es auch eine technisch-materielle Voraussetzung für die lokale Reliefproduktion Hochanatoliens, und zwar die in diesem Gebiet reichlich vorhandenen Marmorvorkommen: In praktisch jeder phrygischen Region finden sich lokale Steinbrüche, in denen sich für Steinmetzarbeiten geeigneter Marmor gewinnen ließ<sup>11</sup>. Von überregionaler Bedeutung waren die großen Mar-

---

**6** Zur Romanisation Anatoliens siehe u. a. Cormack 1997, 137. 139 f.; Lochman 2003, 151 f. mit Anm. 29; Kelp 2008, 69. 84 f., 90 f.; Thonemann 2013, 24–37; Kelp 2013; Kelp 2015, 93–96. 105. 209. 213. 217. – Zum Begriff ›Romanisation‹ im Unterschied zu ›Romanisierung‹ (bzw. ›self-romanisation‹ und ›romanisation‹): Schörner 2005, 253. 258; Kelp 2015, 22. 213.

**7** Jes 2002, 55.

**8** Lochman 2003, 181. 233 f.

**9** Zu dieser Gattung siehe Waelkens 1986; Lochman 2003, 147–184; Kelp 2008; Kelp 2013, 66–82.

**10** Lochman 2003, 185–193.

**11** Waelkens 1986, 20 mit Anm. 179.

morbrüche bei Dokimeion, die bereits in augusteischer Zeit Teil einer kaiserlichen Domäne wurden und deren Betrieb und Vertrieb von einer gut organisierten Verwaltung geführt wurde<sup>12</sup>. Da diese Verwaltung in der nah gelegenen *conventus*-Hauptstadt Synnada domiziliert war, sprechen manche Quellen in Bezug auf den dokimeischen Marmor auch von einem »synnadischen« Marmor. Diese hochwertige weiße Marmorsorte, die in den Brüchen gewonnen wurde, ist für Skulpturenherstellung ausgesprochen gut geeignet; sie zählte unter den in römischer Zeit bekannten Marmorarten denn auch zu den am meisten geschätzten, was sich in der großen Menge an Statuen, Sarkophagen, Architekturplastik und sonstigen Marmorserzeugnissen niederschlägt, die zwischen der augusteischen und der spätverischen Zeit aus Dokimeion in alle Teile der römischen Welt exportiert wurden<sup>13</sup>. Neben der weißen Marmorsorte wurde in den weitläufigen dokimeischen Marmorbrüchen auch eine buntfarbige Sorte gebrochen, der violett gesprenkelte *pavonazzetto*, der insbesondere für die dekorative Marmorverkleidung von Innenräumen repräsentativer Bauten in Rom verwendet wurde, gelegentlich aber auch bei bestimmten rundplastischen Werken Verwendung fand<sup>14</sup>. Die antike Bezeichnung

---

**12** Zum dokimeischen Marmor siehe Waelkens 1982, 124–127; De Nuccio – Ungaro 2002, 205–207 (P. Pensabene); Lochman 2003, 110 f. mit Anm. 8; Niewöhner 2013, 215–219 (mit zahlreichen Verweisen); Kelp 2015, 122 mit Anm. 606.

**13** Noch fehlt eine erschöpfende Monographie zu den Skulpturen aus den dokimeischen Marmorwerkstätten und deren überregionale Bedeutung. Dass bei den Marmorbrüchen von Dokimeion grosse Werkstattbetriebe angesiedelt gewesen sein müssen, bewies am Beispiel der sog. kleinasiatischen Säulensarkophage Marc Waelkens (Waelkens 1982, 105–123). Dass in Dokimeion auch zahllose Statuen und Statuetten sowie diverse Steingeräte und Architekturschmuck für den Export ins übrige Kleinasien und andere Teile der römischen Welt hergestellt wurden, wurde ansatzweise erst im Laufe der jüngeren Jahre erkannt. Vereinzelt Hinweise zur überregionalen Bedeutung von Dokimeion siehe Filges 1999, 417–423; De Nuccio – Ungaro 2002, 206 f. (P. Pensabene); Lochman 2003, 111.

**14** Die frühesten Statuen aus Pavonazzetto sind die Barbaren aus der augusteischen Basilica Aemilia (Kelp 2015, 122 Taf. 38.1.2) und die knienden Orientalen aus einem augusteischen Siegesmonument in Rom (De Nuccio – Ungaro 2002, 82–85 Abb. 1 [R. M. Schneider] und 433–436 Nr. 137–139) sowie der tiberianische Ganymed über der Polyphemgrotte von Sperlonga (De Nuccio – Ungaro 2002, 317 Nr. 17 [N. Cassieri]). Als Beispiele für die Dekoration von Innenräumen können die Boden- und Wandplatten im augusteischen Mars-Ultor-Tempel (Ganzert 1988, 151 f. Farbtaf. 3,2) sowie im hadrianischen Pantheon-Neubau in Rom genannt werden.

*marmor Phrygium* bezieht sich in der Regel auf diese farbige Sorte. Dass man beim phrygischen Marmor den – im Gegensatz zum prokonnesischen oder lunensischen Marmor – langen und dementsprechend sehr teuren Transportweg bis zu den nächstgelegenen Hafenstädten in Kauf nahm, widerspiegelt die große Wertschätzung, die man dem qualitativen Material entgegenbrachte. Nach dem Preisedikt des Diokletian zu urteilen, war der *marmor Phrygium* sogar der teuerste unter allen in der Antike bekannten Marmorarten überhaupt<sup>15</sup>. Der hohe Transportaufwand hatte zur Folge, dass alle bildhauerischen Erzeugnisse vollständig vor Ort ausgeführt wurden. Denn es war leichter und damit günstiger, die Marmorwerke in ihrer ausgearbeiteten Endform zu transportieren als wenn man das entsprechende Material in Form von grob zugehauenen Steinblöcken spedierte hätte<sup>16</sup>. Dafür nahm man das höhere Bruchrisiko in Kauf, das bei einer in allen Einzelheiten ausgemeißelten Statue ungleich höher ist als bei einem Halbprodukt.

Die sich in unmittelbarer Nähe zu den Brüchen bildenden Bildhauerwerkstätten spielten natürlich eine entscheidende befruchtende Rolle für die sukzessive Herausbildung lokaler Zweigwerkstätten. Zum Teil lässt sich belegen, wie die in den kaiserlichen Exportwerkstätten geschulten Steinmetze auch für einen regionalen Markt tätig wurden. Nicht wenige in Dokimeion ausgebildeten phrygischen Bildhauer wanderten in andere kleinasiatische Städte weiter oder kehrten in ihre in der näheren Umgebung liegenden Herkunftsorte zurück, um dort in einer lokalen Grabsteinwerkstatt weiterzuwirken<sup>17</sup>. Die phrygischen Produktionsorte

---

**15** Zum Preisedikt: Lauffer 1971.

**16** Die frühesten bekannten grossformatigen Statuen aus phrygischem Marmor, die tiberianischen Gruppen aus Sperlonga (Andreae 2001), scheinen, wie Marmorabschläge in der Grotte belegen, vor Ort gearbeitet worden zu sein. Das Steinmaterial ist also wohl noch in Rohform von den Brüchen an den Destinationort transportiert worden. Doch im Laufe des 1. Jhs. n. Chr. muss man zur vollständigen Ausarbeitung in direkter Nähe zu den Steinbrüchen übergegangen sein. In der Nähe der Steinbrüche fand man zwei unvollendete Skulpturen, die heute im Museumsgarten von Afyon aufbewahrt sind und die (neben einzelnen unfertigen Sarkophagen und Säulen) als einzige bisher zu Tage getretene Zeugen als direkte Hinweise dafür dienen können, dass sich bei den dokimeischen Steinbrüchen Bildhauer-Werkstätten befunden haben müssen (Fant 1991; De Nuccio – Ungaro 2002, 187–189 Abb. 9–10. 206 Abb. 4).

**17** Aufschlussreich ist der Fall des Bildhauers Phellinas aus Temenothyrai, der in Dokimeion sein Handwerk erlernte und später in seinem Heimatort die für die dortige Gegend typische Türsteine angefertigt hat: Lochman 2003,



schöpften so aus den dokimeischen Exportwerkstätten Vorlagen für eigene Bilder- und Schmuckmotive, ohne aber dabei einer künstlerischen Abhängigkeit zu verfallen. Denn in formaler Hinsicht setzen die einheimischen Bildhauer die dokimeischen Einflüsse in eigenen, auf die lokalen Bedürfnisse angepassten Sonderformen um<sup>18</sup>.

Angesichts der Vielfalt unter den Erzeugnissen der dokimeischen Marmorwerkstätten fällt auf, dass hier Porträtstatuen bzw. -büsten nur selten gearbeitet wurden, wie die Isoliertheit der in Phrygien gemachten wenigen Befunde nahelegt<sup>19</sup>. Unter diesen sind die meisten erst noch von einer sichtlich untergeordneten Qualität<sup>20</sup>. Außerhalb von Phrygien gefundene Porträts aus dokimeischem Marmor sind wohl in der Regel aus importierten Rohlingen in anderen Zentren ausgearbeitet worden<sup>21</sup>. Man muss fast zwangsläufig folgern, dass die phrygische Bevölkerung andere Formen der Selbstdarstellung als freistehende Ehren- und Grabstatuen favorisierte. Im großen Kontrast zur Seltenheit der Porträts in den urbanen Zentren Phrygiens steht die Masse an Personendarstellungen auf Grabreliefs in den ländlichen Siedlungen, die sich über alle Ebenen und Hochlandschaften Phrygiens erstrecken. In erster Linie fallen die unzähligen Grabreliefs aus der Tembris-Hochebene ins Gewicht, in denen Darstellungen der Verstorbenen und Hinterbliebenen – sowohl in der abgekürzten Form der Büste als auch in voller Größe – zu den

---

117 f. 142 f. Nr. III 55; ders. in: *Künstlerlexikon der Antike* (2007) 673 f. s. v. Phellinas. – Vgl. auch einen Wikipedia-Eintrag auf <<https://de.wikipedia.org>> s. v. Phellinas.

**18** So wurden z. B. für die Siedlungen in der Akarçay-Ebene, die sich westlich und südlich von Dokimeion erstreckt, Türsteine und Nischenstelen produziert, die formal den Schmalseiten dokimeischer Säulensarkophage ähneln, die aber als separat gearbeitete Verschlussplatten für sarkophagähnliche Kastengräber eine eigene stilistische Entwicklung durchlaufen. Zu diesen siehe Waelkens 1986, 188–205; Lochman 2003, 114–123; Niewöhner 2013, 217–219.

**19** Die seltenen Ausnahmen bei Inan – Rosenbaum 1966, Nr. 247–259 und Inan – Alföldi-Rosenbaum 1979, Nr. 220–224. Zu diesen gesellen sich die qualitätsvollen und isolierten frühkaiserzeitlichen Porträts aus Aizanoi: von Mosch 1993; Jes 2002, 50 f. Abb. 2 und 54 Abb. 8.

**20** Z. Bsp. der summarisch gearbeitete trajanische Porträtkopf aus Apamea, Nr. 258 bei Inan – Rosenbaum 1966, der von den Autorinnen zu Unrecht in die spätantike Zeit datiert worden ist.

**21** Siehe das Beispiel eines Tetrarchenkopfes von der pamphyliischen Küste im Basler Antikenmuseum (Inv. Lu 254): T. Lochman in: Martiniani-Reber 2015, 45.

häufigsten Bildmotiven auf den Reliefs gehören (Abb. 6–10)<sup>22</sup>. Bilder von Verstorbenen und Hinterbliebenen sind auch in anderen ländlichen Gebieten Phrygiens vielfach attestiert: etwa in der Akarçay-Ebene, oder in der südlich anschließenden Gegend um Philomelion und der Phrygia Paroreios<sup>23</sup>. Massenhaft verbreitet sind Darstellungen von Personen und ganzen Familien auch auf Gruppen von meist eher schlichteren Votivreliefs aus diversen ländlichen Heiligtümern, wie etwa jenen aus der Gegend um Phyteia (bei Kurudere, im oberen Tal zwischen dem Sam dağı und Emir dağı), wo sich offenbar gleich mehrere Zeusheiligtümer befunden haben müssen. In diesen wurden dem unter verschiedenen Beinamen verehrten Göttervater zum Schutz von Herden und Familien unzählige Votive dargereicht<sup>24</sup>.

Im Kontrast zu diesem figürlichen Reichtum auf Reliefs aus den ländlichen innerphrygischen Gebieten fällt die fast totale Absenz von figürlichen Darstellungen in den urbanen Orten am westlichen Rand Phrygiens auf, also ausgerechnet in jenen Städten wie Aizanoi, Akmonia, Temenothyrai, Eumeneia oder Sebaste, die in den oberen Einzugsbereichen der Flüsse Rhyndakos, Hermos, bzw. Mäander, lagen, und die damit über wichtige Verbindungen zur hellenisierten ionischen Küste verfügten.

Wie ist das Fehlen von Porträts und figürlichen Darstellungen in den phrygischen Städten zu erklären, wo sich doch Bilder von Büsten und ganzen Gestalten in den Dörfern so massenhaft verbreitet haben? Der Schlüssel zur Erklärung dieser scheinbaren Schiefelage liegt in den besonderen Umständen der Romanisation Phrygiens. Die urbanen Eliten haben im 1. Jh. n. Chr. weder über ihren Gräbern noch für repräsentative Monumente Statuen errichtet, sie übernahmen auch nicht den Typus der hellenistischen Grabstele als fertige Denkmalform, sondern haben eine spezifische eigenständige Grabmalgattung entwickelt, mit der sie formal

<sup>22</sup> Zu diesen umfassend Lochman 2003, 59–81 (bes. S. 75 f. u. 77) Taf. 4–20.

<sup>23</sup> In der Ebene des Kaystros (Akarçay-Ebene) sind sowohl Türsteine (in deren Türfeldern gelegentlich Büsten und Ganzfiguren der Verstorbenen erscheinen) sowie Nischenstelen vertreten, deren Bildfelder ganz der Aufnahme von Darstellungen der Verstorbenen dienen (siehe Lochman 2003, 116. 118 Taf. 28–31). In der Phrygia Paroreios sind Büsten und Ganzfiguren ebenfalls sowohl auf Türsteinen wie vor allem auf Nischenstelen zu finden: Lochman 2003, 135–144 Taf. 34–36. Zu den figürlichen Darstellungen in beiden Regionen im Generellen, ebd. 188.

<sup>24</sup> Drew-Bear et al. 1999; Lochman 2003, 126–134.

an altphrigische Felsmonumente anknüpften und bildsymbolisch altüberlieferte indigene religiöse Vorstellungen wiederaufleben ließen. Um welche Grabmalform es sich hier handelt und wie sich die Verbindungen zu den altphrigischen Formen und Vorstellungen im Genaueren belegen lassen, wollen wir im folgenden Abschnitt mit Beispielen aus der nordwestphrygischen Stadt Aizanoi darlegen.

#### EIN ANGESEHENER EINHEIMISCHER IN AIZANOI: ASKLEPIADES II. CHARAX

Als im 1. Jh. n. Chr. in der nordwestphrygischen Kleinstadt Aizanoi, in der sich in claudischer und domitianischer Zeit dank der Errichtung größerer öffentlicher Bauten eine größere städtische Bautätigkeit entfaltet<sup>25</sup>, auch erste einheimische Eliten in Erscheinung traten, gab es weder eine etablierte Porträtstatuen- noch eine nennenswerte Grabmaltradition. Während sich erstere auch später nie richtig herausbilden konnten<sup>26</sup>, setzte letztere in flavischer Zeit ein, quasi als Folgeerscheinung des damaligen Baubooms: Da dank den städtischen Bauprojekten offenbar genügend ausgebildete Steinmetzen und Bildhauer vorhanden waren, konnte sich auch eine auf private Grabmäler ausgerichtete Werkstatt herausbilden und eine schnell wachsende Nachfrage nach sich ziehen. Eines der ersten größeren Bauprojekte im kaiserzeitlichen Aizanoi war der Bau des Artemistempels (von dem sich außer Spolien allerdings nichts mehr erhalten hat, da er in der Spätantike dem Bau der Säulenstraße weichen musste)<sup>27</sup>. Dessen Stifter war ein gewisser Asklepiades II. Charax, ein Einheimischer, der es als städtischer Münzbeamter und Artemispriester zu einem höheren Stand und Ansehen gebracht hatte<sup>28</sup>. Sein Name taucht auch auf dem Überrest seines Grabmals auf, einem in das Jahr 81/82 n. Chr. datierten Giebelstein von einem Fassadengrabmal

---

**25** Rheidt 2010, 177–179.

**26** Isolierte Ausnahmen bieten die zwei in Anm. 19 vermerkten Porträts (ein spätaugusteisches Privatporträt und ein Porträtfragment eines julisch-claudischen Prinzen).

**27** Wörrle 1995; Jes 2002, 52 f. Abb. 5; Kelp 2008, 86 f. Abb. 8; Rheidt 2010, 17 Abb. 7.

**28** Kelp 2008, 85. 89; Kelp 2015, 68 mit Anm. 376. 93 f.



**1** Giebelstein von einem Fassadengrabmal des Asklepiades II. Charax aus Aizanoi, 81/82 n. Chr. Çavdarhisar, Freiluftdepot Inv. 323. (Foto aus den 70er Jahren)

mit Scheintür (Abb. 1–2)<sup>29</sup>. Dieses Monument ist eines der wichtigsten Vertreter einer Grabdenkmalform, die genau in jener Zeit in Aizanoi aufkam und die in ihrer Scheintektonik nicht nur für Aizanoi, sondern auch für ganz Phrygien typisch wurde<sup>30</sup>. Auch in anderen phrygischen Städten gehörten die frühesten Grabmonumente, welche Angehörige der lokalen Oberschicht in Auftrag gaben, der Gattung solcher Fassadenmonumente an, für die bezeichnend ist, dass sie sich an komplexeren Grabhäusern wie Grabtempeln orientieren, diese jedoch nicht als architektonische Baukörper wiederholen, sondern reliefmäßig auf deren Fassade

<sup>29</sup> Waelkens 1986, 53 f. Nr. 52 Taf. 6; Levick et al. 1988, 86 f. Nr. 270; Wörrle 1995, 72–75; Jes 1997, 234 f. Taf. 34.3–4; Lochman 2003, 242 Nr. I 48 (dort irrtümlich als Grabmal einer Appes bezeichnet); Kelp 2008, 87, Taf. 31.3; Rheidt 2010, 71 Abb. 70c; Kelp 2013, 71 Abb. 4.2; Kelp 2015, 68 f. 92, Taf. 14.2.3.

<sup>30</sup> Zum Typus: Waelkens 1986, 50–55 Nr. 34–59 Taf. 4–7; Lochman 2003, 31–35. 241–244; Jes 1997, 248 ff.



**2a-b** Giebelstein von einem Fassadengrabmal des Asklepiades II. Charax aus Aizanoi, 81/82 n. Chr. Çavdarhisar, Freiluftdepot Inv. 323. (Aufnahme 1991)

einschränken und diese zusätzlich komprimieren<sup>31</sup>: Als spezifischster Teil der Front nimmt die Tür den größten Teil solcher Fassadenmonumente ein. Zwei seitliche Stützen, ein Dreiecksgiebel und eine Basis umrahmen die zentrale Türplatte an allen Seiten. Alle diese Bestandteile des aizanitischen Fassadenmonuments waren in der Anfangszeit wie am Asklepiades Charax-Grabmonument separat gearbeitet, mit der Zeit werden die Monumente aber zu in einem Stück gehauenen freistehenden Stelen<sup>32</sup>. In dieser Derivatform werden sie ihrerseits zu Vorbildern für die zahlreichen freistehenden Türstelen in den an Aizanoi angrenzenden Nachbargebieten, wie jenen in der Tembris-Hochebene, die von ihren Vorlagen den tektonischen Aufbau und das spezifische Motiv der Tür übernehmen (Abb. 3–6)<sup>33</sup>. Im Laufe der weiteren Entwicklung wird die Tür durch eine Bildnische ersetzt, der tektonische Rahmen aber wird bis Produktionsende im beginnenden 4. Jh. n. Chr. beibehalten (Abb. 8–9).

Vom Fassadengrabstein des Asklepiades Charax ist wie erwähnt leider nur der Giebelstein erhalten, und dies erst noch im fragmentierten Zustand (Abb. 1–2); die anderen ursprünglich zugehörigen, aber separat gefertigten Teile – Pilaster, Scheintür und Basis – müssen noch irgendwo im modernen Dorf Çavdarhisar, welches das antike Aizanoi überlagert, zerstreut liegen oder sich in modernen Häusern verbaut vorfinden. Dieses Schicksal der nachantiken Verstreuung und Zweitverwendung bzw. teilweisen Zerstörung teilt das Asklepiades-Grabmal übrigens mit sämt-

---

**31** Das Fassadenmonument aus Philomelion (Waelkens 1986, Nr. 671 Taf. 85; Lochman, 2003, 137. 315 Nr. IV 1, Abb. 126), das wir früher als freistehende Fassade interpretiert hatten, diente nach Meinung von Kelp (Kelp 2013, 72–74 fig. 4.3–4; Kelp 2015, 66–68. 70 Anm. 385. 91 Taf. 13,1–3) womöglich als Teil einer Fassade, die einem monumentalen Tumulus vorgeblendet war. Als Vorstufe späterer freistehender Türstelen behält dieses Monument aber nach wie vor seine Bedeutung.

**32** Waelkens, 1986, 55–88 Nr. 60–218 Taf. 8–30; Lochman 2003, 36–42. 246–252 Nr. I 155–339.

**33** Lochman 2003, 51; Kelp 2015, 90. 96. – Eine besondere Art des Einflusses übten die Grabmäler aus Aizanoi auf die eigenwilligen Grabstelen in der südwestlich an die Aizanitis anstossenden Gegend von Kadoi in der Mysia Abbaïtis aus. Die hier produzierten Stelen übernehmen von den aizanitischen Türsteinen das äußere Rahmenwerk, ersetzen aber die Tür durch Darstellungen von Personen und Gegenständen. Zu dieser Stelengruppe und ihrer formalen Abhängigkeit von Aizanoi siehe Lochman 1991; Lochman 2003, 51. 188 f. (siehe auch hier unten Anm. 59).

lichen anderen Reliefs Phrygiens<sup>34</sup>. Der Giebelstein, der in jüngster Zeit fortschreitender Beschädigung zum Opfer fiel<sup>35</sup>, war nicht nur an seiner Frontseite plastisch bearbeitet, sondern auch an den Kanten (Abb. 2b). Dank der Inschrift, die auf der unteren, noch bis in die 70er-Jahre erhaltenen Leiste des Dreiecksgiebels angebracht war, ist nicht nur der Name des Asklepiades, sondern auch das Jahr des Todes und damit der Entstehungszeit seines Grabmals überliefert. Das angegebene Jahr 166 entspricht nach der in Aizanoi verwendeten sullanischen Zeitrechnung dem Jahr 81/82 n. Chr.<sup>36</sup>. Im dreieckigen Tympanon steht ein Löwe im Profil nach links, den Kopf zum Betrachter gewendet. Nicht zuletzt wegen solcher Tympanonlöwen hat man in den phrygischen Türsteinen immer wieder späte Reflexe bzw. Neu-Anknüpfungen an die altphrygischen Felsmonumente in den *Phrygian Highlands* gesehen<sup>37</sup>. Diese alten Felsdenkmäler, die stets eine tempelartige Fassade mit angedeutetem Giebel und Löwenpaaren als Schmuck aufweisen, sind mehrheitlich im 6. und 5. Jh.v. Chr. entstanden. Bei den meisten handelt es sich um Kultdenkmäler, einzelne dienten vermutlich als Gräber, wobei es denkbar ist, dass auch die Gräber als Heiligtümer Verehrung fanden. Die bekanntesten sind das Kybeleheiligtum Arslan Kaya und das Felsgrab von Arslan Taş<sup>38</sup>. Ute Kelp hat diese alte These, dass die neo-phrygischen Fassadenmonumente und Türstelen der Kaiserzeit als bewusste Rückgriffe auf die alt-phrygischen Felsmonumente bzw. ältere Tumuli-Blendfassaden zu verstehen sind, mit neuen Argumenten bekräftigt, und zwar ausgehend vom Asklepiades Charax-Grabmal sowie weiteren Türgrabsteinen aus Aizanoi<sup>39</sup>. Neben den Löwen bilden auch andere Schmuckmotive

**34** Zu diesem Problem: Waelkens 1986, 1; Lochman 2003, 23.

**35** Das zeigt allein der Vergleich des Fotos, das Rudolf Nauman wohl in den 70er Jahren gemacht hatte (hier Abb. 1), mit neueren Aufnahmen (Abb. 2.a-b). Siehe auch die Gegenüberstellung bei Kelp 2015 Taf. 14,2 und 3. Der Stein wird seit geraumer Zeit wie so viele andere antike Marmorreliefs und Bauteile – den Witterungseinflüssen ausgesetzt – im Freiluftdepot von Çavdarhisar aufbewahrt (Inv. 323).

**36** Zur sullanischen Ära in Aizanoi: Wörrle 1995; Lochman 2003, 42 f. Anm. 86.

**37** Lochman 1990, 500 f. mit Anm. 51. Weitere Verweise bei Kelp 2008, 79 Anm. 45. – Zu den *Phrygian Highlands* im Allgemeinen: Haspels 1971, Berndt-Ersöz 2006.

**38** Haspels 1971, 87–89 Abb. 186–191 und 117–119 Abb. 131–134.

**39** Kelp 2008, 80 f.; Kelp 2013; Kelp 2015, 85–87. 90–93. 103. 105. Kelp sieht zwischen den Felsfassaden und Türsteinen v.a. strukturelle Ähnlichkeiten. Für die Genese der phrygischen Türsteine bringt sie auch lydische Türfassaden,



3 Fragment von einer Türstele in Çakırsaz, um 130 n. Chr.



4 Türstele für M. Sextilius Pindarus, aus Güneköy bei Gediz, um 160 n. Chr. Brüssel, Musée de Cinquanteaire.



5 Türstele, um 170/80 n. Chr. Altıntaş, Freiluftmuseum Nr. 16



aizanitischer Grabreliefs, wie etwa das Mäanderbandornament, das sich sowohl an einzelnen Türgrabsteinen aus dem späten 1. Jh. und frühen 2. Jh. n. Chr. wiederfindet<sup>40</sup>, wie auch auf älteren Felsdenkmälern – wie beispielsweise der Kultfassade von Arslankaya<sup>41</sup> – weitere ikonographische Übereinstimmungen mit altphrygischen Felsheiligtümern. Sie stellen zusätzliche Indizien dafür dar, dass sich die aizanitischen Fassadengräbmäler tatsächlich an altphrygischen Vorbildern orientieren und diese zumindest in den Hauptzügen und gewissen ikonographischen Details der Verzierung zitieren. Solche ikonographischen Verbindungen scheinen die Annahme zu erhärten, dass die einheimische Oberschicht in ihrer frühen Romanisierungsphase bei der Herausbildung eigener Grabmäler nicht auf von außen importierte Typen wie die hellenistische Stele oder Grabtempelchen zurückgreifen, sondern – im Sinne eines neu erwachten, bzw. neu formulierten Identitätsbewusstseins – sich an einheimischen Denkmälern orientieren<sup>42</sup>. Als formales Resultat dieser Verbindung von Romanisation und neu erwachtem Identitätsbewusstsein entstand die spezifische hybride Denkmalform des auf seine Front reduzierten Grabtempels. Dabei dürften mit dieser Rückbindung auch alte religiöse Ideen ihre bildliche Berücksichtigung gefunden haben, wie etwa die von uns bereits vermutete Vorstellung der Phrygier, dass die Menschen mit ihrem Ableben in die Nähe der phrygischen Erdmutter Kybele rücken würden<sup>43</sup>. Auch ein männlicher, himmlischer Gott, der seit der Kaiserzeit auf phrygischen Votivreliefs unter der griechischen Bezeichnung *dios* und diversen lokalen Epitheta sowie in der ikonographischen Form des Zeus/Jupiter massenhaft bezeugt ist, scheint in diesem Zusammenhang eine gleichfalls wichtige Rolle wie die Muttergöttin

---

die Tumuli des 6. bis 4. Jhs.v. Chr. vorgebaut waren, ins Spiel. Sie verwendet in diesem Zusammenhang auch den treffenden Begriff ›neu erfundene Tradition‹ (Kelp 2008, 90 mit Anm. 99) bzw. ›*invented tradition*‹ (Kelp 2013, 71).

**40** Lochman 49; Kelp 2015, 86 Taf. 16,1. 29,3.

**41** Haspels 1971, 87–89. 523, Taf. 186–191; Kelp 2008, 80 Taf. 30,4; Kelp 2015, 85 Taf. 28,4; Berndt-Ersöz 2006, 222–224 Nr. 16. 333 Abb. 27 und 386 f. Abb. 101 f.

**42** Kelp 2013, 86; Kelp 2015, 93. 217–219. Vgl. Jes 2002, 57, der am Beispiel Aizanois von einer »hinter der griechisch-römischen Fassade der neuen Polis-herrlichkeit ungebrochener anatolischen Identität großer Teile der aizanitischen Bevölkerung« spricht.

**43** Lochman 1990, 501–506; Lochman 2003, 210 f. Ähnlich auch schon Ramsay 1906, 65.

gespielt haben<sup>44</sup>. Die auf phrygischen Grabreliefs überaus häufig anzutreffenden heiligen Tiere dieser beiden Gottheiten – Löwe und Adler – sind als Hinweise auf eine solche eschatologische Bedeutungsebene zu sehen<sup>45</sup>. Hinter den phrygischen Grabmonumenten dürfen wir also – vereinfacht formuliert – Kybele- oder Zeus-Heiligtümer im ›Kompaktformat‹ verstehen.

### SYMBOLISCHE PORTRÄTS

Dem Löwen auf dem Asklepiades-Grabmal liegt, wie allen anderen Löwen und Adlern auf kaiserzeitlichen Grabstelen Phrygiens, neben der eschatologisch-sakralen auch noch eine weitere mögliche Funktion zugrunde: Der Löwe verkörpert auf den phrygischen Grabreliefs nämlich auch – und das wurde in der Fachliteratur bisher zu wenig hervorgehoben – mit ziemlicher Sicherheit die Verstorbenen selbst<sup>46</sup>. Meines Erachtens stellt der Löwe auf dem aizanitischen Asklepiades-Grabmal, einem der frühesten phrygischen Türgrabsteine mit einer Löwendarstellung, den Verstorbenen Asklepiades II. Charax dar. Dieser Deutungsvorschlag wird auf den späteren Grabreliefs aus der benachbarten Tembris-Ebene vollends erhärtet. Hier ist den Tieren bereits in den frühesten Türstelen zu begegnen. Sie zieren den Giebel über dem Türfeld entweder als einzelnes Tier (Abb. 4) oder als Paar in antithetischer Anordnung (Abb. 3. 5). In der Regel findet sich ein einzelner Löwe auf einer für eine Einzelperson errichteten Stele, während Löwenpaare solche Stelen zieren, die für ein Ehepaar bestimmt sind. Die ikonologische Gleichsetzung Mensch = Tier wird zusätzlich dadurch offenkundig, als sich die lokalen Bildhauer bei der Gestaltung der Löwen die Mühe machten, deren Geschlecht zu unterscheiden. Das Glied des männlichen Löwen ist immer klar erkennbar, genauso wie die Zitzen und gelegentlich sogar die Vulva der Löwin deutlich sichtbar sind (siehe Abb. 5). Bei einem der frühesten Türstelen mit Löwenpaar aus der Tembris-Hochebene,

<sup>44</sup> Zur epichorischen Verwurzelung dieses männlichen Gottes siehe Jes, 2002, 55 mit Anm. 65. – Zur Verbreitung des Zeus auf phrygischen (Weih)reliefs siehe Lochman 2003, 197. Zu den anatolischen Zeuskulten im allg. siehe Drew-Bear – Naour 1990, 1914; Mitchell 1993, II, 22–24.

<sup>45</sup> Zur Rolle der Löwen als göttliche Begleittiere Kelp 2008, 82; Kelp 2015, 86 f.

<sup>46</sup> Siehe Ramsay 1906, 65 f.; Lochman 1990, 500–506; Lochman 2003, 210 f. Vgl. Kelp 2015, 76. 87.

einem Relief aus Çakırsaz, ist die Löwin sogar durch das Fehlen der Mähne gekennzeichnet (Abb. 3)<sup>47</sup>. Auf späteren Beispielen wurde die Geschlechtsspezifizierung durch Kopfbehaarung zwar nicht mehr angewendet – da fortan beide Tiere eine gleichermaßen üppig gestaltete Mähne aufweisen (wie sie eigentlich nur für das männliche Tier typisch ist) –, aber die Unterscheidung in ein weibliches und ein männliches Tier wird durch die Angabe der primären bzw. sekundären Geschlechtsteile beibehalten. Bei der Anordnung der Tiere im Bildfeld scheint übrigens eine Regel befolgt worden zu sein, die sich auch auf Grabreliefs in anderen Regionen der alten Welt beobachten lässt<sup>48</sup>: Die vom Betrachter aus gesehen linke, »wichtigere« Seite ist dem Mann vorbehalten, während die Frau die andere, rechte Seite einnimmt. Genauso verhält es sich auch bei den später einsetzenden Büstendarstellungen bzw. bei den Vollfiguren. Egal ob in der Form der Büste, der Vollfigur oder durch ein Tier verkörpert – der Mann befindet sich in der Regel links, die Frau rechts. In entsprechender Weise wird auch das auf die jeweiligen Personen und deren Status hinweisende Beiwerk verteilt. So werden an den Türstelen die Füllungen der linken Türhälfte durchwegs mit männlichen Attributen verziert, die – wie die Wachstäfelchen, Buchrolle oder Geldbörse – auf seine Bildung bzw. Berufstätigkeit verweisen, während die Füllungen der rechten Türhälfte von den weiblichen Schönheits- und Haushaltsinstrumenten (Spindel und Rocken, Wollkorb, Spiegel, Salbfläschchen) belegt sind (siehe Abb. 5. 6a)<sup>49</sup>.

Neben den Löwen ist auch der Adler als Tympanonschmuck bezeugt, allerdings in kleinerer Anzahl<sup>50</sup>. Auch der Adler stellt bildsymbolisch den Verstorbenen dar. Der Tatbestand, dass der Adler in der Regel auf Stelen anzutreffen ist, die nur für einen einzelnen Mann (und nicht etwa für ein Paar) bestimmt waren und die daraus zu ziehende Folgerung, dass der Adler nur einen männlichen Verstorbenen versinnbildlicht, ist durch den einfachen Grund zu erklären, dass bei Adlern – im Gegensatz zu den Löwen – eine geschlechtsspezifische Unterscheidung schlicht nicht zu bewerkstelligen war, sodass der Adler nur als unilaterale Personifikation

47 Lochman 2003, 211 Nr. II 18, Abb. 14; Kelp 2015, 87 Taf. 31,3.

48 Den Römern galt, zumindest bis zur frühen Kaiserzeit, die linke Seite als die Hauptseite, so wie – wie bei den Auspizien – »alles, was von links kommt, als gutes Zeichen aufgefasst wurde« (Pflug 1989, 108).

49 Lochman 2003, 76. Eine Ausnahme bildet das frühe Relief auf Abb. 3: hier befindet sich das weibliche Tier links, das männliche rechts.

50 Beispiele: Lochman 2003, Taf. 4–6 Abb. 15. 16. 20. 21 und Taf. 10 Abb. 35.



**6a** Türstele mit Büstenpaar aus Gökçeler, um 200 n. Chr. – Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, Inv. Lu 261

für Männer in Frage kam<sup>51</sup>. Bei den wenigen Stelen mit Adlerdarstellungen, die für ein Ehepaar bestimmt waren, steht dem Raubvogel auf der rechten Seite ein Wollkorb gegenüber, der als Symbol der häuslichen

---

**51** Lochman 2003, 76.



6b Detail des Büstenpaares

Tätigkeit zweifellos den weiblichen Part versinnbildlicht. Manchmal sitzt auf dem Wollkorb zudem ein kleiner Singvogel, quasi das weiblich assoziierte Pendant zum »männlichen« Adler<sup>52</sup>.

Von der zoomorphen Verkörperung der Verstorbenen war es ein gleichermaßen kleiner wie folgerichtiger Schritt zu den menschlichen Büsten, die nach einer vorübergehenden Phase des Nebeneinanders im Verlaufe der zweiten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. die Löwen und Adler als Tympanonschmuck ablösen. Die Büsten werden dann im Fortgang der Entwicklung, die zu einer Verdrängung der Türstelen durch die Nischenstelen führte, ihrerseits durch die Gestalten in voller Größe ersetzt. Vermutlich haben ein zunehmendes weltliches Repräsentationsbedürfnis

<sup>52</sup> Beispiele: Lochman 2003, Nr. II 51 Taf. 5 Abb. 20; vgl. auch Kelp 2015, 76. – An einer Türstele, die sich einst in Işıklar befand und die ursprünglich das Grab einer Mutter und ihrer jung verstorbenen Tochter zierte, finden sich in der Lünette sogar zwei Wollkörbe: Lochman 2003, 258 Nr. II 59 Taf. 6 Abb. 22.



7 Oberteil einer Türstele mit Büstenpaar, um 180 n. Chr. The Malcove Collection of the Toronto University

und eine gleichzeitig sich abschwächende Bedeutung des ursprünglichen religiösen Gehalts dazu geführt, dass der profanen figürlichen Darstellung mehr und mehr der Vorzug gegeben wurde<sup>53</sup>. In der Grundaussage ändert sich damit aber nichts Wesentliches; auch die Büsten stellen die Verstorbenen nicht als physiognomische Porträts dar, sondern als Bildzeichen in einer uniformen, stilisierten Darstellungsweise bar jeglicher Individualzüge<sup>54</sup>. Die Köpfe sind von einer einheitlichen runden

<sup>53</sup> Lochman 1990, 506 f. Ähnlich Schörner 2005, 256, der von »Sepulkralrepräsentation« spricht.

<sup>54</sup> Vgl. Cormack 1997, 147 f.: »The busts from the Asia Minor stelai do not represent physiognomically accurate portraits of the deceased and other family members, but rather are somewhat stylized or even idealized«. Vgl. auch Masségla 2013, 107. 116.

Grundform, die Gesichter sind stereotyp gestaltet (Abb. 6a. 7); in allen Gesichtern fallen die Augen durch ihre Übergröße auf, die Nasen sind hingegen schmal und lang, die Lippen ausgesprochen klein. Ohne Fri-sur und Beiwerk wären Mann und Frau nicht voneinander zu unterscheiden<sup>55</sup>. Die phrygischen Grabstein-Werkstätten haben nach einer physiognomisch differenzierten Darstellungsweise gar nicht getrachtet<sup>56</sup>, zumal für realistische Bildnisse in Phrygien – wie oben bereits erwähnt – jegliche Porträttradition fehlt. Dieser Umstand liegt in der spezifischen Entwicklung der phrygischen Grabmalformen und in ihrem Verständnis als verkürzte Tempelarchitekturen begründet. Die Tympanonlöwen sind genuin Giebelschmuck der Kybeleheiligtümer – in Analogie dazu müssen die Büsten bzw. Vollfiguren als Bilder von in einem Grabtempel aufgestellt zu denkenden Statuen verstanden werden. Die phrygischen Bildhauer bilden gemäß dem lokalen Bildverständnis die Verstorbenen also nicht »direkt« ab, sondern »indirekt« als deren Grabstatuen<sup>57</sup>. Es ist denn auch bezeichnend, dass die Figuren der Verstorbenen auf den Stelen – wie die in den kleinasiatischen Küstenregionen weit verbreiteten Ehrenstatuen im »Normaltypus« – im Mantel und mit der rechten Hand auf der Brust (die eigentlich in die Mantelfalten greifen sollte) sowie mit angedeutetem Kontrapost erscheinen<sup>58</sup>. Die omnipräsenten *chiton* und *himation* dürfte die bäuerliche Bevölkerung im realen Leben aber nur schwerlich getragen haben<sup>59</sup>. Auch die bisweilen zu beobachten-

<sup>55</sup> So auch Masségliá 2013, 103.

<sup>56</sup> Lochman 2003, 107. 230 f. 235.

<sup>57</sup> In dieser Idee knüpfen die phrygischen Bildhauer formal an die bürgerliche Repräsentationsform der hellenistischen Naiskosstelen an, wie wir sie in Ostionien und hier v.a. in Smyrna vielfach bezeugt finden. Auch wurde für diese Gattung bereits die Vermutung geäußert, dass die dargestellten Figuren bekannte Statuentypen wiederholen, was die Schlussfolgerung zulässt, dass auch im hellenistischen Smyrna die Verstorbenen darstellungen nicht als Bilder ihrer selbst sondern als Statuen aufzufassen sind: siehe grundlegend Zanker, 1995; ferner Masségliá 2013, 116. – Siehe auch hier den Beitrag von Ludovic Laugier in diesem Band, 147–167.

<sup>58</sup> Zum »Normaltypus« auf ostionischen Grabreliefs siehe Pfuhl – Möbius 1977–79, I, 61; Zanker 1955, 254–258; Masségliá 2013, 104–107.

<sup>59</sup> Vgl. Cormack 1997, 147 und Lochman 2003, 192 f. – Neben dem dominierenden bürgerlich-statuarischen Normaltypus finden sich Darstellungen von Einheimischen in Lokaltrachten bzw. in Arbeitskleidung in Phrygien zwar ebenfalls, doch nur in Randzonen oder auf Votiven und dies erst noch in untergeordneter Anzahl. Zu nennen ist eine Gruppe von Grabstelen aus der Gegend

de Berücksichtigung römischer femininer Haarmoden (siehe Abb. 9)<sup>60</sup> dürfte weniger der Folgerung dienen, dass die phrygischen Bäuerinnen die jeweils in Rom aktuelle Mode auch wirklich imitiert hatten, sondern mit dem Einfluss auswärtiger Vorlagen wie Münzbilder oder kaiserlicher Porträtstatuen, zusammenhängen. Die strenge parallele Frontalität und das Fehlen jeglicher szenischer Bezüge der Figuren zueinander ist zu guter Letzt ein abrundendes Indiz dafür, dass die phrygischen Reliefdarstellungen die Verstorbene als Statuen meinen; die rigide Frontalität verdeutlicht die betonte Frontausrichtung von Ehrenstatuen und deutet in vereinfachter Weise deren Immobilität an<sup>61</sup>. Der Sachverhalt, dass die Gestalten alle im stereotypen »normaltypischen« Schema erscheinen, muss zur Annahme führen, dass die phrygischen Auftraggeber ihr Repräsentationsideal nicht in individualisierenden Merkmalen erfüllt sahen, sondern gerade in jenem konformen, stilistisch und formal festgeprägten Normbild<sup>62</sup>. Die Phrygier fanden mit den Tür- und Nischenstelen eine

---

von Kadoi im Grenzgebiet zwischen Phrygien und der Mysia Abbaitis, wo die dargestellten Gestalten oft eine Art Arbeitsschurz über einem laschen- und saumverstärkten Untergewand tragen, was offenbar einer einheimischen Kleidung entspricht. Die Grabstelen von Kadoi sind übrigens, was den Bildfeldrahmen angeht, aus den Türsteinen des benachbarten Aizanoi abgeleitet (vgl. oben Anm. 33). Allerdings ist der Rahmen in seiner graphischen Erscheinung völlig enttektonisiert. Der Gedanke, dass die Stelen eine vereinfachte Form eines Grabbaus wiedergibt, ist hier offenbar nie derart präsent gewesen, wie in den Stelen aus der Tembris-Hochebene. Hier kann im Gegensatz zu den letzteren nicht von Statuenimitationen die Rede sein. Stattdessen zielen die Auftraggeber der Kadoi-Grabstelen darauf ab, ihren bäuerlichen Stand hervorzuheben. Zu dieser Gattung: Lochman 1991; Lochman 2003, 51. Andere »Arbeitskleidungen« sind in nennenswerter Anzahl ferner auf einer Reihe von einfachen Votivstelen verbreitet, die sich in der Gegend von Phyteia erhalten haben und die heute zum größten Teil im Museum von Ankara aufbewahrt werden (Drew-Bear et al. 1999; Lochman 2003, 126–134. 302–313 Nr. III 92–529; Masségli 2013, 112–114. 123; Bru 2015, 165–167). Hier sind vielfach Darstellungen von Hirtenkindern im typisch phrygischen Kapuzenmantel zu finden. Votivstelen waren mehr als Grabreliefs auf das reale diesseitige Leben ausgerichtet; insofern bieten gerade abgelegene ländliche Gebiete wie jene um Phyteia bessere Quellen für das einfache Leben, als die Grabstelen aus den Gegenden, die in der Nähe urbaner Zentren lagen, weil diese auch Repräsentationszwecken dienten.

**60** Siehe Lochman 2003, 223 f.

**61** Masségli 2013, 116 spricht von »statue-like frontality«.

**62** Cormack umschreibt dies mit einem »lack of sartorial competitiveness«, weil Konformität zweifellos erwünscht war und Norm als Ideal angesehen wurde.





**8** Stele des Phabatos für Tatia, aus Gökçeler, um 210 n. Chr. Antikemuseum Basel und Sammlung Ludwig, Inv. BS 262



**9** Stele der Tatias für Lykiskos und Eutychiane, um 220/30 n. Chr. Antikemuseum Basel und Sammlung Ludwig, Inv. Lu 262

eigene Grabmalform, in der die Verstorbenen in über-individueller, vom Rational-Funktionalen befreiten Bildform erscheinen. Entstanden sind so Bilder von Individuen ohne individuelle Merkmale, oder anders ausgedrückt, »Porträts ohne Porträtzüge«<sup>63</sup>.

---

Vgl. auch Masségliá 2013, 116. Ähnlich sieht es Bru 2015, 174–176, der am Beispiel vergleichbarer Grabreliefs aus Nordpisdien von »certaine soumission à un conformisme socio-culturel« spricht. In diesem Sinne vergleichbar ist auch der in Anm. 57 bereits angesprochene Normaltypus des Bürgers auf den hellenistischen Grabstelen in Smyrna, welche Zanker 1995, 253 als kollektiv verstandene »Zeichen der Anerkennung« interpretiert.

**63** So bereits formuliert in Lochman 2003, 107.

## BILDER VON BILDNISSTATUEN

An mehreren Stelen aus der Tembris-Ebene (und nicht nur dort) gibt es dank den Darstellungen von Statuen- bzw. Büstensockeln auch konkretere Hinweise dafür, dass die Figuren auf den Stelen als Darstellungen von Bildnisstatuen zu deuten sind. Darstellungen von Verstorbenen, die auf einem Sockel stehen, finden sich vor allem an jenen Stelen, die von Hinterbliebenen aus Anlass eines (meist zu frühen) Todes eines bestimmten Familienangehörigen in Auftrag gegeben wurden, und auf deren Bildfeldern tote und lebende Familienangehörige nebeneinander stehen. In den Inschriften wird mit der Formel  $\acute{\epsilon}\tau\iota\ \zeta\acute{\omega}\nu\tau\epsilon\varsigma$  explizit angegeben, dass die Auftraggeber die Stelen bereits auch für sich selbst vorgesehen hatten. Meistens handelt es sich bei solchen Beispielen um Stelen mit einem stehenden Paar. Ein schönes Beispiel liefert neben anderen die Grabstele des Phabatos im Basler Antikenmuseum (Abb. 8)<sup>64</sup>: Hier steht die verstorbene Frau auf einer schlichten Basis neben dem Auftraggeber, ihrem Mann Phabatos. Häufig werden auch früh verstorbene Kinder auf Statuensockeln gestellt. Sie stehen in Regel in der Mitte zwischen ihren sockellosen Eltern. Ein illustratives Beispiel hierzu bietet die Stele der Tatias, des Lykiskos und deren Tochter Eutychiane, ebenfalls im Basler Antikenmuseum (Abb. 9)<sup>65</sup>. Hier bot der frühzeitige Tod der Tochter den Anlass zur Errichtung der Stele. An dieser wie an anderen Beispielen dienen die Sockel – neben der Inschrift – der Präzisierung, wessen Tod den Anlass zur Errichtung des Mals gegeben hat.

Eine ausgeprägte Form dieser Abstufung liefert eine besonders qualitätsvolle Stele aus der Nähe von Philomelion (Abb. 10)<sup>66</sup>. Die Stele ist, wie die Qualität ihrer Steinmetzarbeit bezeugt, von einem Bildhauer aus der kaiserlichen Sarkophagwerkstatt von Dokimeion geschaffen worden. Die Nähe zu dokimeischen Säulensarkophagen wird in der Nischenumrandung offenkundig, die wie einem Säulensarkophag aus der Zeit um 185/90 n. Chr. entnommen worden zu sein scheint<sup>67</sup>. Sie ist sicher von einem Bildhauer angefertigt worden, der ansonsten an der Reliefverzierung von dokimeischen Säulensarkophagen beteiligt war. In inhaltlicher

<sup>64</sup> Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, Inv. BS 262; Lochman 1990, 476 mit Anm. 3, 503 Beil. 50,2; Lochman 2003, Nr. II 160.

<sup>65</sup> Ebd., Inv. Lu 262; Lochman 1990, 477–482.

<sup>66</sup> Aus Saray köy, 10 km nordwestlich von Akşehir, im Museum daselbst: Pfuhl – Möbius 1977–79, I, 181 Nr. 636 Taf. 97; Lochman 2003, 300 Nr. III 78.

<sup>67</sup> Vgl. Lochman 2003, 300 Anm. 7.

Hinsicht ist die Stele jedoch auf die Bedürfnisse einer einheimischen Familie bestimmt. Während die Säulensarkophage in den Nischen ihrer Frontseiten keineswegs oder höchst selten Darstellungen von Sterblichen zeigen und stattdessen mythologische oder allegorische Figuren zur Darstellungen bringen, sind auf den für den lokalen Markt hergestellten Nischenstelen Darstellungen der Auftraggeber und der Verstorbenen die



**10** Stele des Markos, aus Saray köy, um 180/90 n. Chr. Akşehir, Museum

Regel – so auch hier, wo das Ehepaar Kornelios und Domna und deren offenbar jung verstorbener Sohn Markos zu sehen sind. Letzterer steht in heroischer Nacktheit<sup>68</sup> hoch auf einem Sockel, ist also klar als Statue definiert. Die beiden Eltern – etwas kleiner wiedergegeben – stehen unterhalb und zu beiden Seiten der Statue ihres Sohnes, verfügen aber ebenfalls über eine eigene Standplinthe. Der Grundgedanke der für phrygische Reliefs typischen statuarischen Wiedergabe der Verstorbenen erfährt auf der Grabstele des Markos eine spezifische Nuancierung. Der verstorbene Sohn hebt sich als kolossale Heroenstatue von den ihn umrahmenden Eltern ab, die hier als Dedicanten, oder – um es überspitzt zu formulieren – als ›lebende Statuen‹ erscheinen – denn auch sie nehmen eine statuarische Pose in der üblichen Normalform der Mantelstatue ein und stehen auf einer kleineren Plinthe. Der Naiskos ist hier nicht nur bloß Rahmenwerk, sondern versinnbildlicht vielmehr in komprimierter Form einen Grabtempel, in dessen Inneren die Grabstatue des wie ein Gott verehrten Sohnes steht. Hier wird in stilistisch und formal ausgeklügelter Form der gleiche Gedanke wie in den Bildern der Grabstelen aus der Tembris-Hochebene manifest: Phrygische Grabstelen sind im Verständnis der lokalen Bevölkerung als reduzierte Grabtempel zu interpretieren, in denen die Verstorbenen und die Auftraggeber bildsymbolisch als Heroenstatuen zu denken sind. Dieses formale Bildverständnis spiegelt letztlich tiefverwurzelte religiöse Vorstellungen der Phrygier wider, wonach die Menschen mit ihrem Tod in göttliche Sphären aufsteigen. Diese Heroisierung der Toten fügt sich in einen größeren Gesamtkontext des hellenisierten Kleinasiens ein, wo der Tote seit jeher wie ein Heros verehrt wird<sup>69</sup>. Das für Phrygien spezifische Resultat solcher Vorstellungen stellen die Tür- und Naiskosstelen dar. In der Verbindung von neu belebten alten sakralen Vorstellungen mit repräsentativen und letztlich profanen Ansprüchen tritt eine phrygische Eigenheit in Erscheinung, die bei aller lokaler Verwurzelung erst durch die Romanisation dieses Teils der römischen Provinz Asia ihren bildlichen Niederschlag finden konnte.

---

**68** Die Nacktheit des Markos ist trotz der Beschädigung des Reliefs in diesem Teil der Stele höchst wahrscheinlich. Der Körper der Markosstatue dürfte, ebenso wie die Gesichter seiner Eltern, in christlicher Zeit (womöglich noch in der Spätantike) als ›Götzenbilder‹ mutwillig beschädigt worden sein.

**69** Vgl. Pfuhl – Möbius 1977–79, I, 47 f.

---

 ABBILDUNGSNACHWEISE

**Abb. 1** nach: Kelp 2015, Taf. 14,2

**Abb. 2a-b** T. Lochman (1991)

**Abb. 3, 5, 10** Th. Drew-Bear (1971/1997)

**Abb. 4** Musée du Cinquantenaire Brüssel (A. C. L.)

**Abb. 6a-b, 8, 9** Antikemuseum Basel und Sammlung Ludwig (Foto D. Widmer)

**Abb. 7** Foto C. Niggli

---

 LITERATUR

**Andrae 2001** Andrae, Bernard: Skulptur des Hellenismus. München 2001.

**Berndt-Ersöz 2006** Berndt-Ersöz, Susanne: Phrygian Rock-Cut Shrines: Structure, Function, and Cult Practice. Leiden 2006.

**Bru 2015** Bru, Hadrien: Identités culturelles et conformisme social: sur quelques stèles de Phrygie et de Pisidie septentrionale. In: Sophie Montel (Hg.): La sculpture gréco-romaine en Asie Mineure. Synthèse et recherches récentes. Colloque international de Besançon – 9 et 10 octobre 2014. Besançon 2015, 165–176.

**Cormack 1997** Cormack, Sarah: Funerary Monuments and Mortuary Practice in Roman Asia Minor. In: Susan E. Alcock (Hg.): The Early Roman Empire in the East. Oxford 1997, 137–156.

**De Nuccio - Ungaro 2002** De Nuccio, Marilda – Ungaro, Lucrezia (Hg.): I marmi colorati della Roma imperiale. Roma, Mercati di Traiano, 28 settembre 2002 – 19 gennaio 2003. Venezia 2002.

**Drew-Bear 1991** Drew-Bear, Thomas: Rez. zu: Marc Waelkens: Die Kleinasiatischen Türsteine. In: Gnomon 63, 1991, 424–428.

**Drew-Bear - Naour 1990** Drew-Bear, Thomas – Naour, Christian: Divinités de Phrygie. In: ANRW II 18,3. Berlin 1991, 1907–2044.

**Drew-Bear et al. 1999** Drew-Bear, Thomas – Thomas, Christine M. – Yıldızturan, Melek: Phrygian Votive Steles. Ankara 1999.

**Fant 1991** Fant, Clayton: New Sculptural and Architectural Finds from Docimium. In: Araştırma Sonuçları Toplantısı 1991, 111–114.

**Filges 1999** Filges, Axel: Marmorstatuetten aus Kleinasien. In: IstMitt 49, 1999, 377–430 Taf. 33–39.

**Haspels 1971** Haspels, Caroline Henriette Emilie: The Highlands of Phrygia. Princeton 1971.

**Inan - Rosenbaum 1966** Inan, Jale – Rosenbaum, Elisabeth: Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor. London 1966.

- Inan - Alföldi-Rosenbaum 1979** Inan, Jale – Alföldi-Rosenbaum, Elisabeth: Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde. Mainz am Rhein 1979.
- Jes 1997** Jes, Kai: ›Gebaute‹ Türgrabsteine in Aizanoi. In: *IstMitt* 47, 1997, 231–250.
- Jes 2002** Jes, Kai: Die neue Stadt: Aizanoi in der frühen Kaiserzeit. In: Christof Berns, Henner von Hesberg, Lutgarde Vandeput, Marc Waelkens (Hg.): *Patris und Imperium. Kulturelle und politische Identität in den Städten der römischen Provinzen Kleinasiens in der frühen Kaiserzeit. Kolloquium Köln, November 1990 (Babesch Suppl. 8)*. Löwen 2002, 49–62.
- Kelp 2008** Kelp, Ute: Das Phänomen der Türfassaden in Phrygien. Zu lokalen Identitäten anhand einiger Grabtypen römischer Zeit. In: Elmar Schwertheim, Engelbert Winter (Hg.), *Neue Funde und Forschungen in Phrygien (Asia Minor Studien 61)*. Bonn 2008, 69–91, Taf. 29–31.
- Kelp 2013** Kelp, Ute: Grave Monuments and Local Identities in Roman Phrygia. In: Thonemann 2013, 70–94.
- Kelp 2015** Kelp, Ute: Grabdenkmal und lokale Identität. Ein Bild der Landschaft Phrygien in der römischen Kaiserzeit (*Asia Minor Studien 74*). Bonn 2015.
- Levick et al. 1988** Levick, Barbara – Mitchell, Stephen – Potter, J. – Waelkens, Marc (Hg.), *Monumenta Asiae Minoris Antiqua (MAMA) IX: Monuments from the Aezanitis Recorded by C. W. M. Cox, A. Cameron and J. Cullen (= JRS Monographs 4)*. London 1988.
- Lauffer 1971** Lauffer, Siegfried (Hg.): *Diokletians Preisedikt*. Berlin 1971.
- Lochman 1990** Lochman, Tomas: Eine Gruppe spätrömischer Grabsteine aus Phrygien. In: Ernst Berger (Hg.), *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig III: Skulpturen*. Mainz am Rhein 1990, 453–508.
- Lochman 1991** Lochman, Tomas: Provinzkunst und Kunstzentrum: Einige Beobachtungen an Grabsteinen aus dem Gebiet um Kadoi in der Mysia Abbaïtis. In: Manfred Hainzmann, Dieter Kramer, Erwin Pochmarski (Hg.), *Actes des 1. Internationalen Kolloquiums über Probleme des Provinzialrömischen Kunstschaffens, Graz 27. – 30. April 1989, Teil II (= Mitteilungen der Archäologischen Gesellschaft Steiermark 5, 1991)*. Wien 1993, 57–82 Taf. 17–24.
- Lochman 2003** Lochman, Tomas: *Studien zu kaiserzeitlichen Grab- und Votivreliefs aus Phrygien*. Basel 2003.
- Martiniani-Reber 2015** Martiniani-Reber, Marielle (Hg.): *Byzance en Suisse. Musée Rath, 4 décembre 2015 – 13 mars 2016*. Genève 2015.
- Masséglija 2013** Masséglija, Jane: Phrygians in Relief: Trends in Self-Representation. In: Thonemann 2013, 95–123.
- Mitchell 1993** Mitchell, Stephen: *Anatolia. Land, Men and Gods in Asia Minor I: The Celts in Anatolia and the Impact of Roman Rule. II: The Rise of the Church*. Oxford 1993.
- von Mosch 1993** von Mosch, Hans Christoph: Ein neuer Porträtfund aus Aizanoi. In: *AA* 1993, 509–515.

- Niewöhner 2013** Niewöhner, Philipp: Phrygian Marble and Stonemasonry as Markers of Regional Distinctiveness in Late Antiquity. In: Thonemann 2013, 215–248.
- Pflug 1989** Pflug, Hermann: Römische Porträtstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie. Mainz am Rhein 1989.
- Pfuhl – Möbius 1977–79** Pfuhl, Ernst – Möbius, Hans: Die ostgriechischen Grabreliefs I. Mainz 1977. II. Mainz 1979.
- Ramsay 1906** Ramsay, William Mitchell (Hg.): Studies in the History and Art of the Eastern Provinces of the Roman Empire. Aberdeen 1906.
- Rheidt 2010** Rheidt, Klaus (Hg.): Aizanoi und Anatolien. Neue Entdeckungen zur Geschichte und Archäologie im Hochland des westlichen Kleasiens. Mainz 2010.
- Schörner 2005** Schörner, Günther: Sepulkralrepräsentation im kaiserzeitlichen Phrygien: Elite ohne ›Negotiation? In: ders. (Hg.): Romanisierung – Romanisation. Theoretische Modelle und praktische Fallbeispiele. (BAR International Series 1427, 2005), 253–264.
- Thonemann 2013** Thonemann, Peter (Hg.): Roman Phrygia: Culture and Society. Cambridge 2013.
- Waelkens 1982** Waelkens, Marc: Dokimeion: Die Werkstatt der repräsentativen kleinasiatischen Sarkophage. Chronologie und Typologie ihrer Produktion. Berlin 1982.
- Waelkens 1986** Waelkens, Marc: Die kleinasiatischen Türsteine. Typologische und epigraphische Untersuchungen der kleinasiatischen Grabreliefs mit Scheintür. Mainz a. Rh. 1986.
- Wörrle 1995** Wörrle, Michael: Neue Inschriftenfunde aus Aizanoi II: Das Problem der Ära von Aizanoi. In: Chiron 25, 1995, 63–81.
- Zanker 1995** Zanker, Paul: Brüche im Bürgerbild? Zur bürgerlichen Selbstdarstellung in den hellenistischen Städten. In: Michael Wörrle – Paul Zanker (Hg.), Stadtbild und Bürgerbild im Hellenismus. Kolloquium, München, 24. bis 26. Juni 1993. München 1995, 251–273.





---

BILAL ANNAN

# **UN PAYSAGE DE VISAGES: VARIÉTÉ TYPOLOGIQUE ET DIFFUSION GÉOGRAPHIQUE DES PORTRAITS FUNÉRAIRES AU PROCHE-ORIENT ROMAIN.**

## RÉSUMÉ

Dans le cadre de cet article, nous examinerons une série de portraits funéraires documentés dans le Proche-Orient romain, en nous efforçant de confronter les différents types de portraits (portraits peints, portraits sur sarcophages, bustes, stèles, façades de tombeaux) et les différents motifs mobilisés (figures de deuil, personnages militaires ou sacerdotaux, scènes intellectuelles). Nous tenterons tout au long de replacer ces phénomènes artistiques dans leur environnement méditerranéen, et d'en démontrer la malléabilité iconographique et la perméabilité symbolique. Au terme de cette étude, nous verrons la manière dont ces ›visages‹ de défunts, pris dans leur ensemble, dessinent les contours du portrait funéraire antique comme phénomène de masse.

---

Le portrait funéraire (entendu ici non sous le rapport de la ressemblance, mais comme toute image susceptible de signifier le défunt ou des membres de son entourage), appréhendé comme phénomène de masse, trouve dans le Proche-Orient romain une aire d'étude privilégiée. En effet, de la Phénicie à la Nabatène, et de la Palestine à la Palmyrène, les nécropoles périurbaines ou rurales ont livré, le plus souvent lors de fouilles clande-

stines, des centaines de portraits funéraires ornant des sarcophages, des stèles peintes ou sculptées, des portes et façades de tombeaux ou encore des bustes.

La pratique de la portraiture funéraire est attestée dès l'Âge du Bronze dans l'aire proche-orientale<sup>1</sup>. Ces occurrences se voient dans les siècles suivants restreintes, au vu de notre documentation archéologique actuelle, à la côte syrienne et au milieu culturel phénicien (fig. 1)<sup>2</sup>. Réduit, ainsi, à cette aire géographique particulière, le phénomène va prendre de l'ampleur à l'époque achéménide. C'est, en effet, à cette période que s'affirme, au sein des élites des grandes cités phéniciennes, le goût pour les fastueux sarcophages anthropoïdes taillés dans le marbre, conçus et sculptés dans les ateliers de Sidon ou d'Arados<sup>3</sup> et dont la diffusion s'étendra jusqu'à Gaza<sup>4</sup> et Chypre<sup>5</sup>.

La faveur dont a joui la portraiture funéraire fut telle que, dès le V<sup>e</sup> siècle av. n.è., on voit les dynastes sidoniens représentés sur des sarcophages architecturaux à reliefs, banquetant ou chassant, à l'exemple du sarcophage dit «du Satrape», daté de la fin des années 420 av. n.è.<sup>6</sup> ou à celui du sarcophage dit d'Alexandre, daté de la fin du IV<sup>e</sup> s. av. n.è., et dont le probable destinataire, Abdalonymos, dernier roi de Sidon, est figuré aux côtés du conquérant macédonien<sup>7</sup>. Une autre illustration de l'intensité et de la diffusion de cette pratique peut être trouvée en une fresque peinte ornant la paroi d'un hypogée à Marisa, au sud de Jérusa-

---

**1** Yassine 1975 avec bibliographie antérieure, détaillant la distribution de sarcophages anthropoïdes en terre cuite, aux couvercles décorés de visages stylisés, retrouvés en Palestine et en Transjordanie dès le XIII<sup>e</sup> siècle av. n.è.

**2** Notons par exemple une stèle funéraire phénicienne provenant de Tyr et ornée d'un buste féminin (Sader 2005, 33, n° 9, fig. 12; voir aussi, pour d'autres figurations anthropomorphes, *ibid.*, 134–136). Rappelons aussi le célèbre sarcophage d'Ahiram, roi de Byblos, datant de la fin du II<sup>e</sup> millénaire av. n.è. et figurant sur un des longs côtés le monarque assis sur son trône, accueillant une procession funèbre menée par son fils et successeur (Porada 1973; Rehm 2004).

**3** Élayi 1988; Élayi – Haykal 1996; Frede 2000; Frede 2002; Lembke 2001.

**4** Vincent 1910, 575–576.

**5** Georgiou 2009, 118–123 (avec bibliographie antérieure).

**6** Kleemann 1958. Sur le contexte archéologique de ces sarcophages, voir Hamdy Bey – Reinach 1892/1896.

**7** Mendel 1912, 171–200, n° 68; von Graeve 1970; Houser 1998; Queyrel 2011 (avec bibliographie antérieure).



**1** Relief funéraire phénicien, Phénicie, Âge du Fer II. Beyrouth, Musée National



**2** Stèle de Ba'alshamar, chef des portiers, Oumm el-'Amed, III<sup>e</sup>-II<sup>e</sup> s. av. n. è. Beyrouth, Musée National inv. 2072

lem, datée du milieu du III<sup>e</sup> s. av. n. è., qui montre un chasseur à cheval, sur le point d'assener le coup de grâce à un léopard (pl. 9)<sup>8</sup>.

L'époque hellénistique voit aussi cette pratique se répandre parmi des couches plus modestes, comme en témoigne une série de stèles peintes sidoniennes datant de la fin du III<sup>e</sup> ou du début du II<sup>e</sup> siècle av. n. è. et représentant des mercenaires en armes, essentiellement originaires d'Asie

---

**8** Peters – Thiersch 1905, 23–24; Erlich 2009, 69–73; Nitschke 2015, 227–229. L'identité du chasseur fait débat: serait-ce Apollophanès, fondateur du tombeau et «chef des Sidoniens» à Marisa, que mentionne une inscription grecque, ou Libanus, commanditaire du corps de cavalerie? Sur cette question, voir Jacobson 2007, 27, n. 8; Nitschke 2015, 231, n. 70.

Mineure (au service des armées séleucides ou ptolémaïques?) (pl. 10a)<sup>9</sup>; ou encore un autre groupe de stèles funéraires, provenant d'Oumm el-'Amed au sud de l'actuel Liban, qui ne laisse pas de nous convaincre de l'ancrage de cette pratique figurative au sein de la population phénicienne de l'arrière-pays tyrien (fig. 2)<sup>10</sup>.

Certes, au moment de l'annexion de la province syrienne en 63 av. n.è., puis de celle d'Arabie en 106 de n.è., les notables du Proche-Orient étaient déjà familiers de ces pratiques commémoratives, qu'elles aient eu pour destinataires des dynastes, des élites citadines et notabilités rurales, ou encore des ›gens de passage‹ tels les mercenaires. Cependant, il est à noter que ›l'avènement‹ de Rome a eu cette conséquence remarquable d'étendre la portraiture funéraire à des régions où elle n'avait jusqu'alors pas été attestée: nous pensons, par exemple, à la Palestine ou à la Syrie du Sud<sup>11</sup>.

Soulignons d'abord qu'au Proche-Orient, de même que dans l'ensemble du monde romain, l'inclusion d'un portrait dans la tombe n'était pas nécessairement déterminée par les moyens économiques du défunt ou de son entourage; elle n'était non plus déterminée par l'intensité de leur ›acculturation‹ ou ›romanisation‹, mais relevait d'un choix d'ordre personnel qui, par nature, n'est pas aisé à élucider. Ces notions épistémologiques (›romanisation‹ et ›acculturation‹), qui ont longtemps innervé les débats historiographiques, ne sauraient d'ailleurs rendre compte des réalités sociales complexes qu'elles recouvrent, et nous ne les employons qu'avec une grande réserve, notamment lorsqu'il est question de ›culture matérielle‹<sup>12</sup>. Nous ne pouvons en effet postuler un quelconque ›seuil de romanisation‹ (ou d'hellénisation) au-delà duquel un notable aurait été plus enclin à opter pour un portrait funéraire, puisqu'en Italie même ce mode d'autoreprésentation ne relevait pas de l'évidence. Quel faisceau de motivations présidait donc au choix d'un portrait funéraire? Et pourquoi celui-ci prenait-il telle forme plutôt que telle autre? Enfin, à quel(s) public(s) était-il destiné?

Conscient que nous sommes de tout ce que les ›intentions antiques‹ comportent d'irrécupérable, nous tenterons dans le cadre de cette con-

**9** Lammens 1898; Jalabert 1904; Macridy 1904.

**10** Dunand – Duru 1962; Gubel 2002, 141–146, n<sup>os</sup> 150–152.

**11** Le bas-relief trouvé sur la côte palestinienne et représentant une scène de ›Totenmahl‹, rattaché par ses inventeurs à la période achéménide (Fischer – Tal 2003) est un exemple rare de portrait funéraire en Palestine pré-hellénistique.

**12** Voir Le Roux 2004; Versluys 2014.

tribution d'avancer quelques hypothèses en guise de réponses, à partir d'exemples précis illustrant à la fois la variété typologique de ces représentations, et l'ampleur de leur diffusion géographique dans l'aire proche-orientale à l'époque impériale<sup>13</sup>.

#### CHOISIR SON VISAGE: TYPOLOGIE DES PORTRAITS FUNÉRAIRES

Avant de considérer les types de portrait et leurs caractéristiques, il convient de noter un phénomène remarquable, à savoir qu'un nombre relativement considérable de sépultures d'époque impériale documentées au Proche-Orient<sup>14</sup>, impressionnantes par la richesse de leur mobilier (bijoux, masques en or, monnaies, vaisselle en argent, armes, statues)<sup>15</sup> ou de leur décor (reliefs sculptés, fresques peintes à sujets mythologiques, animaliers ou floraux)<sup>16</sup>, n'ont livré aucun portrait funéraire. De même,

---

**13** Une première discussion synthétique des portraits funéraires du Proche-Orient hellénistique et romain a été donnée par Kl. Parlasca (Parlasca 1982). Nous ne traiterons pas dans le cadre de cette contribution des portraits funéraires palmyréniens qui, depuis l'étude inaugurale d'H. Ingholt (Ingholt 1928), ont fait l'objet de nombreuses monographies et la matière d'un projet d'envergure, *Palmyra Portrait Project*, dirigé par Rubina Raja et Andreas Kropp. Le catalogue en résultant a réuni quelque 3300 portraits (Signe Krag, communication personnelle, juin 2017). Sur ce projet et ses principales conclusions, voir Kropp – Raja 2014; Raja 2015.

**14** Pour une étude des nécropoles proche-orientales d'époque romaine, voir Konrad 2004 et dernièrement de Jong 2017.

**15** Voir par exemple l'hypogée découvert dans une nécropole romaine près de Nawa, dans le Hauran syrien, qui, outre une riche vaisselle en bronze, a livré deux remarquables casques d'apparat, moulés en bronze teinté d'argent, ayant probablement appartenu à un officier romain: Abdul-Hak 1954/1955; Sartre-Fauriat 2001, I, 98–102. Un casque similaire a été exhumé d'une nécropole dans les environs d'Émèse (actuelle Homs), et interprété (à tort) par Henri Seyrig comme étant un portrait du défunt (Seyrig 1952: 210–227, pls. XXI–XXII; pour l'hypothèse du portrait, 213–214). Sur la typologie de ces casques militaires à visage, voir Feugère 2011, 135–152.

**16** Les parois des *arcosolia* d'un hypogée de Capitolia (Beit-Ras, au nord de la Jordanie) sont ainsi décorées de fresques peintes à sujets mythologiques: la première (*Arcosolium* Est) montre Prométhée façonnant le premier homme (qu'une inscription désigne par *πλάσμα*), aux côtés d'Hermès conduisant Psychè dans l'Hadès; l'autre (*Arcosolium* Sud) représente des scènes du combat d'Hector et d'Achille (Zayadine 1976; Barbet – Vibert-Guigue 1988/1994, I, 229–243). Dans la localité de Marwa, un autre hypogée était décoré d'une fresque représentant Pluton et Perséphone régnant sur les Enfers (McCown

la plupart des sarcophages luxueux, taillés dans le marbre, provenant d'ateliers attiques ou micrasiatiques, et sans doute destinés à des élites citadines, ne figurent le plus souvent aucune représentation individualisée du défunt.

Enfin, rappelons qu'il existait pour ces notables tout un éventail d'actes évergétiques, qui s'est étoffé depuis le IV<sup>e</sup> siècle av. n.è.<sup>17</sup>, susceptible de servir et perpétuer la mémoire du défunt, et dont les épitaphes et les inscriptions honorifiques nous ont conservé le témoignage: dédicaces votives<sup>18</sup>, statues élevées en l'honneur de l'empereur<sup>19</sup>, réfections de bâtiments publics, dons de colonnes, banquets publics ou organisation de jeux. Notons aussi qu'une des finalités essentielles du portrait funéraire, à savoir la commémoration du défunt, était tout aussi bien satisfaite dans une certaine mesure par la statuaire honorifique<sup>20</sup>. Portraits et évergésies pouvaient être combinés afin d'accroître la gloire du commanditaire, à l'exemple de la stèle en marbre de Perseus, provenant d'Antioche et datant du II<sup>e</sup> siècle de n.è., qui montre le défunt sous une guirlande, à demi-étendu sur un lit d'apparat, tenant un vase à boire dans sa main droite et des fruits dans sa main gauche<sup>21</sup>. L'épitaphe qui accompagne ce relief précise que Perseus a fait un legs à la cité de Daphné pour l'organisation de jeux de cirque, évidemment en sa mémoire<sup>22</sup>.

Nous voyons donc que le portrait funéraire n'était nullement, en Syrie impériale et dans le monde romain, une condition *sine qua non* de la perpétuation du souvenir du défunt, d'autant plus que la figuration

1939; Barbet – Vibert-Guigue 1988/1994, I, 257–263). À Ascalon, sur la côte palestinienne, un troisième hypogée avait sa voûte richement décorée de compositions végétales, d'une tête de Méduse et d'une figure de nymphe (Ory 1939; Michaeli 2001). Talila Michaeli voit en cette figure de nymphe le portrait d'une jeune défunte, mais cette interprétation ne fait pas consensus.

**17** Sur l'évergétisme et ses différentes expressions dans les cités grecques d'époque classique et hellénistique, voir les bilans historiographiques de Migeotte 1997 et Brélaz 2009, qui fondent tous deux leurs approches sur les travaux de Paul Veyne et Philippe Gauthier.

**18** *IGLS* VI, 2745; *ibid.*, 2746.

**19** Ainsi Antonius Taurus, citoyen d'Héliopolis-Baalbek, a dédié une statue au »divin Vespasien« *ex testamento*: *IGLS* VI, 2761. À Apamée sur l'Oronte, les deux frères Appius Héraclide et Appius Sôpratos dédièrent une statue à Antonin le Pieux ἐκ διαθήκης πατρικῆς: *IGLS* IV, 1312–1313.

**20** Ma 2012; Ng 2016.

**21** Musée du Louvre, Ma 4487.

**22** Michon 1905, 577–578; *IGLS* III.1, 965; Parlasca 1982, 18, pl. 19,2.

anthropomorphique *post mortem* était en milieu culturel juif frappée d'interdit par le Deuxième Commandement<sup>23</sup>. Chez les Juifs comme dans le Nord de l'Arabie et au-delà, on préférait le plus souvent au portrait la figuration sur la tombe d'une *nefesh* (*נפש*, signifiant le souffle, l'âme, et par extension le monument funéraire), représentation stylisée de l'âme du défunt ou de la défunte<sup>24</sup>. Les notables disposaient donc de toute une palette de pratiques commémoratives alternatives, que l'on devait estimer tout aussi efficaces pour la commémoration des défunts.

Les portraits funéraires du Proche-Orient romain sont documentés sous différentes formes: reliefs rupestres, statues, sarcophages, stèles en haut et bas-relief, bustes, portes de tombeaux et portraits peints. Nous examinerons ici quelques exemples de chaque catégorie, attestés dans les différentes régions et provinces du Proche-Orient romain.

## RELIEFS RUPESTRES

### RELIEFS RUPESTRES DES IULII

L'usage consistant à exposer des reliefs taillés dans le roc à proximité des tombes est une pratique ancienne, qui se rencontre dans notre région principalement en Phénicie et dans le nord de la Syrie. Dans sa *Mission de Phénicie*, E. Renan en avait déjà relevé un certain nombre, dont les plus anciens remontent à l'époque hellénistique voire achéménide<sup>25</sup>. Le Qalamoun, dans l'Antiliban syrien, se signale particulièrement par une concentration de tels reliefs<sup>26</sup>. À l'orée du village de Saidnaya et au-dessus de l'entrée d'un tombeau sont sculptés en haut-relief trois couples de personnages disposés dans des niches surmontées de coquilles (fig. 3)<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Eliav 2002; Eliav 2008.

<sup>24</sup> Voir par exemple Hachlili 1981; Roche 2011, 133-142.

<sup>25</sup> La plupart des reliefs décrits par Ernest Renan se trouvent au Liban: à Ghineh: Renan 1864, 292-295, pl. XXXVIII; à Machnaqa: Renan 1864, 288-290, pl. XXIV.A; à Birket Hjoula (indiqué de manière erronée par Ernest Renan et dans la littérature subséquente comme étant à Jrapta): Renan 1864, 238, pl. XXI; à Smar Jbeil près de Byblos: Renan 1864, 245; à Tannourîn: Renan 1864, 257-258. Sur ces reliefs, voir le commentaire d'Henri Seyrig, qui les caractérise pertinemment comme funéraires et non mythologiques comme l'avait supposé Renan (Seyrig 1940).

<sup>26</sup> Voir Omeri – Robeh 2012.

<sup>27</sup> Rey-Coquais 1994; Omeri – Robeh 2012, 178-180, figs. 405-411.



3 Façade sculptée des *Iulii*, Saindava, 198/9 de n.è. *in situ*

Chaque niche est haute de 200 cm et large de 120 cm. Une inscription grecque identifie les commanditaires et nous livre la date de fondation du tombeau: »L'an 510, Ioulios Artémidôros et (Ioulia) Prisca, sa femme, Ioulios Philippicos et (Ioulia) Domnina, sa femme, Ioulios Démétrios et (Ioulia) Saadnè, sa femme, ont tout fait faire«<sup>28</sup>. Les reliefs, exposés à l'air libre, sont aujourd'hui très érodés. J.-P. Rey-Coquais avait reconnu des toges dans les vêtements des personnages masculins<sup>29</sup>. Le mauvais état de conservation des reliefs ne permet pas de trancher entre des *togati* et des *palliatii*, bien qu'il nous semble pouvoir distinguer le *sinus* de la toge que portent les personnages masculins. Le port de ce vêtement, signe de leur citoyenneté, s'accorde avec la date des reliefs (510 d'après l'ère des Séleucides, soit 198/9 de n.è.): porter la toge pendant les deux premiers

<sup>28</sup> Ἔτους ιφ' | Ἰούλ · Ἀρτε|μίδωρος καὶ | Πρίσκ(α) γυνή | Ἰ[ού]λ · Φι[λιπ]πικός | [κ]αὶ Δομνεῖνα | γυνή | Ἰούλ · Δημή|τριος κα[ὶ Σ]α|αδνη γυ[νῆ] πάντας ἐποίου[ν] (lecture et traduction J.-P. Rey-Coquais).

<sup>29</sup> Rey-Coquais 1994, 41.



siècles de l'Empire en Syrie, avant la constitution antonine de 212 de n.è., devait sans doute accroître le prestige social<sup>30</sup>.

#### TOMBE D'ABEDRAPAS

Dans le Jebel Riḥa au nord d'Alep, la tombe dite d'Abedrapsas à Frīkya constitue un des ensembles les plus intéressants de portraiture funéraire qu'a livrés la Syrie du Nord. Remarquable à plus d'un titre, elle l'est surtout par le fait que les inscriptions grecques accompagnant les portraits identifient les personnages et datent le tombeau (an 636 d'après l'ère des Séleucides, ce qui correspond à 325 de n.è.)<sup>31</sup>. L'hypogée consiste en un *dromos* large de trois mètres, creusé dans le roc et menant à une chambre

---

**30** Aliquot 2009, 169: «Tous ces individus qui portent des noms sémitiques ou latins peuvent descendre de personnages qui auraient obtenu la citoyenneté romaine des premiers empereurs romains ou des princes clients de Rome au I<sup>er</sup> s. apr. J.-C. [...], il est en effet possible que les souverains hérodiens aient joué un rôle aussi important que les empereurs dans la distribution de la citoyenneté romaine en Abilène en particulier et dans l'Antiliban en général: rien n'indique que les *Iulii* de la région doivent leur gentilité à un empereur plutôt qu'à un prince qui serait lui-même entré dans la clientèle des premiers Césars».

**31** *AAES* II, 278–284; Prentice 1904; Cumont 1917, 55–56 (commentant la façade de cet hypogée avant sa destruction, sur laquelle était sculptée une Victoire élançée brandissant une couronne, une effigie de défunt et un «masque du Soleil»). Voir en dernier lieu Altheeb 2015. Pour les inscriptions, voir *IGLS* IV, 1409–1414 (avec bibliographie complémentaire). Malheureusement tous les visages des personnages ont été mutilés. W. K. Prentice note que «the unique glory of this tomb, its sculptures, which are real works of art, [...] far superior to anything of the kind known thus far in all this region» (Prentice 1904, 229). Voici les traductions données par L. Jalabert et R. Mousterde des deux principaux textes gravés sur les parois:

– *IGLS* IV, 1409: «L'an 636, le 21 d'Artémisios, Abedrapsas, fils de Dionysios, a achevé ce monument funéraire, avec Amathbabéa, petite-fille d'Eupolémus (*ou* fille de l'esclave d'Eupolémus), son épouse. Ayant vécu ensemble cordialement, ils ont en outre accompli leurs vœux aux dieux ancestraux. Courage, ô (mon) âme! Personne n'est immortel».

– *IGLS* IV, 1410: «Voici ce que dit Abedrapsas, dans sa gratitude: Quand j'étais dans la jeunesse, mon dieu ancestral, (dieu) d'Arkésilaos, m'étant clairement apparu, m'a conféré de nombreux bienfaits. Car, à l'âge d'environ 25 ans, ayant été appliqué à l'étude d'un art, j'acquis en peu de temps cette technique; puis encore, par sa providence, j'ai acquis pour moi un domaine, sans que personne le sût. Et je me suis affranchi de descendre à la ville. Et moi j'étais juste et j'ai été conduit justement».

sépulcrale couverte d'une voûte en berceau et aux extrémités de laquelle sont aménagés deux *arcosolia*, dont l'un abrite un sarcophage aux angles supérieurs décorés d'acrotères. Sur sa paroi ouest, cette chambre donne à voir une scène de banquet taillée dans le roc, dans laquelle nous distinguons plusieurs personnages: le fondateur du tombeau, Abedrapsas, figuré à demi étendu sur une *klinè*, est vêtu d'un *himation* plissé. Sa main droite est posée sur l'épaule de son épouse, Amathbabéa. Cette dernière, allongée devant lui, porte un *himation* et un collier de perles; elle tend sa main gauche vers une table garnie de mets et de fruits, disposée devant le lit d'apparat, et sous laquelle sont figurées deux volailles. Devant le lit et à droite d'Amathbabéa, sa fille Amathbabéa nous est présentée debout, tenant dans sa main droite une œnochoé, et dans la gauche une coupe. À ses côtés se tient un jeune garçon anonyme qui pourrait être son petit frère ou, étant donné la différence des tailles, plus probablement son fils. Il tient dans sa main une grappe de raisins. Un chien à ses pieds s'avance vers la table. À gauche de la jeune Amathbabéa et à l'arrière de la *klinè*, une esclave, Eirèné, soulève une draperie derrière le couple allongé<sup>32</sup>. À l'autre extrémité de la scène se tient une figure virile juvénile, brandissant d'une main ce qui a été interprété comme un serpent, et de l'autre une corne d'abondance. Près de sa tête est gravée l'inscription: Τύχη Ἀγαθή, »la Bonne Fortune«<sup>33</sup>. Cette scène de banquet est surmontée d'une frise processionnelle se déployant sur toute la longueur de la scène, d'une hauteur de 30 cm et dans un état de conservation médiocre: elle est fermée d'un côté par un autel encore visible, et de l'autre par un personnage assis sur un siège, la main droite soutenant le menton, la gauche posée sur l'accoudoir. Six personnages drapés s'avancent vers lui, dont on ne peut malheureusement plus distinguer ni les gestes ni les attributs. Deux personnages qui semblent porter une espèce de coffre ferment cette procession. À gauche, une deuxième procession composée de quatre per-

**32** Ce geste a-t-il une connotation eschatologique? C'est du moins l'interprétation qui a été souvent retenue pour la figuration de draperies surplombant les défunts dans les reliefs funéraires.

**33** Prentice souligne la discordance du supposé théonyme féminin et du personnage viril, et préfère y voir un Ἀγαθὸς Δαίμων (Prentice 1904, 231–232), suivi en cela par Jalabert et Mouterde (*IGLS IV*, 1411). Ce serait plutôt une invocation habituelle (»À la Bonne Fortune«), souvent au datif, et qui ne désignerait donc pas ici le personnage masculin.

sonnages s'avance vers l'autel. Les deux premiers semblent montés sur des bêtes de somme, qu'ils conduisent vraisemblablement au sacrifice<sup>34</sup>.

Face à la scène principale que composent les personnages que nous venons de décrire, deux autres personnages, de sexes opposés, sont représentés en pied; et, sur cette même façade, dix portraits sculptés dans le roc forment une suite continue où l'on distingue alternativement des personnages masculins et féminins, parmi lesquels on remarquera que seuls les premiers sont nommés<sup>35</sup>. Enfin, aux angles de l'*arcosolium* nord, face au *dromos*, deux médaillons renferment le premier un buste de femme voilée et drapée (Héraclia), le second deux bustes, l'un féminin (Barachoûs), l'autre masculin (Valerianos). Au total, pas moins de 21 portraits (sans compter les figures de la frise processionnelle) ont été taillés dans les parois de ce tombeau, ce qui en fait un exemple syrien exceptionnel de programme iconographique en contexte funéraire<sup>36</sup>.

L'exposition de portraits sur les façades de tombeaux constitue la plus claire expression de l'intention des commanditaires, qui consiste en la démonstration *publique* d'une puissance économique, d'un prestige social et de l'adhésion des propriétaires aux valeurs morales et civiques exaltées dans l'Antiquité, telles la *concordia* conjugale, la participation à la vie politique de la cité ou encore le sens du devoir religieux (*pietas*).

## STATUES FUNÉRAIRES

Les statues en ronde-bosse sont assurément un des types de représentation funéraire les plus rares, sans que l'on puisse s'expliquer clairement cette rareté: soit que le contexte d'exposition dans les tombeaux ne se soit pas prêté à ce type de figuration, soit que la statue ait été jugée plus appropriée au registre honorifique, soit enfin que le coût d'une statue, comparé à celui d'un relief, ait dissuadé les commanditaires d'un tel choix de représentation<sup>37</sup>. Quoi qu'il en soit, la plupart des portraits en

<sup>34</sup> Prentice 1904, 232–233.

<sup>35</sup> Les noms gravés près de chaque tête sont les suivants: Gennealis, Romanos, Bizos, Pamphilos, Dionysis.

<sup>36</sup> Un tombeau à Zeugma-Belkis, sur les bords de l'Euphrate, présentait de même une succession de bustes funéraires accompagnés d'inscriptions: Cumont 1917, 42–44.

<sup>37</sup> Sur ce dernier point voir Duncan-Jones 1974, 78–80; D'Ambra 1989, 394, n. 16.



4 Statue funéraire féminine, Sidon, I<sup>er</sup>-II<sup>e</sup> s. de n.è. Beyrouth, Musée National

ronde-bosse d'époque romaine retrouvés au Proche-Orient représente des personnages, le plus souvent masculins, assis, en lesquels on a voulu voir, d'après la position assise et la figuration du siège curule (?), des magistrats<sup>38</sup>.

#### STATUE SIDONIENNE D'UNE FEMME ASSISE

Notons toutefois quelques exceptions à cette règle. Dans le village d'El-Hara, près de Sidon, a été découverte en 1919 une statue en calcaire représentant un personnage féminin assis (fig. 4)<sup>39</sup>. Au moment de sa découverte, la statue était intacte, mais la tête en fut martelée lors de son exposition «devant la porte du Gouverneur». Nous pouvons néanmoins tenter d'interpréter l'attitude du personnage, et en retracer la filiation artistique. La défunte est montrée de face, la tête tournée vers la gauche, assise sur un siège simple sans dossier ni décor apparent, le pied droit en léger retrait. Du visage ovale nous ne discernons plus qu'un menton arrondi, des lèvres que l'on devine petites et charnues, des joues pleines et une chevelure abondante traitée en huit minces mèches ondulantes séparées par une raie médiane et nouées en tresses derrière des oreilles dont ne dépassent que les lobes. Le cou massif, largement dégagé de l'encolure du *chitôn*, est rythmé horizontalement par trois légères lignes courbes en collier de Vénus. Le *chitôn*, moulant la poitrine, est serré sous celle-ci par un ceinturon noué en son centre par deux arcs antithétiques se terminant par des bourgeons recourbés. Cette ceinture fine imprime tout son mouvement au vêtement: deux rangées de trois plis serrés et arrondis suivent les contours intérieurs des seins pour disparaître sous le nœud central, sous lequel le drapé est traité en une composition de triangles longitudinaux emboîtés. Le personnage porte en outre par-dessus la tunique un *himation*, dont le pan supérieur forme à l'arrière un voile recouvrant les trois-quarts de la tête. Le manteau, parcouru de plis horizontaux saillants et curvilignes, enveloppe le dos et recouvre les jambes, laissant apparaître par le bas les épaisses retombées du *chitôn* dont ne dépassent que les pieds chaussés<sup>40</sup>. Un pan de l'*himation* passé

**38** Lembke 2000.

**39** Musée National de Beyrouth, numéro d'inventaire inconnu. H. 117 cm., L. 44 cm., Pr. 55 cm. Contenau 1923, 280–281, fig. 10.

**40** Cette formule du drapé est reprise dans une statue en ronde-bosse provenant de Canatha-Qanawât dans le Hauran syrien, sculptée dans le basalte et représentant de même un personnage féminin assis: Dentzer, Dentzer-Feydy 1991, 137, n° 7,33, pl. 21.304.

par-dessous le bras droit vient s'enrouler en un épais volume sur les genoux et, retenu négligemment de la main gauche, s'en va cascasant jusqu'aux chevilles en plis superposés<sup>41</sup>. Le coude droit est appuyé sur la cuisse tandis que l'avant-bras, écarté du corps, effectue un mouvement vers le dehors dont la nature est difficile à déterminer, la main ayant été emportée. Nous voyons deux restitutions possibles pour le geste de cette main: soit celui de la salutation (ou encore de la prière), la paume étant tournée vers le spectateur (ce qui s'accorde mal avec l'inclinaison de la tête) ou perpendiculaire au corps (ce que contredit l'attitude frontale de la statue), soit que la main devait retenir un pan de l'*himation* à hauteur d'épaule. Cette dernière hypothèse nous paraît plausible, et nous sommes tenté de reconnaître en cette pose le geste de l'*anakalypsis* (ou encore de la *Pudicitia*), qui consiste à écarter d'une main le voile du visage<sup>42</sup>.

Le schème de l'*anakalypsis*, qui admet des variantes, selon que la femme soit voilée ou non et selon le degré d'écartement du voile, a souvent été interprété par les commentateurs modernes comme la traduction plastique de la pudeur ou de la chasteté, une des qualités exaltées chez la femme dans le monde gréco-romain<sup>43</sup>. Nous rencontrons déjà ce geste sur les stèles attiques d'époque classique<sup>44</sup> et dans l'iconographie funé-

---

41 À l'examen de la statue, l'appréciation de G. Contenau nous paraît quelque peu sévère: »L'ensemble est lourd, trapu, et les plis du vêtement sont traités sommairement avec raideur et gaucherie« (Contenau 1923, 281).

42 Vollkommer 1994.

43 Cf. Forbis 1990; Davies 2008, 216–218 pour la transposition de ces ›qualités‹ dans la statuaire. Cette vertu est aussi mentionnée dans les épitaphes syriennes d'époque impériale: Sartre-Fauriat 2001a, II, 167–168; Sartre-Fauriat 2001b, 213 et n. 95.

44 Les occurrences sont nombreuses, en voici quelques exemples: *CAT* 1.190; 1.249; 1.430; 1.694; 1.695; 1.772; 2.120; 2.154; 2.182; 2.206; 2.225; 2.277; 2.286; 2.296 a; 2.335b; 2.336a; 2.356; 2.367b; 2.375b; 2.406; 2.426b; 2.431; 2.434; 2.438b; 2.464; 2.725; 2.770; 2.849; 2.894; 2.909; 2.919; 3.221; 3.369c; 3.471; 4.423; 4.438. Nous soulignons particulièrement les affinités iconographiques entre notre statue et les stèles *CAT* 2.438b, 2.770, 2.849, 2.909, 3.471, 4.438 en raison notamment de la position assise des personnages et du franc écartement du voile maintenu à hauteur d'épaule. Christoph W. Clairmont ne voit pas nécessairement dans l'*anakalypsis* un geste de voilement/dévoilement: »The gesture of holding the edge of the himation with the raised hand does not indicate that the female is about to disguise or unveil herself. One can feel at times that the gesture is one of embarrassment in the sense that the inactive hand is to be given some activity; moreover, a notion of αἰδώς, of modesty, of bashfulness is implied in

raire à l'époque hellénistique<sup>45</sup>, dont quelques exemplaires proviennent de la nécropole de Golgoi<sup>46</sup>. C'est enfin ce même geste qui est esquissé par une figure sur un relief du Forum Transitorium à Rome, datée des années 90 de n.è.<sup>47</sup>.

Nous ne saurions voir exclusivement dans ce geste une pose ostentatoire de pudeur. Ainsi, dans un ouvrage récent, à la suite de Sh. Dillon<sup>48</sup>, J. Masségli nous invite à une réévaluation de la portée symbolique de cette attitude, non comme signifiant la seule pudeur, mais comme une subtile solution iconographique mêlant modestie affichée et charge érotique: »Interpretations which take account of the erotic potential alongside the demure do better justice to the complexity of the *pudicitia*, a pose which exemplifies the fine balancing act of ostensible decency and hinted sexuality [...]«<sup>49</sup>. Cette lecture de l'*anakalypsis* est plus en phase avec l'aspect de notre statue montrant une jeune femme (notons l'absence de rides) dont le *chiton* moulant, tout à fait dégagé du manteau, est investi, par le jeu des plis, d'une charge érotique manifeste<sup>50</sup>.

---

the gesture in the context of the togetherness of the living with the deceased« (CAT, Introductory volume, 86).

**45** Voir par exemple Fabricius 1999, pl. 1.a (H 137), pl. 21.a (FAnnexe 233), pl. 21.b (FAnnexe 232), pl. 22.b (F 70), pl. 24.b (F 82 a), pl. 27.b (F 42), pl. 31.a (F 84).

**46** Poyiadji-Richter 2012, 84–85, fig. 15a–b, fig. 16a–b.

**47** Vollkommer 1994, pl. 464, fig. 23.

**48** Dillon 2010, 88: »The format's modesty pose and luxurious costume well expressed visually the (somewhat contradictory) desired feminine ideals or, on the one hand, restrained modesty, propriety, and submissiveness, and, on the other, beauty, desirability, rich adornment, and elegance«.

**49** Masségli 2015, 129–130. Sa lecture est en fait appliquée au type de la *Pudicitia debout*, mais ses conclusions peuvent être élargies à la variante ›personnage assis«. Cette tension inhérente aux représentations statuariques des sujets féminins avait déjà été notée par R. R. R. Smith: »The combination of a young beautiful head, modesty gestures, body-revealing drapery, and massive proportions creates a highly interesting mixture of signals about the propriety versus the erotic potential (held in check) of the desirable Hellenistic wife« (Smith 1991, 84).

**50** O. Cavalier avait préféré voir dans ce schème, en contexte funéraire, »un pictogramme du deuil« (Cavalier 1991, 24). L'auteur précise dans le même article: »Plutôt qu'un geste de douleur pour laquelle les sculpteurs disposent d'une palette nuancée et très fine [...], nous serions tentée de déchiffrer dans cette attitude une marque de pudeur, de réserve et, plus largement peut-être, la mise en évidence d'une distance, d'un retrait. [...] cette pose, à l'élégance incontestable,

Quelle datation pouvons-nous retenir pour cette statue? La coiffure de cette Sidonienne entretient des affinités avec celle de Sabine, épouse de l'empereur Hadrien (117–138 de n.è.)<sup>51</sup>. On remarquera aussi que le portrait, sous le rapport du traitement de la draperie, présente des parallèles avec une statue funéraire chypriote exhumée dans la nécropole de Golgoi et qui s'inscrit en raison de sa coiffure dans l'époque flavienne<sup>52</sup>. Un autre parallèle peut être fait avec une statue acéphale trouvée à Rome; datée de 30 av. n.è., elle se tient dans une pose exactement similaire<sup>53</sup>. Enfin, si nous rapprochons notre statue sidonienne du relief susmentionné du Forum Transitorium, nous placerions, au vu de ces parallèles, ce document dans la haute époque impériale, plus précisément vers la fin du premier ou le début du second siècle de notre ère<sup>54</sup>.

#### STATUE D'UNE »PRÊTESSE« DE ḤAMA

Dans la ville de Ḥama (ancienne Épiphaneia), en Syrie, une autre statue a été retrouvée dans le tombeau dit Ḥabbaši (du nom du propriétaire du terrain), à l'occasion des fouilles danoises conduites par Harald Ingholt en 1938<sup>55</sup>. Le tombeau, pillé probablement dans l'Antiquité, fut en usage du I<sup>er</sup> au V<sup>e</sup> s. de n.è. Il a livré, outre la statue dite de la »prêtresse« qui forme l'objet de notre propos, une statuette représentant un garçon, et sept bustes funéraires dont cinq en calcaire et deux autres en stuc, presque tous découverts *in situ* exposés dans des niches au-dessus de *loculi*<sup>56</sup>.

Ce document mérite notre attention à plus d'un titre. La statue a en effet été retrouvée en contexte d'exposition dans le tombeau, fait assez

---

accentue l'intériorité, la concentration extrême des personnages, voire leur repliement sur eux-mêmes» (*ibid.*, 23).

**51** Fittschen – Zanker 1983, 10–13, n<sup>os</sup> 10–12, pls. 12–15.

**52** Metropolitan Museum of Art, 74.51.2490. Hermary – Mertens 2013, 352, n<sup>o</sup> 489; Picón *et al.* 2007, 263, 466, n<sup>o</sup> 304.

**53** Palazzo dei Conservatori, inv. MC 3439/S.: Fittschen – Zanker 1983, 42, n. 6, Beilage 15.a–c; Davies 2005, 232–233, fig. 14 et n. 43.

**54** Pour un relief montrant un personnage féminin dans une pose similaire à Palmyre, voir Ingholt 1928, 65, pl. XII (PS 38). Pour des statues funéraires représentant des personnages féminins assis, provenant de Belkis dans l'actuelle Turquie, voir Wagner 1976, 263–265, n<sup>os</sup> 150–154, pl. 56.

**55** Une première présentation des résultats de ces fouilles a été donnée dans Ingholt 1940, 125, 131–134. La publication complète n'a toutefois paru que près d'un demi-siècle plus tard (Ploug 1986).

**56** Pour le contexte de découverte, voir Ploug 1986, 82. Pour la bibliographie relative à ces portraits, voir Parlasca 2006, 224–225.



rare pour être noté. Elle a d'autre part conservé sa polychromie. Enfin, une datation relativement assurée peut être avancée pour ce document du fait que le tombeau comportait aussi un buste accompagné d'une épitaphe datée.

La statue en calcaire (pl. 10b), montre un personnage féminin debout sur une plinthe rectangulaire, en pied, en stricte frontalité et en léger déhanchement, le corps appuyé sur la jambe droite légèrement avancée<sup>57</sup>. Le personnage est vêtu d'un *chiton* visible sur le torse et dont on distingue aux pieds chaussés la bordure inférieure, recouvert d'un *himation* parcouru de sillons obliques, voilant l'arrière du crâne et enveloppant le corps, et dans lequel est enserré le bras droit, la main émergente retenant l'ourlet du rabat passé par-dessus l'épaule gauche. Le pan inférieur du manteau, sous lequel on distingue la retombée frangée d'une ceinture, est passé quant à lui par-dessus le poignet gauche, et retombe en pan jusqu'aux pieds. La tête du personnage est exécutée d'une manière singulièrement schématique: un nez robuste et rectiligne sépare deux yeux en amande aux paupières épaisses et aux arcades sourcilières saillantes. Les lèvres, fines et presque horizontales, marquent un pincement au sillon naso-labial et remontent légèrement aux commissures. La coiffure portée en casque se compose d'une série de mèches fines qui rayonnent à partir du vertex et dont les trois dernières descendent des tempes jusqu'au niveau de la mâchoire supérieure. Une mèche circulaire surmonte le front, retenant un ornement que fait un petit disque (*lunula*) incisé, duquel pendent trois perles<sup>58</sup>. À l'arrière du crâne, une autre série de mèches plates superposées s'échelonne de part et d'autre de la tête jusqu'aux épaules. Cette série est surmontée de deux nattes enroulées sur lesquelles est accroché le voile de l'*himation*. Le personnage porte en outre des boucles d'oreille aux pendentifs globulaires, un bracelet au poignet gauche, et au cou un épais collier à intaille. L'arrière ainsi que les côtés de la statue sont simplement lissés, ce qui s'explique par le fait que la statue a été exécutée pour être exposée dans une niche. La chevelure

---

**57** Musée National de Damas, numéro d'inventaire inconnu. H. 116 cm. Ingholt 1940, 133-134, pl. XLI; Ingholt 1942, 474-475, fig. 16; Skupińska-Løvset 1983, 329-337, pl. CXIII-CXIV; Ploug 1986, 85-87, figs. 25.a, 27.b, 30.a-b; Skupińska-Løvset 1999, 134-136; Parlasca 2006, 222, 224, pl. 17-19a (avec bibliographie complémentaire).

**58** Comme le note G. Ploug (Ploug 1986, 87), cet ornement se retrouve fréquemment sur les bustes palmyréniens: Mackay 1949, 179, pl. LX; Stout 2001, 79-80, fig. 5.3.

était peinte en noir<sup>59</sup>, le manteau a conservé sa couleur rougeâtre et la tunique sa pigmentation orange. Le type statuaire (bras droit engagé dans le manteau, bras gauche pendant le long du corps, main gauche retenant un pan de l'*himation*) est celui, bien connu depuis l'époque hellénistique, de la ›Grande Herculanaise‹<sup>60</sup>. L'allure générale de la statue est assez naïve, trahissant la main d'un artiste local qui ne devait pas être familier de l'exercice du portrait.

Devant notre statue était disposé un autel sacrificiel rectangulaire<sup>61</sup>. Ce détail, ainsi que l'apparence ›idéale‹ (à notre sens involontaire) du visage ont déterminé H. Ingholt<sup>62</sup> et à sa suite G. Ploug<sup>63</sup> à reconnaître dans ce personnage l'image d'une divinité<sup>64</sup>. I. Skupińska-Løvset a proposé d'y voir plutôt le portrait d'une défunte, dans laquelle on pourrait éventuellement reconnaître une prêtresse d'Isis<sup>65</sup>. Kl. Parlasca confirme à son tour cette identification, précisant toutefois que l'on ne peut s'avancer sur la

**59** Ingholt 1940, 133; Ploug 1986, 85.

**60** Trimble 2000; Davies 2002; Masséglià 2015, 130–132.

**61** Ingholt 1940, 134; Ploug 1986, 93, fig. 32.d. Cet autel devait naturellement servir à l'accomplissement de sacrifices à la mémoire des défunts.

**62** Ingholt 1940, 134: »Cette statue représente à notre avis une déesse: tout d'abord on pourrait alléguer la forme particulière de la ceinture, sa plus grande taille et son placement au milieu du mur du fond, et ensuite le fait que cette seule niche n'a pas de *loculus* correspondant«. L'auteur ajoute en note de bas de page (n. 2): »Quant au nom de cette divinité, on peut penser à Déméter«.

**63** Ploug 1986, 95: »The ›heavenly stepmother‹ could thus be depicted as Demeter/Persephone but actually represent Isis, the immortal mother«.

**64** Les motivations qui amèneraient les propriétaires de tombeaux dans le monde gréco-romain à inclure des *sculptures* représentant des divinités (et non pas les défunts *in formam deorum*) dans l'espace funéraire n'ont à notre connaissance pas été encore sondées, et mériteraient une étude approfondie.

**65** Skupińska-Løvset 1983, 329–330: »Ingholt considers statue 8 A 1 to be a representation of a goddess. There is no reason for this. The fringed girdle cannot alone be a conclusive argument for such an interpretation. Her hairstyle may be a variant of the fashion current in the Hadrianic period, and must be considered as unusual for a goddess. The central position of the female and her look may point towards her importance, but no more. The fact that there is no *locus (sic)* under the statue may indicate that she was buried in, for instance, a sarcophagus«. Skupińska-Løvset 1999, 134, n. 10: »The woman may probably be a priestess of Isis, which would explain her hairstyle with bangs at the ears, and her woven belt with the tassels«.

nature du culte<sup>66</sup>. En effet, le vêtement de la statue n'est pas conforme au costume des prêtresses d'Isis: on n'y retrouve pas la *Knottenpalla* caractéristique et, qui plus est, le personnage n'est pas doté du sistre et de la situle propres aux officiantes du culte isiaque<sup>67</sup>. La coiffure de cette «prêtresse» trouve des parallèles à Palmyre<sup>68</sup> et en Égypte romaine<sup>69</sup>, nous permettant raisonnablement de dater notre statue du début de l'époque hadrienne, ce qui s'accorde avec la date que comporte l'épithaphe du buste de Ménophila trouvé dans le même hypogée (an 413 selon l'ère des Séleucides, soit 101 de n.è.)<sup>70</sup>.

Qu'elles représentent des personnages masculins, féminins, ou encore des enfants<sup>71</sup>, les statues érigées dans les tombeaux revêtaient un prestige certain en raison même de leur rareté (constatée dans tout le monde romain<sup>72</sup>), puisant ses modes d'autoreprésentation dans le répertoire de la statuaire honorifique ou votive. Les statues devaient marquer d'autant plus les esprits des visiteurs qu'elles étaient, dans les nécropoles, d'une certaine manière, en territoire *étranger*.

---

**66** Parlasca 2006, 222: »Ingholts wenig glücklicher Deutung der Statue als Göttin wurde mehrfach widersprochen, jedoch von G. Ploug übernommen. Zweifellos ist es vielmehr eine private Grabstatue. I. Skupinska-Lovset hält die Dargestellte wohl mit Recht für eine Priesterin. Im Zusammenhang mit ihrer Deutung der Knabenstatue (Nr. 7) als Isisanhänger interpretiert sie die Frau als Isispriesterin. Als Argument für den sakralen Charakter der Statue nennt sie den Gürtel, d. h. den Rest einer Schärpe, deren unteres Ende deutlich erkennbar ist. Sie spricht für eine Deutung religiösen Charakters, doch ist ein Zusammenhang mit Isis unwahrscheinlich. Die zeitliche Stellung der Statue hat die genannte Autorin hingegen richtig bestimmt. Aufgrund der Frisur wird sie in die hadrianische Zeit zu datieren sein«.

**67** Walters 1988, 5–32. Malaise 1992, 337–339.

**68** Ingholt 1928, 64–65, PS 39.

**69** Grimm 1974, pl. 83.3, pl. 84.2, pl. 85.1–4; Chamay – Frel – Maier 1982, 28–29, fig. 21; *ibid.*, 135, pl. 26.a–b; Aubert – Cortopassi 2004, 86, B12.

**70** Ingholt 1940, 132, pl. XLII.1; *IGLS* V, 2015; Ploug 1986, 79, fig. 28.b.

**71** Voir par exemple une statue représentant un enfant nu portant deux grappes de raisin, retrouvée dans la nécropole de 'Azar au sud de Tartous (aujourd'hui au Musée de Tartous, inv. 585): Saliby 1976, 136–137, pl. 18; Wielgosz-Rondolino 2011/2012, 11–12, fig. 3a. N. Saliby y voit une représentation du dieu Bacchus enfant et D. Wielgosz-Rondolino »both an infant Dionysos because of the grapes he holds, and an Eros *apteros*«. Nous serions tenté à notre tour d'y voir un portrait funéraire d'un enfant *in formam deorum*.

**72** Toynbee 1971, 277; Stewart 2003, 83–84.

## PORTES DE TOMBEAUX

La plupart des hypogées aux époques hellénistique et romaine étaient clos par des portes en basalte ou en calcaire, disposant de systèmes de fermeture, et généralement dépourvues de décor ou, tout au plus, ornées de motifs géométriques ou floraux<sup>73</sup>. Il est des exceptions puisque certaines portes présentaient une ornementation plus complexe, au nombre desquelles nous comptons des battants ou des portes figurant des portraits funéraires.

## PERSONNAGE MUNI D'UN MASQUE

De la ville de Jaffa (ancienne Ioppe) provient un fragment de porte en marbre blanc (?) imitant une porte en bois avec ses appliques en bronze et présentant en haut-relief, dans un caisson central, un personnage masculin qui dévisage un masque qu'il tient dans ses mains<sup>74</sup>. Le personnage, d'aspect juvénile, est représenté en buste, la tête et les épaules tournées vers la droite. Il porte un *chitôn* à manches longues et à encolure en V, et un *himation* aux pans rabattus sur le torse. Seul le bras gauche, fortement coudé, est apparent. La main gauche soutient le masque par le bas, laissant supposer que son autre main devait soutenir l'objet à l'arrière. La coiffure abondante du jeune homme, portée en casque, se développe en rangées de mèches bouclées, les boucles s'enroulant autour d'un évidement central<sup>75</sup>. Sous de puissantes arcades sourcilières, des yeux finement dessinés aux iris incisés sont séparés par un nez court surmontant des lèvres charnues et un menton fort. Le regard contemplatif, presque introspectif, du jeune homme se porte sur un masque de tragédie qui figure un homme d'âge mûr, portant des cheveux longs et une barbe épaisse encadrant le visage. Les paupières monstrueusement étirées impriment au visage une expression grave, presque tourmentée.

---

**73** Sur les portes de tombeaux au Proche-Orient romain, voir la thèse récemment soutenue par M. Gwiazda (Gwiazda 2016).

**74** The Israel Museum, Jérusalem, numéro d'inventaire inconnu. H. 108 cm; L. 88 cm.; Pr. 14 cm. Pinkerfeld 1955; Weiss 1999, 32, fig. 6; Weiss 2014, 136, fig. 3.4; Gwiazda 2016, 284–285, n° A193. Un second fragment, sans décor figuré, a été trouvé à proximité et attribué à la même porte.

**75** Pinkerfeld 1955, 89.

Une moustache longue jusqu'au grotesque encercle sa bouche béante<sup>76</sup>. Le jeune homme fixe le masque, tout en le tournant vers le spectateur, ce qui fausse peut-être le réalisme de la scène.

S'agissant d'interpréter ce document, trois hypothèses peuvent être envisagées: la première serait que l'image sculptée ne constitue pas un portrait, mais une allégorie théâtrale ou, à tout le moins, une scène de genre; la seconde, que le personnage représenté est un τραγωδός, un acteur de tragédie<sup>77</sup> (et non de pantomime, puisque le masque qu'il présente n'est pas >muet<); la dernière hypothèse serait que le portrait représente un amateur de théâtre ayant souhaité afficher sur son tombeau son goût pour cet art<sup>78</sup>. Les traits individualisés du jeune homme nous incitent à écarter d'emblée la première hypothèse. Quant à la seconde, force nous est de reconnaître que dans l'éventualité où nous aurions affaire à un acteur professionnel, on s'attendrait à ce qu'il se soit représenté en costume de scène. Or son vêtement, selon toute apparence, n'a rien de théâtral<sup>79</sup>. Nous pencherions donc pour la troisième hypothèse. Ceci dit, et en l'absence d'épithète identifiant le rôle de ce personnage, entre acteur professionnel ou amateur de théâtre, nous ne trancherons pas<sup>80</sup>.

La coiffure du jeune homme (dite des *snail curls*) était effectivement, comme le remarquait Pinkerfeld<sup>81</sup>, répandue à Palmyre à l'époque impériale<sup>82</sup>, sans être exclusive à cette cité<sup>83</sup>; or cette seule donnée ne saurait

**76** Sur la typologie des masques de tragédie à l'époque impériale, voir Webster 1967, 17–20. Notre masque a quelque affinité iconographique avec celui »incarnant« Œdipe dans Webster 1967, pl. IV c. (ST 5).

**77** Weiss 2014, 58–60: »A relief of a man looking at a mask he is holding adorns the stone door of a burial tomb in Jaffa and possibly alludes to a theater performer who was interred there; it may possibly attest, though indirectly, to the existence of a theater in the city«.

**78** Sur la culture théâtrale au Proche-Orient romain, voir Weiss 2014, 117–140.

**79** Le costume des acteurs de tragédie ou de comédie était effectivement distinctif comme le montrent certaines fresques murales de Pompéi et d'Herculanum: Ling 1991, 160–161, figs. 171–173. Sur le costume (et les masques) des acteurs de tragédies, cf. Webster 1967, 10; Beacham 1991, 185–187; Micheli 1997.

**80** Pour des stèles funéraires montrant des défunts munis de masques, voir Vermeule, Brauer 1990, 117, n° 105 et n. 1.

**81** Pinkerfeld 1955, 94.

**82** Ingholt 1928, PS 2, PS 9, PS 16, PS 17; Colledge 1976, *passim*.

**83** Nous la retrouvons par exemple sur un portrait de Marc-Aurèle (Louvre, Ma 2258: Kersauson 1996, 220–221, n° 96) ou de Lucius Verus enfant (Louvre, Ma 613: *ibid.*, 258–259, n° 115).



**5-6** Porte de tombeau présentant un personnage en buste, Ham, II<sup>e</sup> s. de n. è.  
Amman, Musée archéologique de l'Université de Jordanie



7-8 Sarcophage de Bôdostartos, Deb'aal, 136 de n. è. Beyrouth, Musée National

suffire à soutenir une provenance palmyrénienne pour ce relief, comme le propose l'auteur. Les iris incisés ne se rencontrent qu'à partir de l'époque hadrienne, ce qui nous fournit un utile *terminus post quem*. La coiffure quant à elle ne se rencontre plus après les Antonins, ce qui nous amène à inscrire ce portrait funéraire dans le courant du II<sup>e</sup> s. de n.è.

#### TOMBEAU DE HAM

Le portrait du défunt est parfois figuré non sur les battants de la porte, mais sur le linteau. Ainsi, à Ham, au sud d'Irbid en Jordanie septentrionale, a été retrouvée une porte de tombeau décorée d'un buste de jeune homme se détachant du linteau en calcaire, entre deux grandes rosaces à cinq pétales, le tout sculpté en haut relief (figs. 5-6)<sup>84</sup>. Le jeune homme est figuré torse nu et sans bras. La tête, légèrement inclinée et tournée vers la droite, reposant sur un cou massif et droit, qui semble comme surgir de la pierre. Toute la partie gauche du menton, le nez et l'œil gauche ont été arrachés. Les lèvres sont taillées en un sillon horizontal inexpressif et maladroit. L'œil droit est largement ouvert, l'iris incisé légèrement décentré. Les oreilles hypertrophiées sont décollées et aplaties. Une chevelure traitée en courtes mèches serrées surmonte un front haut.

De part et d'autre de la porte ornée d'une simple composition de pseudo-appliques de bronze (ou des imitations de clous à bosses) encadrant des panneaux, sont figurés un long serpent rampant à gauche, et une torche à droite. Outre sa fonction clairement apotropaïque, le serpent devait revêtir des propriétés eschatologiques: en tant qu'animal chtonien, celui-ci communiquait avec les Enfers, mais était aussi symbole d'immortalité, renaissant toujours de ses mues successives. La torche fait évidemment allusion à celle que portent les visiteurs dans le tombeau, mais aussi, et sur un plan symbolique, à l'illumination du monde des morts, évoquant la «renaissance» du défunt, comme le suggérait Fr. Cumont<sup>85</sup>.

Cette formule du buste figuré sans bras et torse nu artificiellement interrompu sous la poitrine, pourrait constituer une reprise du buste sculpté en ronde-bosse ou en relief sur les stèles, que l'on trouve à Rome sur des autels et reliefs funéraires représentant des affranchis de la haute

<sup>84</sup> Musée archéologique de l'Université d'Amman, numéro d'inventaire inconnu. Shraideh – Lenzen 1984, 299, pl. LVII; Gwiazda 2016, 280, n° A178.

<sup>85</sup> Cumont 1949, 48–50. Pour les images de torches et de cierges dans les tombeaux peints palestiniens et méditerranéens, voir Michaeli 2007.



époque impériale<sup>86</sup>. Cette formule iconographique visait à concentrer l'attention du spectateur sur le visage du défunt, et à doter le portrait d'une résonance héroïque en suggérant sa nudité<sup>87</sup>.

Le contexte d'exposition de ces portraits, en relief sur les portes ou peints en façade des tombeaux<sup>88</sup>, nous renseigne aussi sur le public auquel s'adressent ces représentations: à la différence de la plupart des sarcophages, bustes, stèles et fresques peintes exposés dans l'espace ›privé‹ du tombeau, ces *eikones* étaient censées, à l'image des reliefs rupestres, susciter l'admiration du passant et proclamer le statut social et les vertus civiques du défunt et de sa famille<sup>89</sup>.

### SARCOPHAGES

Les sarcophages ornés de portraits ne sont assurément pas rares, mais ne représentent cependant à leur tour qu'une faible proportion du corpus des sarcophages antiques trouvés au Proche-Orient. Si les sarcophages importés de Grèce ou d'Asie Mineure ont fait l'objet de nombreuses

---

**86** Kockel 1993: J 7, J 16, K 4, L 4, L 5, L 6, L 8, L 17, L 18, L 21, L 23, L 24, M 5, M 9, O 6. Pour des exemples de cette formule appliquée aux bustes en ronde-bosse, voir Fejfer 2008, 246, figs. 161–163.

**87** D. Kleiner rattache l'origine de cette figuration (son ›Type D‹), qui réifie en quelque sorte le défunt en l'assimilant à un véritable buste, aux *imagines maiorum*, les bustes de défunts figurés dans l'*armarium* des maisons patriciennes à l'époque républicaine (Kleiner 1977, 85). Chr. Hallett, quant à lui, note que »[the] consistent draping of the female bust makes it clear that Romans considered undraped male busts to be nude« (Hallett 2005, 194).

**88** Pour d'autres exemples de portraits figurés à l'entrée de la tombe, voir la tête sculptée sur un linteau à l'entrée d'un tombeau dans la nécropole de Besara-Beth She'arim: Avigad 1976, 81–82, fig. 33, pl. XXVII, 2; pl. XXIX, 5; Gwiazda 2016, 239, n° A081. La fameuse tombe peinte de Tyr, construite au II<sup>e</sup> siècle de notre ère, est ornée à son entrée, sur le tympan de la porte, d'une figure féminine ailée (Dunand 1965, 12, pl. VII.1). M. Dunand y voit naturellement une Psyché. Il nous semble tout aussi plausible toutefois d'y reconnaître, étant donné la position centrale de l'image et les traits individualisés du personnage, la défunte fondatrice du tombeau représentée *in formam deorum* en Psyché. Voir aussi le ›Tombeau à la Façade sculptée‹ Q16 d'Abila-Qweilbeh, montrant des images de défunts dans des édicules et un buste central dans le tympan d'un fronton: Barbet – Vibert-Guigue 1988/1994, 59, fig. 41a.

**89** Koortbojian 1996.

études et de commentaires pertinents<sup>90</sup>, les sarcophages de production locale, taillés dans le calcaire ou le basalte, et notamment ceux présentant des portraits, n'ont pas encore été à notre connaissance recensés et réunis en une étude monographique. Nous proposons ici d'en considérer deux exemples: le premier célèbre, le second inédit.

#### SARCOPHAGES DE DEB'AAL

Dans les environs de Tyr, à Deb'aal, a été découvert en 1961 un hypogée comptant trente-six tombes, vingt-neuf sarcophages en plomb issus d'ateliers tyriens et deux sarcophages en calcaire ornés de portraits<sup>91</sup>. Les sarcophages à portraits étaient disposés dans deux *loculi* contigus (2 et 3), et n'étaient décorés que sur leurs seuls petits côtés antérieurs, les seules faces visibles une fois placés dans les *loculi*. Les compositions ornementales des deux sarcophages sont sensiblement identiques, ce qui nous incite à postuler leur contemporanéité. Le premier<sup>92</sup> a sa cuve décorée aux extrémités de deux Victoires ailées faisant face au spectateur, des épaules desquelles pend une lourde guirlande enrubannée portant en son centre une grappe de raisin. Au-dessus de la guirlande figure un *thymiaterion* flanqué de deux rosaces à cinq pétales. Le couvercle a la forme d'un fronton décoré d'une palmette faîtière et de deux latérales formant acrotères. Du champ du tympan se dégage en haut-relief un buste féminin dont la figure est interrompue sous la poitrine et vers lequel convergent deux branches feuillues dessinant des volutes. La femme, tête voilée, le cou paré d'un collier, porte une tunique agrafée sur les épaules et recouverte d'un manteau. Sa coiffure est arrangée en bandeaux de mèches ramenées sur les tempes, deux longues mèches passant par-dessus les pavillons des oreilles (?) et retombant sur les épaules et sur le devant de la tunique. Cette retombée des mèches se voit déjà dans les portraits de Livie (58

<sup>90</sup> Pour des études synthétiques sur l'importation de sarcophages au Proche-Orient à l'époque impériale, voir Koch 1977; Koch 1989; Ward-Perkins 1992; Gersht 1996.

<sup>91</sup> Hajjar 1965. L'hypogée a livré en outre quantité de bijoux, de monnaies, d'*unguentaria* et de lampes, tous éléments utiles pour cerner la période pendant laquelle cet hypogée a été en usage.

<sup>92</sup> Musée national de Beyrouth, inv. F. 361. Calcaire; H. 143; L. 92; Pr. 186. Hajjar 1965, 68, pl. II; Koch 1977, 392, figs. 65, 67; Koch – Sichtermann 1982, 563, fig. 557.

av.-29 de n.è.), épouse de l'empereur Auguste<sup>93</sup>, mais se retrouve aussi sur un des types de Sabine (ca. 100-136 de n.è.), épouse d'Hadrien<sup>94</sup>, duquel la coiffure de notre Tyrienne est plus rapprochée.

Le second sarcophage présente, comme nous l'avons précisé plus haut, le même décor en ce qui concerne la cuve. Le couvercle en forme de fronton est de même orné d'un portrait en buste, montrant un personnage masculin dans la force de l'âge, figuré dans un médaillon (figs. 7-8)<sup>95</sup>. Le personnage est présenté en haut-relief, en attitude frontale, le corps interrompu sous les épaules. Le torse est nu, le pan d'un manteau plissé passé par-dessus l'épaule gauche. La clavicule plongeant de l'épaule gauche au sternum vient souligner la nudité du torse. Le personnage porte une barbe fournie et une moustache encadrant des lèvres charnues. Le nez est aplati et les yeux (aux iris incisés?) sont enfoncés dans d'épaisses paupières. Le front dégarni est marqué de trois rides et les oreilles sont décollées. La chevelure est arrangée en boucles serrées. Une inscription gravée sur la frise nous livre l'identité du défunt et la date de sa mort: »Bôdostartos, âgé de 35 ans, excellent et qui n'a pas causé de peine, l'année 262, le 17 du mois de Dios«. Cette date correspond, d'après l'ère de Tyr, au 5 décembre 136 de n.è.<sup>96</sup>.

Bôdostartos est donc représenté en buste, le torse nu à l'exception d'un manteau. Ce schéma iconographique n'est pas celui dit du *Schulterbauschtypus*, c'est-à-dire d'un buste nu avec le *paludamentum* ou la *chlamys* jeté sur le devant par-dessus l'épaule<sup>97</sup>: en effet le vêtement, qui nous semble être un *himation* plutôt qu'une toge comme le suggérait J. Hajjar<sup>98</sup>, est bien porté puisqu'il semble continuer jusqu'à la base du buste. La combinaison de la barbe fournie, du front ridé (en dépit de son jeune âge), du torse nu et de l'*himation* vise à représenter Bôdostartos en *pe-*

<sup>93</sup> Voir par exemple au Musée du Louvre la statue Ma 1245: Kersauson 1986, 100-101, n° 44.

<sup>94</sup> Balty – Cazes – Rosso 2012, 149, fig. 82.

<sup>95</sup> Hajjar 1965, 71-73, pl. IV; Koch 1977, 392, fig. 64, 66; Koch – Sichtermann 1982, 563, fig. 556.

<sup>96</sup> Pour l'inscription, voir Yon – Aliquot 2016, 164, n° 328. L'anthroponyme est d'origine phénicienne (›d'Astarté‹ ou ›[de la main] d'Astarté‹), mais est ici hellénisé.

<sup>97</sup> Sur ce type iconographique, voir Hallett 2005, 106-113. Cette variante du défunt figuré partiellement nu est aussi attesté au Proche-Orient romain, par exemple à Héliopolis-Baalbek: van Ess – Petersen 2003, 93, fig. 13.

<sup>98</sup> Hajjar 1965, 71.



9 Sarcophage en basalte orné de portraits, Menjez (?), II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> s. de n. è. Tripoli, Citadelle de Tripoli

*paideumenos*, c'est-à-dire en homme ›cultivé‹, marquant son goût pour la *paideia* grecque<sup>99</sup>. Le médaillon ou *clipeus* aurait, quant à lui, une fonction héroïsante<sup>100</sup>.

#### SARCOPHAGE DE MENJEZ

Un troisième sarcophage illustre à notre sens la large diffusion du portrait funéraire sur la côte syrienne à l'époque impériale. Celui-ci, actuellement conservé à la citadelle de Tripoli, proviendrait des environs de Menjez dans la région du 'Akkar libanais (fig. 9)<sup>101</sup>. Taillé dans le basalte,

99 Borg 2004, et particulièrement 162: »when depicted in combination with a bare chest and *himation*, [the furrowed forehead's] most obvious association will be with Greek *paideia*, and in this context also the beard will add to the overall picture of someone advertising his Greek education«. À Salt, dans le nord de la Jordanie, a été retrouvé *in situ* un relief (aujourd'hui disparu) représentant un homme d'âge mûr vêtu de même et tenant dans la main droite un rouleau (Hadidi 1979, 131, pl. XLIX), ce qui, selon B. Borg (*ibid.*, 162-163), serait le signe de son goût pour les belles-lettres.

100 Winkes 1969, 81-92; Fejfer 2008, 128-129.

101 Actuellement conservé à la citadelle de Tripoli. Dimensions de la cuve: H. 90 cm; L. 200 cm.; Pr. 88 cm. Inédit. Je tiens à remercier Elsy Trad, de la Direction Générale des Antiquités du Liban, d'avoir bien voulu me communiquer les photographies et les dimensions de ce document.

ce sarcophage présente sur sa cuve trois paires de portraits réparties sur la largeur de la cuve. Un seul de ces portraits est présenté en buste, les autres ne figurant que le visage. Tous ces portraits se signalent par leur caractère extrêmement schématique, et pour certains le sexe même du personnage ne peut être déterminé avec certitude. Les deux premiers visages à partir de la droite montrent des jeunes hommes aux visages longitudinaux, les mentons extraordinairement étirés, les oreilles décollées, les sourcils broussailleux. Un certain soin a été apporté au traitement des coiffures, figurées en courtes mèches ondulantes au-dessus de fronts dégarnis. Les lèvres sont indiquées par un simple trait incisé, dessinant un sourire. Les iris, à ce qu'il nous semble, sont incisés. Le troisième visage est d'apparence similaire, les yeux taillés en globes protubérants. La quatrième figure est présentée en buste sans bras: c'est un homme d'âge mûr figuré en *himation* traité en arcs concentriques se développant à partir du cou. La tête, reposant sur un cou singulièrement fin, présente de même un menton allongé, des oreilles décollées en arcs, des pommettes saillantes et joufflues, des globes oculaires circulaires et un nez court. De la chevelure ne paraît qu'une série de mèches tombant sur le front, surmontée d'une espèce de calotte, qui pourrait le désigner comme prêtre. À sa gauche, deux autres visages de même allure pourraient représenter des personnages féminins voilés.

Cette suite de portraits semble avoir représenté une famille, dont le *pater familias* devait être le personnage représenté en buste et coiffé de la calotte. Son caractère fruste, imputable à l'artiste, n'en démontre pas moins la faveur dont a joui le genre du portrait auprès des couches plus modestes de la population du Liban-Nord à l'époque romaine. Ces portraits accusent un curieux schématisme et une exécution naïve; ils se rencontrent dans les différentes régions de l'Empire romain<sup>102</sup>: nous en trouvons des témoignages en Gaule Aquitaine<sup>103</sup> ou encore en Mésie

---

**102** Kl. Parlasca remarquait déjà dans l'introduction de sa synthèse consacrée à la portraiture funéraire syrienne des époques hellénistiques et romaines que »[die] syrischen Vergleichsstücke aus hellenistischer und römischer Zeit können nur in Ausnahmefällen einem Vergleich mit den Meisterwerken der Klassik standhalten. Dabei wir allerdings gern übersehen, daß es gerade auch in Athen neben den häufig reproduzierten Spitzenstücken zahllose Werke einer handwerklichen Serienproduktion gibt, die in künstlerischer Hinsicht keine besonderen Ansprüche stellen können«.

**103** Cazes *et al.* 1995, 231.

Supérieure<sup>104</sup>, pour ne citer que ces exemples. Les particularismes de ces représentations ne doivent pas être interprétés comme des formes de résistance aux prototypes métropolitains (dans le sens de *stadtrömischen*)<sup>105</sup>. Le sarcophage de Menjez, à l'instar d'autres portraits funéraires qui se ressentent d'un style ›naïf‹<sup>106</sup>, ne sont pas l'expression d'un art local autonome, mais des tentatives malheureuses d'imitation d'œuvres de meilleure finition que ces artistes et commanditaires pouvaient admirer dans les nécropoles des grandes cités proche-orientales. Comme le remarque D. Mladenović à propos de représentations similaires en Mésie Supérieure, »local sculptors were consciously inserting themselves into the classical tradition where the close reproduction of a prototype was valued, and there is nothing to indicate their rejection of this value«<sup>107</sup>. Sur notre panneau, les visages n'ont rien de distinctif, qui aurait permis aux proches, visitant le tombeau, de reconnaître indubitablement tel parent ou tel autre d'après ses traits individualisés. À défaut de ressemblance naturaliste, les propriétaires auraient pu joindre aux portraits des motifs ou des attributs (corbeille, bijoux, métier à tisser, armes, rouleau, etc.), qui auraient particularisé davantage la représentation de chaque personnage, lui conférant une *persona* plus substantielle. Mais, à l'exception du personnage en buste, tous les autres n'ont aucun élément distinctif. Ce sarcophage nous invite donc à réévaluer la catégorie même de portrait et sa portée pour ces commanditaires et spectateurs antiques: en effet, le portrait ne doit pas être ici entendu comme une image ressemblante du défunt, même idéalisée, mais comme un symbole valant pour soi dont la principale visée est de donner corps à la réussite sociale des défunts. Nous devons supposer qu'en contexte d'exposition »privé«, tel que l'était le tombeau familial, les visiteurs étaient en mesure d'identifier les défunts, d'après l'emplacement du sarcophage ou en s'aidant d'inscriptions aujourd'hui disparues. Le portrait ne traduit donc pas ici une tentative de reproduire fidèlement l'image du défunt, au moyen de la *mimèsis*, mais

---

**104** Mladenović 2016, 108, fig. 6.2.

**105** *Contra* Skupińska-Løvset 2003, 599: »The avoidance of a veristic presentation of the human face, pertaining to intellectual perception, could certainly be considered a feature marking resistance, but only once any influence of the veristic style in Syria were recorded (*sic*)«.

**106** Skupińska-Løvset 1983; Weber 2002.

**107** Mladenović 2016, 111.

fonctionnait comme un *status symbol*<sup>108</sup>: dans une visée commémorative, c'est-à-dire pour l'accomplissement des rites de commémoration et pour la préservation de la mémoire des défunts, tout se passe comme si, pour reprendre la formule de D. Mladenović, ces images étaient »semantically correct and entirely successful«<sup>109</sup>.

L'aspect générique, enfin, de ces »portraits« rend la question de leur datation délicate: l'incision des iris d'une part, et l'absence de symboles explicitement chrétiens d'autre part, nous déterminent à placer ce sarcophage dans la seconde moitié du II<sup>e</sup> ou le courant du III<sup>e</sup> s. de n.è., sans qu'il soit possible de préciser cette date davantage.

## STÈLES

Les stèles funéraires ornées de portraits, en haut ou bas-relief, sont, avec les bustes, une des formes les plus fréquemment retenues pour la représentation des défunts dans les tombes. Malgré leur nombre relativement

---

**108** Skupińska-Løvset 2003, 591: »[...] regional portraiture of popularist style is more preoccupied with the showing of the status of a person than his/her actual appearance«, et récemment Birk 2013, 132: »The presence of a portrait conveys in itself a certain level of education, and was therefore indicative of the person's social standing. As such, individual characterisation of the portrait subject sometimes seems to have been less important than having a portrait that, despite its more or less generic facial features, symbolised the individual and represented the virtues and qualities of that person«.

**109** Mladenović 2016, 113. L'auteur ajoute (*ibid.*, 114): »If the subject being represented is perceived as defying conventional means of portrayal, or if a successful representation of the subject was not considered important in the first place, its success would not necessarily be based on realism or naturalism. If these sculptures are seen as expressions of the ideas that the objects themselves are intended to evoke, then the figural imagery carried by the sculptures is not much more than a suggestion, and an object of poorer quality would have been equally acceptable as long as the object fulfilled its purpose«. P. Zanker était parvenu à la même conclusion, voyant dans la piètre qualité de certaines représentations une volonté de s'appropriier un signe de réussite sociale plutôt qu'une œuvre de grande qualité, et ressemblante: »Wie groß das Verlangen nach einer solchen Bildnisdarstellung war, zeigen gerade die vielen mißglückten Stelen, die man in allen Provinzmuseen, aber auch in Rom findet. Es waren eben die Auftraggeber, die drängten und notfalls auch akzeptierten, was ein ganz ungeübter Steinmetz leisten konnte, auch wenn sie dabei für unsere Augen eher karikiert als porträtiert wurden« (Zanker 1992, 346).

considérable, aucune stèle n'a à notre connaissance été découverte en contexte archéologique qui pourrait indiquer son mode d'exposition original. Nous ne pouvons que supposer que certaines d'entre elles devaient être fichées en terre à l'entrée des tombeaux, tandis que d'autres devaient être disposées à l'intérieur des hypogées, devant les *loculi*. Le format même de la stèle se prête à un large répertoire figuratif et ornemental, et permet des compositions originales.

#### STÈLES DE GAÏUS FULLONIUS

Bien qu'elles ne nous soient connues que par des croquis approximatifs, deux stèles de basalte, inscrites, provenant des environs d'Émèse (actuelle Homs), sont d'un grand intérêt pour notre appréciation de la portraiture funéraire en Syrie romaine (et au-delà), puisqu'elles consistent en deux portraits d'un même personnage, à savoir le vétéran Gaïus Fullonius. La première figure le vétéran en grandeur naturelle, en haut-relief, représenté en pied<sup>110</sup>. Il est vêtu d'une tunique recouverte d'un manteau, dont un pan est rabattu par-dessus son poignet gauche, la main étant ramenée au niveau de l'abdomen, tandis que dans sa main droite il tient une lance. Au-dessus de la tête, qui avait malheureusement disparu, se lisait l'inscription: »Gaïus Fullonius Severus, cavalier, l'an 500 (?), le 23<sup>e</sup> du mois Pérítios«. La date de l'építaphe correspond, d'après l'ère séleucide, à l'an 188 de n.è.<sup>111</sup>.

La seconde stèle est apparemment (et d'après le dessin) un bas-relief cintré montrant Gaïus Fullonius à cheval, armé d'une courte lance et d'un petit bouclier rond<sup>112</sup>. Sur ses épaules est perché un aigle aux ailes éployées: c'est sans doute un rappel de l'aigle (*aquila*) figuré sur les étendards de la légion romaine<sup>113</sup>. Le personnage semble casqué mais le croquis ne donne qu'un détail confus de son vêtement. L'építaphe grecque gravée de part et d'autre du personnage nous livre son identité: »Gaius Fullonius Severus, vétéran«<sup>114</sup>. Notons que ce Gaius Fullonius, portant les *tria nomina*, devait être citoyen romain.

**110** Disparu. Dimensions: H. 170 cm; L. 50 cm. Perdrizet – Fossey 1897, 72–73, n° 16, fig. 2.

**111** *IGLS* V, 2097: <Γαῖος Φ>ου<λ>λῶνιος Σε|ουῆρος| [ίππ]εὺς || ἔτου[ς φ' (?)] | μη(νὸς) (?) Πε|[ριτ(ίου)] <γ>κ' (lecture R. Mouterde).

**112** Perdrizet – Fossey 1897, 72, n° 15; *IGLS* V, 2096.

**113** Balty – Van Rengen 1993, 22.

**114** *IGLS* V, 2096: Γ(αῖος) Φουλλῶνιος Σεουῆρος <οὐ>ετρα|νός (lecture R. Mouterde).



Cette paire d'images appelle plusieurs remarques. Nous avons souligné plus haut leur principal intérêt: Gaius Fullonius ou son entourage avait commandé deux reliefs funéraires, l'un le représentant en fantassin, l'autre en cavalier. On note toutefois que son statut de cavalier (ἵππεύς) n'est mentionné que dans l'épithaphe de la stèle le montrant en fantassin, cette précision étant superflue sur la seconde puisqu'on le voit sur sa monture. Gaius Fullonius avait ainsi pris soin d'indiquer son statut de cavalier sur les deux stèles, ce qui nous amène à conjecturer que ces deux reliefs ne devaient peut-être pas être exposés en un même lieu.

Ces représentations ›doubles‹, bien que rares, ne sont pas inédites au Proche-Orient romain: nous en trouvons des occurrences à Palmyre, où une certaine 'Alâ, fille de Yarhai, par exemple, possédait deux bustes la montrant dans deux différentes attitudes, les épithaphe indiquant les mêmes noms et la même année de décès<sup>115</sup>. M. Heyn en conclut que les bustes d'Alâ devaient probablement être exposés l'un dans le tombeau de sa famille paternelle et l'autre dans celui de son époux<sup>116</sup>.

Notons aussi l'attitude particulière de Gaius Fullonius sur la première stèle, tenant dans une main la lance, tandis qu'un pan de son manteau s'enroule autour de son poignet gauche, l'avant-bras longeant la taille, ce dernier geste étant une citation, en quelque sorte, de la statuaire honorifique. On pourrait y déceler une volonté de la part de Gaius Fullonius de se présenter simultanément en militaire et en citoyen exemplaire qui, ayant achevé son service (puisqu'il est vétéran), a su prendre une part active à la vie politique de sa cité. Les inscriptions votives, honorifiques ou funéraires de la Syrie romaine tendent en effet à montrer que les vétérans étaient bien intégrés aux institutions politiques de leurs cités et villages, et contribuaient aux activités édilitaires de celles-ci<sup>117</sup>.

#### HAUT-RELIEF D'UNE MUSICIENNE

Les représentations de soi en contexte funéraire étaient aussi l'occasion, comme nous l'avons entrevu avec le sarcophage tyrien de Bôdostartos, d'évoquer les qualités intellectuelles du défunt, à une époque où cel-

<sup>115</sup> British Museum, inv. 125695; Glyptothèque Ny Carlsberg, inv. 1079; Heyn 2010, 640 et n. 73; Kropp – Raja 2014, 404 et n. 58.

<sup>116</sup> Heyn 2010, 640.

<sup>117</sup> Sartre-Fauriat 2005. L'auteur note toutefois que ce phénomène d'intégration des soldats et vétérans aux élites financières et sociales des cités et villages de la Syrie est plus aisément décelable dans le Hauran que dans les autres régions de la Syrie et de l'Arabie, où les légions n'étaient souvent que de passage (*ibid.*, 132).



**10** Stèle de la musicienne, Philippopolis (Shahbā), III<sup>e</sup> s. de n. è. Souweida, Musée de Souweida inv. 281

les-ci paraissaient, sous l'effet de la Seconde Sophistique, indispensables à l'exercice des magistratures<sup>118</sup>. Le portrait funéraire de Bôdostartos représenté en *pepaideumenos* pourrait ainsi trouver un de ses pendants féminins dans une stèle anépigraphie, taillé dans le basalte et provenant de Philippopolis (actuelle Shahbā) en Syrie du Sud<sup>119</sup>. Ce haut-relief (fig. 10), dont l'aspect n'est pas sans rappeler la statue de la dame sidonienne mentionnée plus haut, figure un personnage féminin assis sur un siège à haut dossier (*cathedra*), dont l'arrière n'est pas travaillé et dont le pied visible est orné sur toute sa hauteur de motifs circulaires (imitant des pierreries ou des incrustations de perles, ou encore des appliques en bronze?)<sup>120</sup>. La jeune femme est représentée le torse de face, les jambes tournées vers la gauche. Elle porte un *chiton* à manches ceinturé sous la poitrine et un *himation*, parcouru de plis épais, enveloppant le bas du corps jusqu'aux chevilles, et duquel dépassent des pieds chaussés. La tête, nue, a été martelée, mais laisse deviner des traits juvéniles. Les cheveux sont

**118** Sur ce phénomène culturel, voir Anderson 1993; Borg 2004; Whitmarsh 2005. Pour sa traduction plastique, voir Marrou 1938, Ewald 1999.

**119** Musée de Souweida, inv. 281. Dimensions: H. 94 cm; L. 42 cm.; Pr. 40 cm: Sartre-Fauriat 2001a, I, 283–284, n° 46 (avec bibliographie antérieure).

**120** Sur la typologie de ce siège, voir Richter 1966, 101–102, pl. 505–508.

noués en deux longues tresses enroulées couvrant les oreilles et longeant le cou. La femme semble en outre porter un collier dont la forme a été rendue méconnaissable par l'érosion de la pierre. L'avant-bras droit passe devant le buste pour se porter vers un objet tenu verticalement, appuyé sur la cuisse gauche. A. Sartre-Fauriat voit dans cet attribut «une sorte de planche étroite, évasée vers le haut, avec une partie ronde à mi-hauteur» et ajoute que «l'idée qu'il s'agit d'un instrument de musique, lyre ou harpe se défend»<sup>121</sup>. Nous retenons volontiers cette dernière interprétation, et sommes tenté de voir dans cet instrument à cordes une variante locale de la πανδοῦρα (trois cordes) ou du σκινδαψός (quatre cordes) auquel les Grecs prêtaient d'ailleurs une origine «assyrienne»<sup>122</sup>. Quant à la «partie ronde» que mentionne Sartre-Fauriat, elle ne saurait être la caisse de résonance, dont le placement à cette hauteur serait incongru. Nous y voyons tout simplement la main gauche (martelée ou inachevée) de la jeune femme tenant la pandore, tandis que trois doigts de sa main droite en pincents les cordes. De semblables représentations de femmes jouant d'un instrument à cordes (et précisément de la πανδοῦρα, ou de son équivalent romain, le *pandurium*) se retrouvent sur des reliefs de sarcophages d'époque impériale, à l'exemple d'un sarcophage à Londres daté de 220 de n.è.<sup>123</sup>, ou du sarcophage de P. Caecilius Valerianus au Vatican, produit dans le dernier quart du III<sup>e</sup> s. de n.è.<sup>124</sup>, ou encore du sarcophage de Sosia Iuliana à Ravenne<sup>125</sup>. Notons aussi que les sièges à hauts dossiers recourbés sur lesquels sont assis ces personnages féminins entretiennent un rapport iconographique étroit avec celui de notre musicienne. Il nous reste à examiner la pertinence de cet attribut musical en contexte funéraire.

À partir du III<sup>e</sup> siècle de n.è., les défunts sont fréquemment figurés sur les sarcophages dans des attitudes ou prenant part à des scènes évoquant la vie intellectuelle: les hommes sont munis de rouleaux (*volumina*)<sup>126</sup>, tandis que les femmes jouent d'un instrument de musi-

**121** Sartre-Fauriat 2001a, I, 284.

**122** Mathiesen 1999, 283–285. Pour des figurations de cet instrument dans l'art grec, voir Reinach 1895; Higgins – Winnington-Ingram 1965.

**123** British Museum, inv. 2320: Koch – Sichtermann 1982, 111, fig. 108.

**124** Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano, inv. 9538 / 9539: *ibid.*, fig. 109.

**125** *Ibid.*, 287, fig. 304.

**126** La figuration du *volumen* dans la main du défunt a reçu différentes interprétations (testament, livre de comptes, ouvrage littéraire, etc.), et cet attribut devait être nécessairement polysémique.

que<sup>127</sup>. Le goût pour la musique et la pratique d'un art musical sont évidemment à mettre en relation avec les Muses, aux côtés desquelles les défuntes sont d'ailleurs souvent figurées. Dans son magistral *Μουσικὸς Ἄνθρωπος*, H.-I. Marrou avait dressé un catalogue de ces représentations de musiciennes et en avait donné une interprétation qui n'a rien perdu de son acuité<sup>128</sup>. Certes, l'adjonction d'un instrument de musique participe de l'identification de la jeune femme aux Muses, ou du moins de sa présentation comme une suivante de celles-ci. Mais cette pratique musicale était aussi ancrée dans une réalité familière, puisque l'enseignement de la musique entraînait ordinairement dans l'éducation d'une jeune fille de la haute société<sup>129</sup>. Plutôt qu'une musicienne professionnelle, ou une évocation abstraite de l'univers des Muses, les spectateurs antiques devaient sans doute reconnaître dans ce portrait celui d'une jeune femme qui s'adonnait à la pratique musicale dans la sphère privée, et y voir plus largement l'illustration d'une éducation accomplie.

## BUSTES

Le buste constitue, comme nous l'avons précisé plus haut, le support le plus courant de portrait funéraire au Proche-Orient romain. Il était le plus souvent placé dans une niche aménagée près du *loculus* (et la constatation même de ces niches dans les hypogées nous permet d'ailleurs d'y restituer des bustes et reliefs aujourd'hui disparus). Si la majorité des bustes nous sont parvenus dans un état à peine ébauché, réduits en

---

**127** Des personnages féminins sont aussi figurés avec des rouleaux, et la fréquence de ces occurrences augmente à partir du milieu du III<sup>e</sup> siècle de n.è.: Huskinson 1999, 197–200.

**128** Marrou 1938, 195: »Pas plus que le *volumen*, la lyre ou le luth ne peut passer pour un symbole abstrait de la qualité de défunt. Inutile de chercher quelque lointain symbolisme: pourquoi nos joueuses de lyre ne seraient-elles pas, tout simplement, des »musiciennes«? Sinon nécessairement des virtuoses de leur instrument, du moins des ferventes de la μουσική, de l'art ou des arts que ce nom représentait»; *ibid.*, 216, n. 42: »[...] on pourrait sans doute rappeler que Μουσική signifie parfois non pas la musique au sens étroit, mais de façon très générale »la chose des Muses«, l'ensemble des sciences et des arts auxquels président ces déesses [...]; dès lors, représenter une défunte en »musicienne« serait une manière de signifier, tout simplement, qu'elle était une femme cultivée ... Mais je préfère l'interprétation littéraire, qui a pour elle le témoignage des inscriptions«.

**129** Mano 2005, 415–416.



**11** Buste d'une dame, Gadara (Umm Qeis), deuxième moitié du II<sup>e</sup> s. de n. è. Irbid, Museum of Jordanian Heritage, Université du Yarmouk, inv. A 3508/608

quelque sorte à la figuration élémentaire d'une silhouette humaine<sup>130</sup>, quelques œuvres se distinguent cependant par une exécution plus soignée et par une plus grande attention portée à la définition de traits individualisés.

#### BUSTE D'UNE DAME AU MUSÉE DE L'UNIVERSITÉ DU YARMOUK

Nous prendrons pour exemple un buste conservé au musée archéologique de l'Université du Yarmouk à Irbid et qui proviendrait, selon Th. Weber, de Gadara (actuelle Umm Qeis), une des cités de la Décapole. Ce buste en calcaire (fig. 11)<sup>131</sup> figure un personnage féminin aux épaules larges, portant un *chitôn* dont on ne distingue que le col, et un *himation* enveloppant tout le torse et qui se développe en d'épais plis curvilignes. Les surfaces sur les côtés et à l'arrière ont été soigneusement lissées mais ne présentent aucun relief ou décor, ce qui s'accorde avec l'exposition de ce buste dans une niche funéraire. Le visage est ovale et plein, les lèvres charnues marquent aux commissures comme une moue renfrognée, empreinte de tristesse. Le nez est brisé. Des paupières épaisses encadrent des yeux en amande, aux iris incisés (le creusement des pupilles est moderne). Les sourcils sont dessinés au moyen d'une suite d'encoches obliques. La chevelure est arrangée en de longues tresses crantées sur le front et torsadées sur les tempes, séparées par une raie médiane. Cette coiffure élégante reprend le type de Lucille (147–183 de n.è.), fille de Marc Aurèle<sup>132</sup>, ce qui nous permet d'inscrire ce portrait dans la deuxième moitié du II<sup>e</sup> siècle de n.è.

#### BUSTE PEINT D'ABILA

Le dernier document que nous examinerons dans le cadre de cette contribution est un buste en calcaire sommairement peint, provenant de l'hypogée Q11 de la nécropole d'Abila (actuelle Qweilbeh), autre cité de la Décapole, au nord de Gadara. Ce buste<sup>133</sup> consiste en un bloc rectangulaire à la surface antérieure aplanie, surmonté d'une forme circulaire à

**130** Voir Skupińska-Løvset 1983; Weber 2002.

**131** Irbid, Museum of Jordanian Heritage, Université du Yarmouk, inv. A 3508/608. H. 43; L. 35,9; Pr. 20. Weber 2002, 418, PL 39, pl. 50:A–D.

**132** Voir par exemple un portrait de Lucille au musée du Louvre (Inv. Ma 1171): Kersauson 1996, 280–281, n° 127.

**133** Irbid, Musée archéologique, numéro d'inventaire inconnu. H. 33; L. 30. Barbet – Vibert Guigue 1989/1994, 54, 330, fig. 23; Weber 2002, 476, A 36, fig. 128, pl. 114.H.

l'emplacement de la tête, sur laquelle sont esquissés dans un style fruste les traits d'un homme barbu au front dégarni. Un trait horizontal parcourant les épaules indique le bord supérieur de son vêtement, tandis que deux larges traits verticaux désignent les *clavi* peints en rouge. Ce portrait peint ne se signale pas particulièrement, loin s'en faut, par sa qualité d'exécution, mais mérite notre attention en raison de son support. En effet, un grand nombre de bustes rectangulaires aux têtes silhouettées, aux surfaces planes et vierges de tout décor, a été retrouvé dans la région de la Décapole. Ce buste peint nous invite à voir en cette série de bustes des supports de portraits peints initialement disposés dans des niches près des *loculi*<sup>134</sup>. Les traits physiognomiques étaient parfois dessinés au trait de charbon, comme le montre un buste recueilli par la mission américaine à Abila<sup>135</sup>. Le rapprochement de notre buste peint de celui sculpté (et sans doute originellement peint) de la dame de Gadara nous permet d'apprécier toute la palette typologique et artistique dont disposaient les notables d'Abila et du nord de la Jordanie pour leurs portraits funéraires. Si le type de portrait funéraire (buste, stèle, sarcophage, portrait peint) relève dans une certaine mesure de la préférence artistique des commanditaires, le coût des œuvres devait aussi orienter ce choix. Le large répertoire de portraiture funéraire mis à disposition des notables, s'étalant du sarcophage attique à *klinè* au visage dessiné au charbon sur un buste rudimentaire, a certainement permis à une plus large proportion de la population d'accéder à ces modes de commémoration.

## CONCLUSION

Si la portraiture funéraire est documentée au Proche-Orient dès l'Âge du Bronze et connaît une vigueur renouvelée aux époques achéménide et hellénistique, ce phénomène, largement circonscrit au cours de ces siècles à la côte syro-palestinienne, va connaître une nouvelle impulsion

---

**134** Barbet – Vibert-Guigue 1989/1994, 54: »[Ces bustes] conservent exceptionnellement des traces de couleur noire, rouge, marron ou ocre jaune, selon les cas, et il paraît évident que tous devaient être peints à l'origine«; Weber 2002, 476: »Die Angabe physiognomischer Details durch Bemalung scheint also bei den Abilener Totenbildern verbreitet gewesen zu sein«.

**135** Smith 1989, 30, fig. 7.9. Je remercie Michael Fuller de m'avoir communiqué un cliché de ce buste, actuellement conservé au Covenant Theological Seminary de Saint-Louis, Missouri (numéro d'inventaire inconnu).

lorsque la Syrie puis l'Arabie entrent dans l'orbe de Rome, et sera étendu à des régions où il n'était jusqu'ici pas encore attesté. Les ›bourgeoisies‹ de l'intérieur syrien et nord-arabique se saisissent alors d'un mode d'expression qui condense efficacement en un langage codifié, et donc aisément déchiffrable, leur ascension sociale et leur participation à une *koinè* culturelle méditerranéenne qu'on voit aussi reflétée dans l'architecture et l'épigraphie funéraires. Notons enfin que la ›pénétration‹ du portrait funéraire dans ces provinces, d'autant plus profonde qu'elle connaîtra une admirable longévité (le tombeau d'Abedrapsas est daté de 325 de n.è.), va s'accompagner d'un élargissement sans précédent non seulement du répertoire typologique (statues, stèles, façades de tombeaux, bustes, peinture murale, etc.) mais encore du formulaire iconographique (figures endeuillées, portraits familiaux, scènes de la vie intellectuelle, personnages en habit militaire ou sacerdotal, formules d'héroïsation et de *Privatapotheose*, etc.).

À défaut de données fiables sur les prix pratiqués pour la confection des portraits funéraires<sup>136</sup>, un examen du contexte d'exposition de ces portraits (dans les hypogées, sur les façades des tombeaux, ou le long des voies romaines bordées de tombes, pour reprendre la formule d'A. Roth Congès<sup>137</sup>) nous permet de cerner la clientèle à laquelle cette production était adressée. Il faut se garder, en effet, de voir dans cette inflation de la portraiture funéraire une quelconque ›démocratisation‹ (au sens moderne) de l'accès à ce mode de représentation: ces images étaient placées dans des hypogées ou des tombeaux construits, dont l'aménagement était sans nul doute coûteux, ce qui nous laisse supposer que seuls les notables, c'est-à-dire les élites politiques et économiques des cités ou villages, avaient les moyens de telles dépenses et pouvaient donc s'offrir ces représentations.

Or, ce même examen doit nous pousser à réévaluer notre acception de la notion de *Massenphänomen*: si la portraiture funéraire peut être interprétée comme un phénomène de masse, ce n'est pas en raison du volume plus ou moins grand d'œuvres conservées, mais précisément en

---

**136** Si les amendes sépulcrales imposées en cas de violation de la tombe se rencontrent quelquefois dans les épitaphes, nous sommes très mal renseignés sur les coûts des sculptures funéraires. L'épitaphe gravée sur un cippe figurant un soldat (Septimius Dardisanus, de la Legio II Parthica stationnée à Apamée) mentionnant un prix de 1000 deniers (Balty – Van Rengen 1993, 34, pl. 12), est à notre connaissance la seule information dont nous disposons en milieu syrien.

**137** Roth Congès 1990.



vertu du contexte d'exposition de ces *eikones* funéraires qui conversaient avec un public dépassant le cercle des seuls commanditaires et de leur entourage. Les reliefs sculptés sur les façades de tombeaux, les portraits figurés sur les portes des sépultures en milieu rural interpelaient les voyageurs aux abords des routes commerciales. Les sarcophages à *klinai* figurant des couples de défunts allongés, disposés sur les toits des enclos funéraires à Tyr<sup>138</sup>, s'offraient au regard des voyageurs et des habitants de cette cité. Les adresses aux passants mentionnées dans des épitaphes de Beisān-Scythopolis<sup>139</sup>, de Byblos-Jbeil<sup>140</sup> ou de Gérasa-Jérash<sup>141</sup> (pour ne retenir que ces exemples), si elles peuvent être vues comme autre chose que des transcriptions ›mécaniques‹ de lapicides puisant dans leurs catalogues d'épigrammes funéraires, témoignent en ce cas d'une volonté de la part des propriétaires de prendre le passant à témoin et de saisir son attention par un déploiement de décor et de luxe qui ne pouvait qu'être rehaussé par l'insertion de portraits funéraires.

Mais nous pouvons tenter aussi de reconstituer par l'imagination le spectacle des cortèges funèbres procédant depuis les *domus* jusqu'aux nécropoles<sup>142</sup>, à l'occasion desquels des portraits funéraires pouvaient être exhibés<sup>143</sup>. Sans spectateur, le portrait funéraire demeurait ›muet‹, inopérant, et le souvenir du défunt se dissolvait. Si le portrait funéraire, dans l'espace syrien et dans le monde romain, peut être lu comme un phénomène de masse, c'est aussi, et peut-être par-dessus tout, au sens premier d'une œuvre destinée à une ›foule de regards‹.

---

**138** Birk 2012, 119–120.

**139** Avi-Yonah 1939, 59–60, n° 3.

**140** Renan 1864, 183–185.

**141** Germer-Durand 1899, 24–25, n° 31.

**142** Voir Bodel 1999.

**143** Nous n'établissons pas ici une filiation, qui nous semble difficilement démontrable, entre les cortèges funèbres de l'aristocratie romaine à l'époque tar-do-républicaine, au cours desquels étaient paradées les *imagines maiorum* en cire, et les processions funèbres dans ces provinces orientales d'époque impériale pour lesquelles nous n'avons, dans l'espace syrien du moins, aucun clair témoignage iconographique ou archéologique. Ces processions, manifestations sociales et civiques par excellence, étaient sans doute exploitées par les organisateurs pour exalter la mémoire du défunt, et par là le prestige social des survivants. L'exhibition à cette occasion des portraits funéraires (sarcophages attiques, statues, stèles, etc.) n'aurait pas manqué d'impressionner les spectateurs. Pour une réflexion similaire, voir de Jong 2010, 624.

## DROITS ICONOGRAPHIQUES

**Fig. 1, 2, 4, 11** © B. Annan

**Fig. 3** © J. Aliquot

**Fig. 5, 6** © Wikicommons

**Fig. 7, 8** D'après Yon – Aliquot 2016, fig. 328a–b

**Fig. 9** © E. Trad

**Fig. 10** © DAI

**Pl. 9** © T. Michaeli

**Pl. 10a** © B. Annan

**Pl. 10b** © DAI.

## BIBLIOGRAPHIE

**AAES II** Butler, Howard Crosby: *Architecture and Other Arts* (Publications of an American Archaeological Expedition to Syria in 1899–1900, II). New York 1903.

**Abdul-Hak 1954/1955** Abdul-Hak, Sélim: Rapport préliminaire sur des objets provenant de la nécropole romaine située à proximité de Nawa (Hauran). In: *Annales Archéologiques Syriennes*, 4–5 (1954–1955), 163–188.

**Aliquot 2009** Aliquot, Julien: *La vie religieuse au Liban sous l'Empire romain*. Beyrouth, Paris 2009.

**Altheeb 2015** Altheeb, Dani: Funerary Sculptures in the Tomb of Abedrapsas at Frikya. In: *Zeitschrift für Orientarchäologie* 8 (2015), 236–249.

**Anderson 1993** Anderson, Graham: *The Second Sophistic. A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*. Londres, New York 1993.

**Aubert - Cortopassi 2004** Aubert, Marie-France – Cortopassi, Roberta: *Portraits funéraires de l'Égypte romaine: I. Masques en stuc* (Musée du Louvre, Département des antiquités égyptiennes). Paris 2004.

**Avigad 1976** Avigad, Nahman: *Beth She'arim. Report on the Excavations during 1953 – 1958. Volume III: Catacombs 12 – 23*. New Brunswick (N.J.) 1976.

**Avi-Yonah 1939** Avi-Yonah, Michael: Greek and Latin Inscriptions from Jerusalem and Beisān. In: *Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine* 8 (1939), 54–61.

**Balty - Van Rengen 1993** Balty, Jean-Charles – Van Rengen, Wilfried: *Apamée de Syrie. Quartiers d'hiver de la IIe Légion parthique: Monuments funéraires de la nécropole militaire*. Bruxelles 1993.

**Balty - Cazes - Rosso 2012** Balty, Jean-Charles – Cazes, Daniel – Rosso, Emmanuelle: *Sculptures antiques de Chiragan (Martres – Tolosane). I. Les portraits romains: I.2. Le siècle des Antonins*. Toulouse 2012.

- Barbet - Vibert-Guigue 1988/1994** Barbet, Alix – Vibert-Guigue, Claude: Les peintures des nécropoles romaines d'Abila et du nord de la Jordanie. Beyrouth, Paris 1988/1994.
- Beacham 1991** Beacham, Richard: *The Roman Theatre and its Audience*. Cambridge (Mass.) 1991.
- Birk 2012** Birk, Stine: Sarcophagi, Self-Representation and Patronage in Rome and Tyre. In: Stine Birk, Birte Poulsen (éd.). *Patrons and Viewers in Late Antiquity*. Aarhus 2012, 107–133.
- Birk 2013** Birk, Stine: *Depicting the Dead. Self-Representation and Commemoration on Roman Sarcophagi with Portraits*. Aarhus 2013.
- Bodel 1999** Bodel, John: Death on Display: Looking at Roman Funerals. In: Bettina Bergmann, Christine Kondoleon (éd.). *The Art of Ancient Spectacle (Studies in the History of Art, 56)*. New Haven, Londres, Washington 1999, 259–281.
- Borg 2004** Borg, Barbara: Glamorous intellectuals: Portraits of *pepaideumenoi* in the second and third centuries AD. In: Barbara Borg (éd.). *Paideia: The World of the Second Sophistic*. Berlin, New York 2004, 157–178.
- Brélaz 2009** Brélaz, Cédric: Les bienfaiteurs, «sauveurs» et «fossoyeurs» de la cité hellénistique? Une approche historiographique de l'évergétisme. In: Olivier Curty (éd.): *L'huile et l'argent, gymnasiarchie et évergétisme dans la Grèce hellénistique – Actes du colloque tenu à Fribourg, du 13 au 15 octobre 2005, publiés en l'honneur du Professeur Marcel Piérart à l'occasion de son 60e anniversaire*. Fribourg 2009, 37–56.
- CAT** Clairmont, Christoph: *Classical Attic Tombstones*. Kilchberg 1993.
- Cavalier 1989/1990** Cavalier, Odile: La stèle des adieux. In: *Cahiers de Marie-mont 20–21 (1989/1990)*, 6–24.
- Cazes et al. 1995** Cazes, Daniel et al.: *Le regard de Rome: Portraits romains des musées de Mérida, Toulouse et Tarragona*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano, Ministerio de Cultura; Toulouse: Musée Saint-Raymond, Mairie de Toulouse; Tarragona, 1995.
- Chamay - Frel - Maier 1982** Chamay, Jacques – Frel, Jiří – Maier, Jean-Louis: *Le monde des Césars: Portraits romains (Hellas et Roma, I)*. Genève 1982.
- Colledge 1976** Colledge, Malcolm: *The Art of Palmyra*. Londres 1976.
- Contenau 1923** Contenau, Georges: Deuxième mission archéologique à Sidon (1920). In: *Syria* 4,4 (1923), 261–281.
- Cumont 1917** Cumont, Franz: *Études syriennes*. Paris 1917.
- Cumont 1949** Cumont, Franz: *Lux perpetua*. Paris 1949.
- D'Ambra 1989** D'Ambra, Eve: The Cult of Virtues and the Funerary Relief of Ulpia Epigone. In: *Latomus* 48,2 (1989), 392–400.
- Davies 2002** Davies, Glenys: Clothes as Sign: The Case of the Large and Small Herculaneum Women. In: Lloyd Llewellyn-Jones (éd.). *Women's Dress in the Ancient Greek World*. Londres 2002, 227–241.
- Davies 2005** Davies, Glenys: On Being Seated: Gender and Body Language in Hellenistic and Roman Art. In: Douglas Cairns (éd.). *Body Language in the Greek and Roman Worlds*. Swansea 2005, 215–238.

- Davies 2008** Davies, Glenys: Portrait Statues as Models for Gender Roles in Roman Society. In: Sinclair Bell, Inge Lyse Hansen (éd.). *Role Models in the Roman World: Identity and Assimilation* (Memoirs of the American Academy in Rome, Suppl. Vol. VII). Ann Arbor 2008, 207–220.
- de Jong 2010** de Jong, Lidewijde: Performing Death in Tyre: The Life and After-life of a Roman Cemetery in the Province of Syria. In: *American Journal of Archaeology* 114,4 (2010), 597–630.
- de Jong 2017** de Jong, Lidewijde: *The Archaeology of Death in Roman Syria. Burial, Commemoration and Empire*. Cambridge, New York: 2017.
- Dentzer - Dentzer-Feydy 1991** Dentzer, Jean-Marie - Dentzer-Feydy, Jacqueline: *Le djebel al-‘Arab. Histoire et patrimoine au Musée de Suweidā’*. Paris 1991.
- Dillon 2010** Dillon, Sheila: *The Female Portrait Statue in the Greek World*. Cambridge 2010.
- Dunand 1965** Dunand, Maurice: Tombe peinte dans la campagne de Tyr. In: *Bulletin du Musée de Beyrouth* 18 (1965), 5–51, pl. I–XXV.
- Dunand - Duru 1962** Dunand, Maurice - Duru, Raymond: *Oumm el-‘Amed, une ville de l’époque hellénistique aux échelles de Tyr*. Paris 1962.
- Duncan-Jones 1974** Duncan-Jones, Richard: *The Economy of the Roman Empire. Quantitative Studies*. Cambridge 1974.
- Élayi 1988** Élayi, Josette: Les sarcophages phéniciens d’époque perse. In: *Iranica Antiqua* 23 (1988), 275–322.
- Élayi - Haykal 1996** Élayi, Josette - Haykal, Mohamed Raïf: *Nouvelles découvertes des usages funéraires des Phéniciens d’Arwad (Transeuphratène, Suppl. 4)*. Paris 1996.
- Eliav 2002** Eliav, Yaron: Viewing the Sculptural Environment: Shaping the Second Commandment. In: Peter Schäfer (éd.). *The Talmud Yerushalmi and Graeco-Roman Culture III*. Tübingen 2002, 411–433.
- Eliav 2008** Eliav, Yaron: Roman Statues, Rabbis, and Graeco-Roman Culture. In: Norich, Anita - Eliav, Yaron (éds.). *Jewish Literatures and Cultures. Context and Intertext*. Providence 2008, 99–115.
- Erlich 2009** Erlich, Adi: *The Art of Hellenistic Palestine*. Oxford 2009.
- Ewald 1999** Ewald, Björn Christian: *Der Philosoph als Leitbild. Ikonographische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs*. Mainz am Rhein 1999.
- Fabircius 1999** Fabircius, Johanna: *Die hellenistischen Totenmahlreliefs. Grabrepräsentation und Wertvorstellungen in ostgriechischen Städten*. Munich 1999.
- Fejfer 2008** Fejfer, Jane: *Roman Portraits in Context (Image & Context, Vol. 2)*. Berlin, New York 2008.
- Feugère 2011** Feugère, Michel: *Casques antiques. Les visages de la guerre, de Mycènes à la fin de l’Empire romain*. Paris 2011<sup>2</sup> [1994].
- Fischer - Tal 2003** Fischer, Moshe - Tal, Oren: A Fourth-Century BCE Attic ›Totenmahlrelief‹ at Apollonia-Arsuf. In: *Israel Exploration Journal* 53,1 (2003), 49–60.
- Fittschen - Zanker 1983** Fittschen, Klaus - Zanker, Paul: *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen*

- Sammlungen der Stadt Rom. Band III. Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse Frauenporträts. Mainz am Rhein 1983.
- Forbis 1990** Forbis, Elizabeth: Women's Public Image in Italian Honorary Inscriptions. In: *American Journal of Philology* 111,4 (1990), 493–512.
- Frede 2000** Frede, Simone: Die phönizischen anthropoiden Sarkophage. Teil 1, Fundgruppen und Bestattungskontexte. Mayence 2000.
- Frede 2002** Frede, Simone: Die phönizischen anthropoiden Sarkophage. Teil 2, Tradition, Rezeption, Wandel. Mayence 2002.
- Georgiou 2009** Georgiou, Giorgos: Three Stone Sarcophagi from a Cypro-Classical Tomb at Kition. In: *Cahiers du Centre d'Études Chypriotes* 39 (2009), 113–139.
- Germer-Durand 1899** Germer-Durand, Joseph: Nouvelle exploration épigraphique de Gérasa. In: *Revue Biblique* 8 (1899), 5–39.
- Gersht 1996** Gersht, Rivka: Imported Sarcophagi from Caesarea Maritima and Tyre. In: Julio Mangas, Jaime Alvar (éd.). *Homenaje a José Ma Blázquez*. III, *Historia de Roma*. Madrid 1996, 51–73.
- Grimm 1974** Grimm, Günter: Die römischen Mumienmasken aus Ägypten. Wiesbaden 1974.
- Gubel 2002** Gubel, Éric (éd.): *Art phénicien. La sculpture de tradition phénicienne*. Paris, Gand 2002.
- Gwiazda 2016** Gwiazda, Mariusz: Rzymskie i bizantyjskie drzwi kamienne z terenów Syro-Palestyny. Pochodzenie, funkcja, dekoracja i rozprzestrzenienie. Thèse de doctorat, sous la direction de Tomasz Waliszewski et Krzysztof Domżański. Varsovie 2016.
- Hachlili 1981** Hachlili, Rachel: The Nefesh – the Jericho Column-Pyramid. In: *Palestine Exploration Quarterly* 113 (1981), 33–38, pl. IV–VII.
- Hadidi 1979** Hadidi, Adnan: A Roman Family Tomb at Es-Salt. In: *Annual of the Department of Antiquities of Jordan* 23 (1979), 129–137, pl. XLVII–LVIII.
- Hajjar 1965** Hajjar, Joseph: Un hypogée romain à Deb'aal dans la région de Tyr. In: *Bulletin du Musée de Beyrouth* 18 (1965), 61–104.
- Hallett 2005** Hallett, Christopher: *The Roman Nude. Heroic Portrait Statuary 200 BC – AD 300*. Oxford 2005.
- Hamdy Bey - Reinach 1892/1896** Hamdy Bey, Osman – Reinach, Théodore: Une nécropole royale à Sidon. *Fouilles de Hamdy Bey*. Paris 1892/1896.
- Hermay - Mertens 2014** Hermay, Antoine – Mertens, Joan: *The Cesnola Collection of Cypriot Art: Stone Sculpture*. New York, New Haven, Londres 2014.
- Heyn 2010** Heyn, Maura: Gesture and Identity in the Funerary Art of Palmyra. In: *American Journal of Archaeology* 114,4 (2010), 631–661.
- Higgins - Winnington-Ingram 1965** Higgins, Reynold – Winnington-Ingram, Reginald: Lute-Players in Greek Art. In: *Journal of Hellenic Studies* 85 (1965), 62–71, pl. XVI–XVII.
- Houser 1998** Houser, Caroline: The »Alexander Sarcophagus« of Abdalonymos: A Hellenistic monument from Sidon. In: Palagia, Olga; William Coulson (éd.) *Regional Schools in Hellenistic Sculpture. Proceedings of an International Con-*

ference held at the American School of Classical Studies at Athens, March 15–17, 1996. Oxford 1998, 281–291.

**Huskinson 1999** Huskinson, Janet: Women and Learning. Gender and identity in scenes of intellectual life on late Roman sarcophagi. In: Richard Miles (éd.). *Constructing Identities in Late Antiquity*. Londres, New York 1999, 190–213.

**IGLS** *Inscriptions Grecques et Latines de la Syrie*. Paris, 1929 –

**Ingholt 1928** Ingholt, Harald: *Studier over palmyresnk skulptur*. Copenhague 1928.

**Ingholt 1940** Ingholt, Harald: *Rapport préliminaire sur sept campagnes de fouilles à Hama en Syrie (1932–1938)*. Copenhague 1940.

**Ingholt 1942** Ingholt, Harald: *The Danish Excavations at Hama on the Orontes*. In: *American Journal of Archaeology* 46,4 (1942), 469–476.

**Jacobson 2007** Jacobson, David: *The Hellenistic Paintings of Marisa (PEF Annual VII)*. Leeds 2007.

**Jalabert 1904** Jalabert, Louis: *Nouvelles stèles peintes de Sidon*. In: *Revue Archéologique*, Quatrième série, 4 (1904), 1–16.

**Kersauson 1986** Kersauson, Kate de: *Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines: Catalogue des portraits romains. Tome I: Portraits de la République et d'époque Julio-Claudienne*. Paris 1986.

**Kersauson 1996** Kersauson, Kate de: *Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines: Catalogue des portraits romains. Tome II: De l'année de la guerre civile (68–69 après J.-C.) à la fin de l'Empire*. Paris 1996.

**Kleemann 1958** Kleemann, Ilse: *Der Satrapen-Sarkophag aus Sidon (Istanbuler Forschungen 20)*. Berlin 1958.

**Koch 1977** Koch, Guntram: *Sarkophag im römischen Syrien*. In: *Archäologischer Anzeiger* 92 (1977), 388–395.

**Koch 1989** Koch, Guntram: *Der Import kaiserzeitlicher Sarkophag in den römischen Provinzen Syria Palaestina und Arabia*. In: *Bonner Jahrbücher* 189 (1989), 161–211.

**Koch - Sichtermann 1982** Koch, Guntram – Sichtermann, Hellmut: *Römische Sarkophag*. Munich 1982.

**Kockel 1993** Kockel, Valentin: *Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts*. Mainz am Rhein 1993.

**Konrad 2004** Konrad, Michaela: *Grabformen und Totenkult als Quellen zur Bevölkerungsstruktur im römischen Syrien*. In: Andreas Schmidt-Colinet (éd.). *Lokale Identitäten in Randgebieten des Römischen Reiches: Akten des internationalen Symposiums in Wiener Neustadt*, 24.–26. April 2003. Vienne 2004, 133–146.

**Koortbojian 1996** Koortbojian, Michael: *In commemorationem mortuorum: text and image along the ›streets of tombs‹*. In: Jaś Elsner (éd.): *Art and Text in Roman Culture*. Cambridge 1996, 210–234.

- Kropp - Raja 2014** Kropp, Andreas – Raja, Rubina: The Palmyra Portrait Project. In: *Syria* 91 (2014), 393–408.
- Lammens 1898** Lammens, Henri: Promenade épigraphique à Sidon. In: *Revue Archéologique*, Troisième série, 33 (1898), 109–112.
- Lembke 2000** Lembke, Katja: Römische Schreiberstatuen aus dem Hauran und ihr ägyptisierendes Umfeld. In: *Damaszener Mitteilungen* 12 (2000), 255–264, pls. 55–57.
- Lembke 2001** Lembke, Katja: Phönizischen anthropoide Sarkophage (Damaszener Forschungen 10). Mayence 2001.
- Le Roux 2004** Le Roux, Patrick: La romanisation en question. In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 59<sup>e</sup> année/2 (2004), 287–311.
- Ling 1991** Ling, Roger: *Roman Painting*. Cambridge 1991.
- Ma 2012** Ma, John: Honorific Statues and Hellenistic History. In: Christopher Smith, Liv Maria Yarrow (éd.): *Imperialism, Cultural Politics, and Polybius*. Oxford 2012, 230–251.
- Mackay 1949** Mackay, Dorothy: The Jewellery of Palmyra and its Significance. In: *Iraq* 11,2 (1949), 160–187, pls. LI–LXII.
- Macridy 1904** Macridy, Théodore: À travers les nécropoles sidoniennes. I. Stèles peintes de Sidon. In: *Revue Biblique*, Nouvelle série, 1 (1904), 547–572.
- Malaise 1992** Malaise, Michel: À propos de l'iconographie «canonique» d'Isis et des femmes vouées à son culte. In: *Kernos* 5 (1992), 329–361.
- Marrou 1938** Marrou, Henri-Irénée: Μουσικὸς Ἀνὴρ. Étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains. Grenoble 1938.
- Masségli 2015** Masségli, Jane: *Body Language in Hellenistic Art and Society*. Oxford 2015.
- Mathiesen 1999** Mathiesen, Thomas: *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln, Londres 1999.
- McCown 1939** McCown, Chester: A Painted Tomb at Marwa. In: *Quarterly of the Department of Antiquities of Palestine* IX (1939), 1–30, pls. I–V.
- Mendel 1912** Mendel, Gustave: *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, I. Constantinople 1912.
- Michaeli 2001** Michaeli, Talila: The Iconographic Programme and Symbolism of the Tomb of the Nymphs at Ashkelon. In: Alix Barbet (éd.). *La peinture funéraire antique (IV<sup>e</sup> s. av. J.-C. – IV<sup>e</sup> s. apr. J.-C.): Actes du VII<sup>e</sup> colloque de l'association internationale pour la peinture murale antique (AIPMA)*, 6–10 octobre 1998, Saint-Romain-en-Gal. Paris 2001, 163–170, pls. XXX–XXXII.
- Michaeli 2007** Michaeli, Talila: Funerary Lights in Painted Tombs in Israel: from paganism to Christianity. In: Carmen Giral Pelegrín (éd.). *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique [AIPMA]*, Zaragoza – Calatayud 21–25 septembre 2004. [Saragosse]; Calatayud 2007, 203–208, 533.
- Micheli 1997** Micheli, Maria Elisa: Il rilievo Farnese con attori. In: *Prospettiva* 87/88 (1997), 100–106.

- Michon 1905** Michon, Étienne: Antiquités gréco-romaines provenant de Syrie, conservées au Musée du Louvre. In: *Revue Biblique, Nouvelle Série*, 2,4 (1905), 564–578.
- Migeotte 1997** Migeotte, Léopold: L'évergétisme des citoyens aux périodes classique et hellénistique. In: Michel Christol, Olivier Masson (éd.). *Actes du X<sup>e</sup> Congrès international d'épigraphie grecque et latine*, Nîmes, 4–9 octobre 1992. Paris 1997, 183–196.
- Mladenović 2016** Mladenović, Dragana: Developing a ›Sculptural Habit‹: The Creation of a Sculptural Tradition in the Roman Central Balkans. In: Susan Alcock, Mariana Egri, James Frakes (éd.): *Beyond Boundaries: Connecting Visual Cultures in the Provinces of Ancient Rome*. Los Angeles 2016, 104–119.
- Ng 2016** Ng, Diana: Monuments, Memory, and Status Recognition in Roman Asia Minor. In: Karl Galinsky (éd.): *Memory in Ancient Rome and Early Christianity*. Oxford 2016, 235–260.
- Nitschke 2015** Nitschke, Jessica: What is Phoenician about Phoenician Material Culture in the Hellenistic Period? In: Julien Aliquot, Corinne Bonnet (éd.). *La Phénicie hellénistique. Actes du colloque international de Toulouse (18–23 février 2013)* (Topoi, Suppl. 13). Lyon, Paris 2015, 207–238.
- Omeri - Robeh 2012** Omeri, Ibrahim - Robeh, Suzanne: Tombes et coutumes funéraires en Damasène à l'époque classique. Damas 2012. (en arabe).
- Ory 1939** Ory, Jacob: A Painted Tomb near Ascalon. In: *Quarterly of the Department of Antiquities of Palestine* 8 (1938), 38–44, pls. XXV–XXIX.
- Parlasca 1982** Parlasca, Klaus: Syrische Grabreliefs hellenistischer und römischer Zeit. *Fundgruppen und Probleme* (Trierer Winckelmannsprogramm 3). Mayence 1982.
- Parlasca 2006** Parlasca, Klaus: Die Skulpturen aus dem Habbaši-Grab in Hama. In: *Damaszener Mitteilungen* 15 (2006), 219–225, pls. 19–23.
- Perdrizet 1904** Perdrizet, Paul: Syriaca V. Stèles peintes de Sidon. In: *Revue Archéologique, Quatrième série*, 3 (1904), 234–244.
- Perdrizet - Fossey 1897** Perdrizet, Paul - Fossey, Charles: Voyage dans la Syrie du Nord. In: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 21,1 (1897), 66–91.
- Peters - Thiersch 1905** Peters, John - Thiersch, Hermann: Painted Tombs in the Necropolis of Marissa (Marêshah). Londres 1905.
- Picón et al. 2007** Picón, Carlos et al: *Art of the Classical World in the Metropolitan Museum of Art: Greece - Cyprus - Etruria - Rome*. New York, New Haven, Londres 2007.
- Pinkerfeld 1955** Pinkerfeld, Jacob: Two Fragments of a Marble Door from Jaffa. In: *Atiqot* 1 (1955), 89–94.
- Ploug 1986** Ploug, Gunhild: The Graeco-Roman Necropolis. In: Aristeia Papanicolaou Christensen, Rudi Thomsen, Gunhild Ploug (éd.). *Hama. Fouilles et recherches de la fondation Carlsberg 1931–1938 III* 3. The Graeco-Roman Objects of Clay, the Coins and the Necropolis. Copenhagen 1986, 70–113.
- Porada 1973** Porada, Edith: Notes on the Sarcophagus of Ahiram. In: *Journal of the Ancient Near Eastern Society* 5 (1973), 355–372.



- Poyiadji-Richter 2012** Poyiadji-Richter, Elena: Funerary Portraiture on Hellenistic Grave Reliefs from Cyprus. In: Peter Scherrer, Gabriele Koiner, Anja Ulbrich (éd.). *Hellenistisches Zypern. Akten der Internationalen Tagung*, Institut für Archäologie, Universität Graz, 14. Oktober 2010 (*Keryx*, 2). Graz 2012, 77–90.
- Prentice 1904** Prentice, William Kelly: Bishop Pococke and the Tomb of Abdapsas. In: *Princeton University Bulletin* 15,4 (1904), 224–240.
- Queyrel 2011** Queyrel, François: L'invention de l'Histoire: réflexions sur le «sarcophage d'Alexandre» de la nécropole royale de Sidon. In: *Mare Internum, Archaeologia e Culture del Mediterraneo* 3 (2011), 35–45.
- Raja 2015** Raja, Rubina: Palmyrene funerary portrait in context: Portrait habit between local traditions and imperial trends. In: Jane Fejfer, Mette Moltesen, Annette Rathje (éd.): *Tradition. Transmission of Culture in the Ancient World*. Copenhagen 2015, 329–361.
- Reinach 1895** Reinach, Théodore: La guitare dans l'art grec. In: *Revue des Études Grecques* 8,31 (1895), 371–378.
- Rehm 2004** Rehm, Ellen: *Dynastensarkophage mit szenischen Reliefs aus Byblos und Zypern. Teil 1.1, Der Ahiram-Sarkophag*. Mayence 2004.
- Renan 1864** Renan, Ernest: *Mission de Phénicie*. Paris 1864.
- Rey-Coquais 1994** Rey-Coquais, Jean-Paul: Inscription inédite du Qalamoun: notables de l'Antiliban sous le Haut-Empire romain. In: *Ktèma* 19 (1994), 39–49.
- Richter 1966** Richter, Gisela: *Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans*. Londres 1966.
- Roche 2011** Roche, Marie-Jeanne: Jérusalem et Pétra, entre histoire et archéologie: les monuments funéraires. In: Caroline Arnould-Béhar, André Lemaire (éd.). *Jérusalem antique et médiévale. Mélanges en l'honneur d'Ernest-Marie Laperrousaz*. Paris, Louvain, Walpole 2011, 131–151.
- Roth Congès 1990** Roth Congès, Anne: Les voies romaines bordées de tombes. In: *Journal of Roman Archaeology* 3 (1990), 337–350.
- Sader 2005** Sader, Hélène: *Iron Age Funerary Stelae from Lebanon (Cuadernos de Arqueologia Mediterranea, 11)*. Barcelone 2005.
- Saliby 1976** Saliby, Nassib: Nécropole de 'Azar au sud de Tartous. In: *Annales Archéologiques Arabes Syriennes* 26 (1976), 127–165 (en arabe).
- Sartre-Fauriat 2001a** Sartre-Fauriat, Annie: Des tombeaux et des morts: monuments funéraires, société et culture en Syrie du Sud du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. au VII<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Beyrouth, Paris 2001.
- Sartre-Fauriat 2001b** Sartre-Fauriat, Annie: L'exaltation des morts dans les épitaphes du Hauran à l'époque impériale. In: Olivier Dumoulin, Françoise Thelamon (éd.): *Autour des Morts: Mémoire et Identité (Actes du V<sup>e</sup> colloque international sur la sociabilité, Rouen 19–21 novembre 1998)*. Rouen 2001, 205–213.
- Sartre-Fauriat 2005** Sartre-Fauriat, Annie: Les soldats: une élite sociale en Syrie à l'époque romaine? In: Andrzej Łoś; Krzysztof Nawotka (éd.). *Elite in Greek and Roman Antiquity*. Wrocław 2005, 117–132.
- Seyrig 1940** Seyrig, Henri: Les bas-reliefs, prétendus d'Adonis, aux environs de Byblos. In: *Syria* 21,2 (1940), 113–120, pl. XV–XVIII.

- Seyrig 1952** Seyrig, Henri: Antiquités de la nécropole d'Émèse (1<sup>re</sup> partie). In: *Syria* 29,3-4 (1952), 204-250.
- Shraideh - Lenzen 1984** Shraideh, Sultan - Lenzen, Cherie: A Roman Tomb in Ham. In: *Annual of the Department of Antiquities of Jordan* 28 (1984), 299, pl. LVII.
- Skupińska-Løvset 1983** Skupińska-Løvset, Ilona: Funerary portraiture of Roman Palestine: an analysis of the production in its culture - historical context. Göteborg 1983.
- Skupińska-Løvset 1999** Skupińska-Løvset, Ilona: Portraiture in Roman Syria: a study in social and regional differentiation within the art of portraiture. Łódź 1999.
- Skupińska-Løvset 2003** Skupińska-Løvset, Ilona: Private portraits of Roman Syria and Palestine. Summing Up Twenty Years of Study. In: Peter Noelke et al. (éd.). *Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperiums Romanum. Neue Funde und Forschungen*. Mayence 2003, 587-599.
- Smith 1991** Smith, Bert: *Hellenistic Sculpture: A Handbook*. Londres 1991.
- Smith 1989** Smith, Robert: Abila Tomb Excavations 1988. In: *Near Eastern Archaeological Society Bulletin* 32/33 (1989), 21-42.
- Steingraber 2015** Steingraber, Stephan: *Antike Felsgräber. Unter besonderer Berücksichtigung der etruskischen Felsgräbernekropolen*. Darmstadt 2015.
- Stewart 2003** Stewart, Peter: *Statues in Roman Society: Representation and Response (Oxford Studies in Ancient Culture and Representation)*. Oxford, New York 2003.
- Stout 2001** Stout, Ann: Jewelry as a Symbol of Status in the Roman Empire. In: Judith Lynn Sebesta, Larissa Bonfante (éd.). *The World of Roman Costume*. Madison 2001, 77-100.
- Toynbee 1971** Toynbee, Jocelyn: *Death and Burial in the Roman World*. Ithaca 1971.
- Trimble 2000** Trimble, Jennifer: Replicating the Body Politic: The Herculaneum Women Statues. In: *Journal of Roman Archaeology* 13 (2000), 41-68.
- van Ess - Petersen 2003** van Ess, Margarete - Petersen, Lars: Excavation of a late Roman necropolis in Baalbek-Douris. In: *Bulletin d'Archéologie et d'Architecture Libanaise* 7 (2003), 83-107.
- Vermeule - Brauer 1990** Vermeule, Cornelius - Brauer, Amy: *Stone Sculptures: The Greek, Roman, and Etruscan Collections of the Harvard University Art Museums*. Cambridge (Mass.) 1990.
- Versluys 2014** Versluys, Miguel John: Understanding objects in motion. An archaeological dialogue on Romanization. In: *Archaeological Dialogues* 21,1 (2014), 1-20.
- Vincent 1910** Vincent, Louis-Hughes: Chronique. Un hypogée hellénistique à Gaza. In: *Revue Biblique* 19 (1910), 575-578.
- Vollkommer 1994** Vollkommer, Rainer: Pudicitia. In: Lilly Kahil (éd.): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. VII. 1/2, Oidipious - Theseus. Zurich, Munich, 1994, 589-592, pl. 463-465.

- von Graeve 1970** von Graeve, Volkmar: Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt (Istanbuler Forschungen 28). Berlin 1970.
- Wagner 1976** Wagner, Jörg: Seleukeia am Euphrat, Zeugma. Wiesbaden 1976.
- Walters 1988** Walters, Elizabeth: Attic Grave Reliefs that Represent Women in the Dress of Isis (Hesperia, Suppl. XXII). Princeton (N. J.) 1988.
- Ward-Perkins 1992** Ward-Perkins, John: The Imported Sarcophagi of Roman Tyre. In: Hazel Dodge, Bryan Ward-Perkins (éd.): Marble in Antiquity. Collected Papers of J. B. Ward-Perkins. (Archaeological Monographs of the British School at Rome, 6). Londres 1992, 128–152.
- Weber 2002** Weber, Thomas Maria: Gadara – Umm Qēs I. Gadara Decapolitana. Untersuchungen zur Topographie, Geschichte, Architektur und der Bildenden Kunst einer ›Polis Hellenis‹ im Ostjordanland. Wiesbaden 2002.
- Webster 1967** Webster, Thomas: Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play. Londres 1967 [1962].
- Weiss 1999** Weiss, Zeev: Adopting a Novelty: the Jews and the Roman games in Palestine. In: John Humphrey (éd.): The Roman and Byzantine Near East, Volume 2: Some Recent Archaeological Research (JRA Suppl. Series 31). Portsmouth 1999, 23–49.
- Weiss 2014** Weiss, Zeev: Public Spectacles in Roman and Late Antique Palestine. Cambridge (Mass.), Londres 2014.
- Whitmarsh 2005** Whitmarsh, Tim: The Second Sophistic (Greece & Rome, New Surveys in the Classics, 35). Cambridge 2005.
- Wielgosz-Rondolino 2011/2012** Wielgosz-Rondolino, Dagmara: Marble for Phoenician Purple. Classical Sculpture on the Levantine Coast. In: Archeologia 62/63 (2011/2012), 7–18.
- Winkes 1969** Winkes, Rudolf: Clipeata imago. Studien zu einer römischen Bildnisform. Bonn 1969.
- Yassine 1975** Yassine, Khair: Anthropoid Coffins from Raghdan Royal Palace Tomb in Amman. In: Annual of the Department of Antiquities of Jordan 10 (1975), 75–86.
- Yon - Aliquot 2016** Yon, Jean-Baptiste – Aliquot, Julien: Inscriptions grecques et latines du Musée national de Beyrouth (BAAL Hors-Série XII). Beyrouth 2016.
- Zanker 1992** Zanker, Paul: Bürgerliche Selbstdarstellung am Grab im römischen Kaiserreich. In: Hans-Joachim Schalles, Henner von Hesberg, Paul Zanker (éd.): Die Römische Stadt im 2. Jahrhundert n. Chr. Der Funktionswandel des öffentlichen Raumes. Kolloquium in Xanten, vom 2. bis 4. Mai 1990. Cologne 1992, 339–358.
- Zayadine 1976** Zayadine, Fawzi: Une tombe peinte de Beit-Ras (Capitolias). In: Emmanuele Testa (éd.): Studia Hierosolymitana in Onore di B. Bagatti, I. Studi archeologici. Jérusalem 1976, 285–294.



---

SIGNE KRAG

# THE PRODUCTION OF PORTRAITS IN ROMAN PERIOD PALMYRA

## ABSTRACT

This article addresses the portraiture of the ancient city of Palmyra located in present day Syria. The many portraits found in the city have for the first time been gathered in a database within the framework of the Palmyra Portrait Project, initiated and directed by Professor Rubina Raja at Aarhus University, Denmark. The new and expanded corpus of Palmyra portraits thus made available allows new aspects of portrait sculpture in the city to be explored. This article therefore examines the portraits from the city – funerary, civic and religious – investigating, not only the beginning and the termination of a sculpture production in the city, but also the contexts in which the sculptures were originally located. It also investigates the further question of whether the production of portrait sculptures in Palmyra, which extended over a period of three hundred years, should be understood as a mass phenomenon.

---

## INTRODUCTION

Portrait sculptures were widespread across the entire Roman Empire; this is also the situation outside of the Roman Empire.<sup>1</sup> Portraits have been found in small and large quantities attesting to the demand for

---

**1** I was previously employed in the Palmyra Portrait Project located at Aarhus University, which is initiated and directed by Professor Rubina Raja. The pro-

this type of representation across countless cities of the Empire, but find differences in their visuality in each city.<sup>2</sup> The funerary portraits of the dead of the various cities show variations in appearance according to the different geographical areas.<sup>3</sup> In the ancient city of Palmyra, slightly more than 3,400 portraits are currently gathered and recorded in the Palmyra Portrait Project database.<sup>4</sup> But when did the production of portraits begin in Palmyra, and how long did it last? In which locations and contexts were the portraits situated and used? Did they strictly follow local conventions of portrayals? If so, were these local conventions more individualised, or should the portraits be understood as products of a mass phenomenon? This article sets out to explore these research questions by examining the large amount of funerary buildings, and in particular, funerary portraits, found in the city of Palmyra. In addition to funerary portraiture, the honorific and religious portrait sculptures found in the city are also included in the article.

#### PALMYRA AND ITS REDISCOVERY

Palmyra, located in present day Syria, is the site of an astonishingly rich yield of ruins. These ruins stem mainly from the first to third centuries CE, the period when the city's importance and influence in trade and politics in the Near East was increasing.<sup>5</sup> The epigraphic habit in the city

---

ject is generously financed by the Carlsberg Foundation since 2012. The project is gathering and compiling all known Palmyrene portraits into a database, see <http://projects.au.dk/palmyraportrait/>. I wish to thank all previous and current participants in the project for their hard and fruitful work on the database. For more information on the project, see Kropp – Raja 2014; 2015. I also wish to thank Professor Dietrich Boschung and Professor Francis Queyrel for inviting me to the conference ›Porträt als Massenphänomen,‹ held in Cologne in November 2016. Furthermore, I would like to thank Rubina Raja for providing valuable feedback on several aspects covered in the article.

**2** Portraits in the Roman Empire, for example, see Wagner 1976; Zanker 1992; Kockel 1993; Djurić – Lazar 1997; Walker – Bierbrier 1997; Skupinska-Løvset 1999; Riggs 2005; Smith 2006; Fejfer 2008; Blömer 2014; Coombe et al. 2015.

**3** For example, see contributions in this volume.

**4** Information from the Palmyra Portrait Project database, May 2017.

**5** See Seyrig 1932, 276; Will 1992, 64, 71–75; Gawlikowski 1996; Yon 2002, 100–125. Inscriptions mentioning trade, for example, see Hillers – Cussini 1996, PAT

has left behind thousands of inscriptions dating from the first century BCE, most often in Palmyrene Aramaic, but also in Greek and Latin.<sup>6</sup> The inscriptions are funerary, civic and religious, and provide vivid insights into the life in the city. The epigraphy, for example, reveals that Palmyra was primarily a patriarchal society and that most professions and positions, civic and religious, were available only to men.<sup>7</sup> In the late 260s CE, Zenobia became queen in the city: she ruled instead of her son Wahballath, who was very young.<sup>8</sup> During the reign of Zenobia the Palmyrene territory for example came to include parts of Syria, Asia Minor and Egypt, but this did not please the Roman Emperor Aurelian as these regions were part of the Roman Empire.<sup>9</sup> Aurelian defeated the Palmyrenes and arrived at the gates of the city in 272 CE.<sup>10</sup> When he left, the Palmyrene citizens are reported to have revolted against the soldiers still stationed in the city, and in 273 CE had to Aurelian return to definitively put an end to the Palmyrene revolt.<sup>11</sup> Thereafter the city never regained its previous greatness and influence.

In the seventeenth century Palmyra was ›rediscovered‹ when Western travellers visited the site and recorded the archaeological material they found in the city.<sup>12</sup> Thus before documented excavations began at the site in the twentieth century, a large amount of material had already been transported out of the city.<sup>13</sup> This is clearly stated in the early accounts by Johannes Østrup from his visit to the city in 1893.<sup>14</sup> In an 1895 publication Østrup wrote:

---

0270, 0294, 0306, 1352, 1366, 1373–1374, 1409, 1414; Yon 2012, 25–27, no. 16, 36–39, no. 24, 100–102, no. 87, 168–169, no. 160, 221–223, nos. 240–241, 231–232, no. 251.

**6** For example, see Hillers – Cussini 1996; al-As'ad – Yon 2001; al-As'ad – Delplace 2002; Yon 2002, 23–28; 2012; 2013.

**7** Kaizer 2002, 53–55; Yon 2002, 57–59, 99–130, 165–186; Sommer 2005, 285; Smith 2013, 43.

**8** See HA *Trig. Tyr.*, 27.1; Hartmann 2001, 278–288; Sartre 2001, 979–982; Yon 2002, 403; Breytenbach 2005, 51, 56.

**9** See Hartmann 2001, 278–288; Sartre 2001, 979–982; Breytenbach 2005, 51, 56.

**10** See Hartmann 2001, 242–351; Sartre 2001, 982–998; Breytenbach 2005, 61–62.

**11** HA *Trig. Tyr.*, 28.1–3, 31.1–10; Hartmann 2001, 352–394.

**12** For example, see Seller 1696; Wood 1753; Wiegand 1932.

**13** For example, see Wiegand 1932; Ingholt 1930a, 340–342; 1935, 57–58; Seyrig 1940, 237–249. See also Gawlikowski 2014.

**14** Østrup 1895. See also Raja 2016b; 2016c; 2017b.

Disse paa Maa og Faa opgravede Skulpturer behandles I Reglen med den største Vandalisme. I tidligere Tider skamferede man Billedstøtternes Ansigter af religiøs Fanatisme, nu slaar man Hovederne af dem af merkantile Hensyn. Al Udførsel af Antiksager er forbudt, og en hel Statue eller et Relief er det ikke let at skjule og at transportere; et enkelt, afhugget Hoved er det derimod en simpel Sag at skaffe bort og afsætte for et Par Frances til en rejsende Englænder. Deraf skriver sig den Mængde lemlæstede Torsoer, som man ser rundt om i Ruinstadens sydvestlige Udkanter.<sup>15</sup>

The Palmyrene cultural heritage suffered significantly in this period and many sculptures were destroyed, whether for reasons of religion or with an eye to selling them. This situation has once again recurred in the city with, a high degree of illegal excavations taking place in recent years as well as the destruction of sculpture during the Syrian civil war. Thus although more than 3,400 portraits from Palmyra are documented, the original amount of portraiture from the city must have been more extensive in antiquity. Much of this body of works is now either undiscovered, destroyed, or spread across known and unknown collections across the entire world.<sup>16</sup>

#### LOCATION AND USE OF PORTRAITURE IN PALMYRA

Four necropoleis surround the ancient city of Palmyra, located to the north, west, south-east and south-west. In these four necropoleis, several hundred funerary buildings have so far been discovered.<sup>17</sup> The funerary buildings comprise tower tombs, temple or house tombs, and under-

---

**15** Østrup 1895, 62–63. English translation by author: ›Those sculptures excavated at random are as a rule treated with the greatest vandalism. In earlier times faces of statues were disfigured for reasons of religious fanaticism; now they cut off heads for profit. All export of antiquities is forbidden and an entire statue or relief is not easy to hide and transport; a single, detached, head is, on the other hand, simple to remove and dispose of for a few Francs to a travelling British person. To this phenomenon can be ascribed a large quantity of mutilated torsos that can be seen around the ruin city's south-western outskirts.‹

**16** Information from the Palmyra Portrait Project database, May 2017.

**17** For example, see Gawlikowski 1970; Sadurska – Bounni 1994; Schnädelbach 2010; Henning 2013.



ground hypogea. The earliest funerary building in the city, a hypogeum dated to the second century BCE, was discovered below the temple of Baalshamin.<sup>18</sup> However, the construction and use of funerary buildings only became more common from the late first century BCE.<sup>19</sup> The façades of the funerary buildings could hold founder reliefs and foundation inscriptions, which record the founder or founders of the buildings and their genealogies.<sup>20</sup> Many generations of families were buried here, and extensive genealogies can, at times, be reconstructed.<sup>21</sup> The genealogies enable a better understanding of family structures and family relationships in the city. Moreover, stemming from the funerary buildings are thousands of funerary portrait sculptures.

#### TOWER TOMBS, HYPOGEA AND TEMPLE OR HOUSE TOMBS

The earliest tower tomb was constructed in 9 BCE and the latest is dated to 128 CE.<sup>22</sup> The tower tombs were often built on slopes or on small elevations in the landscape surrounding the city. For example, at Um al-Belqis situated west of the city there is a cluster of tower tombs. Agnes Henning records that the tallest documented height of a tower tomb is over 26 meters and that the towers are usually square in their layout.<sup>23</sup> The roof is assumed to have been flat, although none are fully preserved.<sup>24</sup> The buildings were entered through a large front door and had an additional small door on the other side, as well as small windows to provide some light and air inside the tombs.<sup>25</sup> Moreover, a few tower tombs were combined with a hypogeum that was accessible from the tower's ground floor.<sup>26</sup> The tower tombs with external loculi and an internal staircase are suggested to be the earliest type of towers; these

---

**18** See Fellman 1970; Gawlikowski 1970, 107–109; Henning 2013, 14.

**19** See Will 1949; 1951; Gawlikowski 1970; Henning 2013.

**20** Will 1951, 70–100; Colledge 1976, 64; Henning 2013, 49–51; Krag – Raja 2017, 204.

**21** See Sadurska – Bounni 1994.

**22** Dating of tower tombs, see Gawlikowski 1970, 44–52; 2005; Schmidt-Colinet 1987, 216; 2004, 190; al-As'ad – Schmidt-Colinet; 1995, 31; Henning 2013, 13, 14, 23–25.

**23** Henning 2013, 14.

**24** Schmidt-Colinet 1987, 214; al-As'ad – Schmidt-Colinet 1995, 31; Henning 2013, 37.

**25** Henning 2013, 31–32, 36–37.

**26** Gawlikowski 1970, 109–110; Henning 2013, 14, 37–38, 118.

are normally dated to the first century BCE.<sup>27</sup> The next addition to the buildings included an internal staircase with internal loculi running in horizontal and vertical rows in which the inhumations were placed as well as chambers for sarcophagi.<sup>28</sup> This can be seen in, for example, the tower of Kithôt dating to 40 CE.<sup>29</sup> In the course of the first century CE the loculi became taller and more rectangular in shape, a form which could better accommodate the loculus reliefs.<sup>30</sup> More loculi were added in the buildings at this time.

The earliest hypogaeum is, as mentioned, from the Hellenistic period and the latest is from CE 232.<sup>31</sup> It has been pointed out that many hypogea have not yet been excavated or properly documented, and that this might be the most frequent type of funerary building.<sup>32</sup> The hypogea were accessed through a dromos that is closed off by a stone door.<sup>33</sup> The ground plan was most frequently T-shaped; however, variations in the layout do exist as several galleries could be added.<sup>34</sup> The loculi were positioned along the long sides of the galleries. As the hypogea are often undisturbed contexts when excavated, they frequently provide the in situ funerary portraiture, preserved interior decoration, and remains of funerary rituals.<sup>35</sup> Furthermore, the hypogea are the only underground funerary structures in the city, but as argued by Henning this was not connected to aspects of cost as hypogea were probably not less costly.<sup>36</sup> For example, sarcophagi placed in a so-called triclinium are often found

---

**27** Will 1948, 184; 1949, 90–93; Gawlikowski 1970, 54–60; 2005, 46–47; Colledge 1976, 59; Henning 2013, 14, 117.

**28** Will 1949; Gawlikowski 1968, 293; 1970, 77–106; Henning 2013, 13, 118.

**29** Will 1949, 94; Gawlikowski 1970, 71–74; Henning 2013, 185–186.

**30** Will 1948, 185; Gawlikowski 1970, 93–97; Henning 2013, 34–35.

**31** Dating of hypogea, see Gawlikowski 1970, 44–52; 2005; Schmidt-Colinet 1987, 216; 2004, 190; Sadurska – Bounni 1994; al-As'ad – Schmidt-Colinet 1995, 39; Henning 2013, 13, 15.

**32** Schnädelbach 2010, Annex; Henning 2013, 15.

**33** al-As'ad – Schmidt-Colinet 1995, 39; Sadurska – Bounni 1994; Henning 2013, 15.

**34** Gawlikowski 1970, 110–123; Schmidt-Colinet 1987, 215; al-As'ad – Schmidt-Colinet 1995, 40; Sadurska – Bounni 1994; Henning 2013, 13, 15.

**35** al-As'ad – Schmidt-Colinet 1995, 40; Sadurska – Bounni 1994; Henning 2013, 15.

**36** Henning 2013, 16–17.

in the exedras belonging to the hypogea.<sup>37</sup> These must certainly have been quite an investment in a funerary display. Furthermore, the hypogea could also have elaborate wall paintings.<sup>38</sup>

The last type of funerary building is the funerary temple or house tomb. This dates from 143 CE and the latest construction dates to 253 CE.<sup>39</sup> This date is also that of latest absolute dated evidence for the construction of funerary buildings in Palmyra. Andreas Schmidt-Colinet has pointed out that the temple and house tombs were less stable constructions, and therefore the majority have collapsed.<sup>40</sup> The temple and house tombs are rather similar to temples in their façades, with columns and a gable.<sup>41</sup> They could rarely have a peristyle, as can be seen in tomb no. 36.<sup>42</sup> This is why some are called house tombs due to their internal peristyle. Within the tombs there were loculi along both sides as well as different exedras which could hold sarcophagi.<sup>43</sup> Some of the largest and most impressive sarcophagi are found in the funerary temples. Few temple tombs were even erected at the intersection of the transversal and large colonnaded streets in the third century CE.<sup>44</sup> The

---

**37** For example, see the hypogea of the three brothers (Chabot 1922, pl. XVII,1; Tanabe 1986, 254–256, pls. 221–223; Sadurska – Bounni 1994, 117–120, cat. no. 161, figs. 240–245; al-As’ad – Schmidt-Colinet 1995, 35, 40, abb. 47; Parlasca 1998, 312); hypogea of Yarḥai (Amy – Seyrig 1936, 248–249, pls. XLVI,1–2, XLVII,1; Tanabe 1986, 270–277, pls. 237–246; Parlasca 1998, 311–312; Schmidt-Colinet 1996, 481, abb. 208); hypogea of Taïbbôl/Tomb H (Saito 2007, 83–87, fig. 16; Miyashita 2016, 132–136, figs. 11–14).

**38** For example, see the hypogea of Ḥairan (Ingholt 1932, 1–20, fig. 2, pls. I–III; Colledge 1976, 84, pl. 114; Sørensen 2016, 107–108, figs. 3–9; 2017, 90, 92, fig. 4,1–2); hypogea of the three brothers (Chabot 1922, 100, pl. XV,2; Kraeling 1961–1962, 13–18, pls. I–XVI; Colledge 1976, 86–87, pls. 115–117; Sørensen 2016, 108–113; 2017, 90, fig. 2).

**39** Datings of temple and house tombs, see Gawlikowski 1970, 44–52; 2005; Schmidt-Colinet 1987, 216; 1992a, 2, 52–53; 2004, 190; al-As’ad – Schmidt-Colinet 1995, 42; Henning 2013, 13, 15.

**40** Schmidt-Colinet 1992a, 2.

**41** Schmidt-Colinet 1992a, 42–64, abb. 15–34; al-As’ad – Schmidt-Colinet 1995, 43–44.

**42** Funerary building no. 36, see al-As’ad – Schmidt-Colinet 1985; 1995, 43, 46; Schmidt-Colinet 1992a; 1992b; 2004, 192, abb. 3; Schmidt-Colinet et al. 2016, 339–341, figs. 1–4.

**43** Schmidt-Colinet 1992a; Henning 2013, 13.

**44** Yon 2001, 179. See Schnädelbach 2010.

families possessing these funerary buildings certainly became part of a public display in the city.

Some funerary buildings are documented to have held several hundreds of loculi.<sup>45</sup> The large amount of funerary buildings and the many portraits they may have contained testifies to a large scale production of portraits in Palmyra. Whether or not this was a mass phenomenon, however, can only be clarified by looking more carefully at the funerary portraits themselves.

#### HONORIFIC AND RELIGIOUS CONTEXTS

Honorific portrait sculpture was primarily located along the colonnaded streets in Palmyra situated on brackets but a larger concentration was also found in the temple precincts and in the agora.<sup>46</sup> A display of distinguished individuals in Palmyra was thus concentrated in the larger public areas of the city for all inhabitants to see. Religious reliefs and dedications are found in the temple precincts, and furthermore votive reliefs and altars are discovered across the entire city and at the Efqā spring; however, most frequently they are found in secondary contexts.<sup>47</sup> Religious sculpture often depicts only gods, but now and then portraits of patrons are also included alongside the gods, and patrons, or participations in religious events, can be portrayed alone, although this is rare.<sup>48</sup> The portraits were in these instances used to connect individuals

---

**45** For example, see Schmidt-Colinet 1992a, 2; Henning 2013, 14.

**46** For the location of honorific sculpture, see Ingholt 1936, 124–125; Dunant – Stucky 2000; Balty 2005, 321–341; Wielgosz 2000; 2010; Wielgosz-Rondolino 2016b. See also Raja 2015, 334.

**47** For the location of religious sculpture, for example, see Cantineau 1931, 134–135, nos. 13–14; al-Hassani – Starcky 1953, 145–164; 1957, 95–122; Dunant 1971; Seyrig et al. 1975; al-As’ad – Teixidor 1985, 37–39, nos. 1–7.

**48** Religious sculpture only depicting gods, for example, see Michałowski 1960, 116–117, no. 39, fig. 128, 211–212, no. 6; 1962, 134–136, no. 9, fig. 150; 1963, 166, no. 61, figs. 218–219; Seyrig et al. 1975, pls. 39, 43–44, figs. 89–90, 100; Colledge 1976, 32–36, 42–44, 48, 53, pls. 8–9, 11–14, 16–17, 19, 27–28, 32–35, 38–39, 48–49; Tanabe 1986, 77–78, pls. 29–31, 79–81, pls. 32–34, 95, pl. 52, 104–106, pls. 64–66, 119, pl. 80, 120–123, pls. 81–85, 125, pls. 87–88, 127, pl. 91, 134–135, pls. 100–101, 143, pl. 110, 145–148, pls. 112–115, 152, pl. 120, 156–159, pls. 123–126, 165, pl. 134, 171–172, pls. 138–139, 174–175, pls. 141–142, 180–183, pls. 147–150, 190, pl. 157, 194–195, pls. 161–162; religious sculpture depicting gods and patrons, for example, see Ingholt 1928, 44–47, PS 22, pl. VII,2; Michałowski 1962, 137–139, no. 11, fig. 153, 251, no. 13, fig. 300; Colledge 1976, 53, pl. 50; Drijvers 1976, pl. LXXII; Tanabe 1986, 131,

to specific gods and to display this in the city. The majority of reliefs depicting gods alongside patrons are found in smaller villages in the surrounding territory of Palmyra.<sup>49</sup> They are not included in this investigation because, although they belong to the territory of Palmyra, they might not have been produced in Palmyrene workshops. There are large differences in visuality between the funerary portraits, the civic portraits, and the religious portraits. From the evidence it can be deduced that the appearance of portraiture was dependent on the context of use.<sup>50</sup> This would suggest that workshops or sculptors in Palmyra were specialised in producing different types of portrait sculpture for different types of display. Thus there appears to have been strict conventions connected to portraits produced for different spheres in the city.

#### THE BEGINNING AND END OF THE PALMYRENE PORTRAIT TRADITION

The loculi in the Hellenistic hypogeum, and in other funerary buildings from especially the first century BCE, were sealed by limestone slabs bearing an inscription in Palmyrene Aramaic, or an inscription could be placed on the frame of the loculus.<sup>51</sup> This was the early, and first type, of funerary representation. However, around the end of the first century BCE carved human representations were introduced in the city.<sup>52</sup> The

---

pl. 97, 173, pl. 140, 188–189, pls. 155–156; Dunant – Stucky 2000, 87, no. 11, taf. 6; religious sculpture depicting patrons or participants in religious events alone, for example, see Ingholt 1936, 92–93, no. 3, pl. XVIII,2–3, 95–97, no. 5, pl. XX,2; al-Hassani – Starcky 1953, 156–159, pl. II,2–2bis, 4–4bis; Sabeih 1953, 15–16, pl. I,1; Seyrig et al. 1975, pls. 15, 42, 45, figs. 32, 91–93; Teixidor 1965, 32–33, inv. 41, pl. V,41; Colledge 1976, 36–38, 40, pls. 20, 26, figs. 19–21; Drijvers 1976, pls. LXXIX,1, LXXVIII; al-As'ad – Teixidor 1985, 38, no. 3, taf. 13,3, 44, no. 19, taf. 16,19; Tanabe 1986, 87–90, pls. 42–45, 91, pl. 46, 93, pl. 49, 96, pl. 53, 168, pl. 135, 186, pl. 153, 206, pl. 173; Dentzer-Feydy – Teixidor 1993, 139, no. 149, 149, no. 157; Hvidberg-Hansen – Ploug 1993, 150, no. 129; Degeorge 2002, 128; Henning 2013, 204, taf. 57c.

<sup>49</sup> See Schlumberger 1951; Starcky 1972, 57–65, pls. I–II; Colledge 1976, 49–51, pls. 41–44; Tanabe 1986, 99, pl. 58, 136–139, pls. 102–105, 141, pl. 107, 144, pl. 111, 161, pl. 128, 166, pl. 133, 169, pl. 136.

<sup>50</sup> See also Raja 2017a, 325–327.

<sup>51</sup> For example, see Fellmann 1970, 115; Tanabe 1986, 288–289, pls. 257–258; Sadurska – Bounni 1994, 20–21, cat. no. 15, fig. 1; Henning 2013, 13.

<sup>52</sup> See Seyrig 1936, 137–140; Morehart 1956–1957, 53–83; Parlasca 1967, 567; 1976, 33–43; 1995, 59; Colledge 1976, 63–64, Appendix I.

custom of including epigraphy continued in portrait reliefs and the name of the deceased and their descent are often recorded.<sup>53</sup> This is a more individualised aspect of the portraits and is likely what led Klaus Parlasca to classify the Palmyrene portraits as ›Benahmungsporträts‹.<sup>54</sup> The earliest portraits are full figure representations carved on stelae, but rather quickly the extended bust on a plaque was introduced and this became the commonest way to be depicted.<sup>55</sup> The plaques were ideal for covering the loculi which were used for inhumations in the funerary buildings.<sup>56</sup>

Around the same time as the loculus reliefs came into use, or slightly later, founder reliefs, banquet reliefs, sarcophagi, statues, and wall paintings were also introduced.<sup>57</sup> Stelae, loculus reliefs, and banquet reliefs could all be used to seal off the loculi inside the funerary buildings, whereas sarcophagi were frequently situated in exedras. Thus a large variety of portrait versions were used inside the funerary buildings from the late first century, and increasingly in the second century CE.<sup>58</sup> Furthermore, the first inscriptions recording public honorific sculptures in the city also date from the first century BCE.<sup>59</sup> Thus during the late first century BCE representation through portraits was introduced in the city, both inside the funerary buildings and in the civic and religious spheres. Ho-

**53** For example, see Sadurska – Bounni 1994; Hillers – Cussini 1996; Yon 2012.

**54** Parlasca 1985, 350–351.

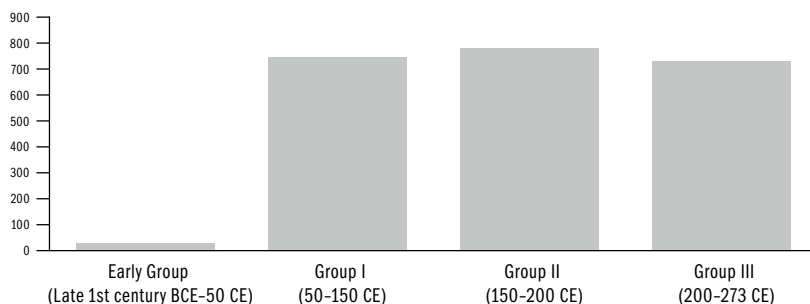
**55** Early stelae, for example, see Archaeological Museum, Istanbul, inv. 176 (Ingholt 1938, 116–117, pl. XLII,2; Starcky 1955, 44); Musée de Beyrouth (Starcky 1955, 30–33, pl. XVII,4); Musée du Louvre, AO 5971 (Colledge 1976, 64, pl. 68; Dentzer-Feydy – Teixidor 1993, 211, no. 210); Ny Carlsberg Glyptotek, IN 1085 (Parlasca 1976, 36, taf. 6,1; Hvidberg-Hansen – Ploug 1993, 84, no. 42; Ploug 1995, 118–119, no. 42; Hvidberg-Hansen 1998, 49–50, no. 42; Krag – Raja 2016, 154–155, 170, cat. no. 73, fig. 27). Early loculus reliefs, see Seyrig 1936; Morehart 1956–1957; Ingholt 1966, 460–463; Parlasca 1967, 567; 1976; 1995, 59; Colledge 1976, Appendix 1.

**56** Early funerary buildings, see Gawlikowski 1970, 52–77; Henning 2013, 34–35.

**57** For an overview of the different types of funerary sculpture, for example, see Ingholt 1928, 19–97; Colledge 1976, 58–87; Sadurska 1977; Parlasca 1984; Dentzer-Feydy – Teixidor 1993; Hvidberg-Hansen – Ploug 1993; Sadurska – Bounni 1994; Krag 2018.

**58** For an overview of funerary sculptures in original locations, see Abdul-Hak 1952; al-As’ad – Taha 1965; 1968; Sadurska – Bounni 1994; Higuchi – Izumi 1994; Higuchi – Saito 2001. See also Krag – Raja 2016; 2017 for an overview of the different types.

**59** Hillers – Cussini 1996, PAT 0315, 1524, 2766. See also Krag 2018, 27.



**Table 1** The Production of Funerary Portrait Sculpture (information from the Palmyra Portrait Project database, May 2017)

wever, in the funerary buildings, where the focus was on family groups or larger lineages, more individuals were able to receive or purchase portraits of themselves than in the public spheres of the city. The tradition of including portraits of deceased inhabitants in the funerary display became very widespread in the city starting in the later first century BCE. An increasing demand for funerary portraits can thus be observed in Palmyra (see table 1).

Seventy-three dated funerary reliefs from the city have been documented; the earliest is of a female dated to 65/66 CE and the two latest are of men and date to 252/253 CE (fig. 1).<sup>60</sup> The two portraits of men likely depict cousins, as their fathers are both sons of Taïbbôl.<sup>61</sup> The two portraits display the same stylistic characteristics. This is a good example of how the same workshop or even sculptor could be used by relatives. This can further be seen in portraits of family members found in several of the hypogea in Palmyra.<sup>62</sup> Honorific sculptures are not found

<sup>60</sup> Information from the Palmyra Portrait Project database, May 2017. Female portrait, Ny Carlsberg Glyptotek, IN 2816 (Ingholt 1930b, 191–194, fig. 1; 1966, 464–465, fig. 6; Colledge 1976, 67, 257, pl. 77; Parlasca 1989, 544, fig. 200; Hvidberg-Hansen – Ploug 1993, 42, no. 1; Ploug 1995, 35–36, no. 1; Hillers – Cussini 1996, PAT 0001; Hvidberg-Hansen 1998, no. 1), two male portraits, Palmyra Museum, inv. A 1223/6310 (Tanabe 1986, 341, pl. 310; Piersimoni 1994, 304–305, no. 19; al-As’ad – Gawlikowski 1997, 65, no. 100, fig. 100; Yon 2013, 344, no. 40); Robert Mouawad Private Museum (Starcky – Delavault 1974, 72–73, no. 5, pl. I,5; Ingholt 1976, 117, pl. V,2; Hillers – Cussini 1996, PAT 2630).

<sup>61</sup> See Hillers – Cussini 1996, PAT 2630; Yon 2013, 344, no. 40.

<sup>62</sup> For example, see Sadurska – Bounni 1994, hypogeum of Artaban, 23–40, hypogeum of the Sasan and Maṭṭai families, 41–69, hypogeum of Shalamallat, 149–171.



**1** Loculus relief depicting a female wearing a veil, a turban and a headband. 65/66 CE. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, IN 2816

together with their original epigraphy. The dating of honorific sculptures can thus only be explored in the epigraphy that is preserved in the city. There are slightly more than 200 honorific inscriptions from Palmyra, a higher number than the actual amount of preserved or fragmented honorific statues which is around 40.<sup>63</sup> The honorific sculptures date from 44 BCE to 273 CE and 123 of the inscriptions carry a dating: 2.44 % are from the first century BCE, 21.95 % are from the first century CE, 51.22 % are from the second century CE, and 24.39 % are from the third century CE.<sup>64</sup> Religious dedications which carry portraits of Palmyrene inhabitants rarely carry a dating, and the dates fall in third century CE; the latest sculpture is dated to 243 CE.<sup>65</sup> From the sculptural and epigraphical

<sup>63</sup> Information from the Palmyra Portrait Project database, May 2017. See Hillers – Cussini 1996; Wielgosz 2010, 76; Yon 2012; 2013. See also Raja (2017a, 325) on the preservation of honorific sculpture.

<sup>64</sup> See Hillers – Cussini 1996; Yon 2012; 2013.

<sup>65</sup> Palmyra Museum, A 1174, 243 CE (al-Hassani – Stucky 1953, 159, pl. II.4-4bis; Hillers – Cussini 1996, PAT 1909; Degeorge 2002, 128), inv. A 1175, 241



evidence the latest dating of a sculpture produced in Palmyra is therefore 273 CE, whereas the latest absolute date for the production of funerary portraiture is 252/253 CE. When Palmyra was destroyed in 273 CE, it appears that several former traditions and crafts were abandoned; likely the production of portraits ceased. However, it can be observed that a Palmyrene production of portraits stretches for a period of approximately 300 years. The people who lived in Palmyra after 273 CE do not appear to have continued the production of portraits, and the tradition of using portraits in Palmyra ceased to exist.<sup>66</sup>

### THE PRODUCTION OF PALMYRENE PORTRAITS

In 1928 Harald Ingholt published an extensive chronology and typology of Palmyrene funerary portraiture.<sup>67</sup> This has since been expanded and altered by scholars such as Malcolm A. R. Colledge and Klaus Parlasca.<sup>68</sup> The funerary portraits are generally divided into four groups based on absolute dated portraits or on relative dated portraits found in situ in funerary buildings in which the buildings are either dated through foundation inscriptions or where the genealogies can be reconstructed and the portraits further dated based on their stylistic features.<sup>69</sup> The first group, referred to here as the Early Group, runs from the late first century BCE to 50 CE, Group I from 50 to 150 CE, Group II from 150 to 200

---

CE (al-Hassani – Starcky 1953, 156–158, pl. II,2–2bis; Tanabe 1986, 186, pl. 153; Bäärnhielm 1988, 28, fig. 16; Hillers – Cussini 1996, PAT 1908); University Library, Strasbourg, 240 CE (Seyrig 1933, 281–282, pl. XXVI; Colledge 1976, 53, pl. 50; Hillers – Cussini 1996, PAT 0383); unknown location (previously in the Palais d'Azem, Damascus), 213 CE (Ingholt 1928, 44–47, PS 22, pl. VII,2; Milik 1972, 22; Hillers – Cussini 1996, PAT 0320; Kaizer 2002, 119).

**66** Continued habitation in the city, for example, see Colledge 1976, 22–23; Gawlikowski 1995a, 6; 1995b, 21–27.

**67** See Ingholt 1928, *Studier over Palmyrensk Skulptur*.

**68** See Colledge 1976, *The Art of Palmyra*; Parlasca 1967; 1976; 1980; 1982; 1984; 1985; 1987a; 1988; 1989; 1990; 1995.

**69** Absolute dated portraits, for example, see Ingholt 1928; 1930b; Ploug 1995; in situ portraits, for example, see Abdul-Hak 1952; Saliby 1992; Sadurska – Bounni 1994; stylistic criteria, see Ingholt 1928; Colledge 1976; Parlasca 1967; 1976; 1984; 1987a; 1995.



**2** Early stele depicting a woman with her daughter. Late first century BCE–50 CE. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, IN 1085

CE, and Group III from 200 to 273 CE.<sup>70</sup> These four groups present four larger groupings with characteristic portrait styles that can be ascribed to each group.<sup>71</sup>

The production of funerary portraits was not large in the beginning: around 30 portrait reliefs are ascribed to this period (fig. 2; table 1).<sup>72</sup> The low number might reflect the poor understanding of the early portrait tradition in the city within research. The dating of the early portraits is based primarily on dating by stylistic criteria and the first dated funerary buildings of the first century BCE.<sup>73</sup> The introduction of loculus reliefs in Palmyra is traced to the middle of the first century CE by the earliest

**70** Ingholt 1928, 92; 1966, 460–463; Seyrig 1936, 137–140; Morehart 1956–1957; Parlasca 1967, 567; 1976, 33–43; Colledge 1976, Appendices I and II.

**71** See Ingholt (1928); Colledge (1976); Ploug (1995) for discussions of the chronology.

**72** Information from the Palmyra Portrait Project database, May 2017.

**73** Seyrig 1936, 137–140; Morehart 1956–1957, 68–70; Colledge 1976, 63–64, appendix I; Parlasca 1976, 33–43.



**3** Loculus relief depicting a husband and wife. 100–150 CE.  
Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, IN 1028

dated relief from this period, 65/66 CE.<sup>74</sup> This, nevertheless, does not exclude the possibility that the production of loculus reliefs could have started before this date; and it most likely did. Therefore the 30 portrait reliefs from the Early Group might overlap Group I more than previously thought. During the latter first century CE and the first half of the second century CE, the production of portrait sculpture significantly increased, with 745 sculptures ascribed to this period (fig. 3; table 1). From the latter part of the second century CE, 779 sculptures are documented, and from the third century until the destruction of the city 731 portrait sculptures (figs. 4 and 5; table 1).<sup>75</sup> It is quite clear that the production increased significantly in the second and third centuries CE. An initial and short phase is also clear in which portrait sculptures were only

**74** Ny Carlsberg Glyptotek, IN 2816 (Ingholt 1930b, 191–194, fig. 1; 1966, 464–465, fig. 6; Colledge 1976, 67, 257, pl. 7; Parlasca 1989, 544, fig. 200; Hvidberg-Hansen – Ploug 1993, 42, no. 1; Ploug 1995, 35–36, no. 1; Hillers – Cussini 1996, PAT 0001; Hvidberg-Hansen 1998, 25–26, no. 1).

**75** Information from the Palmyra Portrait Project database, May 2017.



**4** Loculus relief depicting a man with snail-shell curls. 150–200 CE. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, IN 1146



**5** Loculus relief depicting a woman wearing much jewellery. 200–273 CE. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, IN 1069

infrequently produced or used by the Palmyrene inhabitants. However, this certainly changed when the production of portraits largely increased in the city in the second century CE. Moreover, around 29 religious sculptures carrying portraits come from religious and civic spheres in the city, and 40 honorific sculptures, or fragments of these.<sup>76</sup> As previously stressed, the difference between the volume of portrait sculpture from funerary buildings and from the civic and religious spheres in the city is very pronounced, revealing that more individuals had access to funerary portrayals. Moreover, the preserved epigraphy does reveal that a larger part of the male than female population had access to the civic and religious displays. In the funerary buildings women compose around 40 % of the portrait sculpture.<sup>77</sup> However, only 13 inscriptions out of over 200 honorific inscriptions preserved in the city include women.<sup>78</sup> Thus inside the funerary buildings Palmyrene women had a larger influence and

<sup>76</sup> Information from the Palmyra Portrait Project database, May 2017.

<sup>77</sup> Krag 2017a, 58–59; 2018, 68; Raja 2017a, 330–331. See also Heyn 2016, 194–195.

<sup>78</sup> Hillers – Cussini 1996, PAT 0293–0294, 0300, 0315, 1346, 1393, 1417; Yon 2012, 98–99, no. 89, 218, no. 181, 264–265, no. 312, 266, no. 314, 272–273, no. 323; 2013, 342, no. 27. See also Yon 2002, 166–170; Cussini 2005, 28–30.



**6** Female head from a sarcophagus lid with traces of a flat chisel. 200–273 CE. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, IN 1102

access to portrait sculpture. Likely this was due to the large emphasis on families inside the buildings where women played a large role.<sup>79</sup>

## PRODUCTION TECHNIQUES

No workshops have been found in Palmyra, but the city is surrounded by several limestone quarries from which the stone to produce the majority of the portraits found in the city was extracted.<sup>80</sup> Scholars have discovered that during the second century CE the Palmyrenes changed the way they extracted limestone in the quarries surrounding the city.<sup>81</sup> These changes made it possible to cut the limestone blocks faster, and the change appears to correlate with an increase in the construction

---

**79** Families in funerary buildings, for example, see Sadurska – Bounni 1994; Krag – Raja 2016, 143–146.

**80** Schmidt-Colinet 1990, 88; 1995, 53; al-As’ad 1995, 9; Schmidt-Colinet et al. 2013, 302; 2016, 341.

**81** al-As’ad – Schmidt-Colinet 1993, 573–574; Schmidt-Colinet 1995, 53–58; Schmidt-Colinet – al-As’ad 2002–2003, 209–210; Schmidt-Colinet et al. 2016, 341.

of buildings, as well as portraiture, in the city.<sup>82</sup> Production techniques such as the extraction of limestone and the tools used to carve portrait sculpture had a significant impact on the volume of portraits produced in Palmyra, and of course on how the surface of the finished portraits appeared.<sup>83</sup> The traces of tool marks are quite frequent during all periods, but in the third century CE especially the flat chisel became very visible in the portraits, especially on the heads (fig. 6).<sup>84</sup> The flat chisel is most often observed on largescale sarcophagi from the third century CE.<sup>85</sup> This might imply changing production techniques in order to produce large sarcophagi faster, as they increased markedly in size and number during the third century CE. There are around 1,000 portraits in Group II and around 1,200 from Group III, for example.<sup>86</sup> Although the volume of portrait sculpture is actually greater during Group II, with 779 sculptures compared to 731 sculptures in Group III, more individuals were to be carved in third-century CE sarcophagi and therefore the number of portraits is higher in Group III. A production which became more efficient to meet the increasing demand in the city during the later second and third centuries CE, can perhaps be evidenced in the changing sculptural techniques.

The honorific sculpture comprises imported finished and unfinished marble sculptures, limestone sculpture produced locally, and bronze statues (though only a few traces remain of the latter).<sup>87</sup> Overall, the female

**82** al-As'ad – Schmidt-Colinet 1993, 573–574; Schmidt-Colinet 1995, 53–58; Schmidt-Colinet – al-As'ad 2002–2003, 209–210; Schmidt-Colinet et al. 2016, 341.

**83** Colledge 1976, 109–121; al-As'ad 1995, 9; Dentzer-Feydy – Teixidor 1993, 78.

**84** Sculptural techniques in Palmyra, see Colledge 1976, 109–121; Wielgosz 2000, 101–102.

**85** For example, see Musée du Louvre, AO 2630 (Chabot 1922, 123, no. 32; Dentzer-Feydy – Teixidor 1993, 191, no. 192; Stauffer 2010, 211, abb. 5); National Museum of Damascus, inv. 4947 (Abdul-Hak – Abdul-Hak 1951, 46, no. 51, pl. XIX,2; Ingholt 1962, 104–105, 118–119, pl. II,2; Colledge 1976, 78, pl. 100; Tanabe 1986, 435–440, pls. 404–409; Schmidt-Colinet 1996, 481, abb. 209); Ny Carlsberg Glyptotek, IN 1065 (Chabot 1922, 116–117, 120, no. 34, pl. XXX,3; Ingholt 1928, 143, PS 458; Drijvers 1982, 711–712, 720, pl. II; Parlasca 1988, 217–218, taf. 46d; Hvidberg-Hansen – Ploug 1993, 135–136, no. 89; Ploug 1995, 216–218, no. 89; Hvidberg-Hansen 1998, 77–78, no. 89).

**86** Information from the Palmyra Portrait Project database, May 2017.

**87** Honorific sculpture in marble and limestone, for example, see Tanabe 1986, 199–205, pls. 166–172; Dunant – Stucky 2000, 95–98, nos. 40–46, 48–49, taf. 14–19, 100–102, no. 64–68, taf. 20–21, 103–104, nos. 78–83, taf. 22–24, 116, no.

portraits generally follow the conventions observed across the entire Roman Empire; in particular, both small and large Herculaneum women are found in Palmyra.<sup>88</sup> The same can to a certain extent be observed when it comes to male portraiture, but especially when the portraits are produced in local limestone, men are portrayed wearing local headgear such as the Palmyrene priestly hat.<sup>89</sup> Moreover, a few marble and limestone sculptures depict men wearing togas, some with a Palmyrene priestly hat or smaller altar added at the feet of the figures (fig. 7).<sup>90</sup> In other cities in the Roman Empire, a grouping of book-rolls, or a container for these, are often placed at the feet of male figures.<sup>91</sup> Therefore the Palmyrene honorific sculptures of men were often adjusted to local portrait conventions.

The religious reliefs bearing portraits of Palmyrene inhabitants were also produced in local limestone, such as can be observed in the funerary portraits from the city. Generally the religious reliefs are in a similar style to the early funerary portraits. However, the style appears to have been

---

142, taf. 30; Balty 2005, 321–339, nos. 1–7, figs. 427–447; Wielgosz 2000, 96–102, figs. 3–7; 2010, 75–87, figs. 1a–b, 3, 7, 9–12, 14–17, 19–20, 23; Wielgosz-Rondolino 2016b, 171–178, figs. 10a–b, 11a–b, 12a–b, 15–16; bronze fragments, see Colledge 1976, 90, pl. 124; Parlasca 1985, 346–348, taf. 46,2; Balty 2005, 339–341, nos. 1–6, figs. 448–451. See also al-As’ad 1993, 207; 1995, 10; Raja 2015, 334; 2016a, 131, table 1.

**88** See Parlasca 1985, 347; Wielgosz 2000, 98–99, figs. 3–4; 2010, 77–81, figs. 10–11, 19–20; Balty 2005, 324–329, nos. 3–5, figs. 433–440.

**89** Palmyrene headgear, for example, see Archaeological Museum, Istanbul, inv. 02.15 (Ingholt 1928, 118, PS 242; 1976, 131–136, pl. III,3–49; National Museum of Damascus inv. 7475 (Dunant – Stucky 2000, 104, no. 79, taf. 22), inv. 7460 (Dunant – Stucky 2000, 103–104, no. 78, taf. 22); Ny Carlsberg Glyptotek, IN 1151 (Ingholt 1928, 126, PS 321; Parlasca 1985, 351, taf. 147; Hvidberg-Hansen – Ploug 1993, 144, no. 103; Ploug 1995, 234–236, no. 103), IN 1121 (Ingholt 1928, 118, PS 241; Colledge 1976, 91, pl. 123; Hvidberg-Hansen – Ploug 1993, 141, no. 97; Ploug 1995, 227–230, no. 97).

**90** Men wearing a toga with a priestly hat or altar at the feet, see National Museum of Damascus, inv. C4024 (Abdul-Hak – Abdul-Hak 1951, 45, no. 49; Stucky 1973, 168–169, fig. 6; Colledge 1976, 91–92, pl. 128; Tanabe 1986, 166, pl. 199; Balty 2005, 321–322, figs. 427–429; Wielgosz 2000, 99, 102, fig. 6; 2010, 79–80, fig. 14); Palmyra Museum, A 23 (Stucky 1973, 168–169, fig. 5; Colledge 1976, 91, pl. 127); Palmyra Museum, inv. B 39/64 (Bounni 2004, 49, fig. 39; Wielgosz 2010, 79, fig. 17).

**91** See Inan – Alföldi-Rosenbaum 1979a; 1979b; Smith 1998; 2006; Kaltsas 2002; Fejfer 2008; Savvopoulos – Bianchi 2012.



**7** Honoric statue of a man wearing a toga. A Palmyrene priestly hat is placed on a piece of coiled fabric next to his left foot. 200–273 CE. Palmyra Museum, Palmyra, A 23



**8** Altar depicting a woman and her son, dedication to ›He whose name is blessed forever‹. 230–250 CE. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, IN 1080

kept in the religious sculpture across the entire period of production. Therefore it is difficult to date religious sculpture based on stylistic criteria alone, and epigraphy has a vital role in the dating of these reliefs. Sadly only few religious sculptures are dated.<sup>92</sup> Two altars both depict two full-figure priests and their palms are held outwards. The altars are

<sup>92</sup> Hillers – Cussini 1996, PAT 0320, 0383, 1908–1909.



dated to 241 CE and 243 CE.<sup>93</sup> The men wear a priestly hat and a tunic and, furthermore, a himation is draped over the shoulders and around their lower bodies. The style in both altars is similar to that observed in the early stelae from the city. These date between BCE 50 and 100 CE.<sup>94</sup> In other religious sculptures the early portraits style seen in Palmyrene funerary portraits is also observed and the style was, more or less, preserved in the entire period of production of religious reliefs (fig. 8).

#### GENERAL CHARACTERISTICS OF MALE AND FEMALE FUNERARY PORTRAITS

The Palmyrene funerary portraits follow a local portrait convention which makes it rather easy to identify portraits as Palmyrene in museum collections and in auction catalogues.<sup>95</sup> Already in the early portraits some of the characteristic portrayals of Palmyrene citizens appear and these conventions of portrayal remained more or less in use throughout the entire period of production, though with numerous variations.<sup>96</sup> While influences from other areas can be traced in the portraiture, the portraits were always executed in a style unique to Palmyra.<sup>97</sup> Portrait

---

**93** Palmyra Museum, A 1174, 243 CE (al-Hassani – Stucky 1953, 159, pl. II.4-4bis; Hillers – Cussini 1996, PAT 1909; Degeorge 2002, 128), inv. A 1175, 241 CE (al-Hassani – Starcky 1953, 156–158, pl. II,2-2bis; Tanabe 1986, 186, pl. 153; Bäärnhielm 1988, 28, fig. 16; Hillers – Cussini 1996, PAT 1908).

**94** Early stelae, for example, see Musée de Beyrouth (Starcky 1955, 30–33, pl. XVII,4); Musée du Louvre, AO 26429 (Chabot 1922, 124, no. 35; Ingholt 1966, 461–462, fig. 4; Dentzer-Feydy – Teixidor 1993, 238, no. 231); Palmyra Museum, hypogeum F (Higuchi – Saito 2001, 104, pl. 63).

**95** See also Raja 2015, 333.

**96** Early portraits, for example, see British Museum, AO 125695 (Chabot 1922, 127, no. 20, pl. XXXII,4; Ingholt 1928, 55–57, PS 31, pl. X,2; Colledge 1976, 62, 70, 256, pl. 63; Heyn 2010, app. 1, cat. no. 2; Raja 2015, 352–353, fig. 24); Ny Carlsberg Glyptotek, IN 1085 (Parlasca 1976, 36, taf. 6,1; Hvidberg-Hansen – Ploug 1993, 84, no. 42; Ploug 1995, 118–119, no. 42; Hvidberg-Hansen 1998, 49–50, no. 42; Krag – Raja 2016, 154–155, 170, cat. no. 73, fig. 27), IN 2816 (Ingholt 1930b, 191–194, fig. 1; 1966, 464–465, fig. 6; Colledge 1976, 67, 257, pl. 7; Parlasca 1989, 544, fig. 200; Hvidberg-Hansen – Ploug 1993, 42, no. 1; Ploug 1995, 35–36, no. 1; Hvidberg-Hansen 1998, 25–26, no. 1).

**97** For example, see Ingholt 1928; Colledge 1976; Parlasca 1985, 343–356; 1987a, 107–113; 1995, 59–71; Schmidt-Colinet 1996, 271–278; 2004, 189–198; Albertson

versions, fashions, and styles or ideas at times draw on Greek, Roman and Near Eastern traditions. For example the use of stelae, loculus reliefs with portrait busts, banquet scenes, Greek clothing items, the female gesture of raising one arm to the veil or face, and children's attributes figure in Palmyrene portraits, but were not ideas that arose in the city itself. While it is often difficult or even impossible to trace the origins of such influences or portrait styles, more importantly, it is at least possible to call attention to such influences. Moreover, while individual portraits were the most common choice of representation in Palmyra for both men and women, during the later second and third centuries CE group representations became more common as the production of sarcophagi increased.<sup>98</sup>

In previous research the Palmyrene funerary portrait sculptures have generally been characterised as standardised rather than realistic portrayals of individuals.<sup>99</sup> However, that portraits are not realistic portrayals of individuals can be said about most, if not all, portraits and it is impossible for us to judge whether or not these are realistic portrayals.<sup>100</sup> What can be said, however, is that these were portraits of local Palmyrenes and, as observed in the two dated portraits of cousins from 252/253 CE, a direct resemblance between facial features may have been used in the Palmyrene portraits to create similarities between family members.<sup>101</sup> This suggests that family members could underline family relations through visual resemblance. This would allow for connections to be created between relatives inside the funerary buildings not only through the location of the funerary portraits close to those of relatives and epigraphy.<sup>102</sup> It can be observed that variations were emphasised in portrayals through elements such hand gestures, types of jewellery, na-

---

2000b, 152; Heyn 2010, 632–644; Kropp – Raja 2014, 397–406; Raja 2015, 333; 2017a, 322–325.

<sup>98</sup> Colledge 1976, 77–78; Heyn 2010, 637; Krag – Raja 2016, 137.

<sup>99</sup> For example, see Colledge 1976, 62; Parlasca 1982, 188; 1985, 350–351; Sadurska – Bounni 1994, 7; Schenke 2003, 110; Sokółowski 2014, 377.

<sup>100</sup> See Krag 2018, 54–55. See also Raja 2015, 333.

<sup>101</sup> See Palmyra Museum, inv. A 1223/6310 (Tanabe 1986, 341, pl. 310; Piersimoni 1994, 304–305, no. 19; al-As'ad – Gawlikowski 1997, 65, no. 100, fig. 100; Yon 2013, 344, no. 40); Robert Mouawad Private Museum, Beirut (Starcky – Delavault 1974, 72–73, no. 5, pl. I,5; Ingholt 1976, 117, pl. V,2; Hillers – Cussini 1996, PAT 2630). See also Krag 2018, 54–57.

<sup>102</sup> Location close to relatives, for example, see Abdul-Hak 1952; Saliby 1992; Sadurska – Bounni 1994; Higuchi – Saito 2001.

mes and genealogies, accompanying individuals or animals, attributes, decorated clothing and so forth. It is necessary to address these issues through observations on the conventions of portrayal and execution of these in the portraits.

#### MALE FUNERARY PORTRAITS

The early portraits of both men and women are strictly frontal, but over time individuals increasingly begin to turn their heads, and sometimes also their bodies, in both in male and female portraiture.<sup>103</sup> Men wear the tunic (or chiton) and himation, or a chlamys (fig. 4).<sup>104</sup> However, highly elaborate clothing also occurs with male figures executed in a more local style; in previous research this has been characterised as Parthian or Sassanid clothing (fig. 10).<sup>105</sup> Often men wear elaborate clothing when portrayed as priests or when they recline in banqueting scenes.<sup>106</sup> Only in three funerary sculptures can men be seen wearing a toga; on a sarcophagus box three men wearing a toga are even depicted.<sup>107</sup> In sarcophagi the portraits of men wearing a toga are located on the lower sarcophagus box while in one of these sarcophagi presumably the same man is depicted reclining on the lid wearing highly embroidered clothing.<sup>108</sup> In the third portrait, which is a *loculus* relief, a man is portrayed wearing a toga and

---

**103** See Colledge 1976, 124–128; Heyn 2010, 631–632; Krag 2018, chapter 3.

**104** See Ingholt 1928, 98–126; Stucky 1973, 170–171; Colledge 1976, 145, 147; Stauffer 2012, 90–95.

**105** Parthian and Sassanid, for example, see Seyrig 1937, 4–31; Stucky 1973, 168, 170–171; Colledge 1976, 145–148; al-As'ad – Schmidt-Colinet 1985, 34; Schmidt-Colinet – al-As'ad 2007, 274; Stauffer 2012, 90–95.

**106** Seyrig 1937, 4–31; Stucky 1973, 170–171; Heyn 2008, 170–190; Stauffer 2012, 90–95; 2013, 127–131; Raja 2017a, 334.

**107** Parlasca 1985, 347–348; 1995, 67; Wielgosz 2010, 81. Sarcophagus box depicting three men wearing a toga, Palmyra Museum, inv. B 2723/9169 (Rumscheid 2000, 222–223, kat. 271, taf. 65,1–3; Kaizer 2002, 180, pl. V–VI; Schmidt-Colinet – al-As'ad 2007, 276–278, taf. 90; Wielgosz-Rondolino 2016a, 77–79, fig. 17a).

**108** Palmyra Museum, inv. B 2093/7431 (al-As'ad – Schmidt-Colinet 1995, 40, abb. 48–51; 2007, 271–276, taf. 84–89; Parlasca 1998, 313, taf. 126,1; Rumscheid 2000, 223–224, kat. 272, taf. 65–66; Kaizer 2002, 179, pl. IV; Schmidt-Colinet 2004, 193–194, abb. 7–10; Andrade 2013, 184–185, fig. 14; Wielgosz-Rondolino 2016a, 77–78, figs. 16a–c), inv. B 2723/9169 (Rumscheid 2000, 222–223, kat. 271, taf. 65,1–3; Kaizer 2002, 180, pl. V–VI; Schmidt-Colinet – al-As'ad 2007, 276–278, taf. 90; Wielgosz-Rondolino 2016a, 77–79, fig. 17a).



**9** Loculus relief depicting a man holding a sword and a dagger. Behind his shoulders a boy and a girl are standing. 200–273 CE. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, IN 2763

holding a shallow bowl in his right hand and a book-roll in his left.<sup>109</sup> Thus this Roman clothing item was never fully included in Palmyrene funerary portraits of men.

In the early portraits, men's hairstyles are either horizontal rows of locks, or tousled locks.<sup>110</sup> Over time the hairstyles change, and in the mid-second century CE a beard is introduced and the hair becomes curly (figs. 4 and 9).<sup>111</sup> This corresponds with similar tendencies observed in Roman portraiture, but the execution of the hairstyles and beards is quite different in Palmyra.<sup>112</sup> Men can hold an attribute – frequently a book-

**109** Liebieghaus Skulpturen Sammlung, inv. 853 (Böhme – Schottroff 1979, 3–7, 37–38, taf. III; Parlasca 1985, 347–348, taf. 146,2; 1987b, 280, fig. 2; 1995, 66–67, fig. 9).

**110** See Poulsen 1921, 83; Ingholt 1928, 98–126; Colledge 1976, 141.

**111** See Poulsen 1921, 84–85; Ingholt 1928, 98–126; Colledge 1976, 141–142.

**112** On Roman portraits, for example, see Kleiner 1992, 267–355; Fejfer 2008.



**10** Loculus relief depicting a priest wearing a priestly hat with a central depiction of a small priest. 50–150 CE. Museo di Scultura Antica Giovanni Barracco, Rome, MB 250



**11** Loculus relief depicting a woman wearing the Faustina hairstyle. 150–200 CE. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, IN 1074

roll or *schedula*, a writing tablet, a *skyphos*, a bowl, a *stylus*, or a leaf.<sup>113</sup> In Group III they frequently hold a fold of the *himation* (fig 4).<sup>114</sup> Less frequently, they hold a sword and whip in which profession is displayed (fig. 9).<sup>115</sup> Fred C. Albertson underlines that when men are portrayed holding a sword, and possibly a whip, it can indicate different roles: that they were in charge of escorting caravans and protecting these, that they were cavalymen, or that they were cameleers in the Roman army.<sup>116</sup> The portrayals reveal the elements it was considered important to emphasise

**113** See Ingholt 1928, 98–126; Colledge 1976, 154–155, 245–253; Sadurska 1994, 21–22; Sokolowski 2014, 378–394; Miyashita 2016, 131–145.

**114** See Ingholt 1928, 120–126; Colledge 1976, 155, 248–253.

**115** Ingholt 1928, 103–104, 116; Colledge 1976, 68, 247, 250, 253; Sadurska 1994, 21; Sadurska – Bounni 1994, 186; Albertson 2000a, 164; 2000b, 141–142, 150; Heyn 2010, 643, app. 6 (24 reliefs); 2016, 196; Raja 2017a, 334.

**116** Albertson 2000b, 142. See also Colledge 1976, 68; Sadurska 1994, 21; Heyn 2010, 643.

in the final depiction of an individual. Therefore in Palmyra the final depiction of men rarely included the individual's profession.

In recent publications, Rubina Raja notes that portraits of priests account for close to 20 % of male funerary representations (fig. 10).<sup>117</sup> The Palmyrene priests are identified through the Palmyrene priestly hat.<sup>118</sup> In previous research this hat is referred to as a *modius* or *modus*, but Raja has emphasised that this term is not helpful and that it should be called a Palmyrene priestly hat instead.<sup>119</sup> The priestly hat is tall and cylindrical and this can be additionally decorated with a wreath bearing a central bust, medallion or rosette.<sup>120</sup> When portrayed as priests, Raja has pointed out that men reveal their societal position as part of the religious life in Palmyra and emphasised this identity aspect in their funerary representation.<sup>121</sup> Priests can hold an flask, a circular box, a cup, and/or a branch or leaf (fig. 10).<sup>122</sup> Priests are only depicted having hair when they are not wearing the Palmyrene priestly hat.<sup>123</sup> In these instances the hat is located on a shelf in the background or held by another individual. The portrayals of men reveal that the combination of different elements in the male portraits can vary. It can, however, be deduced that there is not much differentiation between male portraits. The differentiation takes place primarily through drapery arrangements and hairstyles, with the occasional reference to profession.

#### FEMALE FUNERARY PORTRAITS

Women are portrayed wearing elaborate headgear, which can include a veil, a turban and a headband.<sup>124</sup> Women wear a tunic executed in a local style and a himation, less frequently women can wear an embroidered

<sup>117</sup> Raja 2016a, 130; 2017a, 334.

<sup>118</sup> Ingholt 1934, 33–35; Colledge 1976, 30, 66; Stucky 1973, 163–180; Raja 2017c.

<sup>119</sup> *Modius* or *modus*, for example, see Ingholt 1928; Colledge 1976; Schmidt-Colinet 1992a, 112; Sadurska – Bounni 1994, 184–187; Albertson 2000a, 164; Kaizer 2002; al-As'ad – Schmidt-Colinet 2007; Raja 2016a, 129. Palmyrene priestly hat, see Raja 2017c.

<sup>120</sup> See Ingholt 1934, 33–35; Gawlikowski 1966b, 95; Stucky 1973, 171–174; Colledge 1976, 140; Albertson 2000a, 165; Raja 2017c.

<sup>121</sup> Raja 2017a, 334–335.

<sup>122</sup> See Ingholt 1928, 105–108, 118–120, 124–126; Colledge 1976, 248–250, 252; Miyashita 2016.

<sup>123</sup> See Ingholt 1934, 34; Albertson 2000a, 164; Raja 2016a, 130–140.

<sup>124</sup> See Ingholt 1928; Colledge 1976, 140–141; Finlayson 1998, 56, 152. On female representations from Palmyra, see Krag 2018.

tunic executed in a local style (figs. 1–3 and 5).<sup>125</sup> Generally the women's hair is covered by the headgear, with locks visible on the sides of the temples introduced during the first century CE, and shoulder locks more frequent in the Early Group up until the mid-second century CE.<sup>126</sup> A few women wear hairstyles that are not covered by the veil. One of these displays the hair gathered in a bun on top of the head: it is called the ›Melon‹ or ›Faustina‹ hairstyle due to the claimed resemblance to the hairstyle of Faustina the Elder (fig. 11).<sup>127</sup> Other hairstyles that may possibly be inspired by Greek hairstyles are also encountered, including one short-cropped version.<sup>128</sup> These hairstyles were worn by a few women and might have been inspired by Roman and Greek types, but they are executed following a very local interpretation. In relation to such female hairstyles it is relevant briefly to address the ›zeitgesicht‹ or ›period look‹ known from Roman portraiture – with the facial features and hairstyles of imperial portraits reproduced to an extent in Roman private portraits – cannot be observed in Palmyra where the facial details of male and female portraits are very similar within genders and age groups.<sup>129</sup> Over time, hairstyles for men in particular may be inspired by Roman imperial trends, but executed in a very local style. For example the hair of men can be arranged in rows of snail-shell curls (fig. 4).<sup>130</sup> These are most commonly carved following a standardised technique without the use of a drill and the curls are arranged in stylised rows. Thus the hairstyle does not resemble the curly hairstyles worn by Roman Emperors.

---

**125** See Colledge 1976, 69, 148–149; Finlayson 2004, 63; Stauffer 2012, 90, 93–94.

**126** See Ingholt 1928, 127–150; Colledge 1976, 143, 253–264.

**127** For example, see Ingholt 1928, 64–65; Colledge 1976, 143; Parlasca 1987a; Kropp – Raja 2014, 398–399; Krag 2016, 184–186; Krag and Raja (forthcoming).

**128** Colledge 1976, 143, 264; Cussini 2000; Krag 2016, 184–186.

**129** *Zeitgesicht*, see Zanker 1982, 307–312. See also Kropp – Raja 2014, 403; Raja 2015, 335. Facial features in Palmyra, see Colledge 1976, 144–145; Ploug 1995, 25–26; Kropp – Raja 2014, 403–404.

**130** For example, see Musée du Louvre, AO 4449 (Chabot 1922, 123, no. 6, pl. XXXII,1; Ingholt 1928, 86, PS 69; Colledge 1976, 252–253, 262; Dentzer-Feydy – Teixidor 1993, 200–201, no. 199); Ny Carlsberg Glyptotek, IN 1043 (Ingholt 1928, 123, PS 293; Colledge 1976, 252–253; Hvidberg-Hansen – Ploug 1993, 114–115, no. 70; Ploug 1995, 174–176, no. 70); Palmyra Museum, hypogeum of Bôlḥâ, in situ (al-As'ad – Taha 1968, 100, no. 22; Gawlikowski 1974, 43, no. 95; Tanabe 1986, 248, pl. 215; Sadurska – Bounni 1994, 84, cat. no. 116, fig. 104).

In the early period women are often holding a spindle and distaff, or a child; later on, they more frequently hold a fold of the veil.<sup>131</sup> In the later second century CE, the spindle and distaff become extremely rare (figs. 3 and 5). Women can also hold other attributes such as a cup, a branch, a box, a mirror, or a key, but all these are rare.<sup>132</sup> From the late first century CE the women start to raise the right arm, but in the late second century CE they raise the left arm instead.<sup>133</sup> During the second and third centuries CE, Palmyrene women wear increasing amounts of quite elaborate jewellery (fig. 5).<sup>134</sup> The jewellery follows general types seen across the entire Greek and Roman worlds, except for the brooch and headband, which both find a local expression.<sup>135</sup>

### A LARGE SCALE PRODUCTION OF PORTRAITS

Since over 3,400 portraits can be ascribed to Palmyra, it is reasonable to conclude that it was a large scale production. However, although there was a largescale production of portraits which frequently drew on the same repertoire of elements, these elements find various expressions in portraiture. Rarely is one portrait exactly the same as another, and therefore the portraits embody a wide range of diversity.<sup>136</sup> Variations in Palmyrene portraits are found in several portrait elements, both in male and female depictions, such as in the arrangement of drapery which was another way to create diversity in the display.<sup>137</sup>

In particular the headdresses worn by women and the large quantity of jewellery they can wear were a rather new portrait convention showing large variety. There is very considerable variety in the decoration of the

---

**131** See Ingholt 1928, 56, 127–150; Colledge 1976, 70, 155–156, 255–264; Sadurska 1994, 16; Sadurska and Bounni 1994, 18; Ploug 1995, 41; Schenke 2003, 110; Heyn 2010, 635–36; 2012, 441; 2016, 197; Krag 2016, 184; 2018, 59–60.

**132** See Ingholt 127–150; Colledge 1976, 155–156; Sadurska 1983; 1994, 16–19; Heyn 2016, 196–197; Krag 2018, 49, 53.

**133** See Ingholt 1928, 78; Colledge 1976, 70–71.

**134** See Mackay 1949; Colledge 1976, 150–152; Deppert-Lippitz 1987, 180; Sadurska – Bounni 1994, 187–188; Heyn 2016, 201–203.

**135** Mackay 1949; Gawlikowski 1966a; Finlayson 1998; 2002–2003; Krag 2017b, 46–48; 2018, 102–108.

**136** See also Raja 2017a, 338.

**137** Especially see Ingholt 1928, 98–150; Colledge 1976, 149–150, 245–246, 253–255; Ploug 1995, 14–24, 30–31.



headband and the brooch, and variation in the combination of jewellery types in the female portraits (figs. 1–3, 5–6, and 11).<sup>138</sup> Moreover, in the East in general, women are often depicted wearing headgear, but in all the areas in which this is observed, the execution of the headgear appears to be quite local, with no exact parallels across regions, and this is also the case with portraits from Palmyra.<sup>139</sup> For example in Emesa, the headgear worn by women tends to be a turban and veil rather than a headband. In Emesa the turban is much taller than in Palmyra, and when a headband is worn it is generally situated in the middle of the tall turban.<sup>140</sup> Therefore women's headgear is not just a local portrait convention in Palmyra: it is an aspect of local portrait conventions across several cities in the East. A local portrait tradition is thus much more clearly visible in portrayals of women than in the male portraits, a general tendency that can be observed across the provinces of the Roman Empire.<sup>141</sup> Raja argues that in the production of sculptures, particularly the *loculus* reliefs, the outline and perhaps figures might have been prefabricated, whereas attributes, jewellery, gender and other elements could have been added later and followed the choice of the consumer.<sup>142</sup> In this sense the large scale production did not become homogeneous. Diversity is a central element in the Palmyrene portraits and it was important to the Palmyrene inhabitants to receive a funerary portrait which was customised to their specific needs and wishes.

## CONCLUSION

The tradition of producing portraits to represent specific individuals in Palmyra arose in the late first century BCE and ceased in the second half of the third century CE. During this period, there was a largescale pro-

---

**138** Mackay 1949, 166–167, 179–180; Gawlikowski 1966a; Finlayson 1998; 2002–2003. See also Krag (2017b, 46–48; 2018, 102–108) on the variations in brooches and headbands.

**139** Headgear in the East, for example, see Wagner 1976; Mathiesen 1992; Drijvers – Healey 1999; Dirven 2008; Blömer 2014; Klaver 2016.

**140** For example, Drijvers – Healey 1999, see 70–71, *As* 14a, pl. 10, 170–171, *Am* 4, pl. 49, 172–175, *Am* 5, pl. 51, 181–183, *Am* 8, pl. 54, 206–207, *Cs* 2, pl. 63, 208, *Cs* 3, pl. 64.

**141** See De Jong 2017, 203–204. See articles in this publication.

**142** Raja 2017a, 329–333, 342.

duction of portraits. The portraits consisted of funerary portraits situated primarily in funerary buildings, honorific sculpture from civic spheres, and religious portraiture spread across the city. In particular the funerary buildings give evidence to a large scale production of funerary portraits in the city currently accounting for slightly over 3,400 portraits. The portraits display several new portrait conventions which were developed in Palmyra; especially in the portraits of women. In Palmyra a combination of Greek, Roman, Near Eastern, and local portrait traditions and ideas is evidenced and is rendered into a highly local Palmyrene interpretation of these aspects. The Palmyrene portraits have no direct parallels outside the city, and the entire corpus was developed and transformed to communicate particular aspects to Palmyrene citizens. This included an effort to create individualisation in or differentiation between portraits which increased over time. Thus a large scale production did take place in the city but it cannot be approached as a mass phenomenon as such as certain individual choices can be traced in each portrait establishing a large variation in the production.

---

 IMAGE CREDITS

- Fig. 1-6, 9, 11** © Ny Carlsberg Glyptotek. Photo by the Palmyra Portrait Project.  
**Fig. 7** © Palmyra Portrait Project, Ingholt Archive at the Ny Carlsberg Glyptotek, PS 1130A.  
**Fig. 8** © Ny Carlsberg Glyptotek. Photo by Ana Cecilia Gonzales.  
**Fig. 10** © Palmyra Portrait Project, Ingholt Archive at the Ny Carlsberg Glyptotek, PS 159.

---

 BIBLIOGRAPHY

- HA** *Scriptores Historiae Augstae*. 1932. Translation by David Magie, vol. I-III (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press).
- Abdul-Hak 1952** Abdul-Hak, Sélim: L'Hypogée de Taai à Palmyre. In: *Les annales archéologiques de Syrie* II, 1-2 (1952), 193-251.
- Abdul-Hak - Abdul-Hak 1951** Abdul-Hak, Sélim - Abdul-Hak, Andrée: *Catalogue illustré du département des antiquités Greco-romaines au musée de Damas*, I. Damascus 1951.
- Abousamra 2015** Abousamra, Gaby: Palmyrene Inscriptions on Seven Reliefs. In: *Semtica* 57 (2015), 217-242.
- Albertson 2000a** Albertson, Fred C: Three Palmyrene reliefs in the Colket collection, University of Wyoming. In: *Syria* 77 (2000), 159-168.
- Albertson 2000b** Albertson, Fred C: A Palmyrene Funerary Bust of a Roman Cavalryman. In: *Damaszener Mitteilungen* 12 (2000), 141-153.
- Amy - Seyrig 1936** Amy, Robert - Seyrig, Henri: *Recherches dans la nécropole de Palmyre*. In: *Syria* 17,3 (1926), 229-266.
- Andrade 2013** Andrade, Nathanael J: *Syrian Identity in the Greco-Roman World*. New York 2013.
- al-As'ad 1993** al-As'ad, Khaled: Palmyre. In: Sophie Culzan, Eric Delpont, Jeanne Mouliérac (eds): *Syrie. Mémoire et Civilisation*. Paris 1993, 276-279, 294-310.
- al-As'ad 1995** al-As'ad, Khaled: Restoration work at Palmyra. In: *ARAM periodicals* 7 (1995), 9-17.
- al-As'ad - Taha 1965** al-As'ad, Khaled - Taha, Obeid: Madfan Zabd-'Atah al-Tadmuri (The Tomb of Zabd'ateh). In: *Les annales archéologiques de Syrie* XV (1965), 29-46.
- al-As'ad - Taha 1968** al-As'ad, Khaled - Taha, Obeid: Madfan Bûlhâ al-Tadmuri (The Tomb of Bôlhâ). In: *Annales Archéologiques Arabes Syriennes* XVIII (1968), 83-108.

- al-As'ad - Schmidt-Colinet 1993** al-As'ad, Khaled – Schmidt-Colinet, Andreas: Rapports des missions actives à Palmyre 1990–1991. In: *Syria* 70, 3–4 (1993), 561–576.
- al-As'ad - Schmidt-Colinet 1995** al-As'ad, Khaled – Schmidt-Colinet, Andreas: Kulturbegegnung im Grenzbereich. In: Andreas Schmidt-Colinet (ed.): *Palmyra. Kulturbegegnung im Grenzbereich*. Mainz am Rhein 1995, 28–53.
- al-As'ad - Schmidt-Colinet 1985** al-As'ad, Khaled – Schmidt-Colinet, Andreas: Das Tempelgrab Nr. 36 in der Westnekropole von Palmyra. Ein Vorbericht. In: *Damaszener Mitteilungen Band 2* (1985), 17–36.
- al-As'ad - Teixidor 1985** al-As'ad, Khaled – Teixidor, Javier: Votive and Funerary Inscriptions from Palmyra. In: *Damaszener Mitteilungen Band 2* (1985), 37–44.
- al-As'ad - Gawlikowski 1997** al-As'ad, Khaled – Gawlikowski, Michał: *The Inscriptions in the Museum of Palmyra. A Catalogue*. Palmyra 1997.
- al-As'ad - Yon 2001** al-As'ad, Khaled – Yon, Jean-Baptiste: *Inscriptions de Palmyre. Promenades épigraphiques dans la ville antique de Palmyre*. Beyrouth, Damas, Amman 2001.
- al-As'ad - Delplace 2002** al-As'ad, Khaled – Delplace, Christiane: *Inscriptions latines de Palmyre*. In: *Revue des études anciennes* 104 (2002), 363–400.
- Balty 2005** Balty, Jean-Charles: *La Sculpture*. In: Christiane Delplace, Jacqueline Dentzer-Feydy (eds): *L'Agora de Palmyre*. Bordeaux, Beyrouth 2005, 321–341.
- Bäärnhelm 1988** Bäärnhelm, Göran: *Palmyra. En bakgrundsteckning*. In: Pontus Hellström, Margareta Nockert, Suzanne Unge (eds). *Palmyra, öknens drottning*. Stockholm 1988, 11–30.
- Blömer 2014** Blömer, Michael: *Steindenkmäler römischer Zeit aus Nordsyrien. Identität und kulturelle Tradition in Kyrrhestike und Kommagene*. Bonn 2014.
- Bounni 2004** Bounni, Adnan: *Le Sanctuaire de Nabû à Palmyre. Texte*. Beyrouth 2004.
- Böhme - Schottroff 1979** Böhme, Astrid – Schottroff, Willy: *Palmyrenische Grabreliefs*. Frankfurt am Main 1979.
- Breytenbach 2005** Breytenbach, M. M.: *A Queen for all Seasons: Zenobia of Palmyra*. In: *Akroterion* 50 (2005), 51–66.
- Cantineau 1931** Cantineau, Jean: *Textes palmyréniens provenant de la fouille du Temple de Bel*. In: *Syria* 12,2 (1931), 116–142.
- Chabot 1922** Chabot, Jean-Baptiste: *Choix d'inscriptions de Palmyre*. Paris 1922.
- Colledge 1976** Colledge, Malcolm, A. R.: *The Art of Palmyra*. London 1976.
- Coombe et al. 2015** Coombe, Penny – Grew, Francis – Hayward, Kevin – Henig, Martin – Blagg, Thomas Frederick Colston: *Roman sculpture from London and the South-East*. Oxford 2015.
- Cussini 2000** Cussini, Eleonora: *Palmyrene Eunuchs? Two cases of mistaken identity*. In: Elena Rova (ed.): *Patavina Orientalia Selecta*. Padova 2000, 279–290.
- Cussini 2005** Cussini, Eleonora: *Beyond the Spindle: Investigating the Role of Palmyrene Women*. In: Eleonora Cussini (ed.): *A Journey to Palmyra. Collected Essays to Remember Delbert R. Hillers*. Leiden, Boston 2005, 26–43.

- Degeorge 2002** Degeorge, Gérard: Palmyra. Munich 2002.
- De Jong 2017** De Jong, Lidewijde: *The Archaeology of Death in Roman Syria*. Cambridge 2017.
- Dentzer-Feydy - Teixidor 1993** Dentzer-Feydy, Jacqueline – Teixidor, Javier: *Les antiquités de Palmyre au Musée du Louvre*. Paris 1993.
- Deppert-Lippitz 1987** Deppert-Lippitz, Barbara: Die Bedeutung der Palmyrenischen Grabreliefs für die Kenntnis Römischen Schmuck. In: Erwin M. Ruprechtsberger (ed.): *Palmyra: Geschichte, Kunst und Kultur der syrischen Oasenstadt*. Linz 1987, 179–192.
- Dirven 2008** Dirven, Lucinda: Aspects of Hatrene religion: A Note on the Statues of Kings and Nobles from Hatra. In: Ted Kaizer (ed.): *The Variety of Local Religious Life in the Near East in the Hellenistic and Roman Periods*. Leiden 2008, 209–246.
- Djurić - Lazar 1997** Bojan Djurić – Irena Lazar (eds): *Akten des IV. internationalen Kolloquiums über Probleme des provinziäl-römischen Kunstschaffens*. Ljubljana 1997.
- Drijvers 1976** Drijvers, Han J. W: *The Religion of Palmyra*. Leiden 1976.
- Drijver 1982** Drijvers, Han J. W: After Life and Funerary Symbolism in Palmyrene Religion. In: Ugo Bianchi, Maarten Jozef Vermaseren (eds): *La Soteriologia dei culti orientali nell'impero Romano, Atti del Colloquio Internazionale su La soteriologia dei culti orientali nell'Impero Romano, Roma 24–28 Settembre 1979*. Leiden 1982, 709–733.
- Drijvers - Healey 1999** Drijvers, Han J. W – Healey, John F: *The Old Syriac Inscriptions of Edessa and Osroene. Texts, Translations and Commentary*. Leiden 1999.
- Dunant 1971** Dunant, Christiane: *Le Sanctuaire de Baalshamin à Palmyre*. Vol. III. *Les Inscriptions*. Rome 1971.
- Dunant - Stucky 2000** Dunant, Christiane – Stucky, Rolf A: *Le Sanctuaire de Baalshamin à Palmyre*. Vol. IV. *Skulpturen*. Basel 2000.
- Fellmann 1970** Fellmann, Rudolf: *Le Sanctuaire de Baalshamin à Palmyre*. Vol. V. *Die Grabanlage*. Rome 1970.
- Fejfer 2008** Fejfer, Jane: *Roman Portraits in Context*. Berlin, New York 2008.
- Finlayson 1998** Finlayson, Cynthia Sue: *Veil, Turban and Headpiece: Funerary Portraits and Female Status at Palmyra*. Unpublished doctoral thesis, University of Iowa 1998.
- Finlayson 2002–2003** Finlayson, Cynthia Sue: Veil, turban and headpiece: Funerary Portraits and Female Status at Palmyra. In: *Annales Archéologiques Arabes Syriennes XLV–XLVI (2002–2003)*, 221–235.
- Gawlikowski 1966a** Gawlikowski, Michał: Remarques sur l'usage de la fibule à Palmyre. In: Marie-Louise Bernhard (ed.): *Mélanges offerts à Kazimierz Michałowski*. Warszawa 1966, 411–119.
- Gawlikowski 1966b** Gawlikowski, Michał: Problem Ikonografii Kapalańców Palmyreńskich. In: *Studia Palmyreńskie (1966)*, 74–95.

- Gawlikowski 1968** Gawlikowski, Michał: Die polnischen Ausgrabungen in Palmyra 1959–1967. In: *Archäologischer Anzeiger* LXXXIII (1968), 289–307.
- Gawlikowski 1970** Gawlikowski, Michał: *Monuments funéraires de Palmyre*. Warszawa 1970.
- Gawlikowski 1974** Gawlikowski, Michał: *Recueil d'inscriptions palmyréniennes: provenant de fouilles syriennes et polonaises récentes à Palmyre*. Paris 1974.
- Gawlikowski 1984** Gawlikowski, Michał: *Palmyra VIII. Les principia de Dioclétien, Temples des Enseignes*. Warszawa 1984.
- Gawlikowski 1995a** Gawlikowski, Michał: News from Palmyra: Current Work in Perspective. In: *ARAM Periodicals* 7 (1995), 1–7.
- Gawlikowski 1995b** Gawlikowski, Michał: Tempel, Gräber und Kasernen. Die polnischen Ausgrabungen im Diokletianslager. In: Andreas Schmidt-Colinet (ed.): *Palmyra. Kulturbegegnung im Grenzbereich. Mainz am Rhein 1995*, 21–27.
- Gawlikowski 1996** Gawlikowski, Michał: Palmyra and its caravan trade. In: *Annales Archéologiques Arabes Syriennes* XLII (1966), 139–145.
- Gawlikowski 2005** Gawlikowski, Michał: The City of the Dead. In: Eleonora Cussini (ed.): *A Journey to Palmyra. Collected Essays to Remember Delbert R. Hillers*. Leiden, Boston 2005, 44–73.
- Gawlikowski 2014** Gawlikowski, Michał: Palmyra: reexcavating the site of the Tariff (fieldwork in 2010 and 2011). In: *Polish Archaeology in the Mediterranean* 23,1 (2014), 415–430.
- Hartmann 2001** Hartmann, Udo: *Das palmyrenische Teilreich*. Stuttgart 2001.
- al-Hassani - Starcky 1953** al-Hassani, Dja'far – Starcky, Jean: Autels palmyréniens découverts près de la source Efca. In: *Les annales archéologiques de Syrie* II (1953), 145–164.
- al-Hassani - Starcky 1957** al-Hassani, Dja'far – Starcky, Jean: Autels palmyréniens découverts près de la source Efca (suite). In: *Les annales archéologiques de Syrie* VII (1957), 95–122.
- Henning 2013** Henning, Agnes: *Die Turmgräber von Palmyra. Eine lokale Bauform im kaiserzeitlichen Syrien als Ausdruck kultureller Identität*. Rahden 2013.
- Heyn 2008** Heyn, Maura K: Sacerdotal Activities and Parthian Dress in Roman Palmyra. In: Cynthia S. Colburn, Maura K. Heyn (eds): *Reading a Dynamic Canvas: Adornment in the Ancient Mediterranean World*. Newcastle 2008, 170–193.
- Heyn 2010** Heyn, Maura K: Gesture and Identity in the Funerary Art of Palmyra. In: *American Journal of Archaeology* 114,4 (2010), 631–661.
- Heyn 2012** Heyn, Maura: Female Portraiture in Palmyra. In: Sharon L. James, Sheila Dillon (eds): *A Companion to Women in the Ancient World*. Oxford 2012, 439–441.
- Heyn 2016** Heyn, Maura K: Status and Stasis: Looking at Women in the Palmyrene Tomb. In: Andreas Kropp, Rubina Raja (eds): *The World of Palmyra: Palmyrene Studies 1*. Scientia Danica H, 4, 6, 2016, 194–206.

- Higuchi - Izumi 1994** Higuchi, Takayasu – Izumi, Takura (eds): Tombs A and C, Southeast Necropolis, Palmyra, Syria: Research Center for Silk Roadology 1. Nara 1994.
- Higuchi - Saito 2001** Higuchi, Takayasu – Saito, Kiyohide (eds): T Tomb F – Tomb of BWLH and BWRP. Southeast Necropolis in Palmyra: Research Center for Silk Roadology 2. Nara 2001.
- Hillers - Cussini 1996** Hillers, Delbert R – Cussini, Eleonora: Palmyrene Aramaic Texts. Baltimore, London 1996.
- Hvidberg-Hansen 1998** Hvidberg-Hansen, Finn Ove: The Palmyrene Inscriptions. Ny Carlsberg Glyptotek. Copenhagen 1998.
- Hvidberg-Hansen - Ploug 1993** Hvidberg-Hansen, Finn Ove – Ploug, Gunhild: Palmyra Samlingen. Copenhagen 1993.
- Inan - Alföldi-Rosenbaum 1979a** Inan, Jale – Alföldi-Rosenbaum, Elisabeth: Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde. Text. Mainz am Rhein 1979.
- Inan - Alföldi-Rosenbaum 1979b** Inan, Jale – Alföldi-Rosenbaum, Elisabeth: Römische und Frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde. Tafeln. Mainz am Rhein 1979.
- Ingholt 1928** Ingholt, Harald: Studier over Palmyrensk Skulptur. Copenhagen 1928.
- Ingholt 1930a** Ingholt, Harald: På udgravning i Palmyra. In: *Tilskueren* 1930, 336–347.
- Ingholt 1930b** Ingholt, Harald: The oldest known grave-relief from Palmyra. In: *Acta Archaeologica* (1930), 191–194.
- Ingholt 1932** Ingholt, Harald: Quelques fresques récemment découvertes à Palmyre. In: *Acta Archaeologica* (1932), 1–20.
- Ingholt 1934** Ingholt, Harald: Palmyrene Sculptures in Beirut. In: *Berytus I* (1934), 32–43.
- Ingholt 1935** Ingholt, Harald: Five dated tombs from Palmyra. In: *Berytus II* (1935), 58–120.
- Ingholt 1936** Ingholt, Harald: Inscriptions and Sculptures from Palmyra I. In: *Berytus III* (1936), 83–125.
- Ingholt 1938** Ingholt, Harald: Inscriptions and Sculptures from Palmyra II. In: *Berytus V* (1938), 93–140.
- Ingholt 1962** Ingholt, Harald: Palmyrene Inscriptions from the Tomb of Malkû. In: *Mélanges de l'Université Saint Joseph XXXVIII* (1962), 101–119.
- Ingholt 1966** Ingholt, Harald: Some sculptures from the tomb of Malkû at Palmyra. In: Marie-Louise Bernhard (ed.): *Mélanges offerts à Kazimierz Michałowski*. Warszawa 1966, 457–476.
- Ingholt 1976** Ingholt, Harald: *Varia Tadmorea*. In: Edmond Frézouls (ed.): *Palmyre: Bilan et perspectives. Colloque de Strasbourg 18–20 Octobre 1973*. Strasbourg 1976, 101–138.
- Kaizer 2002** Kaizer, Ted: *The Religious life of Palmyra: A study of the social patterns of worship in the Roman period*. Stuttgart 2002.

- Klaver 2016** Klaver, Sanne: Dress and Identity in the Syrian-Mesopotamian Region: The Case of the Women of Dura-Europos. In: ARAM periodicals 28,2 (2016), 375–391.
- Kleiner 1992** Kleiner, Diana E. E: Roman Sculpture. New Haven, London 1992.
- Kockel 1993** Kockel, Valentin: Porträtreliefs Stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts. Mainz am Rhein 1993.
- Kraeling 1961–1962** Kraeling, Carl H: Color Photographs of the Paintings in the Tomb of the Three Brothers at Palmyra. In: Les annales archéologiques de Syrie XI–XII (1961–1962), 13–18.
- Krag 2016** Krag, Signe: Females in Group Portraits in Palmyra. In: Andreas Kropp, Rubina Raja (eds): The World of Palmyra: Palmyrene Studies 1. Scientia Danica H, 4, 6. Copenhagen 2016, 180–193.
- Krag 2017a** Krag, Signe: Women in Palmyra. In: Rubina Raja (ed.): Palmyra. Pearl of the Desert. Aarhus 2017, 57–66.
- Krag 2017b** Krag, Signe: Changing Identities, Changing Positions: Jewellery in Palmyrene Female Portraits. In: Tracey Long, Annette Højen Sørensen (eds): Positions and Professions in Palmyra: Palmyrene Studies 2, Scientia Danica H, 4, 9. Copenhagen 2017, 36–51.
- Krag 2018** Krag, Signe: Funerary Representations of Palmyrene Women. From the First Century BC to the Third Century AD: Studies in Classical Archaeology. Turnhout.
- Krag - Raja 2016** Krag, Signe - Raja, Rubina: Representations of Women and Children in Palmyrene Funerary *loculus* Reliefs, *loculus* stelae and Wall Paintings. In: Zeitschrift für Orient-Archäologie 9 (2016), 134–178.
- Krag - Raja 2017** Krag, Signe - Raja, Rubina: Representations of Women and Children in Palmyrene Banqueting Reliefs and Sarcophagi Scenes. In: Zeitschrift für Orient-Archäologie 10 (2017), 197–227.
- Krag - Raja (forthcoming)** Krag, Signe - Raja, Rubina: Unveiling Female Hairstyles: Markers of Age, Social Roles and Status in the Funerary Sculpture from Palmyra. In: Zeitschrift für Orient-Archäologie.
- Kropp - Raja 2014** Kropp, Andreas - Raja, Rubina: The Palmyra Portrait Project. In: Syria 91 (2014), 393–405.
- Kropp - Raja 2015** Kropp, Andreas - Raja, Rubina: The Palmyra Portrait Project. In: José María Martínez, Trinidad Nogales Basarrate, Isabel Rodà de Lianza (eds): Proceedings of the XVIII<sup>th</sup> International Congress of Classical Archaeology, vol II: Centre and Periphery. Mérida 2015, 1223–1226.
- Mackay 1949** Mackay, Dorothy: The Jewellery of Palmyra and its Significance. In: Iraq XI (1949), 160–187.
- Mathiesen 1992** Mathiesen, Hans Erik: Sculpture in the Parthian Empire. A Study in Chronology. II. Catalogue. Aarhus 1992.
- Michałowski 1960** Michałowski, Kazimierz: Palmyre. Fouilles polonaises 1959. Warszawa 1960.



- Michałowski 1962** Michałowski, Kazimierz: Palmyre. Fouilles polonaises 1960. Warszawa 1962
- Michałowski 1963** Michałowski, Kazimierz: Palmyre. Fouilles polonaises 1961. Warszawa 1963.
- Michałowski 1964** Michałowski, Kazimierz: Palmyre. Fouilles polonaises 1962. Warszawa 1964.
- Milik 1972** Milik, Józef Tadeusz: Dédicaces Faites par des Dieux (Palmyre, Hatra, Tyr) et des thiasés sémitiques à l'époque romaine. Paris 1972.
- Miyashita 2016** Miyashita, Saeko: The Vessels in Palmyrene Banquet Scenes: Tomb BWLH and BWRP and Tomb TYBL. In: Jørgen Christian Meyer, Eivind, Seland, Nils Anfinset (eds): Palmyrena: City, Hinterland and Caravan Trade between Orient and Occident. Proceedings of the Conference held in Athens, December 1–3, 2012. Oxford 2016, 131–146.
- Morehart 1956–1957** Morehart, Mary: The Early Sculpture at Palmyra. In: Berytus XII (1956–1958), 53–85.
- Østrup 1895** Østrup, Johannes: Historisk-topografiske Bidrag til Kendskabet til den syriske Ørken. In: Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskabs Skrifter 6,4 (1895), 60–91.
- Parlasca 1967** Parlasca, Klaus: Zur Syrischen Kunst der Frühen Kaiserzeit. In: AA (1967), 547–568.
- Parlasca 1976** Parlasca, Klaus: Probleme Palmyrenischer Grabreliefs: Chronologie und Interpretation. In: Edmond Frézouls (ed.): Palmyre: Bilan et perspectives. Colloque de Strasbourg 18–20 Octobre 1973. Strasbourg 1976, 33–44.
- Parlasca 1980** Parlasca, Klaus: Ein frühes Grabrelief aus Palmyra. In: Hans Jucker (ed.): Eikones: Studien zum griechischen und römischen Bildnis: Hans Jucker zum sechzigsten Geburtstag gewidmet. Bern 1980, 149–152.
- Parlasca 1982** Parlasca, Klaus: Römische Kunst in Syrien. In: Kay Kohlmeyer, Eva Strommenger (eds): Land des Baal: Syrien, Forum der Völker und Kulturen. Mainz am Rhein 1982, 186–226.
- Parlasca 1984** Parlasca, Klaus: Probleme der palmyrenischen Sarkophage: In: Bernard Andreae (ed.): Symposium über die antiken Sarkophage. Pisa 5.–12. September 1982. Marburg 1984, 283–297.
- Parlasca 1985** Parlasca, Klaus: Das Verhältnis der palmyrenischen Grabplastik zur römischen Porträtkunst. In: RM 92 (1985), 343–356.
- Parlasca 1987a** Parlasca, Klaus: Ein antoninischer Frauenkopf aus Palmyra in Malibu. In: Jiri Frel, Arthur Amory Houghton, Marion True (eds): Ancient Portraits in the J. Paul Getty Museum, Volume I. Malibu 1987, 107–114.
- Parlasca 1987b** Parlasca, Klaus: Aspekte der palmyrenischen Skulpturen. In: Erwin M. Ruprechtsberger (ed.): Palmyra: Geschichte, Kunst und Kultur der syrischen Oasenstadt. Linz 1987, 276–282.
- Parlasca 1988** Parlasca, Klaus: Ikonographische Probleme palmyrenischer Grabreliefs. In: Damaszener Mitteilungen 3 (1988), 215–221.
- Parlasca 1989** Parlasca, Klaus: La sculpture grecque et la sculpture d'époque romaine impériale en Syrie. In: Jean-Marie Dentzer, Winfried Orthman (eds):

Archéologie et Histoire de la Syrie II. La Syrie de l'époque achéménide à l'avènement d'Islam. Saarbrücken 1989, 537–556.

**Parlasca 1990** Parlasca, Klaus: Palmyrenische Skulpturen in Museen an der amerikanischen Westküste. In: Marion True, Guntram Koch (eds): Roman Funerary Monuments in the J. Paul Getty Museum. Volume 1. Malibu, California 1990, 133–144.

**Parlasca 1995** Parlasca, Klaus: Some Problems of Palmyrene Plastic Art. In: ARAM periodicals 7 (1995), 59–71.

**Parlasca 1998** Parlasca, Klaus: Palmyrenische Sarkophage mit Totenmahlreliefs – Forschungsstand und ikonographische Probleme. In: Guntram Koch (ed.): Akten des Symposiums. 125 Jahre Sarkophag-Corpus. Marburg, 4.–7. Oktober 1995. Mainz am Rhein 1998, 311–317.

**Piersimoni 1994** Piersimoni, Palmira: New Palmyrene inscriptions: Onomastics and Prosopography. In: Annali di Archeologia e Storia Antica LIII–LIV (1994), 298–316.

**Ploug 1995** Ploug, Gunhild: The Palmyrene Sculptures. Ny Carlsberg Glyptotek. Copenhagen 1995.

**Ploug - Hvidberg-Hansen 1991** Ploug, Gunhild – Hvidberg-Hansen, Finn Ove: A Dated Palmyrene Bust in the Danish National Museum. In: Acta Hyperborea 3 (1991), 365–378.

**Poulsen 1921** Poulsen, Poul Frederik S: De palmyrenske skulpturer. In: Tidsskrift for Konstavetenskap (1921), 79–90.

**Raja 2015** Raja, Rubina: Palmyrene Funerary Portraits in Context: Portrait Habit between Local Traditions and Imperial Trends. In: Jane Fejfer, Mette Moltesen, Annette Rathje (eds): Tradition: Transmission of Culture in the Ancient World. Copenhagen 2015, 329–362.

**Raja 2016a** Raja, Rubina: Representations of Priests in Palmyra: Methodological Considerations on the Meaning of the Representation of Priesthood in Roman Period Palmyra. In: Religion in the Roman Empire 2,1 (2016), 125–146.

**Raja 2016b** Raja, Rubina: The History and Current Situation of World Heritage Sites in Syria. The case of Palmyra. In: Kurt Almqvist, Louise Belfrage (eds): Cultural Heritage at Risk. The Role of Museums in War and Conflict. Paris 2016, 27–47.

**Raja 2016c** Raja, Rubina: Danske Pionerer i Palmyra: Den Danske Palmyraforskning i et historiografisk perspektiv. In: Jane Benarroch, Anne Marie Nielsen, Peter Thostrup (eds): Carlsbergfondet, Årsskrift 2016: 140 års jubilæumsårsskrift. Copenhagen 2016, 56–63.

**Raja 2017a** Raja, Rubina: Powerful Images of the Deceased. Palmyrene Funerary Portrait Culture between Local, Greek and Roman Representations. In: Dietrich Boschung, François Queyrel (eds): Bilder der Macht. Das griechische Porträt und seine Verwendung in der antiken Welt: Morphomata 34. Paderborn 2017, 319–348.

- Raja 2017b** Raja, Rubina: Danish pioneers at Palmyra. Historiographic aspects of Danish scholarship on Palmyra. In: Rubina Raja (ed.): *Palmyra. Pearl of the Desert*. Aarhus 2017, 21–30.
- Raja 2017c** Raja, Rubina: You can leave your hat on. Priestly representations from Palmyra – between visual genre, religious importance and social status. In: Richard Gordon, Georgia Petridou, Jörg Rüpke (eds): *Beyond Priesthood: Religious Entrepreneurs and Innovators in the Imperial Era*. Berlin 2017.
- Riggs 2005** Riggs, Christina: *The beautiful burial in Roman Egypt: art, identity, and funerary religion*. Oxford, New York 2005.
- Rumscheid 2000** Rumscheid, Jutta: Kranz und Krone. Zu Insignien, Siegespreisen und Ehrenzeichen der römischen Kaiserzeit. Tübingen 2000.
- Sabeh 1953** Sabeh, Joseph: Sculptures palmyréniennes inédites du Musée de Damas. In: *Les annales archéologiques de Syrie III*, 1–2 (1953), 17–26.
- Sadurska 1972** Sadurska, Anna: *Corpus signorum imperii Romani. Corpus des sculptures du monde romain*. Pologne, Vol. 1. Les portraits romains dans les collections polonaises. Warszawa 1972.
- Sadurska 1977** Sadurska, Anna: *Palmyre VII. Le Tombeau de Famille de 'Alainé*. Warszawa 1977.
- Sadurska 1983** Sadurska, Anna: Le modèle de la semaine dans l'imagerie palmyrénienne. In: *Studia i Prace. Études et Travaux XII*, 24 (1983), 151–156.
- Sadurska 1994** Sadurska, Anna: L'art et la société: Recherches iconologiques sur l'art funéraire de Palmyre. In: *Archeologia* 45 (1994), 11–23.
- Sadurska - Bounni 1994** Sadurska, Anna – Bounni, Adnan: *Les Sculptures Funéraires de Palmyre*. Rome 1994.
- Saito 2007** Saito, Kiyohide: Sheep bone accompanying the dead from an underground Tomb in Palmyra. In: *al-Rafidan XXVII* (2007), 83–94.
- Saliby 1992** Saliby, Nasib: L'hypogée de Sassan fils de Malé à Palmyre. In: *Damaszener Mitteilungen* 6 (1992), 267–292.
- Sartre 2001** Sartre, Maurice: *D'Alexandre à Zénobie: Histoire du Levant antique, IVe siècle avant J.-C.-IIIe siècle après J.-C.* Paris 2001.
- Savvopoulos - Bianchi 2012** Savvopoulos, Kyriakos – Bianchi, Robert Steven: *Alexandrian Sculpture in the Graeco-Roman Museum*. Alexandria 2012.
- Schenke 2003** Schenke, Giesela: Frühe palmyrenische Grabreliefs: Individuelle und kulturelle Identität durch Selbstdarstellung im Sepulkralbereich. In: Klaus S. Freyberger, Agnes Henning, Henner von Hesberg (eds): *Kulturkonflikte in Vorderen Orient an der Wende vom Hellenismus zur römischen Kaiserzeit*. Rahden 2003, 109–116.
- Schlumberger 1951** Schlumberger, Daniel: *La Palmyrène du nord-ouest. Villages et lieux de culte de l'époque impériale. Recherches archéologiques sur la mise en valeur d'une région du désert par les palmyréniens*. Paris 1951.
- Schmidt-Colinet 1987** Schmidt-Colinet, Andreas: *Palmyrenische Grabarkitektur*. In: Erwin M. Ruprechtsberger (ed.): *Palmyra: Geschichte, Kunst und Kultur der syrischen Oasenstadt*. Linz 1987, 214–227.

- Schmidt-Colinet 1990** Schmidt-Colinet, Andreas: Chapitre 7. Considérations sur les carriers de Palmyre en Syrie. In: Jacques Chamay, Marc Waalkens (eds.): Pierre éternelle, du Nil au Rhin: carriers et prefabrication. Bruxelles 1990, 87–92.
- Schmidt-Colinet 1992a** Schmidt-Colinet, Andreas: Das Tempelgrab Nr. 36 in Palmyra: Studien zur Palmyrenischen Grabarchitektur und ihrer Ausstattung. Text. Mainz am Rhein 1992.
- Schmidt-Colinet 1992b** Schmidt-Colinet, Andreas: Das Tempelgrab Nr. 36 in Palmyra: Studien zur Palmyrenischen Grabarchitektur und ihrer Ausstattung. Tafeln, Beilagen und Plane. Mainz am Rhein 1992.
- Schmidt-Colinet 1995** Schmidt-Colinet, Andreas: The quarries of Palmyra. In: ARAM periodicals 7 (1995), 53–58.
- Schmidt-Colinet 1996** Schmidt-Colinet, Andreas: Antike Denkmäler in Syrien. Die Stichvorlagen von Louis-François Cassas (1756–1827) im Wallraf-Richartz Museum in Köln. In: Kölner Jahrb. 29 (1996), 343–548.
- Schmidt-Colinet 2004** Schmidt-Colinet, Andreas: Palmyrenische Grabkunst als Ausdruck lokaler Identität(en): Fallbeispiele. In: Andreas Schmidt-Colinet (ed.): Lokale Identitäten in Randgebieten des Römischen Reiches. Akten des Internationalen Symposiums in Wiener Neustadt 2003. Wien 2004, 189–198.
- Schmidt-Colinet - al-As'ad 2002-2003** Schmidt-Colinet, Andreas - al-As'ad, Khaled: Twenty years of the Syro-German mission at Palmyra. In: Annales archéologiques arabes syriennes XLV–XLVI (2002–2003), 207–214.
- Schmidt-Colinet - al-As'ad 2007** Schmidt-Colinet, Andreas - al-As'ad, Khaled: Zwei Neufunde Palmyrenischer Sarkophage. In: Guntram Koch (ed.): Akten des Symposiums des Sarkophag-Corpus 2001. Marburg, 2.–7. Juli 2001. Mainz am Rhein 2007, 271–278.
- Schmidt-Colinet et al. 2013** Schmidt-Colinet - Andreas, al-As'ad, Khaled - al-As'ad, Waleed: Thirty years of Syro-German/Austrian archaeological research at Palmyra. In: Studia Palmyreńskie XII (2013), 299–318.
- Schmidt-Colinet et al. 2016** Schmidt-Colinet, Andreas - al-As'ad, Khaled - al-As'ad, Waleed: 79. Palmyra, 30 Years of Syro-German/Austrian Archaeological Research (Homs). In: Youssef Kanjou, Akira Tsuneki (Eds.): A History of Syria in One Hundred Sites. Oxford 2016, 339–348.
- Schnädelbach 2010** Schnädelbach, Klaus: Topographia Palmyrena I. Topography. Damascus 2010.
- Seller 1696** Seller, Abednego: The Antiquities of Palmyra: Containing the History of the City, and Its Emperors from its Foundation to the Present Time. London 1696.
- Seyrig 1932** Seyrig, Henri: Antiquités syriennes. In: Syria 13,3 (1932), 255–276.
- Seyrig 1933** Seyrig, Henri: Antiquités syriennes. In: Syria 14,4 (1933), 253–282.
- Seyrig 1936** Seyrig, Henri: Note sur les plus anciennes sculptures palmyréniennes. In: Berytus III (1936), 137–140.
- Seyrig 1937** Seyrig, Henri: Antiquités syriennes. In: Syria 18,1 (1937), 1–53.

- Seyrig 1940** Seyrig, Henri: Rapport sommaire sur les fouilles de l'Agora de Palmyre. In: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 84,3 (1940), 237–249.
- Seyrig et al. 1975** Seyrig, Henri – Amy, Robert – Will, Ernest: *Le temple de Bél à Palmyre*. Paris 1975.
- Skupinska-Løvset 1999** Skupinska-Løvset, Ilona: *Portraiture in Roman Syria: a study in social and regional differentiation within the art of portraiture*. Łódź 1999.
- Smith 1998** Smith, Ronald R. R.: *Cultural Choice and Political Identity in Honorific Portrait Statues in the Greek East in the Second Century A. D.* In: *The Journal of Roman Studies* 88 (1998), 56–93.
- Smith 2006** Smith, Ronald R. R.: *Roman Portrait Statuary from Aphrodisias*. Mainz am Rhein 2006.
- Smith 2013** Smith, Andrew M.: *Roman Palmyra. Identity, Community, and State Formation*. Oxford 2013.
- Sokołowski 2014** Sokołowski, Łukasz: *Portraying the Literacy of Palmyra. The Evidence of Funerary Sculpture and Its Interpretation*. In: *Études et Travaux XXVII* (2014), 376–403.
- Sommer 2005** Sommer, Michael: *Palmyra und Hatra: »Civic« and »Tribal« Institutions at the Near Eastern Steppe Frontier*. In: Erich S. Gruen (ed.): *Cultural Borrowings and Ethnic Appropriations in Antiquity*. Stuttgart 2005, 285–296.
- Sørensen 2016** Sørensen, Annette Højen: *Palmyrene Tomb Paintings in Context*. In: Andreas Kropp, Rubina Raja (eds): *The World of Palmyra: Palmyrene Studies 1*. Scientia Danica H, 4, 6. Copenhagen 2016, 103–117.
- Sørensen 2017** Sørensen, Annette Højen: *Palmyra's colourful past: Murals for the dead*. In: Rubina Raja (ed.): *Palmyra. Pearl of the Desert*. Aarhus 2017, 87–93.
- Starcky 1955** Starcky, Jean: *Inscriptions palmyréniennes conservées au Musée de Beyrouth*. In: *Bulletin du Musée de Beyrouth* 12 (1955), 29–44.
- Starcky 1972** Starcky, Jean: *Relief dédié au dieu Mun'im*. In: *Semitica XXII* (1972), 57–65.
- Starcky - Delavault 1974** Starcky, Jean – Delavault, Bernard: *Reliefs palmyréniens inédits*. In: *Semitica* 24 (1974), 67–73.
- Stauffer 2010** Stauffer, Annemarie: *Kleidung in Palmyra: Neue Fragen an alte Funde*. In: Beatrix Bastl, Verena Gassner, Ulrike Muss (eds): *Zeitreisen: Syrien, Palmyra, Rom: Festschrift für Andreas Schmidt-Colinet zum 65. Geburtstag*. Wien 2010, 209–218.
- Stauffer 2012** Stauffer, Annemarie: *Dressing the Dead in Palmyra in the Second and Third Centuries AD*. In: Maureen Carroll, John Peter Wild (eds): *Dressing the Dead in Classical Antiquity*. Gloucestershire 2012, 89–98.
- Stauffer 2013** Stauffer, Annemarie: *Kleidung und Tracht in Palmyra*. In: Michael Tellenbach, Regine Schulz, Alfried Wiczorek (eds): *Die Macht der Toga. Dress-Code im Römischen Weltreich*. München 2013, 127–131.

- Stucky 1973** Stucky, Rolf A: Prêtres syriens. 1. Palmyre. In: *Syria* 50,1-2 (1973), 163-180.
- Tanabe 1986** Tanabe, Katsumi: *Sculptures of Palmyra I*. Tokyo 1986.
- Teixidor 1965** Teixidor, Javier: *Inventaire des Inscriptions de Palmyre*. Fascicule XI. Beirut 1965.
- Wagner 1976** Wagner, Jörg: *Seleukeia am Euphrat/Zeugma*. Wiesbaden 1976.
- Walker - Bierbrier 1997** Walker, Susan - Bierbrier, Morris: *Ancient Faces: mummy portraits from Roman Egypt*. London 1997.
- Watzinger - Wulzinger 1932** Watzinger, Carl - Wulzinger, Karl: *Die Nekropolen*. In: *Wiegand* 1932, 44-84.
- Wiegand 1932** Wiegand, Theodor (ed.): *Palmyra: Ergebnisse der Expeditionen von 1902 und 1917*. Berlin 1932.
- Wielgosz 2000** Wielgosz, Dagmara: *Le Sculpture in Marmo Proconnesio a Palmira*. In: *Rivista di archeologia* 24 (2000), 96-105.
- Wielgosz 2010** Wielgosz, Dagmara: *La Sculpture en marbre à Palmyre*. In: *Studia Palmyreńskie XI* (2010), 75-106.
- Wielgosz-Rondolino 2016a** Wielgosz-Rondolino, Dagmara: *Orient et Occident unis par enchantement dans la pierre sculptée. La sculpture figurative de Palmyre*. In: Michel Al-Maqdissi, Éva Ishaq (eds.), *La Syrie et le désastre archéologique du Proche-Orient. <<Palmyre cité matyre>>*. Beirut 2016, 66-82.
- Wielgosz-Rondolino 2016b** Wielgosz-Rondolino, Dagmara: *Palmyrene Portraits from the Temple of Allat*. In: Andreas Kropp, Rubina, Raja (eds): *The World of Palmyra: Palmyrene Studies 1*. Scientia Danica H, 4, 6. Copenhagen 2016, 166-179.
- Will 1948** Will, Ernest: *La tour funéraire de Palmyre*. In: *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 92,2 (1948), 184-187.
- Will 1949** Will, Ernest: *La tour funéraire de Palmyre*. In: *Syria* 26,1-2 (1949), 87-116.
- Will 1951** Will, Ernest: *Le relief de la tour de Khitôt et le banquet funéraire à Palmyre*. In: *Syria*, 28, 1-2 (1951), 70-100.
- Will 1992** Will, Ernest: *Les Palmyréniens. La Venise des sables (I<sup>er</sup> siècle avant - III<sup>ème</sup> siècle après J.-C.)*. Paris 1992.
- Wood 1753** Wood, Robert: *The Ruins of Palmyra, otherwise Tedmor, in the desert*. London 1753.
- Yon 2001** Yon, Jean-Baptiste: *Evergetism and urbanism in Palmyra*. In: Luke Lavan (ed.): *Recent Research in Late-Antique Urbanism: Journal of Roman Archaeology, Supplementary series, no. 42*. Portsmouth 2001, 173-181.
- Yon 2002** Yon, Jean-Baptiste: *Les Notables de Palmyre*. Beyrouth 2002.
- Yon 2012** Yon, Jean-Baptiste: *Inscriptions grecques et latines de la Syrie, Palmyre, tome XVII, Fascicule 1*. Beyrouth 2012.
- Yon 2013** Yon, Jean-Baptiste: *L'épigraphie palmyrénienne depuis PAT, 1996-2011*. In: *Studia Palmyreńskie XII* (2013), 333-367.

**Zanker 1982** Zanker, Paul: Herrscherbild und Zeitgeschichte. In: Römische Porträt: Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens: Wissenschaftliche Konferenz 12.–15. Mai 1981. Berlin 1982, 307–312.

**Zanker 1992** Zanker, Paul: Bürgerliche Selbstdarstellung am Grab im römischen Kaiserreich. In: Hans-Joachim Schalles, Henner von Hesberg, Paul Zanke (eds): Die Römische Stadt im 2. Jahrhundert n. Chr. Der Funktionswandel des öffentlichen Raumes. Köln 1992, 339–358.





---

CARMEN CIONGRADI

## GRABMAL UND PORTRÄT IN DAKIEN<sup>1</sup>

Die Romanisierung der Provinz Dakien verlief anders als in den benachbarten Provinzen, infolge der Dakerkriege und der Kolonisationspolitik des Kaisers Trajan. Hier wurden die Eliten der Latènezeit nach dem zweiten Dakerkrieg fast vernichtet. Eutrop<sup>2</sup> weist auf das ungewöhnliche und einmalige Phänomen hin, dass Bewohner aus den verschiedenen Teilen des Imperiums nach Dakien einwanderten und dass die Einheimischen nicht dieselbe Rolle wie in den benachbarten Provinzen spielten. Nirgendwo in diesen Provinzen erscheinen grössere Bevölkerungsgruppen aus den benachbarten Provinzen, wie im Fall Dakiens. Diese Gruppen befanden sich, wie die über 60.000 Soldaten des *exercitus Dacicus*, auf verschiedenen Stufen der Romanisation.

Dies führte zu unterschiedlichen Facetten des Romanisationsprozesses in verschiedenen Regionen der Provinz. Aufgrund des epigraphischen Brauchs und der verschiedenen Formen der Anwendung der Porträts, kann man zwischen vier Regionen unterscheiden<sup>3</sup>:

1. Die erste Region umfasst die Hauptstadt *Colonia Dacica Sarmizegetusa* und ihr *territorium*, das in *pagi* unterteilt wurde.
2. Die zweite Region, nördlich und südlich der ersten, umfasst die hadrianischen *municipia* Napoca und Drobeta bzw. Romula.

---

**1** Für die Korrektur des Textes bedanke ich mich Ligia Ruscu.

**2** Eutrop, 8, 6, 2: *Idem de Dacia facere conatum amici deterruerunt ne multi cives Romani barbaris traderentur propterea quia Traianus victa Dacia ex toto orbe Romano infinitas eo copias hominum transtulerat ad agros et urbes colendas, Dacia enim diuturno bello Deciballi viris fuerat exhausta.*

**3** Diaconescu 2014, I, 2, 107–128 hat diese verschiedene Regionen zuerst festgestellt, anhand der Repräsentierung der Eliten durch Statuen und durch das Vorhandensein von Votivstatuen.

3. Die dritte Region umfasst die severischen Städte, neben den zwei Legionslagern von Apulum und Potaissa entstanden, die Städte neben den wichtigsten Auxilliarkastellen, Porolissum, Tibiscum, Micia und andere Siedlungen wie Ampelum, Dierna.
  4. Die letzte Region umfasst die *regiones*, die den Auxiliarkastellen zugeteilt wurden, welche auch die Goldbergwerksgebiete beinhaltet.
- Im folgenden wird die Beziehung zwischen Grabmal und Porträt in jeder dieser Regionen untersucht.

### 1. COLONIA DACICA SARMIZEGETUSA

Die *Colonia Dacica Sarmizegetusa*<sup>4</sup> war die erste und die einzige *colonia deducta* der Provinz. Sie wurde gleich nach der Eroberung Dakiens gegründet. Bis Hadrian war sie sogar die einzige Selbstverwaltungseinheit Dakiens und bis Mark Aurel die einzige *colonia* der Provinz. Nicht wenige Einwohner der Kolonia beteiligten sich an der Pacht des Eigentums des Fiskus, an Bergwerksanlagen, Zolleinnahmen, was die Erklärung für den dauerhaften Wohlstand der führenden Schichten der Stadt ist. Das *territorium* der Kolonie war am Anfang umfangreich und wie es sich aus den Inschriften ergibt, in *pagi* eingeteilt<sup>5</sup>. Es war ein intensiv romanisiertes *territorium*, mit Kolonisten, von denen viele Veteranen der Dakerkriege waren. Diese stammten aus Italien und aus Südgallien, aus dem Süden und Osten Hispaniens und von der dalmatischen Küste, also aus damals stark romanisierten Gebieten. Die einheimische Bevölkerung ist hier ikonographisch und epigraphisch nicht belegt.

Der erste Typ von Grabmal, auf dem Porträts der Verstorbenen erscheinen ist auch das früheste Grabdenkmal in Sarmizegetusa. Es handelt sich um die profilgerahmten Stelen mit offenem Dreiecksgiebel, die in die erste Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. datieren<sup>6</sup>. Sie gehörten Magistraten und Dekurionen, die vornehmlich von den Veteranen der Dakerkriege stammen. Diese Stelen sind aus Bukovamarmor hergestellt, ein Marmorbruch, der nur 11 km von Sarmizegetusa entfernt ist und stammen

---

<sup>4</sup> Über Sarmizegetusa, vgl. *RE* Suppl. XIV, 1974, 611 ff. (C. Daicoviciu) s. v. *Sarmizegetusa*; Tudor 1968, 73–106; Macrea 1969, 117–122; Daicoviciu – Daicoviciu 1972, 97–98; Daicoviciu – Alicu 1984; Piso 1991, 313–337; Ardevan 1998, 74–75; Diaconescu 2004a, 89–103.

<sup>5</sup> Über die Centuriation von Sarmizegetusa, vgl. Diaconescu 2010, 133–156.

<sup>6</sup> Ciongradi 2007, 46–48, Kat. S/S 7–10, Taf. 6, 25, Typ I 2 in der Typologie.

nicht nur aus den Nekropolen von Sarmizegetusa, sondern auch aus Apulum<sup>7</sup>, aus dem *territorium*, wo diese Veteranen und Dekurionen über Grundbesitz verfügten. Bis Marcus Aurelius war Apulum<sup>8</sup> nur ein *vicus* im *territorium* von Sarmizegetusa. Diese Stele ist die einzige aus Marmor und die einzige Stele dieses Typus dort. Sie wurde sehr wahrscheinlich von der Werkstatt in Sarmizegetusa hergestellt, wo dieser Typ von Stelen in der 1. Hälfte des 2. Jhs. bearbeitet wurde. Bei der einzigen Stele<sup>9</sup> mit guterhaltenem Porträt sind die Gesichtszüge schematisch und ziemlich grob ausgeschnitten: Die dargestellte Person hat große Augen mit starken oberen und unteren Lidern. Die Nase ist breit, der Mund ist mit fast geraden Linien skizziert. Die Ohren sind voll sichtbar. Die Frisur der Frau ist typisch für die trajanische Zeit<sup>10</sup>: über eine Haarwelle, die sich in gerundeten Bogen über die Stirn zieht, sind die Haare hoch nach unten um die Stirnmitte geordnet. Die Falten der Kleidung sind nur durch Ritzlinien angegeben.

Diese ikonischen Stelen sind die frühesten Grabmonumente von Veteranen und Dekurionen aus Sarmizegetusa<sup>11</sup>. Es handelt sich um Arbeiten geringer Qualität. Dass die ersten Dekurionen eine Stele als Grabmonument bevorzugten, hängt auch mit dem Militär zusammen; denn die Truppen, die nach Dakien kamen, hatten diese Monumente in den Provinzen Pannonien und Moesien kennengelernt, in denen sie vorher stationiert gewesen waren. Dort war die Stele das verbreitetste Grabmonument bei den Soldaten im ganzen 1. Jh. n. Chr. Die Dekurionen der *colonia Sarmizegetusa* waren die einzigen, die sich ein Grabmonument in der 1. Hälfte des 2. Jhs. leisten konnten, allerdings nur eine Stele nach der militärischen Tradition des 1. Jahrhunderts<sup>12</sup>.

Mit der Entwicklung der *colonia* besonders in der antoninischen und severischen Zeit, ändern sich die Repräsentationsformen bei den Grabmonumenten der Eliten. Dort entwickelte sich eine konkurrenziale Gesellschaft von echtem italischem Modell. Mitglieder der munizipa-

<sup>7</sup> Ciongradi 2007, Kat. S/A 3. Die Verbreitung dieses Typus bleibt nur auf das *territorium* Sarmizegetusas beschränkt.

<sup>8</sup> Über die Siedlungen von Apulum, vgl. Diaconescu 2004a, 103–117.

<sup>9</sup> Ciongradi 2007, 142, S/S 7, Taf. 25.

<sup>10</sup> Fittschen – Zanker 1983, Nr. 6–7, Taf. 7–9 (Plotina), Taf. 32–40 (Plotina, Marciana, Matidia).

<sup>11</sup> Ciongradi 2007, 121–122.

<sup>12</sup> Für die Stelen in Obermoesien, vgl. Mócsy 1970, 62–160. Für die Stelen in Untermoesien, Conrad 2004, 41–42.

len Elite und des Ritterstandes, die entsprechende ökonomische Potenz aufwiesen, hatten Ehrenstatuen im Forum oder anderen öffentlichen Plätzen. Die anderen, für die diese Ehre nicht zu erreichen war, und die Augustalen errichteten Grabmonumente in den Nekropolen der Stadt, die mit Statuen aus Marmor geschmückt wurden. Die Ehrenstatuen von Sarmizegetusa und von ganz Dakien bestanden, wie die Ausgrabungen gezeigt haben, nur aus Bronze<sup>13</sup>.

In Sarmizegetusa waren *marmorarii* kleinasiatischer Schulung zu Beginn der spätantoinischen Zeit tätig, die Marmormonumente in Serie herstellten, wie anhand der korinthischen Marmorkapitelle und der beiden *nymphaea* auf dem *forum vetus* von Al. Diaconescu und E. Bota festgestellt wurde<sup>14</sup>. Diese Handwerker gründeten hier Werkstätten, die Marmormonumente guter Qualität für die ganze Provinz herstellten.

Aus Sarmizegetusa stammen 23 Männerstatuen und 16 Frauenstatuen. Aus Apulum, ehemaliger *pagus* von Sarmizegetusa, stammen 15 Männerstatuen und 12 Frauenstatuen<sup>15</sup>. Der *pagus* entwickelte sich ab Marcus Aurelius zu einem *municipium* und unter Commodus zu einer *colonia*. Aus einem Teil der *canabae legionis XIII Gemina* entstand ein weiteres *municipium Septimium*. Aus Sarmizegetusa und Apulum stammen auch Grabstatuenbasen, die identisch mit den Basen der Ehrenstatuen aus dem Forum sind. Sie standen in Grabgärten mit Grabumfassungen, wie die archäologischen Ausgrabungen zeigen<sup>16</sup>. Es sind 13 Männerporträts und 11 Frauenporträts erhalten, die zwischen der Mitte des 2. Jhs. und Mitte des 3. Jhs. datiert sind. Die Männer sind als *togati, loricati* und *in habitu militari* dargestellt, die Frauen erscheinen im Typus der großen und kleinen Herkulanerin, als *pudicitia, palliata* und »Eumahia-Fundilia«-Typus.

Das früheste Werk unter den Männerbildnissen ist marmorner Porträtkopf aus Sarmizegetusa. Obwohl fragmentarisch erhalten, ist es deutlich, dass es sich um eine Arbeit geringer Qualität handelt. Die Ohren, die zu hoch und zu weit nach hinten gestellt sind, und der dekorative Charakter des Haares sprechen dafür. Nach dem Bart und der Frisur zu

**13** In den zwei *fora* von Sarmizegetusa wurden viele Statuenbasen und Kleinfragmente von Bronzestatuen gefunden, aber kein Fragment von Marmorstatuen, vgl. Diaconescu 2013, 114–123 (*forum vetus*), 154–183 (*forum novum*).

**14** Diaconescu – Bota 2002–2003 (2004), 167–194.

**15** Diaconescu 2010–2011 (2012), 178–185, Nr. 1–23, 25–39; 188–194, Nr. 1–16, 21–32; Diaconescu 2014, II, Kat. PII, 78–117; 123–158.

**16** Ciongradi 2007, 65–67; 81–83; 203–210, Kat. B/S 1–13; B/A 1–4; Taf. 10, 61–66.



**1** Porträt. Muzeul Național al Unirii Alba Iulia. Inv. 821

urteilen, datiert der Kopf in die hadrianische Zeit<sup>17</sup>. Zwei Köpfe aus Kalkstein von Apulum, sind nach dem dicken Bart und der Frisur mit kleinen runden Strähnen in der Mitte der antoninischen Zeit zu datieren<sup>18</sup>. Beide weisen einen provinziellen Stil auf (Abb. 1).

**17** Diaconescu 2010–2011 (2012), 128, 178, Nr. 1, Abb. 1a; Diaconescu 2014, II; Kat. PI, 80, Nr. 3, Taf. XXIV. Zu den Porträts Hadrians, vgl. Wegner 1956; Fittschen 1977, Taf. 27–28; Fittschen 1985, 44, Nr. 46–54, Taf. 49–60.

**18** Diaconescu 2010–2011 (2012), 128, 182, Nr. 25–26, Abb. 1b–c; Diaconescu 2014, II, Kat. PI, 123, Nr. 38, Taf. XXIII, 1; 126–127, Kat. Nr. 41, Taf. Nr. XXIII, 2. Zu den Porträts Antoninus Pius, vgl. Wegner 1939; Fittschen 1985, Nr. 59–60, Taf. 67–69.

Chronologisch stammt der nächste Kopf aus Sarmizegetusa und ist in Marmor gearbeitet<sup>19</sup>. Hier handelt es sich um ein individualisiertes Porträt, das einen jungen Mann darstellt. Das Gesicht hat keine Analogie unter den kaiserlichen Porträts und die Frisur weist eine Besonderheit auf – nämlich vorne einen ungewöhnlichen Wirbel nach rechts. Hinten



2 Panzerstatue. Muzeul Național al Unirii Alba Iulia. Inv. 51

3 Statue in *habitu militari*. Muzeul Național al Unirii Alba Iulia. Inv. 8285

am Unterkopf gibt es einen Halter in der Form einer Stange, was nach der Meinung von Al. Diaconescu typisch für kleinasiatische Handwerker ist<sup>20</sup>. Es soll eine Arbeit der Handwerker sein, die am Eingang des Forums und am Kapitäl der Kolonie tätig waren, wie die architektonische Verzierung dieser Anlagen zeigt. Dieselbe Halterstange befindet sich



4 Statue in *habitu militari*. Muzeul Național al Unirii Alba Iulia. Inv. 57



5 Togatusstatue. Muzeul Național al Unirii Alba Iulia. Inv. 44; 45/2704

an einer *statua loricata*, (Abb. 2) die nach dem undekorierten Panzer und da das Porträt keinem Kaiserporträt ähnelt, von Al. Diaconescu eher als Ritteroffizier *a militiis* als Kaiser, wohl Helvius Pertinax<sup>21</sup>, eingestuft wurde. Der Blick mit der Markierung der Pupille und die gerunzelte Stirn sprechen für eine spätantoninische-frühseverische Datierung<sup>22</sup>.

Die Zeit der Soldatenkaiser<sup>23</sup> ist in Apulum durch drei Porträts<sup>24</sup> bezeugt (Abb. 3–5). Zwei gehören zu Statuen *in habitu militari*. Durch Sagum, Ringschnallen-*cingulum* und der am *balteus* getragenen *spatha* sind sie zwar als Militärs ausgewiesen, wohl *principales* oder *centuriones*. Diese Statuen sind typisch für die Provinz Dakien.

Das erste Porträt wurde, auf Grund der Ähnlichkeit mit dem Porträt von Gordian III, von Al. Diaconescu zwischen 235–240 n. Chr. datiert<sup>25</sup>. Die Frisur mit kurzen eingetieften Strähnen spricht auch für eine Datierung in das zweite Viertel des 3. Jhs. (Abb. 3). Die Statue gehörte zu einem größeren Grabmonument, wie die geringe Tiefe und der Halter an ihrer linken Seite zeigen. Das andere Porträt (Abb. 4), von geringerer Qualität und weniger individualisiert als das erste, wurde von demselben Forschern in die Mitte des 3. Jhs. datiert. Von einer besseren Qualität ist die Stau eines Togatus aus einem *sepulchretum* einer *villa* in der Nähe von Apulum (Abb. 5). Die Wiedergabe der Wangenknochen und der Gesichtsmuskel weist auf eine qualitätvolle Arbeit in der Mitte des 3. Jhs.<sup>26</sup>

---

**19** Diaconescu 2010–2011 (2012), 128–129, 178, Nr. 2; Diaconescu 2014, II; Kat. PI, 81–82, Nr. 4, Taf. XXIV.

**20** Diaconescu 2010–2011 (2012), 128–129, Anm. 7, der Fr. Braemer zitiert, vgl. Braemer 1973, 746; Braemer 1990, 189–198. Denselben Halter weisen aber auch Statuen in den gallischen Provinzen auf; Information H. Rose.

**21** Gramatopol 1985, 98–104. Vgl. auch Noelke 2012, 425–427 mit Anm. 143. Nach Noelke handelt es sich um die Ehrenstatue eines Amtsträgers mittel-severischer Zeit.

**22** Diaconescu 2010–2011 (2012), 129, 183, Nr. 28, Abb. 3b; Diaconescu 2014, II; Kat. PI, Nr. 44, Taf. XX, 1; XXIX.

**23** Wiggers – Wegner 1971; Bergmann 1977; Fittschen 1985, Nr. 91–96, 105, Taf. 110–119, 128–129.

**24** Diaconescu 2010–2011 (2012), 130, 183–184, Nr. 31, 32, 34; Abb. 5a–c; Diaconescu 2014, II, Kat. PI, 141–149, Nr. 47, Taf. XXXIII, 1; XXIV, 1a–b; Nr. 48, Taf. Nr. XXXIII, 2; XXIV; Nr. 50, Taf. XXIV, 3.

**25** Das Porträt von Gordian III vom Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo delle Terme, vgl. Felletti Maj 1953, 141–142, Nr. 281.





6 Statuenkopf. Muzeul Brukenenthal Sibiu, Inv. 14003



7 Statuenkopf. Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei. Inv. I 2154

In der provinzialrömischen Kunst sind Frauenporträts weniger individualisiert als Männerporträts. Die Frisuren der Frauenporträts waren variantenärmer und konservativer als die Frisuren der Männer, besonders bei älteren Frauen. Die Handwerker waren am Alter und am sozialen Status mehr als an individuellen Zügen interessiert. Das beste Frauenporträt im römischen Dakien wird heute im Museum Brukenenthal aufbewahrt und stammt aus Sarmizegetusa oder Apulum (Abb. 6)<sup>27</sup>. Die Frisur ist späthadrianisch<sup>28</sup> aber die Gesichtszüge sind wesentlich später zu datieren. Eine ähnliche Frisur befindet sich auch auf dem Porträt der Bauinschrift des *nymphaeum* vor dem Forum von Sarmizegetusa und ist epigraphisch spätantoninisch-severisch zu datieren<sup>29</sup>. Der Blick ist

<sup>26</sup> Diaconescu 2010–2011 (2012), 130; Diaconescu 2014, II, Kat. PI, 148–149, Nr. 50, Taf. XXIV, 3.

<sup>27</sup> Diaconescu 2010–2011 (2012), 131–132, 192, Nr. 21, Abb. 7c; Diaconescu 2014, II, Kat. PII, 207–210, Nr. 21, Taf. XLI, 1.

<sup>28</sup> Fittschen – Zanker 1983, Nr. 83–86, Taf. 104–108.

<sup>29</sup> IDR III/2, 22; Diaconescu 2010–2011 (2012), 131–132, Abb. 7a; Diaconescu 2014, II, Kat. PII, 209.

nach oben, die Mundwinkel nach unten gerichtet. Das Porträt aus dem Brukenthalmuseum datiert nach der Mitte des 2. Jhs. Und stellt eine ältere Frau mit der Frisur ihrer Jugend dar. Es kann mit der ersten Generation kleinasiatischer Handwerker in Verbindung gebracht werden, die in Sarmizegetusa eine Werkstatt gründeten<sup>30</sup>. Weitere Kalksteinköpfe aus dieser Zeit aus Kalkstein stammen aus Apulum, das damals ein *pagus* von Sarmizegetusa und ein Legionslager umfasste. Einer trägt die Frisur der Sabina<sup>31</sup>, ein anderer die Frisur der Faustina Senior<sup>32</sup>.

In der zweiten Hälfte des 2. Jhs. Ändert sich der Frisurentyp. Der Dutt wird zunächst flach, später immer weniger deutlich oder er verschwindet ganz am Hinterkopf. Die Ohren sind dabei teilweise oder ganz von dem Haar bedeckt. Das entspricht der Frisur der Jüngeren Faustina<sup>33</sup>. Diese Frisur ist auf zwei Statuenporträts bezeugt, eines in Apulum<sup>34</sup> (Abb. 8) und eines in Napoca<sup>35</sup> (Abb. 7). Beide Siedlungen erhielten in diese Zeit den Status einer *colonia*, aber die Hauptstadt Sarmizegetusa behielt den ersten Platz. Der Kopf in Napoca ist aus Kalkstein, derjenige aus Apulum aus Marmor und gehört zu einer Statue vom Typ »Eumahia-Fundilia«. Beide weisen die gleichen Gesichtszüge auf, mit dem Bick nach oben und den Mundwinkeln nach unten gerichtet. Sie scheinen ältere Frauen darzustellen<sup>36</sup>.

Ein weiteres Porträt in Sarmizegetusa (Abb. 9) gehört einer Statue vom Typ der großen Herkulanerin an. Es scheint große Ähnlichkeit mit dem Porträt von Iulia Domna aufzuweisen und kann an das Ende des

---

**30** Vgl. die Diskussion bei Diaconescu – Bota 2002–2003 (2004), 175–179, Taf. XI, 1; Diaconescu – Bota 2009, 292, Abb. 44C.

**31** Diaconescu 2010–2011 (2012), 133, 192, Nr. 22, Abb. 9a; Diaconescu 2014, II; Kat. PII, 211–212, Nr. 22, Taf. XLII, 1.

**32** Diaconescu 2010–2011 (2012), 133, 193, Nr. 23–25, Abb. 9b–c; Diaconescu 2014, II, Kat. PII, 212–214, Nr. 23–25a, Taf. XLII, 2; XLI, 2. Zu den Porträts der Älteren Faustina, vgl. Fittschen – Zanker 1983, Nr. 13–18, Taf. 15–23; Fittschen 1977, Nr. 30, Taf. 34, 1–2, 35; Wegner 1939, Nr. 153, Taf. 10–13.

**33** Fittschen 1983, Nr. 19–23, Taf. 24–32.

**34** Diaconescu 2010–2011 (2012), 133, 194, Abb. 10, 47a; Diaconescu 2014, II; Kat. PII, 223–224, Nr. 32, Taf. L 2, XLIII, 1.

**35** Diaconescu 2010–2011 (2012), 133, 195, Nr. 33, Abb. 10b; Diaconescu 2014, II; Kat. PII, 225, Nr. 33, Taf. XLIII, 2.

**36** Diaconescu 2010–2011 (2012), 133.



**8** Frauenstatue. Muzeul Național al Unirii Alba Iulia. Inv. 296/239/IL



**9** Frauenstatue. Muzeul Civilizației Dacice și Romane Deva, Inv. 2190

2. Jhs. bis zum Anfang des 3. Jhs. datiert werden<sup>37</sup>. Ein anderes Porträt einer Statue vom Typ der großen Herkulanerin in Apulum ist von geringerer Qualität und in die Mitte des 3. Jhs. zu datieren<sup>38</sup>.

Die anderen *pagi* von Sarmizegetusa, wie Tibiscum und Dierna und Micia, haben nur je eine Grabstatue<sup>39</sup> geliefert, alle kopflos erhalten.

Für die niedrigeren sozialen Gruppen aus Sarmizegetusa sind Porträts vereinzelt als Halbfigur oder Büste auf Pfeilermonumenten, Stelen und Aediculae mit Reliefnischen aus Kalkstein zu finden<sup>40</sup>. Diese werden in Sarmizegetusa gleichzeitig mit anikonischen Stelen aus Marmor hergestellt, da ab der Mitte des 2. Jhs. Marmor auch anderen, niedrigeren sozialen Gruppen zugänglich wird, was zu einer Serienproduktion anikonischer Marmorstelen<sup>41</sup> führte. Dies zeigt, dass dort gleichzeitig eine Werkstatt existierte, die ikonische Grabdenkmäler aus Kalkstein herstellte, Typen die meist in militärischen Siedlungen wie Apulum und Micia vorkommen und eine Werkstatt, die serienmässig Monumente aus Marmor herstellte.

In Apulum sind die häufigsten Grabmalformen die architektonischen Stelen aus Kalkstein mit Attika und architektonische Stelen mit Dreiecksgiebel, alle ikonisch und nach den Inschriften gehören sie Veteranen, Soldaten und deren Angehörigen an. Sie haben norisch-pannonische Herkunft und sind dort durch das Militär und dessen Angehörigen eingeführt worden<sup>42</sup>. Mittels norisch-pannonischer Bevölkerung und des

---

**37** Diaconescu 2010–2011 (2012), 134, 189–190, Nr. 8, Abb. 11a, 43a; Diaconescu 2014, II; Kat. PII, 191–194, Nr. 9, Taf. XLVII, 1; XLIII, 3. Über die Frisuren der Frauen in der severischen Zeit, vgl. Saletti 1967.

**38** Diaconescu 2010–2011 (2012), 134, 193, Nr. 26, Abb. 11d, 45c; Diaconescu 2014, II; Kat. PII, 218–220, Nr. 28, Taf. XLVIII, 3.

**39** Diaconescu 2010–2011 (2012), 187, Nr. 45; Diaconescu 2014, II; Kat. PI, 165–167, Nr. 61, Taf. XXXIX, 1, Togatusstatue aus Tibiscum; Diaconescu 2010–2011 (2012), 187, Nr. 46; Diaconescu 2014, 166–167, Nr. 62, Taf. XXXVIII, 3, Togatusstatue aus Dierna. Diaconescu 2010–2011 (2012), 191, Nr. 17, Statue vom Typ *palliat*a aus Micia.

**40** Ciongradi 2007, 68–72, 210–212, Pf/S 1–4, Taf. 67–70 (Pfeilergrabmäler); 145–146, S/S 15–16, 18, Taf. 27; 146, S/S 20–21, Taf. 29 (beide Stücke verloren, Material unbekannt); 149–150, S/S 28, Taf. 33; S/S 29, Taf. 35; 155–156, S/S 44, Taf. 52; S/S 47, Taf. 55 (Grabstelen); 214, Ae/S 1–2, Taf. 74 (Aediculae).

**41** Ciongradi 2007, 140–141, S/S 1–6, Taf. 23–24, 144, S/S 12–13, Taf. 26, 147–148, S–S 23–26, Taf. 31.

**42** Ciongradi 2007, 54–58, 164–166, S/A 19–22, Taf. 8, 43–44; 54–56, S/A 16–18, 24, 26–27, 32, 37, 39–40, 45–46, 57, 60–68, Taf. 8, 42, 45–50.

Militärs wurden hier auch die Typen der Aediculaaltäre, der Grabmedaillons, der Schaftblöcke, der pyramidalen und rechteckigen Bekrönungen, und Aediculae mit Reliefnischen eingeführt. Auf diesen Monumenten erscheinen auch Frauen mit norisch-pannonischer Tracht<sup>43</sup>.

## 2. DIE ZWEITE REGION - HADRIANISCHE *MUNICIPIA*

Die zweite Region – hadrianische *municipia*. Auch in dieser Region besteht die Mehrheit der Einwohner aus römischen Kolonisten, aber viele davon sind Peregrine, wie der hohe prozentuale Anteil der *P. Aelii* zeigt<sup>44</sup>. Napoca war chronologisch die zweite *colonia* der Provinz<sup>45</sup>. Nur ungefähr 100 Inschriften stammen aus Napoca, während aus Sarmizegetusa über 500 bis jetzt ans Licht gekommen sind. Ende des 2. Jhs. – Anfang des 3. Jhs. sind zwei Praetorianer aus Napoca belegt, während aus Sarmizegetusa 14, aus Apulum fünf, aus Drobeta zwei und aus Romula einer bekannt sind<sup>46</sup>. Nur ein Mitglied der lokalen Elite aus Napoca wurde *sacerdos arae Augusti* im Vergleich mit Sarmizegetusa, woher fünf *sacerdotes* stammen<sup>47</sup>. Ebenfalls es gibt es nur zwei Ritter aus Napoca welche die *militiae equestris* durchgeführt haben, im Vergleich mit Sarmizegetusa, woher fünf solche *equites* die *militiae equestris* durchführten<sup>48</sup>. Hier entwickelte sich nicht, wie in Sarmizegetusa und Apulum, eine konkurrenziale Gesellschaft, die Ehrenstatuen für die Eliten auf den öffentlichen Plätzen der Stadt widmete. So manifestierte sich der epigraphische Brauch der Eliten in den Nekropolen der Stadt<sup>49</sup>.

<sup>43</sup> Ciongradi 2007, 34, 160, S/A 7, Taf. 34; 167, S/A 24, Taf. 45; 168, S/A 28, Taf. 46; 212, Pf/A 1; 217 Ae/A 8, Taf. 81.

<sup>44</sup> Paki 1997, 135. Von den 104 Personen mit einem Gentilnamen sind 43 *P. Aelii* im Vergleich mit nur 17 *Aurelii*.

<sup>45</sup> Diaconescu 2004, 117–120; Bota 2007, 19–29.

<sup>46</sup> Dobó 1975, Nr. 611–623.

<sup>47</sup> Piso 1980, 125–126.

<sup>48</sup> Napoca: Piso 1980, 125–126; CIL III 14468 =IDR III/5, 14. Sarmizegetusa: Ardevan, 1998, 578–580, Nr. 1, 18, 19, 21, 31 in der Tabelle Nr. XXXIX.

<sup>49</sup> Diaconescu 2004, 127.



**10** Aediculawand. Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei. Inv. 36432.



**11a-b** Aediculawand. Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei



12 Aediculawand. Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei. Inv. 21460 a-b

Aus Napoca stammen nur zwei Männerstatuen und ein Frauenkopf (Abb. 8)<sup>50</sup>. Hier sind keine Statuenbasen<sup>51</sup> für die Municipaleliten erhalten, jedoch stammen von hier Grabbauten in Form von *distylen prostylen* Aediculae mit den Vollfiguren der Verstorbenen, die den Wunsch der Selbstdarstellung der Eliten befriedigten.

Eine Aediculawand<sup>52</sup> (Abb. 10) aus Napoca, die spätantoninisch datiert werden kann, stellt eine Frau und ein Kind in Hochrelief dar. Die Qualität der Arbeit ist gut, die Massen sind gut angegeben. Etwas später datiert das Grabrelief eines nackten Jungen (Abb. 11a–b), das nicht mehr die Eleganz der Linien und die Sorgfalt der Massen der vorherigen Aediculawand zeigt, das aber die Fortsetzung hellenistischer Motive und Themen in Napoca beweist<sup>53</sup>. Es stellt einen Ritter *a militiis* in heroischer Nacktheit dar. Die Wand gehörte auch zu einer *distylen prostylen* Aedícula. Andere solche Aediculateile aus Napoca oder vom Lande<sup>54</sup>, wo sich Veteranen der Auxiliärtruppen niedergelassen hatten, beweisen die Beliebtheit der Form als Mittel der Selbstdarstellung und der Vermittlung des sozialen Status, wie die von Männern getragenen *togae* oder Schriftrollen zeigen (Abb. 12). Der Kopf der Frauengrabstatue aus Kalkstein beweist, dass hier am Anfang der Severerzeit hier eine Werkstatt funktionierte, die Stücke von ähnlicher Qualität denjenigen aus Sarmizegetusa herstellen konnte. In Napoca finden sich keine Porträtstatuen. Für die Herstellung weiterer Denkmälergruppen bestand eine

---

**50** Diaconescu 2014, II; Kat. PI, 159–161, Nr. 56, Taf. XXXIV, 1 (Togatusstatue aus Marmor ohne Kopf); Nr. 57, Taf. XXXII, 3 (Frg. einer Statue *in habitu militari*, Kalkstein, ohne Kopf); Kat. PII, 225, Nr. 33, Taf. XLIII, 2 (Frauenkopf einer Statue aus Kalkstein).

**51** Nur Basen für Kaiserstatuen sind in Napoca bekannt. Statuenbasis für Commodus: Diaconescu 2014, II, Kat. PII, 203, Nr. 22; Ciongradi 2014, 166–167, Taf. I/3. Stateunbasis für Marcus Aurelius: Münsterberg – Oehler 1902, 100, Nr. 7. Statuenbasis für Gordian III: CIL III 37\*; AE 1950, 17; AE 1950, 17. Statuenbasis für Phillipus Arabs: AE 1944, 39; AE 2005, 1275 Diaconescu 2014, II; Kat. PII, 229, Nr. 58; AE 2005, 1275; AE 2006, 1102; Statuenbasis für Marcia Otacilia: AE 1944, 40; AE 2005, 1275; Diaconescu 2014, II; Kat. PII, 229–230, Nr. 59.

**52** Benea – Hica 2004, 134, Nr. 13, Taf. IV/4 (4. Jh.); Diaconescu 2014, I, 2, 124.

**53** Diaconescu 2014, I, 2, 124.

**54** Benea – Hica 2014, 134, Taf. IV/5 (Napoca); Teposu-Marinescu 1982, 205–206, Nr. 32, Taf. XXXVII; Römer in Rumänien, 253, G. 129, Taf. 97 (Zam-Sâncaiu); Zăgreanu 2007, 258–259, Nr. 2, Abb. 11 (Gherla); Bajusz 2004, 369, Abb. 4 (Dragu); Zăgreanu 2011, 179/191, Taf. III, Abb. 5 a–b, 6a–b (Şieu-Odorhei).



Werkstatt, die Aediculae mit Reliefnischen<sup>55</sup> fertigte. Auf diesen werden die Verstorbenen als Halbfigur dargestellt.

Die anderen beiden hadrianischen *municipia* Drobeta und Romula weisen einen ähnlichen Bestand auf, was die Grabmalporträts betrifft. Nur zwei Frauenstatuen, stammen aus Drobeta<sup>56</sup>, eine Frauenstatue und ein Männerkopf aus Romula<sup>57</sup>. Deren Kopf ist leider nicht erhalten. Das qualitativste Porträt aus Dakien stellt einen Jungenkopf einer Grabstatue aus Drobeta dar, welches jedoch nicht Arbeit einer dakischen Werkstatt war, sondern als Fertigprodukt aus Kleinasien nach Drobeta gelangt ist, wie der parische Marmor zeigt<sup>58</sup>.

### 3. APULUM UND POTAISSA

In der dritten Region können wir zwischen den zwei Legionsgslagern Apulum und Potaissa und den Auxiliarkastellen unterscheiden. In Apulum und Potaissa war die Zusammensetzung der Bevölkerung verschieden von jener in den Auxiliarkastellen, da es hier mehr römische Bürger gab. In den *vici militares* befand sich übrigens die Bevölkerung auf verschiedenen Stufen der Romanisation<sup>59</sup>.

Für das *municipium Septimium Apulense* können wir keine präzisen Bestimmungen angeben, da der Fundort der Monumente nicht immer bekannt ist und die Denkmäler auch aus der *colonia Aurelia Apulenses* stammen könnten. Trotzdem ist es möglich, dass Männerstatuen *in habitu militari* aus Apulum<sup>60</sup>, auch von hier stammen.

**55** Römer in Rumänien, 254–255, G 135, Taf. 96; Țeposu-Marinescu 1982, 205–206, Nr. 31–34, Taf. XXXVII; 211–212, Nr. 60–61; 218–219, Nr. 92, Taf. XL; Benea – Hica 2014, 131, Nr. 6–7, Taf. VI/3–4, Taf. VII/3; 133, Nr. 12, Taf. IV/1; 139, Nr. 22, Taf. XII/1–2;

**56** Diaconescu 2010–2011 (2012), 195, Nr. 34–35, Abb. 45a = Diaconescu 2014, II, Kat. PII, 225–227, Nr. 34, Taf. XLVIII, 1 (Typ »die große Herkulanerin«); Nr. 35.

**57** Diaconescu 2010–2011 (2012), 195–196, Nr. 36, Abb. 44 = Diaconescu 2014, II, Kat. PII, 228–229, Taf. XLVI, 1 (Typ »die große Herkulanerin«); Diaconescu 2010–2011 (2012), 186, Nr. 44 (Männerkopf).

**58** Diaconescu 2010–2011 (2012), 131, Abb. 6, 186, Nr. 43.

**59** Diaconescu 2004, 112.

**60** Vgl. oben.

Nach Potaissa wurde die *Legio V Macedonica* um 170 aus *Moesia inferior* abkommandiert<sup>61</sup>. Die vier Grabstatuen<sup>62</sup>, die von hier stammen, sind aus Kalkstein und aus Lokalmarmor hergestellt und von minderer Qualität als diejenigen aus der Werkstatt von Sarmizegetusa. Eine Statue aus Marmor ähnelt den Porträts der Kaiserin Julia Domna unter der Herrschaft ihres Sohnes Caracalla und ist in das zweite Jahrzehnt des 3. Jhs. zu datieren<sup>63</sup>. Andere Porträts mit Vollfiguren der Verstorbenen in Hochrelief sind auf Aediculawänden dargestellt<sup>64</sup>, die gleichzeitig auch zur Vermittlung des sozialen Status dienen, wie die von Männern getragenen Schriftrollen zeigen. Sie gehörten Grabbauten in Form von *distylen prostylen Aediculae* an.

Mit der Legion erscheint hier auch das Motiv der Totenmahlszenen, das ab jetzt auf Grabstelen<sup>65</sup> und Aediculae mit Reliefnischen<sup>66</sup> dargestellt wird. Die Porträts als Halbfigur oder Büste verfolgen hier formelhafte Schemata. Sie besitzen keine individuellen Züge und wurden serienmässig hergestellt.

Was die Siedlungen neben wichtigen Auxiliarkastellen betrifft, stammt nur aus dem severischen municipium Porolissum in Dacia Porolissensis eine Männerstatue<sup>67</sup>, leider ohne Kopf erhalten. Dort funktionierte eine Werkstatt, die Grabdenkmäler herstellte: meist Grabstelen<sup>68</sup> und Aediculae mit Reliefnischen<sup>69</sup>, die verbreitetsten Grabmonumente bei den Soldaten und ihren Angehörigen. Die Porträts sind schlecht gearbeitet und haben einen stark provinziellen Stil.

Ein anderes wichtiges Auxiliarkastell Dakiens war Micia<sup>70</sup>. Es war zuerst *pagus* von Sarmizegetusa, genauso wie Apulum. Es umfasste ein Auxiliarkastell und eine große Zivilsiedlung und lag in gleicher Ent-

61 Über Potaissa, vgl. Bărbulescu 1987; Bărbulescu 1994.

62 Frauenstatuen: Diaconescu 2010–2011 (2012), 196, Abb. 51a–c, Nr. 37–40.

63 Diaconescu 2010–2011 (2012), 196, Nr. 39, Abb. 51b = Diaconescu 2014, II, Kat. PII, 231–233, Nr. 39, Taf. LIIV, 1; XLIII, 4.

64 Țeposu–Marinescu 1982, 221, Nr. 105, Taf. XLI; Nr. 106.

65 Țeposu–Marinescu 1982, 130, Nr. 114, 115, 116; 132–133, Nr. 125.

66 Țeposu–Marinescu 1982, 212, Nr. 62, Taf. XXXVII; 218, Nr. 91.

67 Diaconescu 2010–2011 (2012), 187, Nr. 47, Abb. 21b; Diaconescu 2014, II, Kat. PI, 168–169, Nr. 63, Taf. XL, 1.

68 Petruț – Zăgreanu 2011, 202–208, Nr. 1, 5–8, 30, Taf. 1–2, 4.

69 Zăgreanu – Petruț 2014, 144–146, Ae/A 1–8, Taf. I.

70 Über Micia vgl. IDR III/3, S. 55–58; Tudor 1968, 120–126; Andrițoiu 2006.

fernung sowohl zu Sarmizegetusa als auch zu Apulum. Die Siedlung liegt an der Strasse, die entlang der Marosch aus Pannonia inferior nach Apulum läuft. In beiden Siedlungen sind ähnliche Typen von Grabmonumenten zu finden, Typen, die in Sarmizegetusa, einer zivilen Siedlung, keine Beliebtheit fanden, wie die Form der Aediculae mit Reliefnischen, Grabmedaillons und architektonischen Stelen. In Micia wurden überwiegend ikonische Stelen<sup>71</sup>, Grabmedaillons<sup>72</sup> und besonders Aediculae mit Reliefnischen<sup>73</sup> hergestellt. Dort befand sich der Schwerpunkt der Produktion solcher Monumente mit 30 bis jetzt entdeckten Stücken. Es gab keine Differenzierung, was den Typ des Monumentes und die Darstellung der Porträts betrifft.

Sowohl in den Siedlungen der zweiten Region, als auch in denjenigen der dritten Region sind die Einheimischen archäologisch nur durch Keramik und nur in den ersten Schichten, die in die erste Hälfte des 2. Jhs. datieren, belegt<sup>74</sup>. Die Daker wurden sehr wahrscheinlich in die unteren Schichten der Gesellschaft integriert und haben keine Spuren in Kunst und Architektur hinterlassen. Was die Epigraphik betrifft, ist in Germisara der bekannte Namen *Decebalus/Decibalus* auf einem goldenen Votivblatt bezeugt<sup>75</sup>. Es ist bis jetzt keine Inschrift bezeugt, die eine einheimische Gottheit erwähnt, wie es in den benachbarten Provinzen der Fall ist.

#### 4. DIE AUXILIARKASTELLE

Anders gestaltet sich die Lage in der vierten Region, die *regiones*, die den Auxilliarkastellen zugeteilt wurden, welche auch die Goldbergwerksgebiete beinhaltet. Auf dem Lande beschränkt sich die Selbstdarstellung auf einfache Grabmonumente, wie Grabstelen. In diesen Regionen gab es auch Zonen die kolonisiert wurden, wie das Goldbergwerksgebiet, und die norisch-pannonischen Gruppen im südöstlichen Siebenbürgen.

<sup>71</sup> Ciongradi 2007, 188–197, S/M 1–8, 17–18, 21–24, Taf. 28, 32–35, 44.

<sup>72</sup> Ciongradi 2007, 257–259, M/M 1–6, Taf. 114–115, 118.

<sup>73</sup> Ciongradi 2007, 218–226, Ae/M 1–30, Taf. 71–73, 76–83,

<sup>74</sup> Diaconescu 2004, 134–136.

<sup>75</sup> Ciongradi 2013, 144–145, Nr. 3, Abb. 3 mit der vorherigen Literatur. Zu den dakischen Namen vgl. Dana 2006, 99–125; Dana 2007, 42–47.

Nehmen wir z. B. die Siedlung von Alburnus Maior, da hier umfangreiche Notausgrabungen<sup>76</sup> durchgeführt wurden.

Belegt sind knapp 100 Votivaltäre aus Alburnus Maior, die fast alle funktionell sind, jedoch keine Stautenbasis<sup>77</sup>. Der Denkmälerbestand erklärt sich durch den Charakter der kleinen, dorfartigen Siedlungen. Die Nachfrage begrenzte sich fast vollständig auf Votivaltäre und Grabmonumente für die Heiligtümer und die Nekropolen dieser Siedlungen. Die Werkstätten existierten neben diesen Siedlungen. Die wenig begüterten Einwohner solcher dörflichen Anwesen trugen nicht dazu bei, dass größere und anspruchsvollere Monumente gefragt wurden. So bleibt die Tätigkeit der Werkstätten auf dieselben Handwerker beschränkt, die mit der ersten Welle der Kolonisation nach Dakien kamen. Die überwiegende Mehrheit der Kolonisten stammte ebenfalls aus Bergwerksgebieten und Kleinsiedlungen in Dalmatien, wo die Produktion von Steinmonumenten auch dieselbe Lage kannte.

Die Porträtkunst war den lokalen Handwerkern nicht vertraut, aber es wurden trotzdem ikonische Grabstelen serienmässig hergestellt und auch Grabmedaillons<sup>78</sup>. Einige Porträts auf den Monumenten in Alburnus Maior weisen denselben Stil der Wiedergabe auf. Es handelt sich um grobe, schematische Züge: dreieckige Gesichter, große hervorquellende Augen, die in dreieckige Eintiefungen eingemeißelt sind, gerade, aus einer Leiste wiedergegebene Nase, kleiner, kaum skizzierter Mund, volle Wangen und spitzer Kinn.

Die *vici militares* neben den Auxiliarkastellen dieser *regiones*, wie Cășei-Samum<sup>79</sup>, Ilișua-Arcobadara<sup>80</sup>, Gilău<sup>81</sup>, Gherla<sup>82</sup> in Dacia Porolissensis stellen Übergangszonen dar, wo der epigraphische Brauch fest eingesetzt ist. Dort gab es vereinzelte und meist grob bearbeitete Typen von Grabmonumenten, wie Grabstelen, Medaillons, Aediculae mit

---

<sup>76</sup> Damian 2003; Damian 2008.

<sup>77</sup> Über die Steindenkmäler in Alburnus Maior vgl. Ciongradi 2009, *passim*. Votivaltäre: 25–28; 38–82, Kat. Nr. 1–99, Taf. 3, 5–42.

<sup>78</sup> Ciongradi 2009, 84–97, Kat. Nr. 103–125, Taf. 4, 43–52; 102–104, Kat. Nr. 140–144, Taf. 60–61.

<sup>79</sup> Über Cășeiu-Samum, vgl. Isac 2003.

<sup>80</sup> Über Ilișua-Arcobadara und ihre Steinmonumente, vgl. Gaiu – Zăgreanu 2011.

<sup>81</sup> Über Gilău, vgl. Isac 1997.

<sup>82</sup> Über den Kastell und die Steinmonumenten aus Gherla, vgl. Protase – Gudea – Ardevan 2008.

Reliefnischen auf denen Porträts vorkommen. Die Einheimischen in dieser Region lebten in kleinen dörflichen Anwesen<sup>83</sup> und der epigraphische Brauch war ihnen fremd.

## ZUSAMMENFASSUNG

Zusammenfassend haben die Stufe und die Art der Romanisierung verschiedener Regionen der Provinz Dakien zur Art und Weise beigetragen, in der das Porträt von verschiedenen Siedlungen und Werkstätten angewendet wurde. Im Zentrum der Provinz, einem strak romanisierten Gebiet, in den wichtigsten Städten Dakiens Sarmizegetusa und Apulum, sind Grabstatuen für die Eliten charakteristisch. Für die hadrianischen *municipia* und für die severischen *municipia* wurden Grabbauten in Form von *distylen prostylen Aediculae* mit der Vollfigur der Verstorbenen in Hochrelief als Form der Selbstdarstellung der Munizipalaristokratie verwendet. In den Siedlungen neben den wichtigsten Auxiliarkastellen erscheint das Porträt überwiegend auf kleinformatigen Monumenten wie Stelen, Medaillons, *Aediculae* mit Reliefnischen, Formen, die auch von den anderen, niedrigeren Schichten der Bevölkerung in den zuerst erwähnten Regionen verwendet wurden.

---

## ABBILDUNGSNACHWEISE

**Abb. 1** Foto Lupa Nr. 19354.

**Abb. 2** Foto Lupa Nr. 19304.

**Abb. 3** Foto Lupa Nr. 19305.

**Abb. 4** Foto Lupa Nr. 15334.

**Abb. 5** Foto Lupa Nr. 19227.

**Abb. 6** Foto Lupa Nr. 17401.

**Abb. 7** Foto Lupa Nr. 19226.

**Abb. 8** Foto Lupa Nr. 20974.

**Abb. 9** Foto Lupa Nr. 19186.

**Abb. 10** Foto Lupa Nr. 12311.

**Abb. 11a-b** Foto Lupa Nr. 15344. 15345.

**Abb. 12** Foto Lupa Nr. 12326.

---

<sup>83</sup> Z. B. die dakische Siedlung von Obreja, vgl. Protase 2002, 40–41, 203, wo 23 Hütten und sieben eingetieft Wohnungen entdeckt wurden.

## LITERATUR

- Andrițoiu 2006** Andrițoiu, I.: Necropolele Miciei, Timișoara 2006.
- Ardevan 1998** R. Ardevan, Viața municipală în Dacia romană, Timișoara 1998.
- Bajusz 2004** Bajusz, I.: Schreibinstrumente aus Dacia Porolissensis. Tinten-fässer, in: Găzdac et alii (Hg.), Orbis antiquus. Studia in honorem Ioannis Pisonnis, Cluj-Napoca 2004, 368–374.
- Bărbulescu 1987** Bărbulescu, M.: Din istoria militară a Daciei romane. Legiunea a V Macedonica și castrul de la Potaissa, Cluj-Napoca 1987.
- Bărbulescu 1994** Bărbulescu, M.: Potaissa. Studiu Monografic, Turda 1994.
- Benea - Hica 2004** Benea, D. – Hica, I.: Damnatio memoriae în arhitectura romană târzie de la Dunărea de Jos, Timișoara 2004.
- Bergmann 1977** Bergmann, M.: Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhun-dert n. Chr., Bonn 1977.
- Bota 2007** Bota, E.: Das römische Napoca, in: U. Burger, R. Gräf (Hg.), Klausen-burg, Wege einer Stadt und ihrer Menschen in Europa, Cluj-Napoca 2007, 19–30.
- Braemer 1973** Braemer, F.: Probléme posés par les matériaux et les themes de la sculpture et de la decorations en Anatolie et dans autres régions de l'Empire ro-main. Influences et développements parallèles, in: E. Akurgal (Hg.), Proceedings of the Tenth International Congress of Classical Archaeology, Ankara-Izmir 1973, Ankara 1978, 737–751.
- Braemer 1990** Braemer, F.: Les relations commerciales et culturelles de Carthage avec l'Orient romain á partir de documents sculptés, in: S. Lancel et alii (Hg.), Histoire et archéologie de l'Afrique du Nord, Actes du IV<sup>e</sup> colloque international, Strasbourg 5–9 avril 1988, I, Carthage et son territoire dans l'antiquité, Paris 1990, 175–196.
- Ciongradi 2007** Ciongradi, C.: Grabmonument und ozialer Status in Oberdakien, Bibliotheca Musei Napocensis XXIV, Cluj-Napoca 2007.
- Ciongradi 2009** Ciongradi, C.: Die römischen Steindenkmäler aus Alburnus Maior, Bibliotheca Musei Napocensis XXXII, Cluj-Napoca 2009.
- Ciongradi 2013** Ciongradi, C.: Goldene und silberne Motivblätter aus dem römi-schen Dakien, Acta Musei Napocensis 50/I, 2013, 127–158.
- Ciongradi 2014** Ciongradi, C.: Monumente von Prokuratoren der Provinz Dacia Porolissensis, Acta Musei Napocensis 51/I, 2014, 161–186.
- Conrad 2004** Conrad, S.: Die Grabstelen aus Moesia Inferior. Untersuchungen zu Chronologie, Typologie und Ikonographie, Leipzig 2004.
- Daicoviciu - Alicu 1984** Daicoviciu, H. – Alicu, D.: Colonia Ulpia Traiana Augusta Dacica Sarmizegetusa, București 1984.
- Daicoviciu - Daicoviciu 1972** Daicoviciu, C. – Daicoviciu, H.: Urbanisation et romanisation dans le Dacie trajane, in: Akten des VI. Internationalen Kongres-ses für griechische und lateinische Epigraphik, München 1972, 97–98.
- Damian 2003** Damian, P.: Alburnus Maior I, Bucharest 2003.

- Damian 2008** Damian, P. et alii: Necropola romană de incinerare de la Tăul Corna, Cluj-Napoca 2008.
- Dana 2006** Dana, D.: The Historical Names of the Dacians and their Memory: New Documents and a Preliminary Outlook, *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Historia* 51 (1), 2006, 99–125.
- Dana 2007** Dana, D.: Le nom du roi Décébale: aperçu historiographique et nouvelles données, in: S. Nemeti et alii (Hg.), *Dacia Felix. Studia Michaeli Bărbulescu oblata*, Cluj-Napoca 2007, 42–47.
- Diaconescu 2004** Diaconescu, A.: Romanizarea Daciei; un capitol de isotrie a mentalităților abordat dintr-o perspectivă arheologică, in: M. Crînguș, S. Regep-Vlascici, A. Ștefănescu (Hg.), *Studia Historica et Archaeologica in honorem Magistrae Doina Benea*, Timișoara 2004, 111–146.
- Diaconescu 2004a** Diaconescu, A.: The towns of Roman Dacia: an overview of recent archaeological research, in: W. S. Hanson, I. P. Haynes (Hg.), *Roman Dacia. The making of a provincial society*, *Journal of Roman Archaeology Suppl. Ser. N. 56*, Portsmouth, Rhode Island 2004, 87–142.
- Diaconescu 2010** Diaconescu, A.: Urme ale centuriatției la Sarmizegetusa și teritoriul său (I), *Sargeția I*, 37, 2010, 133–162.
- Diaconescu 2010–2011 (2012)** Diaconescu, A.: Male and female funerary statues from Roman Dacia, *Acta Musei Napocensis* 47–48/I, 2010–2011 (2012), 125–203.
- Diaconescu 2013** Diaconescu, A.: Forurile Sarmizegetusei. O plimbare imaginară prin centrul politico-administrativ al micii Rome de la poalele Retezatului, Cluj-Napoca 2013.
- Diaconescu 2014** Al. Diaconescu, *Statuaria majoră în Dacia romană, I–III*, Cluj-Napoca 2004.
- Diaconescu - Bota 2002–2003** (2004) Diaconescu, A. – Bota, E.: La decoration architectonique et sculpturale du forum vetus de Sarmizegetusa: origine, evolution et chronologie, *Acta Musei Napocensis* 39–40/I, 2002–2003 (2004), 155–196.
- Diaconescu - Bota 2009** Diaconescu, A. – Bota, E.: Le forum de Trajan à Sarmizegetusa. Architecture et sculpture, *Bibliotheca Musei Napocensis XXIX*, Cluj-Napoca 2009.
- Dobó 1975** Dobó, A.: *Inscriptiones extra fines Pannoniae Daciaque petertae ad res earundem provinciarum pertinentes*, Budapest-Amsterdam 1975.
- Felletti Maj 1953** Felletti Maj, B. M.: *Museo nazionale romano: I ritratti*, Roma 1953.
- Fittschen 1977** Fittschen, K.: *Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach*. Arch. Forsch. 3, Berlin 1977.
- Fittschen 1985** Fittschen, K. in: K. Fittschen, P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I: Kaiser- und Prinzenbildnisse*, Mainz 1985.
- Fittschen - Zanker 1983** Fittschen, K. – Zanker, P.: *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom III: Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse, Frauenporträts*, Mainz 1983.

- Gaiu - Zăgreanu 2011** Gaiu, C. – Zăgreanu, R.: Inscriptii și piese sculpturale din castrul roman de la Ilișua, Cluj-Napoca 2011.
- Gramatopol 1985** Gramatopol, M.: Portretul roman în România, București 1985.
- Isac 1997** Isac, D.: Castele de cohortă și ală de la Gilău, Zalău 1997.
- Isac 2003** Isac, D.: Castrul roman de la Samum-Cășeu, Cluj-Napoca 2003.
- Macrea 1969** Macrea, M.: Viața în Dacia romană, București 1969.
- Mócsy 1970** Mócsy, A.: Gesellschaft und Romanisation in der römischen Provinz Moesia Superior, Budapest 1970.
- Münsterberg - Oehler 1902** Münsterberg, R. – Oehler, J.: Antike Denkmäler in Siebenbürgen, JÖAI 5, 1902, 94–136.
- Noelke 2012** Noelke, P.: Kaiser, Mars oder Offizier? Eine Kölner Panzerstatue und die Gattung der Ehrenstatuen in den nörlichen Grenzprovinzen des Imperium Romanum, JRGZM 59, 2012, 391–512.
- Paki 1997** Paki, A.: Onomastica Daciei Porolissensis, Mss. Cluj-Napoca 1997.
- Petruț - Zăgreanu 2011** Petruț, D. – Zăgreanu, R.: The funerary stelae from Porolissum. Typological, iconographical and epigraphic aspects, Marisia 31, 2011, 189–212.
- Piso 1980** Piso, I.: Epigraphica (XI). Inscriptii din Napoca, Potaissa 2, 1980, 123–131.
- Piso 1991** Piso, I.: Die soziale und ethnische Zusammenstellung der Bevölkerung in Sarmizegetusa und Apulum in: W. Eck (Hg.), Prosopographie und Sozialgeschichte. Studien zur Methodik und Erkenntnismöglichkeiten der kaiserzeitlichen Prosopographie. Kolloquium Köln 24.–26. November 1991, Köln-Wien-Weimar 1993, 313–337.
- Protase 2002** Protase, D.: Obreja. Așezarea și cimitirul daco-roman. Secolele II–IV. Dovezi ale continuității în Dacia, Cluj-Napoca 2002.
- Protase - Gudea - Ardevan 2008** Protase, D. – Gudea, N. – Ardevan, R.: Din istoria militară a Daciei romane. Castrul roman de interior de la Gherla / Aus der Militärgeschichte der römischen Dakien. Das römische Binnenkastell von Gherla, Timișoara 2008.
- Römer in Rumänien** Römer in Rumänien. Ausstellung des Römisch-Germanischen Museums Köln und des Historischen Museums Cluj, Köln 1969.
- Saletti 1967** Saletti, C.: Ritratti severiani. Studia Archaeologica 10, Rom 1967.
- Tudor 1968** Tudor, D.: Orașe, târguri și sate în Dacia romană, București 1968.
- Țeposu-Marinescu 1982** Țeposu-Marinescu, L.: Funerary Monuments in Dacia Superior and Dacia Porolissensis, BAR Int. Ser. 128, 1982.
- Wegner 1939** Wegner, M.: Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit. Das römische Herrscherbild II, 4, Berlin 1939.
- Wegner 1956** M. Wegner, Hadrian. Das römische Herrscherbild II, 3, Berlin 1956.
- Wiggers - Wegner 1971** Wiggers, H. B. – Wegner, M.: Caracalla bis Balbinus. Das Römischen Herrscherbild III, 1, Berlin 1971.
- Zăgreanu 2007** Zăgreanu, R.: Tipuri de monumente sculpturale romane necunoscute de la Gherla, Revista Bistriței XXI/1, 2007, 255–268.
- Zăgreanu - Petruț 2014** Zăgreanu, R. – Petruț, D.: The funerary aediculae of Porolissum, Acta Musei Napocensis 51/I, 2014, 133–160.



---

HANNELORE ROSE

# **REPRÄSENTATIONSWILLE IM TYPISIERTEN NARRATIV – ZENTRALE ASPEKTE OSTGALLISCHER GRABRELIEFS**

## ABSTRACT

Im östlichen Teil der Provinz Gallia Belgica bilden Porträts ein wesentliches Element von Grabreliefs des 2. und 3. Jahrhunderts n. Chr. Sie sind vor allem in den Zentralorten dieser Region – Trier, Metz und Arlon – verbreitet, kommen aber auch auf Grabmälern vor, die zu Vici und Villen gehören. Gemeint ist dabei ein weiter Porträtbegriff, der die Wiedergabe der gesamten Person umfasst, denn charakteristisch für die Region ist die Darstellung von Ganzfiguren. Diese sind oftmals in eine narrative Darstellung eingebunden. Kennzeichnend für die ostgallischen Reliefs ist ferner, dass sich die Dargestellten zumeist in einheimischen Gewändern präsentieren, dass materielle Aspekte im Vordergrund stehen und plakativ zur Schau gestellt werden und sich die Personen einander zuwenden, miteinander kommunizieren und interagieren. Der Einsatz von Porträts bleibt – abgesehen von ganz wenigen Ausnahmen – auf den Grabbereich beschränkt.

---

Von Porträt als Massenphänomen kann man in Ostgallien lediglich eingeschränkt sprechen. Zum einen tritt das Porträt nur zeitlich begrenzt, nämlich im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. in einer gewissen Massierung auf, ferner schwerpunktmäßig in größeren Siedlungen und dort auch noch beschränkt auf Grabreliefs. Wenn man dann auch noch den Port-

rätbegriff sehr weit fasst und darunter typisierte Gesichter (Zeitgesichter), oder sogar die ganze Figur versteht, dann ist auch für Ostgallien die gewählte Wendung »Porträt als Massenphänomen« durchaus zutreffend<sup>1</sup>.

Bislang wurden die ostgallischen Porträts vor allem in Hinblick auf chronologische Aspekte<sup>2</sup> oder unter dem Gesichtspunkt der Homogenität der repräsentierten Gruppe untersucht<sup>3</sup>. Hier soll das Porträt in seiner regionalen Ausprägung betrachtet werden. Es geht darum, aufzuzeigen, in welchem Zeitraum es verwendet wurde, wo und wie es zum Einsatz kam, welchen Stellenwert es besaß, welche Besonderheiten es charakterisieren und worin sich Porträtdarstellungen im östlichen Gallien von anderen Regionen unterscheiden<sup>4</sup>.

Die betrachtete Region liegt im östlichen Teil der Provinz Gallia Belgica und umfasst die Gebiete der Civitates der Treverer im Norden und der südlich angrenzenden Mediomatriker. Wichtige Siedlungen in diesem Bereich, aus denen ein Großteil der Steindenkmäler stammt, sind:

- Trier – Augusta Treverorum, der Civitas-Hauptort der Treverer, der ab dem späten 3. Jahrhundert n. Chr. zur Kaiserresidenz ausgebaut wurde
- ferner Metz – Divodurum Mediomatricorum, der Zentralort der Civitas der Mediomatriker, ca. 90 km südlich von Trier, in äußerst verkehrsgünstiger Lage am Zusammenfluss von Mosel und Seille

---

**1** Für anregende Diskussionen und nützliche Hinweise danke ich insbesondere: Peter Henrich, Peter Noelke und Marianne Tabaczek.

**2** Freigang 2000 mit weiterer Literatur.

**3** Rose 2007a, 151.

**4** Aktuell gibt es zwei große Forschungsvorhaben zu den Grabmonumenten der betrachteten Region. Zum einen begann im Jahr 2016 an der Goethe-Universität Frankfurt am Main unter Leitung von Anja Klöckner und Markus Scholz das von der DFG geförderte Projekt »Römische Grabdenkmäler aus Augusta Treverorum im überregionalen Vergleich: mediale Strategien sozialer Repräsentation«, <[https://www.uni-frankfurt.de/65008064/Trier\\_Grabdenkmaeler](https://www.uni-frankfurt.de/65008064/Trier_Grabdenkmaeler)> (03.02.2018), und fast gleichzeitig startete am Institut für Kulturgeschichte der Antike der Österreichischen Akademie der Wissenschaften unter Leitung von Gabrielle Kremer das Projekt »Grabbauten des westlichen Treverergebietes im interregionalen Kontext«, d. h. im heutigen Großherzogtum Luxemburg und der belgischen Provinz Luxembourg <<https://www.oeaw.ac.at/antike/forschung/monumenta-antiqua/religion-und-gesellschaft/grabbauten-treverer/>> (03.02.2018). Beide Projekte arbeiten in engem Austausch und werden das Wissen in diesem Bereich beträchtlich erweitern.

und am Kreuzungspunkt der von Agrippa gebauten Straße von Lyon über Metz nach Trier und der Straße Reims–Straßburg – Arel bzw. Arlon<sup>5</sup> – im heutigen Belgien, mit römischem Namen Orolanum, eine Siedlung am Schnittpunkt der Straßen von Reims nach Trier und Tongeren nach Metz, ca. 70 km westlich von Trier – sowie, insbesondere wegen der vielen dort gefundenen Grabdenkmäler, Neumagen – der antike Vicus Noviomagus Treverorum rund 30 km nordöstlich von Trier an der Fernstraße Trier–Bingen–Mainz und zudem direkt an der Mosel gelegen<sup>6</sup>.

Heute befinden sich auf diesem Gebiet vier Staaten: Deutschland, Luxemburg, Belgien und Frankreich.

Die Verwendung von Porträts in Ostgallien ist zum ganz überwiegenden Teil an die Entwicklung der Grabkunst gebunden. Ehrenstatuen hingegen sind während der gesamten römischen Periode in dieser Gegend fast nicht überliefert<sup>7</sup>.

Ein chronologischer Überblick über die Entwicklung der dortigen Funerärkunst lässt sich grob in drei Phasen unterteilen<sup>8</sup>:

---

5 Lejeune 2009.

6 Zum Vorkommen aufwendiger Grabmonumente auch in Vici und in den Nekropolen von Villae rusticae vgl. Freigang 1997, 289; Henz 2013, 146 f. Abb. 13; Henrich 2016, 325. 334–336 Abb. 2 mit weiterer Literatur. Peter Henrich liefert in diesem Beitrag überdies schlüssige Argumente dafür, dass die im spätantiken Kastell von Neumagen verbauten Skulpturenfragmente mittelkaiserzeitlicher Grabdenkmäler aus den Gräberfeldern des dortigen Vicus und bzw. oder von Villen im Umfeld des Vicus stammen könnten. – Kremer 2016.

7 Dieses Bild wird auch durch das Fehlen von Ehreninschriften bestätigt, vgl. Erkelenz 2003, 14–16. 315; Rose 2007a, 147 mit weiterer Literatur. Die wenigen Beispiele, die bislang bekannt sind, stammen sämtlich aus Trier. Sie sind im Katalogteil von Goethert 2002, 66–93 zusammengestellt; vgl. auch Kremer 2009, 120 f. – Die spektakulärste Entdeckung der letzten Jahre bezieht sich auf ein kolossales marmornes Liviabildnis, das im Jahr 2014 von Jean Krier durch das Zusammenfügen eines seit langem bekannten Fragmentes aus einer Luxemburger Sammlung mit einem 1986 bei Ausgrabungen in St. Maximin in Trier gefundenen Bruchstück rekonstruiert wurde. Auf diese Weise wurde ein fast 50 cm hoher Marmorkopf vom Typus Béziers-Kiel wiedergewonnen, der es erlaubt, für das antike Trier eine kolossale Statue der Frau des Augustus anzunehmen, welche sicher nicht isoliert im Stadtbild des frühen Trier aufgestellt war; ausführlich dazu Krier 2014a; Krier 2014b; Boschung 2016.

8 Freigang 1997, 282–287.

Im Laufe des 1. Jahrhunderts n. Chr. verbreitete sich im Zuge der römischen Eroberung die Sitte, dem Verstorbenen ein Grabmal zu errichten. Die wichtigsten Einflüsse kamen sowohl aus dem schon lange romanisierten Südgallien als auch aus Oberitalien bzw. der Rheinzone und letztendlich aus Rom selber<sup>9</sup>. Unter dem Gesichtspunkt des Porträts sind aus dieser Phase die monumentalen Grabbauten von Bedeutung, da sich in deren Kontext vereinzelt Zeugnisse statuarischer Selbstdarstellung erhalten haben.

Eine zweite Phase setzte am Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. ein parallel zum allgemeinen Aufschwung und der endgültigen Befriedung der Region nach den Unruhen im Zusammenhang mit Neros Tod. Die charakteristischen Grabmalformen dieser Periode sind die mehr oder weniger monumentale Nischenstele bzw. das Pfeilergrabmal.

Die dritte Phase beginnt im Laufe der 2. Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. und wird durch eine massive Veränderung in allen Lebensbereichen mitverursacht, die mit einer unsicheren politischen und militärischen Lage einhergeht, deren deutlichstes Zeichen die zahlreichen Germaneneinfälle sind, unter denen die Region leidet und die die Reduzierung und Befestigung zahlreicher Siedlungen zur Folge haben. Hinzu kommt, dass sich in dieser Zeit der endgültige Wechsel zur Körperbestattung vollzieht: Die Toten werden nun in Sarkophagen in unterirdischen Grabkammern beigesetzt. Da diese Sarkophage überwiegend unverziert und auch von der oberirdischen Kennzeichnung der Grabanlage nur geringe Reste nachgewiesen sind, ist die Phase für das Thema Porträt nicht mehr relevant.

Wichtig für das Verständnis sind auch die Überlieferungsbedingungen: Der allergrößte Teil der Grabdenkmäler blieb in sekundärer Verwendung im Fundament spätantiker Befestigungsanlagen erhalten, mit denen im ausgehenden 3. und frühen 4. Jahrhundert n. Chr. viele Orte der Region – Arlon, Buzenol, Metz, Neumagen usw. – in den unruhiger werdenden Zeiten befestigt wurden<sup>10</sup>. Deshalb konzentrieren sich die Funde gerade auf Siedlungen mit solchen Befestigungsanlagen<sup>11</sup>. Sehr wahrscheinlich resultiert daraus auch der überproportional große Anteil an Grabstelen, da sie durch ihr rechteckiges Format und die geringe Tiefe besonders geeignet waren, in den Befestigung verbaut zu werden. Der

<sup>9</sup> Andrikopulou-Strack 1986, 157–160; Freigang 1997, 282; Gabelmann 1972, 104–108; Krier – Reinert 1993, 89.

<sup>10</sup> So u. a. Blagg 1983; Henrich 2016, 325; Langner 2002, 305 mit Anm. 25.

<sup>11</sup> z. B. von Massow 1932; Mertens 1958.



**1a-b** Metz, Porträtkopf eines jungen Mannes aus Arry, Frontal- und Seitenansicht

Einbau in der Wehrmauer bedingte zudem, dass vorstehende Bereiche wie Gesichter häufig beschädigt oder vollständig zerstört sind.

Einige wenige rundplastische Porträtköpfe stehen wohl im Zusammenhang mit den großformatigen Grabbauten des 1. Jahrhunderts n. Chr.<sup>12</sup>.

In einem solchen Kontext ist wohl auch der Kopf eines jungen Mannes aus Arry zu sehen (Abb. 1a–b), der hier ausführlicher dargestellt werden soll, da es sich um einen der frühesten Belege für ein Privatporträt aus dieser Region handelt und er gleichzeitig eines der wenigen rundplastischen Werke aus dem Gebiet der Mediomatriker darstellt. Er befindet sich im Musée de la Cour d'Or in Metz, von dem er im Novem-

---

**12** So der Porträtkopf eines Mannes mit Toga: <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/18924>> (04.03.2018); Andrikopoulou-Strack 1986, 174 MG 31 Taf. 13b; Freigang 1997, 283; Goethert 2002 24 f. mit Abb. 22. 68–70 Kat. Nr. 3 aus der südlichen Nekropole von Trier. – Ferner ein lebensgroßer weiblicher Reliefkopf aus dem Gräberfeld um St. Matthias in Trier; vgl. Goethert 2002, 28 mit Abb. 3; 74 f. Kat. Nr. 6 – Wohl nicht aus Grabkontext stammt ein singulärer weiblicher Kopf aus Marmor; vgl. Goethert 2002, 24 mit Abb. 20. 66–68 Kat. Nr. 2.

ber 1930 erworben wurde<sup>13</sup>. Die Ortschaft Arry ist eine kleine Gemeinde im Umland von Metz, ca. 18 km vom Stadtzentrum entfernt auf dem rechten Moselufer. Dort war der Kopf in die Mauer eines Hauses verbaut. Einer mündlichen Überlieferung zufolge soll er ursprünglich aus Jouy-aux-Arches stammen<sup>14</sup>, einem kleinen Ort ebenfalls am rechten Ufer der Mosel in ca. 11 km Entfernung zu Metz. Die Herkunft dieses Stückes ist somit ungewiss und sein ursprünglicher Fundkontext unbekannt. Die Bruchfläche am Halsansatz und die detaillierte Ausarbeitung des Hinterkopfes lassen darauf schließen, dass er zu einer Statue gehörte. Aufgrund der symmetrisch gebildeten Gesichtshälften und der Ausprägung der Halsmuskulatur war der Kopf wohl frontal nach vorne ausgerichtet. Die Oberfläche weist einige Bestoßungen – z. B. an Ohren, Nase und Kinn – auf, doch ist der Kopf insgesamt gut erhalten.

Das jugendliche, faltenlose Gesicht hat eine ovale Form. Dominiert wird es von einer langen, geraden schmalen Nase, über deren Ansatz scharfgratige, sacht geschwungene Brauen beginnen. Dünne Lider begrenzen die großen mandelförmigen Augen, die nur leicht von den Brauen überschattet werden. Das Oberlid wird durch einen schmalen geschwungenen Wulst gebildet, während das Unterlid nur wenig ausgeprägt ist und weich ins Inkarnat übergeht.

Zwischen die glatten und weichen Wangenflächen ist mit deutlichem Abstand zur Nase harmonisch der fein geschnittene Mund eingebettet. Dieser hat eine schmale Oberlippe und eine vollere Unterlippe. Das Kinn ist rundlich und – wie sich in der Seitenansicht offenbart – etwas schwer sowie leicht vorspringend gebildet. Einzig die deutlich abstehenden Ohren – von denen das rechte stark bestoßen ist – unterbrechen den ruhigen und harmonischen Kontur des Schädels. Die Frisur besteht aus vier übereinandergestaffelten Lagen: Die Haarkalotte wurde nicht ausgearbeitet. Die drei Zonen darunter sind jeweils durch gebogene Kerben in Haarsträhnen untergliedert.

Obwohl das Gesicht auf der einen Seite mit der langen Nase, den großen, relativ weit auseinanderstehenden Augen und den differenziert gestalteten Lippen individuelle Eigenheiten aufweist, ist es andererseits durch seine makellos jugendlichen und reglosen Züge eindeutig ideali-

---

**13** Aufbewahrungsort: Metz, La Cour d'Or, Musées de Metz, Inv. Nr. 553; Arachne-Seriennr. 90168 <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/90168>> (04.03.2018). – Vgl. Rose 2016 mit weiterer Literatur.

**14** Dieser Hinweis findet sich bei Clément 1933, 448, dort heißt es: »D'après les traditions, cette tête aurait été apportée de Jouy-aux-Arches.«

siert dargestellt. Und diese idealisierende Überformung führt zu einer Stilisierung, die Charakteristika claudischer Zeit zeigt, wie das schwere Kinn, die abstehenden Ohren oder die Frisur<sup>15</sup>.

Der Kopf war sehr wahrscheinlich Teil einer Grabstatue und lässt sich anhand stilistischer Details mit einiger Sicherheit in das 2. Viertel des 1. Jahrhunderts n. Chr. datieren. Ein Pendant dazu gibt es aus dem Gebiet der Treverer, nämlich aus Neumagen<sup>16</sup>.

Dieser männliche Porträtkopf ist mit einer Höhe von 32 cm ebenfalls etwa lebensgroß, besteht aus Kalkstein und hat jugendliche und bartlose Gesichtszüge. Die rundplastische Ausarbeitung des Hinterkopfes setzt sich im Nacken als Steg fort. Diese Art der Bearbeitung lässt darauf schließen, dass er gleichfalls zu einer Statue gehörte<sup>17</sup>.

Die Brauen sind zwar bestoßen, scheinen aber leicht geschwungen und relativ scharfgratig gebildet gewesen zu sein. Darunter liegen leicht vertieft die großen mandelförmigen Augen, die von breiten Lidern gerahmt werden. Während das Oberlid stark geschwungen ist, verläuft das untere nahezu gerade. Faltenlose, aber deutlich plastisch modellierte Wangen rahmen Nase und Mund. Die Form der fast völlig verlorenen Nase war wohl gerade, schmal und nicht übermäßig lang. Nur schwach angedeutete Nasolabialfalten ziehen sich von der Nasenspitze zu den Mundwinkeln. Der Mund ist klein, geschlossen und scheint leicht schräg zu sitzen. Die Lippen sind fein und detailreich gearbeitet, die schmale Oberlippe dabei mehrfach geschwungen; die Unterlippe ist etwas wulstiger. Die Mundwinkel sind gebohrt, so dass es aussieht, als bilde sich dort ein leichtes Grübchen. Insgesamt ist der Mundbereich sehr harmonisch

---

**15** Zum Zeitgesicht vgl. Marcks 2008, 32–33 mit weiterer Literatur.

**16** Fundort: Neumagen (1878), im Fundament der Stadtbefestigung beim Simon (Haus Nr. 207), Aufbewahrungsort: Rheinisches Landesmuseum Trier, Inv. Nr. 993. – Arachne-Seriennr. 18926 <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/18926>> (04.03.2018); Andrikopoulou-Strack 1986, 87 f.; 174 f. MG 32 Taf. 16A; Goethert 2002, 28 mit Abb. 31. 76 f. Kat. 7; von Massow 1932, 82 Nr. 21 Abb. 54 Taf. 13; Numrich 1997, 162 f. Kat. 40 Taf. 10; Rose 2016, 122 f. Abb. 4–6.

**17** Eine stegartige Ausbildung im Nacken findet sich im 1. Jahrhundert. n. Chr. bei vielen Grabstatuen des Rheingebietes. Der bekannteste Vertreter ist die Porträtstatue vom Grabmal des L. Poblicius in Köln, Römisch-Germanisches Museum, Inv. Nr. 73,244 und 73,246. – Arachne-Seriennr. 94535 <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/94535>> (04.03.2018). Andrikopoulou-Strack erklärt sie mit der Aufstellung der Statuen im Aediculageschoss des Grabmals, durch die die Rückseiten für den Betrachter nicht sichtbar waren. Vgl. Andrikopoulou-Strack 1986, 57 mit Anm. 249.

aus der Gesichtsfläche gearbeitet. Darunter springt das kantige Kinn deutlich vor. Die Ohren stehen vom Kopf ab, d. h. sie sind auf Frontalansicht gearbeitet. Breite, durch Kerben untergliederte Locken rahmen die Stirn und fächern sich dabei leicht in Zangen- und Gabelmotive auf. Im Gegensatz dazu wurden Haarkalotte und Hinterkopf nur flüchtig ausgearbeitet.

Während Wilhelm von Massow diesen Kopf aufgrund seiner Frisur in trajanische Zeit datierte<sup>18</sup>, konnte Nora Andrikopoulou-Strack ihn in ihrer umfangreichen Untersuchung zu den Grabbauten des 1. Jahrhunderts n. Chr. im Rheingebiet anhand stilistischer Merkmale überzeugend in die von ihr angeführte Reihe claudischer Portraits einordnen, mit denen auch die Wiedergabe der Haare über der Stirn als breite, durch Kerben unterteilte Locken gut vereinbar ist<sup>19</sup>. Wegen des weniger additiven Gesichtsaufbaus und der insgesamt etwas weicheren Gesichtszüge ist eine spätclaudische Datierung anzunehmen<sup>20</sup>.

Mit ihrem frühen Datierungsansatz sind die beiden Porträtköpfe aus Arry und Neumagen Stellvertreter einer kleinen Gruppe im nordöstlichen Gallien<sup>21</sup>. Gleichzeitig sind sie wichtige Zeugnisse für die kulturel-

---

**18** von Massow 1932, 82.

**19** Andrikopoulou-Strack 1986, 87 f.

**20** Zwei weitere gute Referenzpunkte in der Reihe claudischer Porträtköpfe bilden Funde vom Gräberfeld an der Neußer Straße in Köln. Vgl. Andrikopoulou-Strack 1986, 86 f.; 174 f. MG 34 + MG 35 Taf. 15 a + b; Rose 2016, 123–125 mit Abb. 7–8. – Fundort: Köln, Ecke Neußer Straße/Schenkendorfstraße; Aufbewahrungsort: Römisch-Germanisches Museum, Inv. Nr. 437. – Arachne-Seriennr. 94154 <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/94154>> (04.03.2018) und Römisch-Germanisches Museum Köln, Inv. Nr. 438. – Arachne-Seriennr. 94155 <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/94155>> (04.03.2018) – Im Jahr 2011 wurde auf der anderen Seite des Fundgrundstücks dieser beiden Statuen, an der Niehler Str. 33, die Fundamentplatte eines Grabbaus entdeckt; Aufbewahrungsort: Römisch-Germanisches Museum: FB 2011.027 – freundlicher Hinweis von Frau Elisabeth M. Spiegel. – Insbesondere der Kopf Inv. Nr. 437 zeigt den gleichen Frisuraufbau in vier übereinandergestaffelten Zonen wie der Porträtkopf aus Arry.

**21** Der Gruppe zuzurechnen sind vermutlich noch zwei Porträtköpfe junger Männer aus Möhn (Kreis Trier-Saarburg), die allerdings in der Cella des Tempels G im dortigen Tempelbezirk gefunden wurden und wohl zeitlich etwas später einzuordnen sind; Goethert 2002, 28 Abb. 32–33 datiert sie neronisch. Aufbewahrungsort: Rheinisches Landesmuseum Trier, Inv. Nr. 12540 und 12541.



len und stilistischen Beziehungen, die im 1. Jahrhundert n. Chr. zwischen der Mosel- und der Rheinregion bestanden.

Damit geht die Ära rundplastischer Privatporträts in Nordgallien dann aber auch schon wieder zu Ende. Im ausgehenden 1. Jahrhundert n. Chr. wird nämlich die Architektur der monumentalen Grabbauten mit ihren vollplastischen Statuen gleichsam in Relief übertragen, und es entwickeln sich die Grabmalformen des Grabpfeilers und der moderateren Grabstele. Diese werden dann während der folgenden 200 Jahre zu den charakteristischen und populären Grabmonumenten in der Region. Auch bei diesen Grabmalgattungen gibt es deutliche Beeinflussungen zwischen Moselraum und Rheinzone. Die Verbindungslinien betreffen sowohl das Bildrepertoire, als auch stilistische Details und konstituierende Elemente wie die Entwicklung von Nische und Geschossgliederung<sup>22</sup>. Ihre Blütezeit haben Stele und Pfeiler ab der Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr.<sup>23</sup>. Durch das mit ihnen verbundene Medium des Grabreliefs erfährt nun auch das Porträt – zumindest im Vergleich zu allen davor liegenden Epochen – massenhafte Verbreitung. Das Bildnis ist dabei zentrales Element der Darstellung. Zwar ist es zumeist wenig individuell gestaltet, allerdings durchaus individuell gemeint. Es bildet jedoch nur einen unter mehreren Faktoren der Bildaussage, denn es war in der Regel eingebunden in ein umfassender formuliertes Gesamtbild vom Leben des Verstorbenen<sup>24</sup>.

Hinsichtlich Form und Größe lassen sich die Grabmäler, der Einteilung von Martin Langner folgend, grob in drei Kategorien gliedern<sup>25</sup>: Nämlich erstens in einfache Stelen mit einer Höhe von etwa 80 bis 170 cm und einer geringen Tiefe bis ca. 50 cm. Zweitens in Monumental- oder Nischenstelen, die neben einer erheblich größeren Tiefe eine stärkere architektonische Gestaltung mit dreistufiger Basis und monumentalem Giebel aufweisen und eine Gesamthöhe von etwa 3–5 m haben. Die dritte Kategorie bilden große Grabmonumente in der Art von Grabpfeilern, die eine Höhe von über 20 m erreichen konnten und von denen der Grabpfeiler der Secundinii das prominenteste und eindrucksvollste, da noch vollständig aufrecht stehende, Beispiel ist<sup>26</sup>.

---

**22** Andrikopoulou-Strack 1986, 160; Gabelmann 1972, 126; Freigang 1997, 284; Rose 2007b, 208.

**23** Freigang 1997, 284–286.

**24** Freigang 1997, 286; Langner 2002, 299.

**25** Langner 2002, 302 mit Abb. 1. 2 und 28.

**26** Dragendorff – Krüger 1924; Tabaczek 2009.

Daneben gibt es in geringer Zahl andere Grabmalformen – wie Aschenkisten mit halbwalzenförmigem Deckel und Grabaltäre<sup>27</sup> – sowie ab der 2. Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. Sarkophage<sup>28</sup>, die aber unter dem Gesichtspunkt des Porträts keine Rolle spielen und hier deshalb nicht behandelt werden.

Bei den nun folgenden Überlegungen zum Porträt stehen Stelen im Mittelpunkt der Betrachtung, die die häufigste Grabmalform in der betrachteten Region darstellen. Ein besonderer Schwerpunkt liegt dabei auf Beispielen von Handwerkern und Händlern aus Metz, da ihre Grabstelen eine relativ homogene Gruppe bilden, an der sich Charakteristika und Konventionen bei der Verwendung des Porträts besonders deutlich aufzeigen lassen.

Ihre wesentlichen Elemente sind in Relief übersetzte statuarische Darstellungen des oder der Verstorbenen und eine spezifische Nischenkomposition, die vor allem bei szenischen Bildern in Erscheinung tritt. Die Vorderseite zeigt in der Regel den Verstorbenen allein oder im Kreis seiner Angehörigen und zwar in leichter Unterlebensgröße. Meist erscheint er als stehende Figur, selten als Halbfigur oder Büste. Eine Inschrift enthält den Namen und zuweilen Angaben zu Beruf und Familie<sup>29</sup>. Je nach Größe des Monuments treten im Lauf des 2. Jahrhunderts n. Chr. an den Nebenseiten ergänzend weitere Figuren oder Szenen auf<sup>30</sup>. Die größeren Grabpfeiler sind außerdem mit umlaufenden Bildfriese und weiteren szenischen Darstellungen geschmückt. Dabei zeichnen sich die Monumente durch eine sehr detailreiche Bildsprache mit einer Vorliebe für Aktionsbilder aus; insbesondere Szenen aus dem Beruf oder Privatleben bzw. Verweise auf berufliche und private Lebensbereiche des Verstorbenen und seiner Familie sind in der betrachteten Region zahlreich vertreten<sup>31</sup>.

---

**27** Diese sind vor allem im 3. Jahrhundert n. Chr. beliebt – vgl. Freigang 1997, 286.

**28** Freigang 1997, 287. – Daneben gibt es vereinzelt auch Grabstatuen bzw. -statuetten, auf die hier jedoch nicht näher eingegangen wird; vgl. Freigang 1997, 286.

**29** Langner 2002, 302.

**30** Freigang 1997, 284 f.

**31** Für die gesamten Nordwestprovinzen konnte Langner 466 Grabmonumente mit bildlichen Hinweisen auf berufliche Tätigkeiten zusammenstellen. Auf der zugehörigen Verteilungskarte wird jedoch die besondere Massierung szenischer Darstellungen im östlichen Gallien augenfällig: Langner 2002, 301–303 bes. Abb. 3.

Ein charakteristischer Vertreter dieser Gruppe ist die Stele für Reginus (Abb. 2a–c)<sup>32</sup>. Auf der Hauptseite, eingestellt in eine Bogennische, ist eine stehende männliche Figur dargestellt, die durch Stirnfalten als älterer Mann gekennzeichnet ist. Bekleidet ist sie mit einer gallischen Tunika und einer Kapuzenpaenula. Trotz der einheimischen Gewandformen erwecken Stoffreichtum und kunstvolle Drapierung die Konnotation von gesellschaftlichem Status und Reichtum, wie sie üblicherweise mit der Toga verbunden war. Noch deutlicher verweist der prall gefüllte und prononciert zur Schau gestellte Geldbeutel auf materiellen Erfolg. Während die Inschrift in knappen Worten den Namen des Verstorbenen und seine Filiation angibt, »Den Manen. Reginus, Sohn des Cintugnatus«, lassen die Nebenseiten die Quellen des Wohlstandes erkennen, nämlich die Tätigkeit im Tuchgewerbe, die durch eine riesenhafte Tuchscherer auf der rechten und eine Wagenfahrt als typische Chiffre eines im Regional- oder Fernhandel tätigen Händlers auf der linken Seite verdeutlicht wird.

Porträt ist hier als Gesamterscheinung einer Person zu verstehen, die sich aus Haltung, Gewandung, Gesichtszügen und Attributen zusammensetzt. Dass die Gesichtszüge innerhalb dieser Gesamtaussage nicht einmal den wichtigsten Platz einnehmen, verdeutlicht das folgende Beispiel, die Grabstele für Caius Genialius Iullinus (Abb. 3a–c)<sup>33</sup>, denn bei ihr bleibt die Botschaft trotz fehlendem Gesicht verständlich.

Erneut zeigt die Vorderseite in einer Bogennische die Ganzfigur eines Mannes in Tunika und Kapuzenpaenula. Auch er hält in der linken Hand den Geldbeutel und greift mit der rechten in die Gewandfalten. Die Inschrift, die sich auf Attika und Frieszone sowie auf die Bogenzwickel der Nische verteilt, lautet: *Dis Manibus./ Gaio Genialio/ Iullino./ Iullinus Exsuperator/ Ponendum curavit.* Der Verstorbene führte demnach die *Tria Nomina*, was darauf hinweist, dass er das römische Bürgerrecht besaß, ließ sich aber dennoch in einheimischer Tracht und nicht im römischen Bürgergewand darstellen. Im Bildfeld der Attika ist wiederum eine Wagenfahrt im offenen zweirädrigen Wagen dargestellt. Die Reliefs

---

**32** Aufbewahrungsort: Metz, La Cour d'Or, Musées de Metz, Inv. Nr. 75.38.66; Fundort: Metz, Ilot-St.-Jacques; H. 120 cm, B. 61 cm, T. 43 cm – Arachne-Seriennr. 90345 <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/90345>> (29.01.2019); Freigang 1997, 421 Med 168 Taf. 38; Rose 2007a, 156–158, Anm. 77.

**33** Aufbewahrungsort: Metz, La Cour d'Or, Musées de Metz, Inv. Nr. 75.38.48; Fundort: Metz, Ilot-St.-Jacques; H. 165 cm, B. 64 cm, T. 90 cm – Arachne-Seriennr. 90334 <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/90334>> (29.01.2019); Freigang 1997, 421 Med 167 Taf. 37; Rose 2007a, 158–160, Anm. 86.



2a-c Metz, Nischenstele für Reginus

der Nebenseiten geben weitere Einblicke in das Berufsleben des Grabinhabers: Auf der rechten Nebenseite stehen zwei Männer in einer Nische nebeneinander, die eine Tunika vor sich ausbreiten. Dies entspricht dem Bildtypus der Tuchvorführung, der auch bei den Treverern<sup>34</sup> zahlreich vertreten und auf Vorbilder in Rom, Pompeji und Norditalien<sup>35</sup> zurückzuführen ist<sup>36</sup>. Oft sind diese Szenen um zusätzliche Personen erweitert,

<sup>34</sup> Baltzer 1983, 40–46, bes. 40 mit Abb. 38–41.

<sup>35</sup> z. B. die Stele der Vettii in Mailand; vgl. Pflug 1989, 276 f. Kat. 300 Taf. 47.

<sup>36</sup> Vgl. Rose 2007, 159 Anm. 94.



die z. B. Stoffe herantragen, welche sie ausgebreitet in den Händen hochhalten oder als Rolle über die Schulter gelegt haben können. Bei der Metzger Stele ist ein solches Motiv in komprimierter Form auf der linken Nebenseite dargestellt. Dort präsentiert ein Diener einen Stoff, während ein weiteres Tuch über seiner Schulter liegt.

Auf der Stele für Caius Genialius Iullinus wird somit der auf der Vorderseite durch üppiges Gewand und großen Geldbeutel zur Schau gestellte Reichtum durch Szenen illustriert, die dem Betrachter des Grabmals eine Auswahl fertiger Stoffe und Gewänder vor Augen führen. Es wird auf die Endprodukte verweisen, für die der Verstorbene bei seinen



3a-c Metz, Nischenstele für Caius Genialius Iullinus

Mitbürgern bekannt und geschätzt war. Dass die Gesichtszüge des Caius Genialius Iullinus zerstört sind, tut dieser Aussage keinen Abbruch. Die selbstbewusste Haltung der Ganzfigur mit dem stoffreichen Gewand und dem gut gefüllten Geldbeutel lässt vor unseren Augen einen Mann mittleren Alters erstehen, der es im Bereich der Tuchherstellung zu Wohlstand gebracht hat und ein angesehenes Mitglied der Gesellschaft war.

Deutlich wird an diesen Beispielen, dass nicht die Darstellung als römischer Bürger in Tunika und Toga angestrebt wird, wie dies bei Männern auf oberitalischen Stelen festzustellen ist<sup>37</sup>. Verbreitet ist vielmehr die einheimische Tracht, bestehend aus gallischer Tunika und Kapuzenpaenula<sup>38</sup>. Zudem kommt den Attributen eine zentrale Aussage zu<sup>39</sup>. Und auch der materielle Aspekt steht nirgendwo derartig im Vordergrund wie im nordöstlichen Gallien.

37 Pflug 1989, 92–98.

38 Freigang 1997, 299. 304 f.

39 Langner 2003, 191–202.



Im Verlauf des 2. Jahrhunderts n. Chr. zeigt sich zudem eine größere Freiheit in der Anordnung der Figuren, die besonders bei mehrfigurigen Arrangements deutlich wird. Begünstigt wird sie durch die vorangegangene Entwicklung der architektonischen Rahmung: Die die Nische umgebende Aedicula verliert zunehmend an Bedeutung, so dass der Innenraum unabhängiger gestaltet und in der Nische verschiedenartige Bildkompositionen angeordnet werden konnten. Charakteristisch für viele Arrangements ist die leichte Hinwendung der Figuren zueinander. Sie zeigt sich zunächst in den zur Mitte gewandten Köpfen sowie



4 Metz, Nischenstele mit der Darstellung zweier Männer



5 Metz, Nischenstele für Carossus und Marita

der Blickrichtung und setzt sich in einer Körperdrehung fort, die in dem sacht zur Seite gestellten äußeren Bein ihr sichtbarstes Zeichen findet.

Eine spezielle Ausprägung zeigt dieses in der Gallia Belgica weit verbreitete Kompositionsschema auf einer Stele mit halbrunder Nische und bogenförmigem Abschluss (Abb. 4). In einer besonders tiefen Nische stehen zwei Männer unterschiedlichen Alters<sup>40</sup>. Während der linke bartlos ist und eine fast noch jugendliche Physiognomie aufweist, ist der rechte etwas größer dargestellt und durch Bart und Stirnglatze als älter charakterisiert. Beide tragen eine gallische Tunika, der rechte zudem noch eine stoffreiche Paenula, von der ein voluminöser Bausch in großem Bogen über seinen linken Unterarm fällt. In ihrer linken Hand halten beide Männer einen gehenkeltten Codex. Die Figuren sind stark an den jeweiligen seitlichen Nischenrand gerückt und – der Rundung der Nische folgend – in deutlicher Schrägstellung wiedergegeben. Dabei wenden sie

<sup>40</sup> Aufbewahrungsort: Metz, La Cour d'Or, Musées de Metz, Inv. Nr. 75.38.31; Fundort: Metz, Ilot-St.-Jacques; H. 137 cm, B. 90 cm, T. 52 cm – Arachne-Seriennr. 90093 <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/90093>> (04.03.2018); Caspar 1999, 51–53 Nr. 23; Freigang 1997, 430 Med 195 Taf. 41.



sich in Kopf- und Körperhaltung deutlich einander zu, wodurch in der zentralen mittleren Zone des Bildfeldes eine auffallende Leerzone entsteht. Doch wird dieses Vakuum zumindest im oberen Bereich durch die Verbundenheit der Personen, erkennbar an den einander zugewandten Köpfen und den korrespondierenden Blicken, partiell wieder aufgehoben.

Eine besonders starke Geste, die Verbundenheit zwischen zwei Personen zum Ausdruck zu bringen, ist der Handschlag, die *Dextrarum Iunctio*<sup>41</sup>. Insbesondere dann, wenn diese Geste nicht als reglose Bildchiffre gezeigt wird<sup>42</sup>, sondern als lebendige Bewegung und Ausdruck einer starken Emotion, wie dies bei der Stele für Carossus und Marita der Fall ist (Abb. 5). Wieder sind die Figuren an den Seiten der Nische platziert – wenn auch nicht so extrem wie im vorherigen Beispiel – und wenden sich durch Körperdrehung und Kopfhaltung einander zu. Dabei ergreift die Frau mit beiden Händen die Rechte ihres Mannes<sup>43</sup>. Die beidhändige Ausführung des Gestus durch die Frau sowie die auffällige Drapierung des Gewandes über ihrem vorgestreckten rechten Arm betonen die Dynamik und Eindringlichkeit des Handschlags, der zudem das Zentrum der Szene einnimmt. Der Eindruck inniger Zuneigung wird überdies durch die Drehung der Körper und vor allem durch den leicht gesenkten Kopf der Frau verstärkt, die mit festem Blick ihr Gegenüber ansieht.

Ein wichtiges Anliegen auf den Grabdenkmälern der Gallia Belgica ist ferner die gemeinsame Darstellung verschiedener Generationen.

Das prominenteste Beispiel dafür ist die Igeler Säule<sup>44</sup>. Doch zeigen auch die kleineren Grabreliefs aus Metz mehrfach drei oder sogar

<sup>41</sup> Zur *Dextrarum Iunctio* auf Grabmälern des Mosellandes vgl. Freigang 1997, 319.

<sup>42</sup> In dieser Form findet sie sich beispielsweise auf zahlreichen Reliefs Freigelassener in Rom. Vgl. Zanker 1992, 287 f. Abb. 16. 20, der die Aussage des Händedrucks folgendermaßen interpretiert: »Er ist offenbar zum ausschließlichen Zeichen für die eheliche Verbindung geworden. Es kam dabei weniger darauf an, gegenseitige Zuneigung auszudrücken, als vielmehr den sozialen Tatbestand rechten ehelichen Zusammenlebens und die daraus resultierenden Rechtsfolgen für den neuen römischen Bürger zu bekunden.«

<sup>43</sup> Aufbewahrungsort: Metz, Conseil général, Inv. Nr. 75.38.37; Fundort: Metz, Ilot-St.-Jacques; H. 105, B. 62, T. 46. – Caspar 1999, 60–62 Nr. 28; Freigang 1997, 429 Med. 190 Taf. 41; Rose 2007b, 212 f. Abb. 5.

<sup>44</sup> Sie zeigt im zentralen Bildfeld der Hauptseite nicht nur drei durch Haltung aufeinander bezogene Figuren, von denen zwei im Handschlag miteinander verbunden sind, sondern überdies noch drei Medaillons mit Bildnissen



**6a-b** Metz, Grabstele für Sacurius, seine Frau und ihren Sohn Sacer

vier Vollfiguren als Repräsentanten verschiedener Generationen. Die Personen sind in der bereits beschriebenen Weise in nischenförmiger Anordnung räumlich verschränkt und durch Blickrichtung, Gesten und Körperwendung miteinander verbunden. Dabei bilden sich häufig Beziehungsgruppen heraus. So auch bei der nun ausführlicher beschriebenen Stele für eine Familie (Abb. 6a)<sup>45</sup>, bei der auf der Vorderseite in einer

---

verstorbenen Ahnen. Zwar sind die Gesichter der Personen, die einen Hinweis auf das Alter der Dargestellten geben könnten, nicht erhalten, da die mittlere Figur jedoch deutlich kleiner dargestellt ist, kann in ihr ein Vertreter einer jüngeren Generation erkannt werden, so dass in der Nische des Hauptfeldes mindestens drei aufeinanderfolgende Generationen gemeinsam ins Bild gesetzt sind. Die Inschrift nimmt ebenfalls Bezug auf die verschiedenen Altersgruppen. – Zur detaillierten Beschreibung der Szene und zur Inschrift vgl. Dragendorff – Krüger 1925, 62–65 Taf. 5.

**45** Aufbewahrungsort: Metz, Musées de Metz, Inv. Nr. 75.38.58; Fundort: Metz, Ilot-St.-Jacques; H. 154 cm, B. 117 cm, T. 63 cm. – Arachne-Seriennr. 90340 <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/90340>> (04.03.2018); Freigang 1997,



rechteckigen Nische zwei Erwachsene mit ihrem Kind in der Mitte zu sehen sind. Das Kind ist mit der rechts von ihm stehenden Mutter zu einer deutlichen Beziehungsgruppe zusammengefaßt. Beide sind durch Fußstellung und Körperdrehung aufeinander bezogen. Auch die Kopfhaltung des Kindes scheint der Mutter zugewandt zu sein. Sein Gesicht ist nicht erhalten; es war, wie die geglättete Fläche mit Dübelloch zeigt, separat angesetzt. Die enge Bezugnahme der beiden Figuren wird durch die Geste unterstrichen: Das Kind berührt mit seiner rechten Hand zart die Rechte seiner Mutter, wobei es Ring- und kleinen Finger anwinkelt. Die Mutter erwidert die Berührung. Mit der linken Hand und dem zugehörigen Unterarm umfaßt sie ein Kästchen. Die Verbindung zwischen dem Kind, bei dem es sich aufgrund der beiden oberhalb der Knie endenden Tuniken um einen Jungen handelt, und seinem Vater kommt zunächst in der leichten Überschneidung der beiden Figuren zum Ausdruck, sodann in ihrer parallelen Grundhaltung: Beide wenden sich vom Betrachter aus etwas nach links, winkeln ihr linkes Bein in leichter Schrittstellung nach hinten an und tragen in der Hand ihres linken, lang am Körper herabhängenden Armes einen gehenkelten Codex. Die Eltern

---

432 f. Med 199 Taf. 41; Rose 2007b, 214 Abb. 7–8. – Aufgrund der severischen Frisur der Frau hält Freigang 2000, 126 f. eine Datierung an den Anfang des 3. Jahrhunderts n. Chr. für möglich.



7 Metz, Grabstele für Belatullus, Marullina und Bellos

ihrerseits stehen durch die einander zugeneigten Köpfe über das Kind hinweg miteinander in Verbindung (Abb. 6b). In diesem Bild offenbart sich somit das familiäre Beziehungsgeflecht zwischen den drei Personen. Die Inschrift lässt sich problemlos auf die dargestellten Figuren beziehen, nennt sie doch Sacurius und seinen Sohn Sacer, die das Grabmal zu ihren Lebzeiten für die verstorbene Frau des Sacurius errichteten<sup>46</sup>.

Ebenfalls zwei Generationen sind auf der kompositionell gut vergleichbaren Stele für Belatullus, Marullina und Bellos (Abb. 7), eine Zimmermannsfamilie, dargestellt<sup>47</sup>. In einer wenig gewölbten Nische mit Schirmbaldachin stehen zwei Männer und in ihrer Mitte eine Frau<sup>48</sup>. Beide Männer halten einen Dechsel, das typische Werkzeug der Holzbearbeitung, in ihrem linken Arm. Eine besonders enge kompositorische Klammer verbindet die Frau mit dem rechts befindlichen Mann: Sie stehen dicht zusammen, wenden sich einander zu und blicken sich an, wobei die Frau durch die Körperdrehung nahezu im Profil gezeigt ist. Sie umfaßt zudem mit ihrem linken Arm den Rücken des Gefährten und legt ihre Hand auf dessen linke Schulter. Auf der vordersten Bildebene sind die beiden durch einen übergroß dargestellten und prall gefüllten Geldbeutel verbunden. Der Mann umfaßt den schweren Beutel von unten mit der rechten Hand, während die Frau ihn mit ihrer Rechten oben umgreift. Dieses Attribut bildet somit kompositionell den Mittelpunkt der Zweiergruppe. Der links stehende bärtige Mann ist durch tiefe Nasolabial- und Stirnfalten als älter gekennzeichnet. Er wendet sich deutlich zu den beiden anderen Figuren hin. Dabei wird sein leicht nach hinten rechts ausgestelltes linkes Bein vom rechten Bein der Frau überschritten. Auch hierin zeigt sich die enge Verschränkung der Figuren. Die Inschrift stimmt mit den dargestellten Personen überein<sup>49</sup>. Demnach ist

<sup>46</sup> Caspar 1999, 84 f. Nr. 40.

<sup>47</sup> Aufbewahrungsort: Metz, Musées de Metz, Inv. Nr. 75.38.46; Fundort: Metz, Ilot-St.-Jacques; H. 165 cm, B. 94 cm, T. 68 cm. – Arachne-Seriennr. 90333 <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/90333>> (04.03.2018); Freigang 1997, 431 f. Med 197 Taf. 41; Rose 2007a, 160 f. Anm. 99; Rose 2007b, 215 f. Abb. 9.

<sup>48</sup> Die sich an der Nische orientierende Staffelung der Figuren ermöglicht eine zeitliche Einordnung frühestens in das 2. Jahrhundert n. Chr.; so auch Caspar 1999, 71. – Freigang 1997, 125 datiert das Monument anhand stilistischer Anhaltspunkte in die 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. und schlägt wegen der Frisur der Frau, die sie in der Tradition der Faustina Minor sieht, sogar eine Eingrenzung auf die Zeit um 200 n. Chr. vor.

<sup>49</sup> Die Inschrift lautet: *D(is) M(anibus). Belatullus, Cossi (filius), Marullina, Bellos, Be[at/ul/li] (filius)*. Den Manen. Belatullus, Sohn des Cossus. Marullina. Bellos,

in dem älteren Mann links Belatullus zu sehen, im jüngeren rechts sein Sohn Bellos; in der Frau darf man aufgrund ihrer liebevollen Verbindung mit Bellos und ihrer gleichen Alterscharakterisierung seine Ehefrau erkennen. Bemerkenswert ist, dass hier nicht nur ein Ehepaar im Hauptbild gezeigt wird, sondern durch Bellos' Vater auch eine Verbindung zur vorhergehenden Generation ins Bild gesetzt ist, zeigt sich darin doch die Kontinuität eines Familienbetriebs, die besonders für eine Werkstatt aus dem Bereich der Holzverarbeitung mit ihren zahlreichen Werkzeugen und Geräten ein wichtiger Aspekt des Wohlstandes ist<sup>50</sup>.

Die Stele dieser Zimmermannsfamilie ist durch eine charakteristische Kombination verschiedener Werte gekennzeichnet, die augenscheinlich einen hohen Rang in der Gallia Belgica besaßen, denn sie sind auf zahlreichen Grabmonumenten vertreten: Zum einen wird die Zusammengehörigkeit und die tiefe Verbundenheit der Familienmitglieder betont, zum anderen mit Stolz das erwirtschaftete Vermögen zur Schau gestellt. Der erarbeitete Reichtum wird am sinnfälligsten in dem gefüllten Geldbeutel vorgeführt, durch dessen weiches Leder sich die Münzen einzeln abzeichnen. Abgesehen von diesem eindeutigen attributiven Hinweis kommt Reichtum zudem in den üppigen Gewändern der Figuren zum Ausdruck, die zwar der einheimischen Mode verpflichtet sind, jedoch mit ihren breiten Faltschwüngen Assoziationen an eine Toga hervorrufen. Auch die Quelle des Wohlstandes wird genannt: wirtschaftlicher Erfolg in einem Beruf der Holzverarbeitung. Darauf weisen die Werkzeuge in den Händen der männlichen Familienmitglieder sowie die szenische Darstellung im Giebel. Dieser gewährt einen Blick in eine Tischlerwerkstatt, in der zwei Männer in kurzen Tuniken mit aufgekrempeelten Ärmeln hinter einer Werkbank stehen. Der rechte Mann bearbeitet mit einem Dechsel ein Stück Holz, das er hochkant auf dem Tisch festhält. Der Mann links fertigt mit einem Hobel ein auf der Werkbank liegendes Objekt. In der rechten Giebelecke steht ein Henkelkorb, die linke nimmt ein Drillbohrer ein. Die Individualisierung des Porträts geht dabei nicht soweit, die beiden Figuren im Hauptfeld sicher mit denen in der Giebelzone gleichsetzen zu können. Die Nebenseiten sind jeweils mit einer langstieligen *Ascia* geschmückt; dort wird also das wichtigste

---

Sohn des Belatullus. Sie ist in sorgfältigem Duktus auf die geglättete Fläche über der Nische gesetzt. – Zu Inschrift und Herkunft der Namen vgl. Caspar 1999, 69–71 Nr. 33; ihre Lösung ist gegenüber dem abweichenden Vorschlag von Freigang 1997, 432 vorzuziehen.

**50** Rose 2007a, 163 mit Anm. 109.

Arbeitsgerät isoliert abgebildet. In allen bildlichen Darstellungen dieses Grabmals wird somit auf den Beruf als Zimmermann verwiesen. Die beruflichen Hinweise rahmen jedoch nur die Hauptaussage des zentralen Bildfeldes ein – die Darstellung als wohlhabende Familie und Teil der städtischen Bürgerschaft. Gleichzeitig ist diese Stele ein gutes Beispiel dafür, wie bei vielfigurigen Arrangements die Personen in versetzten Ebenen und unterschiedlichen Ausrichtungen gruppiert werden.

Die hier besprochene Auswahl an Grabstelen macht deutlich, dass die römische Tradition, auf der Hauptseite ein Bildnis des Verstorbenen wiederzugeben, auch im östlichen Gallien übernommen wurde. Die Darstellung als Ganzfigur lässt sich problemlos von stadtrömischen Vorbildern herleiten. Bereits anhand dieser wenigen Beispiele wird deutlich, dass sich schnell Standards herausbildeten, wie die soziale Position durch Kleidung und Attribute kenntlich gemacht werden konnte. Der Herausarbeitung individueller Gesichtszüge kam dabei jedoch keine besondere Bedeutung zu. Im Nebeneinander zahlreicher Grabstelen von ähnlichem Format waren derartige Kennzeichnungen nicht möglich und wurden offensichtlich auch nicht angestrebt. Auch den Inschriften kam in der gesamten Gallia Belgica eine geringere Bedeutung zu als in anderen Regionen, sie sind in der Regel äußerst knapp gehalten und machen keine Angaben zum *cursus honorum* oder sonstigen Ehrenämtern. Demgegenüber übermittelten üppige Gewandung, plakativ präsentierte Attribute und die Haltung der Person wichtige Aussagen zur ihrer Stellung innerhalb von Familie und Gesellschaft.

## FAZIT

Porträt als Massenphänomen ist im östlichen Gallien auf die Sepulkralkunst und hier insbesondere auf Grabreliefs beschränkt; es handelt sich also um Funeralporträts.

Grabmalformen, Szenen und die Art der figuralen Repräsentation sind von Vorbildern aus Rom, Oberitalien, Südgallien aber auch dem angrenzenden Rheinland beeinflusst. Dennoch werden lokale Eigenarten z.B. in der Massierung von Alltags- und Berufsdarstellungen, der detailreichen Ausgestaltung der Bilder und den zahlreichen prononciert vorgeführten Attributen deutlich.

Aus der ersten Entwicklungsphase, also aus dem frühen und mittleren 1. Jahrhundert n. Chr., existieren vereinzelte Beispiele rundplastischer Statuen, die zu großformatigen Grabmälern ähnlich dem *Poblicius*-Grab-

mal gehört haben dürften. Die Bildnisse sind durchweg qualitativvoll und zeigen eine individuelle Ausgestaltung.

In der zweiten Phase, also ab ab dem Ende des 1. Jahrhunderts und vor allem im 2. und frühen 3. Jahrhundert n. Chr., dominieren Grabstelen das Bild. Diese nutzen das Porträt als ein bedeutendes Element innerhalb ihrer narrativen Struktur, die sich aus Habitus, Kleidung, Alterskennzeichnung und Inschrift sowie vor allem Attributen, oftmals erweitert um szenische Darstellungen, zusammensetzt.

Auffällig und für diese Region charakteristisch ist insbesondere die Zugewandtheit der Personen, die miteinander kommunizieren und interagieren. Selbst in den Fällen, in denen nur eine Figur im Hauptfeld dargestellt ist – wie auf der Stele des Reginus (Abb. 2) – ist diese nicht hieratisch und isoliert vorhanden, sondern tritt durch Blickrichtung, Körperhaltung und Zurschaustellung ihrer Produkte oder Attribute mit dem Betrachter in Kontakt. Dieser kommunikative Aspekt ist – abgesehen von der Betonung materieller Faktoren – das auffallendste Kennzeichen ostgallischer Grabstelen.

---

#### ABBIDLUNGSNACHWEISE

**Abb. 1a** Metz, Musée de La Cour d'Or, Metz Métropole, Inv. Nr. 553. Arachne-Datenbank Negativ FA4042-09; <<http://arachne.dainst.org/entity/1116039>>

**Abb. 1b** Metz, Musée de La Cour d'Or, Metz Métropole, Inv. Nr. 553. Arachne-Datenbank Negativ FA4042-10; <<http://arachne.dainst.org/entity/1116039>>

**Abb. 2a** Metz, Musée de La Cour d'Or, Metz Métropole, Inv. Nr. 75.38.66. Arachne-Datenbank Negativ FA3521-05

**Abb. 2b** Metz, Musée de La Cour d'Or, Metz Métropole, Inv. Nr. 75.38.66. Arachne-Datenbank Negativ FA3521-7

**Abb. 2c** Metz, Musée de La Cour d'Or, Metz Métropole, Inv. Nr. 75.38.66. Arachne-Datenbank Negativ FA3520-05; <<http://arachne.dainst.org/entity/1116216>>

**Abb. 3a+b** Metz, Musée de La Cour d'Or, Metz Métropole, Inv. Nr. 75.38.48. Reproduktion nach Freigang 1997, Taf. 37 Med 167, copyright Musée de La Cour d'Or, Metz Métropole

**Abb. 3b** Metz, Musée de La Cour d'Or, Metz Métropole, Inv. Nr. 75.38.48. Arachne-Datenbank Negativ FA3584-0; <<http://arachne.dainst.org/entity/1116205>>

**Abb. 4** Metz, Musée de La Cour d'Or, Metz Métropole, Inv. Nr. 75.38.31. Arachne-Datenbank Negativ FA3580-0; <<http://arachne.dainst.org/entity/1115964>>



**Abb. 5** Metz, Musée de La Cour d'Or, Metz Métropole, Inv. Nr. 75.38.37. Reproduktion nach Freigang 1997, Taf. 41 Med 190, copyright Musée de La Cour d'Or, Metz Métropole

**Abb. 6a** Metz, Musée de La Cour d'Or, Metz Métropole, Inv. Nr. 75.38.58. Arachne-Datenbank Negativ FA3578-0; <<http://arachne.dainst.org/entity/1116211>>

**Abb. 6b** Metz, Musée de La Cour d'Or, Metz Métropole, Inv. Nr. 75.38.58. Arachne-Datenbank Negativ FA4029-01; <<http://arachne.dainst.org/entity/1116211>>

**Abb. 7** Metz, Musée de La Cour d'Or, Metz Métropole, Inv. Nr. 75.38.46. Arachne-Datenbank Negativ FA3555-01; <<http://arachne.dainst.org/entity/1116204>>

---

## LITERATUR

**Andrikopoulou-Strack 1986** Andrikopoulou-Strack, J.-N.: Grabbauten des 1. Jahrhunderts n. Chr. im Rheingebiet. Untersuchungen zu Chronologie und Typologie. Beiheft Bonner Jahrbücher 43. Bonn 1986.

**Baltzer 1983** Baltzer, M.: Die Alltagsdarstellungen der treverischen Grabdenkmäler. In: Trierer Zeitschrift 46, 1983, 7–151.

**Blagg 1983** Blagg, T. F. C.: Te reuse of monumental masonry in late Roman defensive walls. In: J. Maloney – B. Hobley (Hg.), Roman urban defences in the west. A review of current research on urban defences in the Roman Empire with special reference to the northern provinces, based on papers presented to the Conference on Roman Urban Defences held at the Museum of London, 21.–23.03.1980. Council Brit. Arch. Research Report 51. London 1983, 130–135.

**Boppert 1998** Boppert, W.: Grabdenkmäler als Zeugnisse des Romanisierungsprozesses im östlichen Trevererland. Autochtone Traditionen und italisch-hellenistische Einflüsse in der Sepulkralkunst. In: Walter 2000, 95–108.

**Boschung 2016** Boschung, D.: Ikonographische Überlegungen zum Trierer Livia-porträt. In: Trierer Zeitschrift 79/80, 2016/17, 31–45.

**Boschung 2009** Boschung, D. (Hg.): Grabbauten des 2. und 3. Jahrhunderts in den gallischen und germanischen Provinzen. Akten des internationalen Kolloquiums Köln 22.–23.02.2007. ZAKMIRA 7. Wiesbaden 2009.

**Caspar 1999** Caspar, V.: Les monuments gallo-romains de l'îlot Saint-Jacques (Metz). Étude épigraphique. Mémoire de maîtrise, Université de Metz 1999/2000 [unpubliziert].

**Clément 1933** Clément, R.: Fouilles archéologiques et accessions nouvelles au Musée Lapidaire de Metz. In: Annuaire de la société d'histoire et d'archéologie de la Lorraine 42, 1933, 437–449.

**Dragendorff – Krüger 1924** Dragendorff, H. – Krüger, E.: Das Grabmal von Igel. Römische Grabmäler des Mosellandes und der angrenzenden Gebiete 1. Trier 1924.

- Erkelenz 2003** Erkelenz, D.: *Optimo Praesidi*. Untersuchungen zu den Ehrenmonumenten für Amtsträger der römischen Provinzen in Republik und Kaiserzeit. *Antiquitas* 1. Abhandlungen zur alten Geschichte 52. Bonn 2003.
- Freigang 1997** Freigang, Y.: Die Grabmäler der gallo-römischen Kultur im Moselland. Studien zur Selbstdarstellung einer Gesellschaft. In: *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz* 44, 1997, 277–440.
- Freigang 2000** Freigang, Y.: Les stèles funéraires de Metz, Ilot-St.-Jacques: une nouvelle approche de la datation de la sculpture en pays Mosellan. In: *Walter* 2000, 123–128.
- Gabelmann 1972** Gabelmann, H.: Die Typen der römischen Grabstelen am Rhein. In: *Bonner Jahrbuch* 172, 1972, 65–140.
- Goethert 2002** Goethert, K.: Kaiser, Prinzen, prominente Bürger. Römische Bildniskunst des 1. und 2. Jahrhunderts n. Chr. im Rheinischen Landesmuseum Trier. Schriftenreihe des Rheinischen Landesmuseums Trier 25. Trier 2002.
- Lejeune 2009** Lejeune, L. et al. (Hg.), *Le Musée Archéologique Luxembourgeois d’Arlon. À la découverte des plus belles collections*. Publication de l’Institut Archéologique du Luxembourg. Arlon 2009.
- Heising 2013** Heising, A. (Hg.): *Neue Forschungen zu zivilen Kleinsiedlungen (vici) in den römischen Nordwest-Provinzen*. Akten der Tagung Lahr, 21.–23.10.2010. Bonn 2013.
- Henrich 2016** Henrich, P.: Überlegungen zum ursprünglichen Standort der »Neumagener Grabdenkmäler«. In: *Archäologisches Korrespondenzblatt* 46, 2016, 325–343.
- Henz 2013** Henz, K.-P.: Der gallo-römische vicus Warreswald, Saarland. Prospektion, Grabung Präsentation. In: *A. Heising 2013*, 137–150.
- Kremer 2009** Kremer, G.: Der Grabbau eines flamen aus Mersch und die kaiserzeitlichen Grabbauten des Mosel- und Rheingebietes. In: *Boschung* 2009, 109–135.
- Kremer 2016** Kremer, G.: *Monuments funéraires de la cité des Trévires occidentale: réflexions sur les commanditaires*. In: J.-N. Castorio – Y. Maligorne (Hg.), *Mausolées et grands domaines ruraux à l’époque romaine dans le nord-est de la Gaule*. Bordeaux 2016, 75–92.
- Krier 2014a** Krier, J.: Ein kolossaler Marmorkopf der Kaiserin Livia aus Trier. In: *Archaeologia Luxemburgensis* 1, 2014, 42–47.
- Krier 2014b** Krier, J.: Livia Augusta in Trier. Die Wiederentdeckung eines kolossalen Marmorkopfs der Gattin von Kaiser Augustus. *Funde und Ausgrabungen im Bezirk Trier* 46, 2014, 24–36.
- Krier - Reinert 1993** Krier, J. – Reinert, F.: *Das Reitergrab von Hellingen. Die Treverer und das römische Militär in der frühen Kaiserzeit*. Luxemburg 1993.
- Langner 2002** Langner, M.: Szenen aus Handwerk und Handel auf gallo-römischen Grabmälern: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 116, 2001, 299–356.
- Langner 2003** Langner, M.: Attribute auf gallo-römischen Grabreliefs als Ausdruck einer gesteigerten Wertschätzung materieller Güter. In: P. Noelke –

F. Naumann-Steckner – B. Schneider (Hg.), Romanisation und Resistenz. Akten des VII. Internationalen Colloquiums über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens, Köln 2.–6.05.2001. Mainz 2003, 191–202.

**Marcks 2008** Marcks, C.: Eine römische Frauenbüste im Museum Laténium, Neuchâtel. In: *Helvetia Archaeologica* 153, 39/2008, 27–38.

**von Massow 1932** von Massow, W.: Die Grabdenkmäler von Neumagen. Römische Grabmäler des Mosellandes und der angrenzenden Gebiete 2. Berlin 1932.

**Mertens 1958** Mertens, J.: Sculptures Romaines de Buzenol. In: *Archaeologia Belgica* 42, 1958, 18–123.

**Mertens 1967** Mertens, J.: Nouvelles sculptures romaines d’Arlon. In: *Archaeologia Belgica* 103, 1967, 148–160.

**Mertens 1998** Mertens, J.: Interférences culturelles aux confins des provinces de la Germania Inferior et de la Belgica: Tongres e la sculpture au II<sup>e</sup> siècle. In: *Walter* 2000, 35–48.

**Numrich 1997** Numrich, B.: Die Architektur der römischen Grabdenkmäler aus Neumagen. *Trierer Zeitschrift Beiheft* 22. Trier 1997.

**Pflug 1989** Pflug, H.: Römische Porträtstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie. Mainz 1989.

**Rose 2007a** Rose, H.: Vom Ruhm des Berufs. Darstellungen von Händlern und Handwerkern auf römischen Grabreliefs in Metz. In: F. und T. Hölscher (Hg.), *Römische Bilderwelten. Von der Wirklichkeit zum Bild und zurück*. Kolloquium der Gerda Henkel Stiftung am Deutschen Archäologischen Institut in Rom, 15.–17. März 2004. Heidelberg 2007, 154–179.

**Rose 2007b** Rose, H.: Privatheit als öffentlicher Wert – Zur Bedeutung der Familie auf Grabmonumenten der Gallia Belgica. In: E. Walde – B. Kainrath (Hg.), *Die Selbstdarstellung der römischen Gesellschaft in den Provinzen im Spiegel der Steindenkmäler*. IX. Internationales Kolloquium über Probleme des Provinzialrömischen Kunstschaffens in Innsbruck, 25.–29.05.2005. Ikarus, Innsbrucker Klassisch archäologische Universitäts-Schriften 2. Innsbruck 2007, 207–224.

**Rose 2016** Rose, H.: Portrait d’un jeune homme d’Arry (dép. de la Moselle, arr. de Metz-Campagne). In: V. Gaggadis-Robin – P. Picard (Hg.), *La sculpture romaine en Occident. Nouveaux regards*. Bibliothèque d’Archéologie Méditerranéenne et Africaine 20. Actes des Rencontres autour de la sculpture romaine à Arles, 18.–20.10.2012. Arles 2016, 119–126.

**Tabaczek 2009** Tabaczek, M.: Die römische Nekropole von Duppach-Weiermühle: Die Rekonstruktion der Grabmäler. In: *Boschung* 2009, 39–65.

**Walter 2000** Walter, H. (Hg.): *La sculpture d’époque romaine dans le Nord, dans l’Est des Gaules et dans les régions avoisinantes: acquis et problématiques actuelles*. Actes du Colloque International à Besançon 12.–14.03.1998. *Annales Littéraires de l’Université de Besançon*. Paris 2000.

**Zanker 1992** Zanker, P.: Bürgerliche Selbstdarstellung am Grab im römischen Kaiserreich. In: H. Schalles – H. v. Hesberg – P. Zanker (Hg.), *Die römische Stadt im 2. Jahrhundert n. Chr. Der Funktionswandel des öffentlichen Raumes*, Kolloquium Xanten 2.–4.05.1990. In: *Xantener Berichte* 2, 1992, 339–358.



---

SEMRA MÄGELE

## ZUR BEDEUTUNG DER PORTRÄTPLASTIK IM RÖMISCHEN KÖLN<sup>1</sup>

Knapp 140 Steindenkmäler aus der CCAA (*Colonia Claudia Ara Agrippinensium*) mit PorträtDarstellungen zumeist aus dem sepulkralen Kontext<sup>2</sup> scheinen – auf den ersten Blick – den Titel der Tagung *Porträt als Massenphänomen* zu bestätigen. Als Teil der Grabmonumente waren die PorträtDarstellungen wichtige Zeugnisse der Memorialkultur, indem sie die bildliche Verstetigung des Verstorbenen manifestierten, sei es als Relieffigur einer Grabstele, eines Grabaltars oder als freistehende Einzelstatue eines Grabbaus.<sup>3</sup> Gemäß der beachtlichen epigraphischen Überlieferung existierte eine sehr hohe Anzahl von Grabmonumenten in

---

**1** Der Beitrag geht zurück auf eine Untersuchung, die in Kooperation mit Dietrich Boschung (Universität zu Köln) und dem Römisch-Germanischen Museum Köln unter der damaligen Leitung von Hansgerd Hellenkemper durchgeführt wurde. Gegenstand waren die steinernen Porträts aus dem antiken Köln, die nach einer fotografischen Dokumentation unter Leitung von Philipp Groß und der Autorin in der Objektdatenbank Arachne (Archäologisches Institut/Universität zu Köln) erfasst worden sind. Aus diesem Grunde fehlt ein Katalog als Anhang zu diesem Beitrag, stattdessen sind die Stücke mit der jeweiligen Datenbank-Seriennummer versehen. Sofern nicht anders vermerkt, ist der Aufbewahrungsort das Römisch-Germanische Museum Köln.

**2** Votivdenkmäler mit Stifterbildnissen wurden nicht berücksichtigt, zuletzt Naumann-Steckner 2014.

**3** Zu den Grabmonumenten in Köln eine Auswahl aus der umfangreichen Bibliographie: Klinkenberg 1902; Schoppa 1966; Gabelmann 1972 und ders. 1973 mit der bis heute gültigen stilistischen und typologischen Analyse der rheinländischen Grabstelen. Hierauf aufbauend Noelke 1974, ders. 1980, ders. 1996, ders. 1996a, ders. 1998, ders. 2000, ders. 2005; Andrikopoulou-Strack 1986; Faust 1998; Willer 2005; Oenbrink 2009.

der CCAA, was den repräsentativen Charakter dieser Denkmäler in der öffentlichen Wahrnehmung unterstreicht.<sup>4</sup> Wie bedeutend war jedoch die bildliche Darstellung des Verstorbenen im Verbund mit den tatsächlich massenhaft produzierten Grabmonumenten? Anders formuliert, wurde das Porträt ebenfalls massenhaft eingesetzt?<sup>5</sup> Die epigraphische<sup>6</sup> wie auch architektonische<sup>7</sup> Überlieferung suggeriert eine dichte statuarische Ausstattung im Zentrum, in den Nekropolen und/oder im Militärlager,<sup>8</sup> wogegen jedoch die archäologischen Funde sprechen.

Dieser Aspekt ist einer von mehreren, dem in einer diachronen Betrachtung nachgegangen werden soll. Dabei stellt die nachstehende Zusammenstellung keine auf Vollständigkeit zielende Übersicht dar, vielmehr ist es angesichts der Fülle von Einzeluntersuchungen der Versuch, eine übergreifende Gesamtschau zu den PorträtDarstellungen in der CCAA zu erstellen. Die Begriffe Porträt und Bildnis sind dabei synonym zu nutzen und meinen anders als in der Porträtforschung, wo der Fokus auf dem Bildniskopf liegt,<sup>9</sup> die aus unterschiedlichen Elementen wie Kopf, Bildform (Ganzkörper, Büste etc.), Kleidung<sup>10</sup> und Attribute zusammengefügte Gesamtdarstellung einer historischen Person.

Als Medium für das Selbstverständnis der Bewohner des römischen Köln sind die PorträtDarstellungen eine wichtige kulturhistorische Quelle, da sie Entwicklungen und Veränderungen in Stadt und Gesellschaft

---

**4** Über zwei Drittel der von Galsterer 2010 dokumentierten Kölner Inschriften – die Zahl der Katalogeinträge beläuft sich nach Abzug der aus dem Kunsthandel erworbenen Inschriften auf 793 Nummern – gehören zu Grabmonumenten. Vgl. Rezension von M. Reuter, *Plekos* 14, 2012, 51–54. Zur Bedeutung der Grabmonumente Freigang 1997 und von Hesberg 2008.

**5** Massenhaft produziert wurde beispielsweise die Koroplastik, Lange 1994: Abgesehen von den Frisuren, die von der Kenntnis der zeitgenössischen Modfrisuren zeugen, handelt es sich bei den weiblichen und männlichen Büsten in Miniaturformat um serienmäßig erzeugte Produkte ohne individuelle Ausprägung. Als Ausnahme ist ein handgeformter weiblicher Kopf (Höhe 11 cm) mit Diadem zu nennen, deren Augen in einem anderen Material eingelegt waren (Inv. 23,86; *Arachne Ser.-Nr.* 635675).

**6** Zum Verhältnis von Inschrift und Monument vgl. die Beiträge bei Alföldy – Panciera 2001; von Hesberg 2004, 249 f. Zur identitätsstiftenden Wirkung von Grabmonumenten siehe auch Hope 2001.

**7** Vgl. Eck – von Hesberg 2003; Oenbrink 2009.

**8** Zum Flottenkastell in Köln-Marienburg zuletzt Thomas 2009.

**9** Vgl. Stewart 2008, 91–101.

**10** Vgl. Rothe 2005.

widerspiegeln. Von Interesse ist besonders das Verhältnis zu den Vorlagen und Modellen aus dem kulturellen Zentrum Rom und der Grad ihrer Rezeption, wofür vor allem die formale Gestaltung der Porträts und die Mittel der Individualisierung analysiert werden sollen.<sup>11</sup>

#### DIE KÖLNER PORTRÄTS: EIN KURZER FORSCHUNGSÜBERBLICK

Die Kölner Porträts wurden vorwiegend im Kontext der Forschungen zu den Grabmonumenten betrachtet. Die Bildnisköpfe dienten, neben weiteren Kriterien, zur Erstellung einer Typologie und Chronologie der Grabmonumente. Eine erste Zusammenstellung dieser Denkmälergruppe lieferte J. Klinkenberg, der ausführlich die Funde aus den Rheinprovinzen behandelte.<sup>12</sup> Durch die Arbeiten von L. Hahl und besonders von H. Schoppa wurde deutlich, dass das Kunstschaffen in den germanischen Provinzen sowohl parallele Entwicklungen zu Rom und Oberitalien aufwies als auch durch Eigenständigkeit geprägt war.<sup>13</sup> In Ergänzung hierzu wies H. Gabelmann in einer Reihe von Untersuchungen zudem enge typologische Zusammenhänge nach.<sup>14</sup> Exemplarisch steht hierfür der zwischen 1965 und 1967 in der Nähe des Severinstors mit zugehörigen Statuen entdeckte Grabbau des Legionsveteranen Lucius Publicius.<sup>15</sup> In der Folge richtete man den Fokus auf Genese, Ikonographie und kulturgeschichtliche Aspekte von Grabmonumenten, die als medialer Gradmesser sozialer Hierarchien und Verortungen analysiert werden.<sup>16</sup> Mit einer immer größer werdenden Materialbasis eröffneten sich neue Perspektiven zu differenzierten Fragestellungen, die besonders durch die Untersuchungen von P. Noelke offengelegt wurden.<sup>17</sup>

---

**11** Dies knüpft nicht zuletzt an aktuelle Forschungen zur Akkulturation (Romanisierung) an. Eine Auswahl aus der reichen Bibliographie: Noelke 2003; Alföldy 2003; Schörner 2005; Häußler 2008.

**12** Klinkenberg 1902.

**13** Hahl 1937; Schoppa 1957 und ders. 1966.

**14** Beispielhaft Gabelmann 1972, ders. 1973, ders. 1977, ders. 1987.

**15** Siehe zuletzt Gens – Krüssel 2017 und die Rezension von W. Eck, in: H-Soz-Kult, 02.10.2017, <[www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-28081](http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-28081)>; vgl. auch Oenbrink 2009, 548 f. Kat.Nr. 37 Abb. 4 a–b mit älterer Literatur.

**16** Umfassend Walde – Kainrath 2007; von Hesberg 2004 und ders. 2008.

**17** Eine Auswahl der jüngeren Publikationen: Noelke 1996, ders. 1996a, ders. 1998, ders. 2000, ders. 2005, ders. 2006.

Das Hauptaugenmerk galt überwiegend den Bildnissen aus Marmor,<sup>18</sup> was neben der Forschungstradition auch mit der hohen Wertigkeit des Werkstoffes<sup>19</sup> zusammenhängen dürfte. So leitete man von den drei Porträtbüsten aus der Grabkammer in Köln-Weiden eine anspruchsvolle bildhauerische Tätigkeit in Köln des ausgehenden 2. Jhs. n. Chr. ab.<sup>20</sup> Hieran knüpfte die ausführliche Abhandlung von D. Salzmann über die Marmorporträts im Römisch-Germanischen Museum Köln an.<sup>21</sup> Eine Vorstellung von der Bildniskunst des antiken Köln konnte hierdurch jedoch nur bedingt erlangt werden, da es lokale Funde nur einen geringen Anteil einnehmen.

#### HISTORISCHER ABRISS DER CCAA

Mit der von Rom kontrollierten Gründung des *oppidum Ubiorum* zwischen 19/18 und 10 v. Chr. und der Ansiedlung des germanischen Stammes der Ubier beginnt der Prozess zur Entwicklung und Strukturierung eines urbanen Verwaltungszentrums.<sup>22</sup> Dieser wurde besonders in seinen Anfängen durch das Militär und die römische Administration getragen. Neben den infrastrukturellen Maßnahmen einer allmählichen Stadtwerdung<sup>23</sup> verfestigte sich eine materielle (Bild-)Kultur. Diese manifestierte sich entweder durch Importe und/oder lokale Artefakte, die durch römisch-italische (Wander-)Bildhauer in den Werkstätten (*officinae*) produziert wurden.<sup>24</sup> Dieser kulturelle Transfer- und Rezeptionsprozess

**18** Vgl. Schäfer 2016.

**19** Zur Bedeutung von Marmor vgl. Tuchelt 1979, 70–90 und Lahusen 1992, 190–192.

**20** Zuletzt ausführlich Noelke 2008, bes. 452–456 und ders. 2011.

**21** Salzmann 1990. Der Begleitband zur Ausstellung *Alles Gesichter* listet lediglich einen Porträtkopf mit Fundort Köln auf, Naumann-Steckner 2012, bes. 28 f. mit Abbildung (Arachne Ser.-Nr. 154780).

**22** Zur Frühzeit des römischen Köln umfassend Eck 2004, 46–55. 127–167; Rothenhöfer 2011, bes. 116–119; Bechert 2012; siehe auch Trier – Naumann-Steckner 2012, 40–51. Zum Standort der Ara Ubiorum siehe zuletzt Bechert 2012, der ihn an der Westseite des Forums verortet, dagegen Eck 2004, bes. 85–89.

**23** Hierzu zählt die Errichtung einer ersten Stadtbefestigung, zu dem auch das sogenannte Ubiermonument als südlichster Mauerturm beim Eingang zum Rheinhafen gehört, Euskirchen 2016 mit älterer Literatur.

**24** Zu den frühen Grabbauten vgl. besonders Eck – von Hesberg 2003; zu Bildhauerwerkstätten im römischen Germanien Noelke 2006; einen kursorischen



förderte die Aneignung und Reproduktion einer römischen Repräsentationskunst, die von den meisten gesellschaftlichen Gruppen getragen wurde.

Die Erhebung zur Veteranenkolonie<sup>25</sup> nach römischem Recht im Jahre 50 n. Chr. durch Kaiser Claudius führte in allen Bereichen zu einem Aufschwung, der durch die Einrichtung der Provinz Germania Inferior mit der Hauptstadt Köln unter Domitian seinen Höhepunkt erreicht.<sup>26</sup> Die ab diesem Zeitpunkt zu verzeichnende politische Stabilität in Germanien hält bis in das 3. Jh. n. Chr. an und ermöglichte infolge der wirtschaftlichen Konsolidierung eine Diversifizierung des Denkmälerbestandes.<sup>27</sup>

### VOM STELLENWERT DER EHRENSTATUEN

Die Gattung der Ehrenstatuen zählt zweifellos zu den repräsentativsten Kommunikationsmedien in der römischen Kaiserzeit und war ein prägendes Element der Stadtkultur. Sie spielte jedoch nach Ausweis der archäologischen und epigraphischen Überlieferung neben Rom und Italien vor allem im hellenistisch geprägten Osten des römischen Reichs eine beherrschende Rolle.<sup>28</sup> Ganz anders in der CCAA, wo lediglich drei rundplastische Funde auf die Existenz von Ehrenstatuen hinweisen. Diese sind: ein überlebensgroßer marmorner Kopf eines Kaisers der iulisch-claudischen Zeit,<sup>29</sup> ein Torso einer Panzerstatue von einem militärischen Amtsträger aus trajanischer Zeit<sup>30</sup> und ein Kopffragment aus der Mitte des 3. Jhs. n. Chr. von einem Kaiser oder Prinzen.<sup>31</sup> Die Bei-

---

Überblick über die materielle Hinterlassenschaft in den Nordwestprovinzen bietet Wilson 2015.

**25** Vgl. Eck 2004, 130–137; Rothenhöfer 2011, 120–123.

**26** Zur Provinzgründung vgl. Eck 2004, 211–222; siehe auch Bechert 2007.

**27** Nicht zufällig setzt ab flavischer Zeit auch die Massenproduktion der Koroplastik ein, die mit einem Höhepunkt in der antoninischen Phase am Ende des 2. Jhs. n. Chr. ausläuft, Lange 1994, 169–172.

**28** Zur Funktion und Bedeutung von Ehrenstatuen vgl. Sehlmeier 2000; Mathys 2014; Griesbach 2013; Ma 2013.

**29** Inv. 667 (Arachne Ser.-Nr. 8396). Die Identifikation des Kopfes ist weiterhin Gegenstand wissenschaftlicher Diskussionen, Salzmann 1990, Kat.Nr. 8 Abb. 62–66 (Claudius), zuletzt Schäfer 2016 (Domitian).

**30** Inv. 481 (Arachne Ser.-Nr. 94532); Noelle 2012, 403–410.

**31** Inv. Lü 764 (Arachne-Ser.-Nr. 55660). Eine sichere Benennung ist angesichts des fragmentarischen Zustands nicht möglich, zuletzt Naumann-Steckner 2005, 13.

sie geben eine Tendenz zu erkennen, wonach Statuenehrungen entweder dem Kaiser, gegebenenfalls Mitgliedern des Kaiserhauses oder militärischen Amtsträgern zuteil wurden. Auch die geringe Zahl von Statuenbasen bestätigt, dass Ehrenstatuen für die Ausstattung des öffentlichen Raums der CCAA keine signifikante Rolle gespielt haben:<sup>32</sup> Es handelt sich um die Basis des Flottenpräfekten und des späteren Kaisers P. Helvius Pertinax, die im Jahre 169 n. Chr. von der Bürgerschaft der CCAA, den *Agrippinenses*, gestiftet worden ist<sup>33</sup> und um die Basis eines Sextius Fabius, bei dem es sich ebenfalls um einen Amtsträger gehandelt haben dürfte.

Festzuhalten bleibt, dass eine dichte und rege Dedikationspraxis von Ehrenstatuen in der von Anbeginn durch das Militär geprägten CCAA auszuschließen ist.<sup>34</sup>

#### DIE SEPULKRALEN PORTRÄTS DER CCAA

Die sepulkralen PorträtDarstellungen, überwiegend aus Kalkstein hergestellt,<sup>35</sup> umfassen eine Zeitspanne vom frühen 1. Jh. bis Mitte des 3. Jhs. n. Chr. und korrespondieren mit der historischen Entwicklung der CCAA.

---

**32** Insgesamt ist die Zahl der überlieferten Statuenbasen in den nördlichen Grenzprovinzen sehr gering, vgl. Stoll 1992, bes. 197–206; zuletzt Noelke 2012, 451–472.

**33** Beide Statuenbasen befinden sich in Bonn, Rheinisches Landesmuseum. Galsterer 2010, 229–232 Nr. 272 und 274; zuletzt Noelke 2012, 452–455 Abb. 56 und 57. Sowohl die Basis des Pertinax, gefunden bei Brühl-Vochem, als auch die des Sextius Fabius wurden als Sarkophagwannen wiederverwendet. Als Aufstellungsort der Statue des Pertinax kommt in Analogie zur Panzerstatue das Gelände der *classis Germanica* in Köln-Marienburg in Frage.

**34** Zu berücksichtigen sind die wenigen Bronzefragmente wie beispielsweise Appliken von Panzerstatuen, die von Kaiserstatuen stammen können. Spekulativ bleibt die Zuweisung eines überlebensgroßen weiblichen Fußfragments (Bonn, Rheinisches Landesmuseum) an eine Kaiserin, Willer 2016, 144 f. Abb. 52. Siehe auch Willer 2014, 34–36, Franken 1996, bes. 14–29. Zu den Bronzeporträts vgl. Noelke 2012, 414 f.

**35** Es handelt sich hauptsächlich um einen hellen, aus Lothringen (Mitteljura) importierten Kalkstein, der wohl aus den Steinbrüchen am Oberlauf der Mosel bei Norroy abgebaut wurde: Noelke 2006, 102 f.; ders. 2012, 403 Anm. 40.

## DAS ERSTE JAHRHUNDERT

Die spätaugusteische Grabstele des Veteranen Lucius Baebius und seiner Familie ist in vielerlei Hinsicht aufschlussreich (Abb. 1).<sup>36</sup> Sie zeigt zunächst, wie nahezu ungebrochen der Transfer typologischer Vorlagen aus Oberitalien stattgefunden hat.<sup>37</sup> Man kopierte die in Registern angelegte Stelenform zur Darstellung der Familienmitglieder in Büstenformat. Auf individuelle Porträtzüge wurde verzichtet. Relevant war die Zurschaustellung der genealogischen Zusammengehörigkeit. Diese wird zum einen durch eine einheitliche Physiognomie beider Geschlechter und zum anderen durch die geschlossene und statisch angelegte Gesamtkomposition erreicht: die Oberkörperbüsten zeigen nicht nur die gleiche Haltung, sie tragen auch alle die *toga exigua*. Die weiblichen Bildnisköpfe veranschaulichen zudem, dass die Bildhauer mit den zeitgenössischen Modefrisuren aus der Hauptstadt Rom vertraut waren: die schlichten Mittelscheitelfrisuren mit Haarband und seitlichen Halslocken wiederholen Elemente, wie sie für Porträts der Antonia Minor im schlichten Bildnistypus oder der älteren Agrippina charakteristisch sind.<sup>38</sup>

Auch wenn sich der für Lucius Baebius gewählte Stelentypus in der Folge, anders als in Oberitalien, nicht durchsetzen konnte, sind zwei Aspekte hervorzuheben: Zum einen steht die Stele exemplarisch für die formale Auseinandersetzung und einer hiervon profitierenden typologischen Vielfalt. Diese äußert sich in rundplastischen Statuen oder Grabreliefs (1. Hälfte 1. Jh.), Grabstelen mit stehenden Figuren (2. Hälfte 1. Jh.), Protomen mit Halbfigurenbild oder Büste (1. Viertel 1. Jh.) oder auch Stelen mit spezifischen Bildthemen wie dem Totenmahlrelief (ab flavischer Zeit) sowie den Reiterreliefs (flavische Periode). Zum anderen weisen die Bildnisköpfe der Baebius-Stele physiognomische Merkmale auf, die als einmal definierte Bildformeln konstant bis in das 3. Jh. n. Chr. verwendet werden und zur Normierung der Porträtkunst beitragen. Als Bildformel zählen große, meist stark nach vorne geklappte Ohren, deren natürliche Form mit der Zeit eine wulstig-ornamentale Ausprägung er-

**36** Bonn, Rhein. Landesmuseum, Inv. 3124 (Arachne Ser.-Nr. 94040). Zuletzt Gregarek 2001, Kat.Nr. 93.

**37** Vgl. hier den Beitrag von Hermann Pflug; grundlegend Schoppa 1966, 4–8; Gabelmann 1972, 65–72.

**38** Zum schlichten Bildnistypus der Antonia Minor Künzl 1997, 451–458. 484 Kat.Nr. A1–A12.



1 Grabstele des Lucius Baebius, Bonn

hält. Das Motiv kennt man zwar von oberitalischen Stelen,<sup>39</sup> im hiesigen Kontext jedoch zeichnet es sich durch eine besonders konsequente Anwendung aus. Ebenso zu nennen sind die mit breiten Lidern gerahmten Augen, eine kräftige Nase, eine tiefe Kehlung unterhalb der Unterlippe und ein betont schweres Kinn.

Diese verbindliche und konstitutive Formensprache wird von Anfang für das rundplastische Porträt wie für das Relief gleichermaßen angewendet. Hierfür lassen sich drei überlebensgroße Bildnisköpfe von Grabstatuen anführen, die in die 30er Jahre des 1. Jhs. n. Chr. datieren (Abb. 2; Taf. 11).<sup>40</sup> Sie zeichnen sich durch eine starke Frontalansichtigkeit und das Fehlen mimischer Bewegung aus. Charakteristisch ist zudem die lineare und starre Ausprägung der Einzelformen, die die Bildnisse von der Neusser Straße<sup>41</sup> ebenso aufweisen wie der Kopf von der Bonner Straße. Berücksichtigt man die Funktion der Bildnisse als Grabstatue, erzeugte diese Bildgestaltung in der Rezeption des Betrachters den Eindruck der verstorbenen und somit entrückten Person.

Die Frisuren der Köpfe sind typologisch an das römische Kaiser- und Privatporträt angelehnt. So erinnern selbst die kerbschnittartig ausgearbeiteten Strähnen an Stirn und Schläfen der Köpfe von der Neusser Straße (Abb. 2) an Zangenmotive, wie man sie von Augustus- oder Tiberius-Porträts kennt.<sup>42</sup> Dabei bezeugen die stark vereinfachten Formen nicht etwa handwerkliches Unvermögen, sondern sind Ausdruck einer lokalen, respektive provinziellen Prägung.<sup>43</sup> Beispielhaft verdeutlicht das ein unterlebensgroßes Bildnis mit claudisch-neronischer Männerfrisur,<sup>44</sup> die, bei reduzierter Formensprache, eine eigenständige Umsetzung in der Lockenwiedergabe mit den rhomboiden Formen aufweist.

Die Köpfe gehörten, in Analogie zu den Grabstatuen vom Poblicius-Denkmal, zu Statuen, die gleichfalls in monumentalen Grabbauten aufgestellt waren.<sup>45</sup> Primär zwar als Grablege errichtet, handelte es sich

<sup>39</sup> Schoppa 1966, 7.

<sup>40</sup> Inv. 437 / 438 / 649 (Arachne Ser.-Nr. 94154 / 94155 / 94152).

<sup>41</sup> Identischer Fundort und stilistische Bezüge erlauben einen gemeinsamen Werkstattzusammenhang.

<sup>42</sup> Vgl. Bildnisse des Tiberius im Typus Basel, Hertel 2013, 23–32 Taf. 14.

<sup>43</sup> Zur sogenannten provinziellen Kunst vgl. auch die Ausführungen von Ertel 2003, 13–20.

<sup>44</sup> Inv. 546 (Arachne Ser.-Nr. 94059).

<sup>45</sup> Eck – von Hesberg 2003; Oenbrink 2009, bes. 548–550; Andrikopolou-Strack 1986, 83–93.



2 Männliche Porträtköpfe von der Neusser Straße, Köln

hierbei vorwiegend um Repräsentationsbauten, die den sozialen Status und den Aufstieg des Grabinhabers dokumentierten. Zusammen mit der Grabstatue konnte ebenso die figürliche Bauplastik dazu dienen, Erinnerung und Selbstdarstellung visuell zu verdichten. Szenische Reliefs mit PorträtDarstellungen wiesen so auf den Beruf und sozialen Status hin. Beispielhaft ist der Reliefblock mit der Darstellung eines Schiffes mit Steuermann und Ruderern, der wohl von der Sockelzone eines flavischen Pfeilergrabmals stammt.<sup>46</sup> Insgesamt setzten die Grabstatuen Akzente innerhalb der architektonisch und figürlich aufwendig dekorierten Grabbauten und unterstrichen deren hohen Stellenwert als Repräsentationsmedium. Die Stagnation der Grabbauten, die ab der 2. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. einsetzt, führt zu einem deutlichen Rückgang der Statuenproduktion, die von der relativ schnell anlaufenden Massenproduktion von Grabstelen abgelöst wird. Trotz ihrer problemlosen Einbindung in Produktionsprozesse gab es keinen Bedarf mehr an (Grab)Statuen, weil sie allem Anschein nach einen eng gefassten Funktions- und Aufstellungskontext bedient haben.

<sup>46</sup> Inv. 79, 400. 85 (Arachne Ser.-Nr. 77088); Neu 1982.

Als Reflex zu den rundplastischen Grabstatuen lassen sich die Stelen mit unterlebensgroßen, stehenden Figuren interpretieren, die Personen von militärischem und zivilem Rang darstellen. So zeigt eine jüngst gefundene spätclaudische Stele einen Infanteristen, der besonders durch die detaillierte Ausführung der Kleidung auffällt (Abb. 3).<sup>47</sup> Sie besteht aus zwei *cingulae* mit sechsfachem Hängeschurz, einer Bauchbinde oberhalb des Gürtels (*fascia ventralis*) und einem Kapuzenmantel (*paenula*). Der Grund für eine solch dezidierte Vorführung der Kleidung lag nicht nur in der Vermittlung seines Status, sondern darüber hinaus sollte die durch Tapferkeit und Mut bestimmte Identität des Trägers zum Ausdruck gebracht werden.<sup>48</sup>

Ähnlich verhält es sich mit der um 80 n. Chr. entstandenen Stele des jung verstorbenen Tib. Claudius Halotus (Taf. 12).<sup>49</sup> Sie wurde ihm laut Inschrift von seinem Patron, dem Kommandanten der 3. dalmatischen Kohorte, errichtet. Die aufwendige Gestaltung der Stele bezeugt die persönliche Wertschätzung des Stifters und dient zugleich der eigenen Selbstdarstellung. Halotus ist seinem Status entsprechend mit Tunika und Mantel bekleidet, während ein Hase auf seinem angewinkelten linken Arm und Weintrauben in der gesenkten rechten Hand symbolisch auf ein glückliches Dasein im Jenseits hinweisen.<sup>50</sup> Der Kopf zeigt neben den grundlegenden Bildformeln eine Akzentierung der Augen.<sup>51</sup> Auffällig ist die Art und Weise, wie an den Augen die Pupille durch eine kreisrunde Bohrrille von der Iris abgesetzt wurde. Tatsächlich ist die plastische Differenzierung von Pupille und Iris eine Ausdrucksform, die an zahlreichen Kölner Bildnissen des 1. Jhs. n. Chr. zu finden ist. So tauchen Augen mit Punktbohrungen bei den frühesten Porträtdarstellungen auf, wie der Kopf der Remerin Bella (aus der Gegend von Reims, Abb. 10) zeigt,<sup>52</sup> deren Grabstele in das 1. Viertel des 1. Jhs. n. Chr. datiert. Als höherwertig sind Bildnisse zu interpretieren, deren Augen in einem anderen Material eingelegt waren, wie es beispielsweise der Kopf von

**47** Inv. 2003,601 (Arachne Ser.-Nr. 211435); ausführlich Wieland 2009.

**48** Vgl. Rothe 2005.

**49** Inv. 95 (Arachne Ser.-Nr. 94046); zuletzt Noelke 2007, 185 Abb. 31.

**50** Weitaus häufiger begegnet in der Sepulkralkunst das Motiv des an Trauben naschenden Hasen, vgl. Bielefeld 1998.

**51** Nahezu die gesamte linke Gesichtshälfte mit Auge, Mund und Nase ist ergänzt; das original erhaltene rechte Auge bestätigt jedoch die Augenbohrung. Ebenfalls original ist die Haarpartie der rechten Stirnpartie.

**52** Inv. 62.274 (Arachne Ser.-Nr. 94031), zuletzt von Hesberg 2008, 260 f. Abb. 6.



3 Grabstele eines Infanteristen, Köln



einer der männlichen Grabstatuen des Ppublicius-Denkmal belegt.<sup>53</sup> Die »Eigenart«, Augen plastisch zu akzentuieren, bezeugen neben den Kölner Porträts<sup>54</sup> auch frühkaiserzeitliche Grabstelen aus der Gallia Narbonensis. Dass es sich dabei lediglich um die Hervorhebung der handwerklichen Fähigkeiten des Bildhauers handelt,<sup>55</sup> greift m. E. nach zu kurz. Vielmehr scheint der Bildhauer die plastische Augenwiedergabe als Formel definiert zu haben, um Individualität und folglich Bildnishaftigkeit einer Personendarstellung stärker zu manifestieren.

## DIE BILDHAUERWERKSTÄTTEN

Werkstattbedingte Zusammenhänge, wie sie jüngst von P. Noelke für das gesamte römische Germanien untersucht wurden, sind für mehrere Kölner Denkmäler evident.<sup>56</sup> Werkstätten, die rundplastische Grabstatuen herstellten, waren auch für die Bauplastik zuständig, wie der Vergleich eines Kopfes von einem Reliefblock<sup>57</sup> mit dem Porträtkopf von der Bonner Straße (Taf. 11) offenbart. Die stilistischen Bezüge in Augen-, Mund- und Kinnpartie sowie die Gesichtsform mit den kantig abgesetzten Wangen legen eine gemeinsame Werkstatt Herkunft nahe.

Solch einen Zusammenhang zeugen vor allem die qualitätvollen Bildnisse des *tubicens* Gaius Vetienius und des *pecuarius* Gaius Deccius (Abb. 4).<sup>58</sup> Der identische Fundort dieser in tiberischer Zeit entstandenen Stelen spricht dafür, dass sie innerhalb des gleichen Grabbezirks in

---

**53** Inv. 73, 244/73, 246 (Statuenkörper/Kopf; Arachne Ser.-Nr. 94535). Insgesamt sind sehr wenige Bildnisse mit eingelegten Augen überliefert, zu erwähnen ist ein verschollener Kopf (Inv. 688, Arachne Ser.-Nr. 94061).

**54** Vgl. Fittschen 2006, der darauf hinweist, dass eine zeitliche Fixierung von Augenbohrungen in das 2. Jh. n. Chr., genauer ab der hadrianischen Zeit, nicht haltbar ist.

**55** Pausch 2003, 204, geht weniger auf die Augenbohrungen denn auf die sogenannten Schattenrillen als charakteristische Merkmale der gallischen Stelen ein.

**56** Noelke 2006.

**57** Inv. 79,400.102 (Arachne Ser.-Nr. 221171), der Block stammt sehr wahrscheinlich von einem Pfeilergrabmal; zuletzt Bechert 2007, 33 Abb. 20.

**58** Saint-Germain-en-Laye, Museum: Gaius Vetienius, Inv. 1220 (Arachne Ser.-Nr. 94034); Gaius Deccius, Inv. 1224 (Arachne Ser.-Nr. 94033), zuletzt Oenbrink 2009, 555. 584 f. Abb. 11. 12 Nr. 27. 28 mit älterer Literatur; Noelke 2006, 115 f. Abb. 20–23.



4 Grabstelen des Gaius Vetienius (links) und des Gaius Deccius (rechts); Saint-Germain-en-Laye

der Südnekropole von Köln aufgestellt waren.<sup>59</sup> Die Parallelen betreffen nicht nur die Gestaltung der Stelen mit den in eine Ädikula eingepassten Oberkörperprotomen,<sup>60</sup> sondern auch ikonographisch-stilistische Aspekte. Beide tragen, anders als die Darstellung des Infanteristen, die Toga. Die Köpfe zeigen nahezu identisch eine Frisur mit leicht gewellten und in die Stirn gekämmten Strähnen, von denen zwei längere die Stirnmitte markieren. Trotz des überzeichneten Stirnmotivs sind die ikonographischen Anleihen von Bildnissen des Germanicus erkennbar.<sup>61</sup> Die von bandartigen Lidern eingefassten Augen sowie die Form von Mund, Nase und Kopf sind weitere Merkmale für eine gemeinsame Werkstatt-herkunft. Das Motiv des Kinnbarts spricht zudem für denselben Bild-

<sup>59</sup> Die Stelen haben ursprünglich jeweils als Aufsatz für eine hohe Rechteckstelen gedient.

<sup>60</sup> Oenbrink 2009, 556.

<sup>61</sup> Vgl. Bildnisse vom Typus Béziers, Boschung 1993, 60 f. Abb. 38.

hauer. Für eine individuelle Darstellung der wohl in keiner verwandtschaftlichen Beziehung stehenden Soldaten reichten wenige formale Akzentuierungen: Bei Gaius Vetienius sind es die hohen Wangenknochen, die für ein fortgeschrittenes Alter sprechen, und das Attribut in seiner rechten Hand. Letzteres versteht sich als ein visueller Verweis auf seine Funktion beim Militär, was die in der Inschrift genannte Bezeichnung *tubicen* bestätigt.<sup>62</sup> Beim Bildnis des Gaius Deccius ist es die bewegte Stirnmimik, erzeugt durch gegenläufige Linien von Augenbrauen und Stirnfalten, die als Ausdruck innerer Anspannung und Konzentriertheit eine Individualisierung erzeugt.

Der erwähnte Normierungsprozess in der Porträtdarstellung lässt sich exemplarisch durch die Grabstelen mit Totenmahrelief veranschaulichen. In mehrfacher Hinsicht propagieren sie die Geschlossenheit einer Gruppe innerhalb der Armee, als deren unmittelbare Träger laut den Inschriften überwiegend thrakische Auxiliarsoldaten, vor allem Alenreiter fungierten.<sup>63</sup> Letztere stellten die meisten Auftraggeber, auf deren Stelen neben dem Totenmahrelief auch die Szene der Pferdevorführung dargestellt ist.<sup>64</sup> Während das zeitliche Aufkommen sich auf das letzte Viertel des 1. Jhs. n. Chr. konzentriert,<sup>65</sup> konzentriert der gemeinsame Fundort in einem kleinen Abschnitt der heutigen Gereonstrasse, dass ihre Grabstelen in einem klar abgesteckten Bereich aufgestellt waren. Das aus dem griechischen Osten stammende Bildschema wurde in diesem neuen kulturellen Umfeld auf die Grabstele übertragen.<sup>66</sup> Das obere Register zeigt in konstanter Weise die Mahlszene mit der Darstellung des Verstorbenen. Dieser, entweder in Tunika mit Mantel oder in Toga gekleidet, liegt mit aufgestütztem Oberkörper auf der Kline und hält ein Trinkgefäß, in der rechten oder linken Hand. Der frontal ausgerichtete Kopf weist in der

---

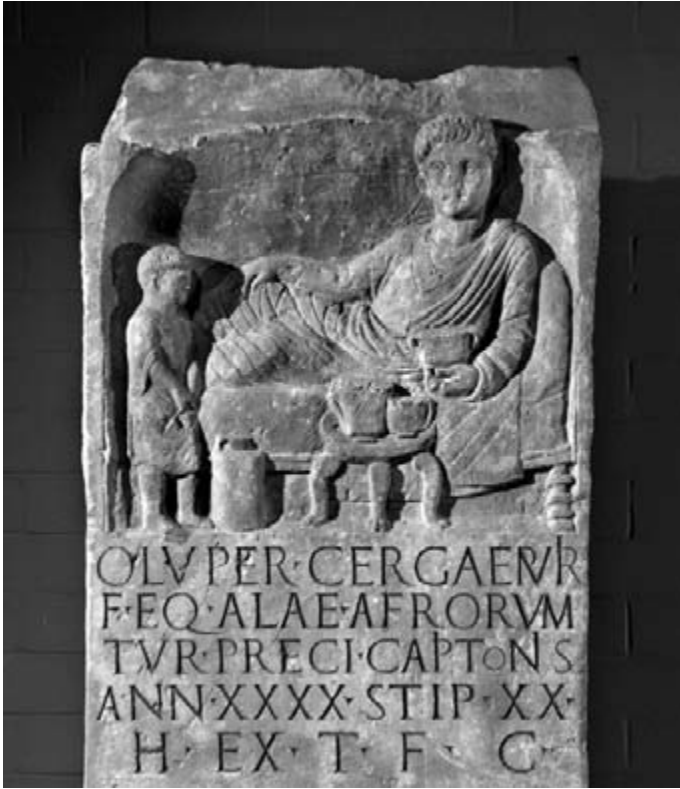
**62** *Tubicen* bezeichnet den Trompetenbläser, der als Unteroffizier in der Legion diente, vgl. allgemein Wille 1967, 84–90 bes. 89 Anm. 190; Fremersdorf 1963, 54 Taf. 81 benennt das Attribut in der Hand des C. Vetienius als Tambourmajorstab.

**63** Zuletzt ausführlich Noelke 2005, 183–205 und ders. 2006, 120–130. Zum religiösen Transfer des Bildmotivs siehe Egelhaaf-Gaiser 2001, bes. 244–250.

**64** Vgl. Mattern 2003 mit abweichender Interpretation des Pferdevorführers als Alenreiter; gängig ist die Interpretation als *calo* (Trossknecht), vgl. Noelke 2006, 121 Anm. 154.

**65** Zur Chronologie der Stelen siehe Noelke 2000.

**66** Noelke 1998, 414. 416 f.



5 Grabstele des Oluper (Ausschnitt), Köln

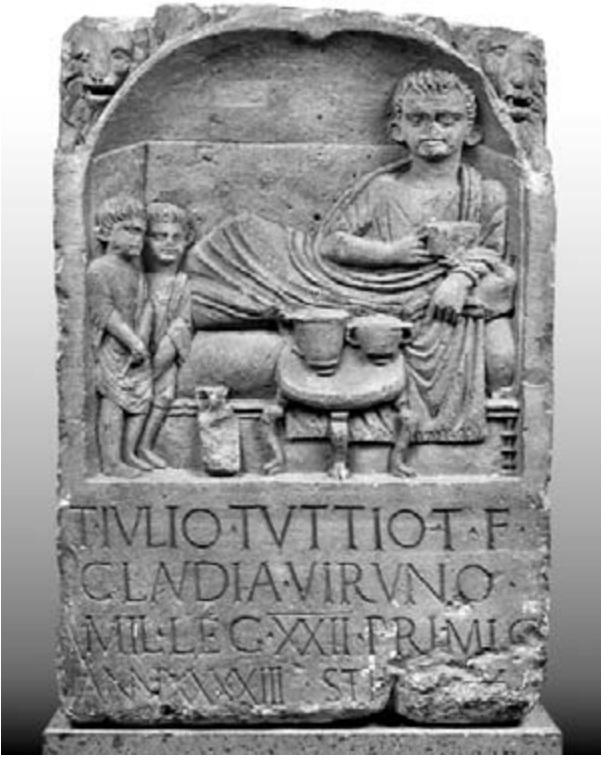
ikonographischen Gestaltung auf die Bildnisse der flavischen Kaiser,<sup>67</sup> wie die Porträts des Oluper<sup>68</sup> (Abb. 5) und des Iulius Tutius (Abb. 6)<sup>69</sup> verdeutlichen.

Die PorträtDarstellungen der Auxiliarsoldaten zeigen ebenfalls die stereotypen physiognomischen Bildformeln, es gibt nur wenige Beispiele mit individuellen Bildniszügen. Hierzu zählt die Darstellung des M. Valerius Celerinus mit deutlichen Altersmerkmalen, zum Ausdruck gebracht durch die hohe Stirn, Geheimratsecken und tiefe Nasolabialfalten

<sup>67</sup> Zu den Bildnistypen der Flavier zuletzt Raeder 2010, bes. 138. 322 Abb. 213 a–b.

<sup>68</sup> Inv. 459 (Arachne Ser.-Nr. 94076); zuletzt Noelke 2007, 184 Abb. 30.

<sup>69</sup> Inv. 16 (Arachne Ser.-Nr. 94070).



6 Grabstele des Iulius Tutlius, Köln

(Taf. 13).<sup>70</sup> Ein namentlich nicht bekannter Veteran dagegen verweist durch seine füllige Statur und den Fingerring auf seinen materiellen Wohlstand (Abb. 7)<sup>71</sup>. In der Summe lässt sich festhalten, dass mit den Porträts der Soldaten keine explizite Individualisierung erreicht werden sollte und konnte, da sie einem statischen Bildkonzept untergeordnet waren. Gemeinsam mit dem nahezu standardisierten Inschriftenformular erinnerte die bildliche Gestaltung der Stelen an den repräsentativen Status, den man innerhalb des Militärs erreicht hatte, und an die Zugehörigkeit zu einer speziellen Einheit. Das aus dem Osten importierte Bildmotiv des Totenmahls wurde mit der in römischer Tradition ste-

<sup>70</sup> Inv. 86 (Arachne Ser.-Nr. 94085); zuletzt Noelke 2005, 189. 207. 215. 226 Abb. 17 Nr. 4.

<sup>71</sup> Inv. 102 (Arachne Ser.-Nr. 94074); zuletzt Noelke 2006, 125 f. Abb. 41.



7 Grabstele mit Totenmahlrelief, Köln

henden Grabstele, die Porträt und Inschrift verband, zusammengeführt. Insofern lassen sich die Grabstele als Ausdruck der Romanitas interpretieren, die als historische Reflexe den eingekehrten Frieden nach dem Bataveraufstand (69/70 n. Chr.) versinnbildlichen.

#### DIE WEIBLICHEN PORTRÄTS

Die Darstellungen von Frauenporträts aus der CCAA zeigen gleichfalls die römischen Stränge der Rezeption, wobei ein stärkeres und über die Jahrhunderte konstanteres Bekenntnis zu Modefrisuren festzustellen ist. Neben den Bildnissen an der Baebius-Steile (Abb. 1) verdeutlicht dies kurze Zeit später die Statue der Paulla vom Pablicius-Denkmal (Abb. 8).<sup>72</sup> Ihr Bildniskopf hat eine Mittelscheitelfrisur aus gleichmäßig

<sup>72</sup> Inv. 222 (Arachne Ser.-Nr. 94536), zuletzt von Hesberg 2008, 258 f. 262 Abb. 3



8 Statue der Paula vom Grabbau des L. Poblicius, Köln



9 Porträt einer Ubierin, Köln

gewellten, schmalen Strähnen, die im Nacken zu einer Schlaufe gebunden sind. Die Frisur erinnert an Bildnisse des iulisch-claudischen Kaiserhauses, wie das Beispiel der Antonia Minor verdeutlicht.<sup>73</sup> Das Gesicht der Paula zeigt bei geringer plastischer Durchformung die physiognomischen Einzelformen, wie sie auch für das männliche Porträt festgelegt wurden. Die Akzeptanz römischer Lebensformen bezeugt neben der Frisur am deutlichsten jedoch die Kleidung: Entsprechend den Bildnissen

---

<sup>73</sup> Hier Anm. 38.



auf der Baebius-Stele ist Paulla mit einer *toga exigua* und Tunika bekleidet, womit ihre Zugehörigkeit und kulturelle Identität unterstrichen wird.<sup>74</sup>

Die motivischen Vorbilder sind auch bei einem unterlebensgroßen Reliefkopf unverkennbar, der gemeinsam mit dem Porträt des Ehemanns von einem Grabrelief neronisch-flavischer Zeit stammt (Taf. 14 und 15).<sup>75</sup> Deutlich sind die Anleihen bei Frisuren der Agrippina Minor.<sup>76</sup> Die Besonderheit äußert sich in der eigenwilligen und geradezu manierten Wiedergabe der Ringellöckchen. Dabei sind eng eingedrehte Locken in zwei Reihen angeordnet und bedecken fast die ganze Stirn, wodurch das subtil modellierte Gesicht eine individuelle Prägung erhält. Im Vergleich mit dem Bildnis des Ehemanns zeigt sich jedoch, wie begrenzt die Mittel zur Steigerung von Individualität waren, denn lediglich in der Wiedergabe von Mund und Gesichtsform wurde eine physiognomische Differenzierung erreicht.

Vor dem Hintergrund einer römisch dominierten Bilderwelt fallen Denkmäler mit lokal geprägten Ausdrucksformen besonders auf. Nur bei einzelnen Porträtarstellungen sind jedoch Einheimische, in der Regel Ubier, als solche zu erkennen.<sup>77</sup> Zu den gängigen formalen Mitteln einer Heraushebung zählten Kleidung und Tracht sowie Attribute oder spezifische Bildmotive.<sup>78</sup> Der Bildniskopf von einer lebensgroßen Grabstatue claudischer Zeit trägt eine Kopfbedeckung, die zum wichtigsten Bestandteil der ubischen Tracht gehörte (Abb. 9).<sup>79</sup> Es handelt sich um eine große, ballonartig geformte Haube, die das von strenger Mimik geprägte Gesicht vollkommen einfasst. Dass diese Haube nicht Teil der Alltagskleidung, sondern der Festtagstracht der Ubierinnen war, belegen Dar-

<sup>74</sup> Gabelmann 1979, 232–235 Abb. 19–20.

<sup>75</sup> Inv. 432 (weiblicher Kopf), 433 (männlicher Kopf) (Arachne Ser.-Nr. 94051, 94052); zuletzt Oenbrink 2009, 559 f. 580 Nr. 2 Abb. 17 a, b, der vermutet, dass die Porträtköpfe zu einer monumentalen Mahlszene gehört haben; jedoch scheint angesichts der Kopfgröße eine Darstellung von stehenden Relieffiguren oder Büsten wahrscheinlicher zu sein. Die Bruchfläche an der linken Wange des weiblichen Kopfs zeigt, dass dieser zu seiner Linken gewandt war, folglich befand sich die männliche Figur, vom Betrachter aus gesehen, auf der rechten Seite.

<sup>76</sup> Vgl. besonders Bildnisse im Typus Stuttgart, zuletzt Trillmich 2007.

<sup>77</sup> Vgl. von Hesberg 2004, 244–246.

<sup>78</sup> In den Grabinschriften sind die Ubier als solche nicht explizit benannt.

<sup>79</sup> Inv. 483 (Arachne Ser.-Nr. 94156); zuletzt Thomas 2014, 99 Abb. 5; vgl. auch Carroll 2010.



10 Grabstele der Bella aus Reims, Köln

stellungen von Sterblichen auf Votivreliefs zu Ehren der im Rheinland einheimischen Matronengottheiten sowie anderen fremden Gottheiten.<sup>80</sup> Die einheimische Tracht versinnbildlicht somit ideale Eigenschaften der, aller Wahrscheinlichkeit nach, verheirateten Frau, wie sie wiederum im Tugendkanon der römischen Gesellschaft verankert waren.<sup>81</sup>

Für die Remerin Bella (Abb. 10)<sup>82</sup> ist dagegen nicht die Tracht ausschlaggebend, sondern das Bildmotiv, das angesichts der personalisierten Perspektive als unkonventionell bezeichnet werden kann: Bella, der laut Inschrift von ihrem Mann Longinus die Grabstele errichtet wurde, ist mit ihrem Säugling im Arm wiedergegeben. Die gesamte Erscheinung unterstreicht ihre Persönlichkeit als ehrenhafte und züchtige Ehefrau: Bildlich umgesetzt ist dies zum einen durch den Porträtkopf mit einer Frisur aus gleichmäßig angeordneten Strähnen unter einer eng anliegenden Haube und tief liegenden, gebohrten Augen, die ernst den Blick in die Ferne richten. Zum anderen zeigt es das Gewand mit den in parallelen Reihen angeordneten scharfgratigen Faltenzügen.

Beides – sei es die Präsentation im einheimischen Gewand oder die Selbstdarstellung mittels ungewöhnlichem Motiv – ist als Ausdruck der Auseinandersetzung mit der vorgefundenen Erinnerungskultur zu verstehen. Wie wenig es sich hierbei jedoch um eine Abgrenzung zu oder Verneinung von römischen Normen handelt, zeigt sich im Umgang mit den Konventionen einer römischen Bildsprache. Die Beispiele belegen vielmehr, dass die römischen Wertvorstellungen auch und gerade bei den Peregrinen akzeptiert waren.<sup>83</sup> Vor diesem Hintergrund ist es umso auffälliger, dass vergleichbare Darstellungsformen so gut wie gar nicht in die Sepulkralkunst eingegangen sind, denn es bleibt bei singulären Erscheinungen: So taucht das Motiv der Frau mit Säugling ein weiteres Mal noch auf einer Stele aus dem späten 2. Jh. n. Chr. auf,<sup>84</sup> die ubische

---

**80** Zu den Matronen zuletzt Biller 2010 und Spickermann 2010; vgl. den Altar für Merkur (Köln, RGM, Inv. 347, Arachne Ser.-Nr. 94770) oder die Basis von einer Jupitersäule (Köln, RGM, Inv. 84.247a, Arachne Ser.-Nr. 78463) als Beispiele für Votive an fremde Gottheiten mit den Darstellungen von Frauen in ubischer Tracht.

**81** Siehe allgemein Hesberg-Tonn 1983, bes. 103–105.

**82** Hier Anm. 52.

**83** Vgl. von Hesberg 2008, 260–262.

**84** Inv. 301 (Arachne Ser.-Nr. 94039).

Frau in einheimischer Tracht begegnet erst wieder auf dem Sarkophag der Traiania Herodiana aus dem späten 2. oder 3. Jh. n. Chr. (Abb. 17).<sup>85</sup>

## DAS ZWEITE UND DRITTE JAHRHUNDERT

Das Porträt bleibt auch im 2. Jh. n. Chr. weiterhin ein Medium zur Selbstdarstellung. Bei näherer Betrachtung jedoch wirkt sich die typologische Reduktion der Grabmäler auf die Vermittlung und Wiedergabe des Porträts aus.<sup>86</sup> Beschleunigt wird dieser Prozess durch den Wegfall von Grabstelen mit direktem Bildverweis auf kriegerische beziehungsweise militärische Aspekte. Vor allem die Reitergrabstelen wie die des T. Flavius Bassus (Abb. 11),<sup>87</sup> die fast zeitgleich mit den Stelen der Alenreiter auftauchen, sind davon betroffen. Die Ikonographie des triumphierenden und seinen Gegner niederreitenden Soldaten erschien in Zeiten des Friedens wohl nicht mehr opportun und wurde bereits zu Beginn des 2. Jhs. n. Chr. aufgegeben. Bei den Stelen der Alenreiter mit Totenmahlrelief wird dagegen die militärische Assoziationsebene durch eine »bürgerliche« ersetzt, indem es durch Hinzufügung der Ehefrau zu einem Familienmahl umgestaltet wird, wie das Beispiel der Stele des Marcus Valerius Celerinus verdeutlicht (Taf. 13).<sup>88</sup>

Bei den Formen der Porträtendarstellung dominiert von nun an die Protomenstele, womit die Uniformität der Grabmonumente gesteigert wird. Vereinzelt gibt es Grabstelen mit stehenden Figuren, die nicht nur durch ihre aufwendige Gestaltung, sondern auch durch ihre Gesamthöhe von bis zu 2,50 m aufgefallen sein dürften.<sup>89</sup> Von solch einer Stele dürfte der lebensgroße Kopf mit ernstem Gesichtsausdruck stammen (Taf. 16).<sup>90</sup>

<sup>85</sup> Inv. 31.251 (Arachne Ser.-Nr. 94518); zuletzt Galsterer 2010, 382 f. Nr. 462.

<sup>86</sup> Allgemein zu den Grabstelen des 2. und 3. Jahrhunderts siehe Faust 1998.

<sup>87</sup> Inv. 96 (Arachne Ser.-Nr. 94066); vgl. Boppert 1992, 57, der die Schaffung der Reitergrabstelen »in ihrer für die Rheinzone charakteristischen Gestalt« in Mainz verortet, von wo sie an den Niederrhein gelangten; relativierend dagegen Schröder 2016, 289 Anm. 46, der den Entwicklungsprozess in Trier beziehungsweise im Luxemburger Raum sieht.

<sup>88</sup> Inv. 86 (Arachne Ser.-Nr. 94085), zuletzt Noelke 2005, 189. 207. 215. 226 Abb. 17 Nr. 4.

<sup>89</sup> Vgl. Oenbrink 2009, 561 f. Abb. 21 Kat.Nr. 6.

<sup>90</sup> Inv. 476 (Arachne Ser.-Nr. 94064); eine Analogie bietet die Stele mit kopfloser weiblicher Figur (Inv. 80, 1135, Arachne Ser.-Nr. 94123); ein weiterer Beleg



11 Grabstele des T. Flavius Bassus, Köln

Angesichts der Bärtigkeit, der scharfen Einfassung der Einzelformen und der plastischen Angabe von Pupille und Iris ist die zeitliche Einordnung in die späthadrianisch-frühantoninische Phase unzweifelhaft. Die Stilisierung als Zeitgesicht ist unverkennbar, dennoch besticht der Kopf durch die eigentümliche Ausführung der Haar- und Barttracht: Im Kontrast zu den volutenartig eingerollten, weichen Löckchen des Schnur- und Backenbarts steht die Frisur mit nach vorne gekämmten Haaren aus großen nebeneinander angeordneten Strähnen, die über der Stirn einen flachen Lockenkranz bilden.

---

ist das Stelenfragment ebenfalls von einer weiblichen Figur, Inv. 98 (Arachne Ser.-Nr. 94048), Oenbrink 2009, 561 f. Abb. 21 Kat.Nr. 6.



**12** Männlicher Porträtkopf von einem Grabrelief hadrianischer Zeit, Köln



**13** Weiblicher Porträtkopf von einem Grabrelief antoninischer Zeit, Köln

Ein anderer, ebenfalls von einem Relief stammender Kopf zeigt dagegen, dass nicht alle in Rom geprägten Modeströmungen auf die Porträts übertragen wurden (Abb. 12):<sup>91</sup> Der stark beschädigte Kopf findet durch die Frisur mit den regelmäßig eingerollten Locken über der Stirn seine Entsprechung bei Bildnissen des Kaisers Hadrian im Rollockentypus;<sup>92</sup> die Augenbildung mit glatten Augäpfeln und präzise geschnittenen Lidern sprechen für eine Entstehung in frühhadrianischer Zeit. Was fehlt, ist jedoch der seit dem Regierungsantritt Hadrians zur Mode gewordener Bart.

Das Konzept des Zeitgesichts bezeugt desweiteren ein lebensgroßer weiblicher Kopf (Abb. 13).<sup>93</sup> Die Frau trägt einen auf der Kalotte doppelt gelegten Zopf oder Haarstrang, der auf dem Scheitel zu einem Nest drapiert ist; darunter zeigen sich Lockenschlaufen, die um die Stirn herum gelegt das Gesicht rahmen. Trotz summarischer Ausführung sind Ana-

<sup>91</sup> Inv. 33,58 (Arachne Ser.-Nr. 94062); zuletzt Oenbrink 2009, 560 Abb. 19 Kat. Nr. 36.

<sup>92</sup> Zu den Bildnistypen des Hadrian zuletzt Söldner 2010, 215–224.

<sup>93</sup> Inv. 82, 156 (Arachne Ser.-Nr. 94054); grundlegend Zanker 1982.



**14** Weibliche Grabbüste im Blätterkelch, Grabkammer Köln-Weiden

logien zu den Bildnissen der Kaiserin Faustina Maior erkennbar, die die Flechtfrisur mit auf dem Scheitel gelegten Haarnest überliefern.<sup>94</sup> Ebenso wurden physiognomische Merkmale der Kaiserin übernommen, so der vollovalle Gesichtsumriss, das schwere Kinn oder die schwellenden Lippen.

Den stärksten Grad physiognomischer Angleichung an das Kaiserporträt zeigt die als sogenanntes Trauerbildnis des Hadrian in die Literatur eingegangene Büste einer Privatperson.<sup>95</sup> Das Zeitgesicht ahmt dabei weniger in den Gesichtszügen als durch die Barttracht und die Frisur sein Vorbild, Kaiser Hadrian, nach. Der benutzte Marmor und die mutmaßliche Herkunft aus einer stadtrömischen Werkstatt, die mit der hohen handwerklichen Qualität begründet wird, sprechen für den wohlhabenden Status des Dargestellten. Die Büste dürfte in Analogie zu

<sup>94</sup> Das Haarmotiv ist für alle drei Bildnistypen der Faustina Maior überliefert: Fittschen – Zanker 1983, 13–20 Kat.Nr. 13–18. Der Vergleich mit den Toupetfrisuren einer Plotina oder Marciana ist wenig überzeugend, vgl. Römer am Rhein 1967, 141 Nr. A18 Taf. 27.

<sup>95</sup> Inv. 19,6 (Arachne Ser.-Nr. 8398); zuletzt Salzmänn 1990, 102–107.

den drei Bildnisbüsten in der Grabkammer von Köln-Weiden ebenfalls in solch einem Kontext aufgestellt gewesen sein.<sup>96</sup> Die hier gefundenen Marmorbüsten aus frühseverischer Zeit unterstreichen angesichts ihrer geringen Anzahl zudem die Exklusivität solcher Porträtbüsten.<sup>97</sup> An allen drei Büsten hat man Umarbeitungen in unterschiedlichem Grad vorgenommen, die in einer lokalen Werkstatt durchgeführt worden sind. Hierfür spricht besonders das Frauenporträt im Blätterkelch (Abb. 14).<sup>98</sup> Die Unstimmigkeiten zeigen sich besonders in der Gewandgestaltung und dem blockartig gearbeitetem Kopf, die sich durch die Umarbeitung von einer Idealplastik zu einem Privatporträt erklären lassen. Von der Existenz solch einer Bildhauerwerkstatt in severischer Zeit zeugt auch eine weibliche Bildnisherme.<sup>99</sup> Sie zeigt das nicht vollständig ausgearbeitete Bildnis einer älteren Frau, die aufgrund der Mittelscheitelfrisur mit im Nacken zu einem Nest zusammengebundenem Haar an den Beginn des 3. Jhs. n. Chr. datiert werden kann.

Mit den Porträtmedaillons, die gegen Ende des 2. Jhs. n. Chr. aufkommen, offenbart sich die Bedeutungsverschiebung und veränderte Rolle des Porträts nunmehr deutlich: Das Porträt des bis zum Brustansatz dargestellten Verstorbenen wird in ein kreisrund eingetieftes und gerahmtes Bildfeld aufgenommen. Einhergehend mit einem Verlust an Plastizität erfährt das Porträt auf diese Weise eine kompositionelle und motivische Reduktion. Demgegenüber deutlich hervorgehoben ist die Grabinschrift, indem ihr ein großes Schriftfeld eingeräumt wird. Die Kontrastierung von Bild und Schrift macht eines deutlich: Die neben dem visuell erfahrbaren Bildnis von Anbeginn verwendete (Grab)Inschrift manifestiert sich als wichtigstes Medium zur Verewigung des Verstorbenen; dem Porträt fällt lediglich die Rolle eines formelhaften Verweises zu.

Einzelne oder mehrere Porträtmedaillons finden sich nicht nur auf Grabstelen, sondern auch auf Grabaltären, die als neuer Monumenty-

<sup>96</sup> Die Grabkammer datiert in die Mitte des 2. Jhs. n. Chr.; in zahlreichen Abhandlungen von P. Noelke vorgelegt, zuletzt Noelke 2011, bes. 11–14.

<sup>97</sup> Zu ergänzen wäre eine in flavische Zeit datierte weibliche Bildnisbüste, deren Herkunft aus Köln jedoch nicht als sicher gilt, Inv. 564 (Arachne Ser.-Nr. 37423); zuletzt Salzmann 1190, 178–180 Nr. 10 Abb. 76–80.

<sup>98</sup> Köln, Weiden Grabkammer (Arachne Ser.-Nr. 94961).

<sup>99</sup> Die verschollene Herme wurde in einer römischen Verfüllschicht im ehemaligen Hafengebiet gefunden, zuletzt Noelke 2006, 100 f. Anm. 77 Abb. 8. 9; vgl. auch Salzmann 1190, 141 f. Abb. 16. 17.





15 Grabaltar mit Porträtmedaillon der Masclinia Aquina, Köln

pus ebenfalls am Ende des 2. Jhs. n. Chr. aufkommen.<sup>100</sup> Zu den frühesten zählt der Altar der Masclinia Aquina, der von ihrem Mann Marcus Varenius errichtet wurde (Abb. 15).<sup>101</sup> Sowohl die Frisur, die auf beiden Seiten des Scheitels eine füllige und haubenartig geschlossene Haar­masse aus leicht gewellten Strähnen zeigt, als auch die Physiognomie mit dem großflächigen und dezent molligen Gesicht zitieren Bildnisse der Crispina im 2. Typus oder der Iulia Domna im Typus Gabii und bestätigen eine Entstehung am Ende des 2. Jhs. n. Chr.<sup>102</sup>

Bei der aufwendig mit Aedikula und figürlichen Reliefs gestalteten Altarstele der Amme Severina Nutrix ist die formale Reduktion und Vereinfachung in der plastischen Gestaltung weiter fortgeschritten,

<sup>100</sup> Oenbrink 2009, 572 f.

<sup>101</sup> Inv. N. 8433 (Arachne Ser.-Nr. 94202); zuletzt Oenbrink 2009, 575 Abb. 41 a–b. Kat.Nr. 15

<sup>102</sup> Allgemein zu Frauenfrisuren der spätantoinisch-frühseverischen Zeit, Ziegler 2000, 60–67; zum Typus Gabii, Fittschen – Zanker 1983, 27–30 Kat. Nr. 28–30 Taf. 38–40; zum 2. Bildnistypus der Crispina, Fittschen 1982, 86–88 Taf. 53–56.



16 Grabaltar der Severina Nutrix, Vorderseite und linke Schmalseite, Köln



17 Porträt der Traiana Herodiana mit Ehemann, Sarkophag (Ausschnitt Deckel), Köln

einzig die Bildszenen – Severina sich über einen Wiegekorb beugend (linke Schmalseite) oder im Sitzen das Baby stillend (rechte Schmalseite) und der ein Lamm tragende, in Tunika gekleidete Mann (Vorderseite) – erzeugen einen lebendigen Kontrast zur trockenen Formensprache (Abb. 16).<sup>103</sup> Über die Datierung in das 1. Viertel des 3. Jhs. n. Chr. besteht kein Zweifel, wie die Modefrisur der Severina mit dem kräftig im Nacken eingedrehten Haarknoten zeigt.<sup>104</sup> Eine Neuinterpretation erfuhr jüngst jedoch das Porträtmedaillon auf der Vorderseite: Bislang als männliche Person gedeutet, für den der Altar errichtet wurde,<sup>105</sup> sieht U. Rothe hierin ein Porträt der Severina selbst. Sie begründet dies mit der Frisur, von der sich ein geringer Rest auf der linken Kopfseite erhalten hat, und der Kleidung, bei der es sich wie im Falle der Masclinia Aquina um eine Tunika mit darüber drapiertem Umhang handelt. Ungeachtet des schlechten Erhaltungszustands des Kopfes, stützt besonders die Kleidung, die für männliche Darstellungen nicht überliefert ist, die These, dass es sich tatsächlich um den Grabaltar für Severina und nicht einer männlichen Person handelt.

Mit dem immer stärker werdenden Fokus auf Familiendarstellungen greifen die Grabmonumente des 3. Jahrhunderts auf eine Ausdrucksform zurück, die zwei Jahrhunderte zuvor bereits an der frühaugusteischen Baebius-Stele angelegt war. Man bedient sich dabei unterschiedlicher Figurenkonstellationen: ein Elternteil mit Kind,<sup>106</sup> Eltern mit Kind<sup>107</sup> oder nur Ehepartner (Abb. 17).<sup>108</sup> An den späten Beispielen wird deutlich, dass sich der Stellenwert des Bildnisses weiter verringert hat; es verkümmert zu einer mehr oder minder skizzenhaften Formulierung dessen, was die Grabinschrift übergroß verkündet. Trotz aller fortschreitender Reduzierung ist die bei den Frauenfrisuren zu beobachtende getreue Adaption stadtrömischer Modelle bemerkenswert. Die Entwicklung von der severischen haubenartigen Haarkappe bis zum Scheitelzopf des mittleren 3. Jhs. n. Chr. vollzieht sich dabei graduell. So zeigen das nachseverische

**103** Inv. 74,414 + 66,59 (Arachne Ser.-Nr. 8412); zuletzt ausführlich Rothe 2011.

**104** Zur Knotenfrisur des frühen 3. Jahrhunderts Ziegler 2000, 65–82.

**105** Noelke 1996a, 84 f. 100 Nr. 15 Taf. 24, 3. 4.

**106** Grabstele der Secundinia mit Sohn (Inv. 5730, Arachne Ser.-Nr. 94114).

**107** Grabstele für Liberalinius Probinus und seine Tochter Liberalinia Probus gestiftet von Barbarinia Accepta (Inv. 11, Arachne Ser.-Nr. 94110).

**108** Sarkophag der Traiana Herodiana mit Ehemann (Inv. 31,251, Arachne Ser.-Nr. 94518).



**18** Grabaltar mit Porträtmedaillon der Iulia Lupula und Ehemann, Bonn

Bildnis der Verecundinia Placidia<sup>109</sup> und das Porträtmedaillon der Iulia Lupula (Abb. 18)<sup>110</sup> den flach auf dem Oberkopf abgelegten Scheitelzopf mit glatt zurückgestrichenem Haar und Mittelscheitel, wie er für Bildnisse der Kaiserin Tranquillina oder Etruscilla charakteristisch ist.<sup>111</sup> Als

**109** Inv. 642 (Arachne Ser.-Nr. 78434).

**110** Bonn, Rhein. Landesmuseum, Inv. 3322 (Arachne Ser.-Nr. 94207).

**111** Vgl. zum Typus der Tranquillina Fittschen – Zanker 1983, 33 f. Kat.Nr. 36.



19 Grabstele mit Porträt der Barbarinia Accepta, Ehemann und Tochter (von links nach rechts), Köln

letzte Stilstufe folgen die gallienischen Bildnisse der Secundinia oder der Barbarinia Accepta (Abb. 19), bei denen der zu einem dicken Wulst gedrehte Scheitelzopf als Schlaufe eingeschlagen ist und als fest abgegrenzte Masse auf dem Kopf aufliegt.<sup>112</sup>

---

112 Hier Anm. 107. Zu den weiblichen Privatporträts der gallienischen Zeit Fittschen – Zanker 1983, Nr. 164. 165. 169 Taf. 192–194. 198.

## SCHLUSSBEMERKUNGEN

Die aufgeführten Beispiele gelten als bedingt repräsentativ für die ca. 140 Porträtarstellungen an Grabmonumenten, handelt es sich doch um eine vom Erhaltungszustand bestimmte Auswahl. Sie bezeugen dennoch zeitlich übergreifend einheitliche Stränge an formalen Lösungen, die den Repräsentationsgehalt des Porträts ungeachtet der handwerklich oder motivisch herausfallenden Einzelstücke relativieren. Dies wird umso deutlicher, wenn man sich die Gesamtanzahl der Grabmonumente von weit über 500 Stück ohne Porträt und somit ohne visuellen Bezug auf den Verstorbenen vergegenwärtigt. Die Erinnerungsfunktion als wichtigster Aspekt für die Verstorbenen und die Auftraggeber wurde größtenteils der Grabinschrift und dem nicht-ikonischen Inschriftenträger zugewiesen. Die immense Menge an Inschriften spiegelt über drei Jahrhunderte die aus dem gesamten Reichsgebiet rekrutierte Bürgerschaft der CCAA wider, die sich aus römischen Amtsträgern, Ubiern, italischen wie reichsweiten Veteranen, Zugewanderten, Händlern, Handwerkern etc. zusammensetzt. Über die Bildnisse ist dieses Spektrum mit extremer Einschränkung zu fassen.

Das komplexe System von Bild- und Erinnerungsform ist noch vor der Koloniegründung von den Trägern des städtischen Gemeinwesens in seiner Wirkungsmacht erkannt und sogleich umgesetzt worden, wofür die monumentalen frühkaiserzeitlichen Grabbauten stehen. Die Diversität an gesellschaftlichen Gruppen besonders nach der Erhebung zur Veteranenkolonie begünstigt – kurzzeitig – eine Ausdifferenzierung in den Porträtarstellungen. Auch ist die Rezeption der Formensprache italisch-römischer Vorbilder weitestgehend nachzuvollziehen, trotz der Tendenz zu formalen Vereinfachung, die sich als grundlegend erweist. Dies bezieht sich ebenso auf die sogenannten Zeitgesichter des 2. Jhs. n. Chr., deren beste Vertreter sich jedoch als Importe erweisen. Eine Verfestigung und beherrschende Rolle des Porträts stellt sich dennoch nicht ein. Es kommt weder zu ikonographisch oder typologisch prägnanten Neuformulierungen noch zu Massenproduktionen, obwohl die strukturellen und wirtschaftlichen Bedingungen gegeben waren. Inwieweit die hier vorgetragenen Feststellungen von der Überlieferung beeinträchtigt sind, ist nicht zu eruieren.<sup>113</sup> Festzuhalten bleibt eine im Verhältnis zur

---

**113** Der antike Bestand ist zweifellos durch Steinraub, Verlust oder Wiederverwendung dezimiert worden, dennoch kann dies als Erklärung nicht ausschließlich geltend gemacht werden, gerade wenn man sich zum Vergleich die

Gesamtüberlieferung geringe Anzahl von (Grab)Denkmälern mit Porträt-darstellung, die zeigt, dass ungeachtet der Kontinuität die bildliche Repräsentation in der CCAA keinesfalls die Regel war.

---

#### ABBILDUNGSNACHWEISE

**Abb. 1** <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3144775>

**Abb. 2** <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/685717> und <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/685723>

**Abb. 3** FA-S19651-02

**Abb. 4** <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/2713748> und <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/2713747>

**Abb. 5** FA4564-07

**Abb. 6** FA-S19645-01

**Abb. 7** FA-S19646-02

**Abb. 8** FA675-09

**Abb. 9** FA-S7517-01

**Abb. 10** Philipp Groß FA-S-PHG-19670-03

**Abb. 11** FA-S19636-01

**Abb. 12** FA-S19656-03

**Abb. 13** <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/693510>

**Abb. 14** Frauenporträt Blätterkelch Weidener Kammer

**Abb. 15** <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/159117>

**Abb. 16** FA-S19628-01 + FA-S19628-03

**Abb. 17** FA-S19654-02

**Abb. 18** <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3144779>

**Abb. 19** <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/79335>

**Taf. 11** FA-S7519-02

**Taf. 12** FA-S-PHG-RGM-1100-817-18

**Taf. 13** FA-S-PHG-RGM-1099-675

**Taf. 14, 15** FA-S19642-04 und FA-S19643-01

**Taf. 16** FA-S7516-03

---

hohe Anzahl der Grabdenkmäler in Trier und Umgebung (hierzu vgl. das DFG-Projekt <http://gepris.dfg.de/gepris/projekt/279232664>) vergewenwärtigt.

## LITERATUR

**Alföldy 2003** Alföldy, Geza: Romanisation – Grundbegriff oder Fehlgriff? Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Erforschung von Integrationsprozessen im römischen Weltreich. In: Visy, Zsolt (Hg.): Limes XIX. Proceedings of the XIXth International Congress of Roman Frontier Studies held in Pécs, Hungary, September 2003. Pécs 2005, 25–56.

**Alföldy – Panciera 2001** Alföldy, Geza – Panciera, Silvio (Hg.): Inschriftliche Denkmäler als Medien der Selbstdarstellung in der römischen Welt. Stuttgart 2001.

**Andrikopoulou-Strack 1986** Andrikopoulou-Strack, Jeanne-Nora: Grabbauten des 1. Jahrhunderts n. Chr. im Rheingebiet: Untersuchungen zu Chronologie und Typologie. Köln 1986.

**Bechert 2007** Bechert, Tilmann: Germania Inferior: eine Provinz an der Nordgrenze des Römischen Reiches. Mainz 2007.

**Bechert 2012** Bechert, Tilmann: Zum Namen des frühkaiserzeitlichen Köln und zum Standort des Kaiseraltars. In: Carnuntum Jahrbuch (2012), 9–16.

**Bielefeld 1998** Bielefeld, Doris: Ikonographie und Bedeutung des »Trauben nassenden Hasen«. In: Koch, Guntram (Hg.): Akten des Symposiums »125 Jahre Sarkophag-Corpus«, Marburg, 4.–7. Oktober 1995. Mainz 1998, 7–19.

**Biller 2010** Biller, Frank: Kultische Zentren und Matronenverehrung in der südlichen Germania inferior. Rahden/Westfalen 2010.

**Boppert 1992** Boppert, Walburg: Corpus signorum imperii Romani. Corpus der Skulpturen der römischen Welt. Deutschland, 2, 5. Germania Superior. Militärische Grabdenkmäler aus Mainz und Umgebung. Mainz 1992.

**Boschung 1993** Boschung, Dietrich: Die Bildnistypen der iulisch-claudischen Kaiserfamilie: ein kritischer Forschungsbericht. In: Journal of Roman Archaeology 6, (1993), 39–79.

**Carroll 2010** Carroll, Maureen: Götter, Sterbliche und ethnische Identitäten am Niederrhein: die Aussage der römischen Weihedenkmäler. In: Mannheimer Geschichtsblätter, Neue Folge 19 (2010), 45–54.

**Eck 2004** Eck, Werner: Köln in römischer Zeit. Geschichte einer Stadt im Rahmen des Imperium Romanum. Köln 2004.

**Eck – von Hesberg 2003** Eck, Werner – von Hesberg, Henner: Der Rundbau eines Dispensator Augusti und andere Grabdenkmäler der frühen Kaiserzeit in Köln – Monumente und Inschriften. In: Kölner Jahrbuch 36 (2003), 151–205.

**Egelhaaf-Gaiser 2001** Egelhaaf-Gaiser, Ulrike: Träger und Transportwege von Religion am Beispiel des Totenkultes in den Germaniae. In: Spickermann, Wolfgang (Hg.): Religion in den germanischen Provinzen Roms. Tübingen 2001, 225–257.

**Ertel 2003** Ertel, Christine: Ähnliche Stilmerkmale römischer Steindenkmäler in verschiedenem geographischen und historischen Kontext: Ein Beitrag zur Neubewertung der »provinziellen« Kunst. In: Noelle 2003, 13–20.



- Euskirchen 2016** Euskirchen, Marion A.: Das Ubiermonument: der verborgene Turm: römische Geschichte(n) rund um Kölns ältesten Steinbau. Köln 2016.
- Faust 1998** Faust, Wilfried: Die Grabstelen des 2. und 3. Jahrhunderts im Rhein-gebiet. Köln 1998.
- Fittschen 1982** Fittschen, Klaus: Die Bildnistypen der Faustina minor und die Fecunditas Augustae. Göttingen 1982.
- Fittschen 2006** Fittschen, Klaus: Zum Aufkommen der Markierung von Iris und Pupille an römischen Porträts aus Bronze und zu ihrer Verwendbarkeit für Datierungszwecke. In: Archäologischer Anzeiger (2006), 43–53.
- Fittschen - Zanker 1983** Fittschen, Klaus – Zanker, Paul: Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom Band III, Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse, Frauenporträts. Mainz 1983.
- Franken 1996** Franken, Norbert: Die antiken Bronzen im Römisch-Germanischen Museum Köln. Fragmente von Statuen. Figürlicher Schmuck von architektonischen Monumenten und Inschriften. Hausausstattung, Möbel, Kultgeräte, Votive und verschiedene Geräte. In: Kölner Jahrbuch 29 (1996), 7–203.
- Freigang 1997** Freigang, Jasmine: Die Grabmäler der gallo-römischen Kultur im Moselland, Studien zur Selbstdarstellung einer Gesellschaft. In: Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz 44 (1997), 277–440.
- Fremersdorf 1963** Fremersdorf, Fritz: Urkunden zur Kölner Stadtgeschichte aus römischer Zeit. Köln 1963.
- Gabelmann 1972** Gabelmann, Hanns: Die Typen der römischen Grabstele am Rhein. In: Bonner Jahrbuch 172 (1972), 65–140.
- Gabelmann 1973** Gabelmann, Hanns: Römische Grabmonumente mit Reiterkampfszenen im Rheingebiet. In: Bonner Jahrbuch 173 (1972), 132–200.
- Gabelmann 1977** Gabelmann, Hanns: Römische Grabbauten in Italien und den Nordprovinzen. In: Höckmann, Ursula – Krug, Antje (Hg.): Festschrift für Frank Brommer. Mainz 1977, 101–117.
- Gabelmann 1979** Gabelmann, Hanns: Die Frauenstatue aus Aachen-Burtscheid. In: Bonner Jahrbücher 179 (1979), 209–250.
- Gabelmann 1987** Gabelmann, Hanns: Römische Grabbauten der Nordprovinzen im 2. und 3. Jh. n. Chr. In: von Hesberg, Henner – Zanker, Paul (Hg.): Römische Gräberstraßen: Selbstdarstellung, Status, Standard. Kolloquium in München vom 28. bis 30. Oktober 1985. München 1987, 291–308.
- Galsterer 2010** Galsterer, Hartmut – Galsterer, Brigitte: Die römischen Steininschriften aus Köln. Mainz 2010.
- Gens - Krüssel 2017** Gens, Josef – Krüssel, Hermann: Das Poblicius-Denkmal. Köln in augusteischer Zeit. Aachen 2017.
- Gregarek 2001** Gregarek, Heike: Denkmäler aus dem Militärareal der germanischen Flotte in Köln-Marienburg. In: Kölner Jahrbuch 34 (2001), 539–612.
- Griesbach 2013** Griesbach, Jochen: Zur Topographie hellenistischer »Ehrenstatuen« auf Delos. In: Galli, Marco (Hg.): Roman Power and Greek Sanctuaries: Forms of Interaction and Communication. Athen 2013, 83–124.

- Hahl 1937** Hahl, Lothar: Zur Stilentwicklung der provinzialrömischen Plastik in Germanien und Gallien. Darmstadt 1937.
- Häussler 2008** Häussler, Ralph (Hg.): Romanisation et épigraphie. Études interdisciplinaires sur l'acculturation et l'identité dans l'Empire romain. Montagnac 2008.
- Hertel 2013** Hertel, Dieter: Die Bildnisse des Tiberius. Wiesbaden 2013.
- von Hesberg 2004** von Hesberg, Henner: Grabmonumente als Zeichen des sozialen Aufstiegs der neuen Eliten in den germanischen Provinzen. In: de Ligt, Luuk – Hemelrijk, Emily A. – Singor, Henk W. (Hg.): Roman Rule and Civic Life: Local and Regional Perspectives. Proceedings on the 4th Workshop of the International Network Impact of Empire, Leiden June 25–28, 2003. Amsterdam 2004, 243–260.
- von Hesberg 2008** von Hesberg, Henner: The Image of the Family on Sepulchral Monuments in the Northwest Provinces. In: Bell, Sinclair – Hansen, Ilse Lyse (Hg.): Role Models in the Roman World. Identity and Assimilation. Ann Arbor 2008, 257–269.
- Hesberg-Tonn 1983** Hesberg-Tonn, Bärbel von: *Coniunx carissima*. Untersuchungen zum Normcharakter im Erscheinungsbild der römischen Frau. Stuttgart 1983.
- Hope 2001** Hope, Valerie M.: Constructing Identity: the Roman Funerary Monuments of Aquileia, Mainz and Nimes. Oxford 2001.
- Klinkenberg 1902** Klinkenberg, Joseph: Die römischen Grabdenkmäler Kölns. In: Bonner Jahrbuch 108/9 (1902), 80–184.
- Künzl 1997** Künzl, Susanne: Antonia Minor, Porträts und Porträttypen. In: Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz 44 (1997), 441–495.
- Lahusen 1992** Lahusen, Götz: Ars humanissima: Zur Ikonologie des Materials der römischen Plastik und Skulptur. In: Acta Hyperborea 4 (1992), 173–195.
- Lange 1994** Lange, Heinrich: Die Koroplastik der Colonia Claudia Ara Agrippinensium. In: Kölner Jahrbuch 27 (1994), 117–309.
- Ma 2013** Ma, John: Statues and Cities: Honorific Portraits and Civic Identity in the Hellenistic World. Oxford 2013.
- Mathys 2014** Mathys, Marianne: Architekturstiftungen und Ehrenstatuen: Untersuchungen zur visuellen Repräsentation der Oberschicht im späthellenistischen und kaiserzeitlichen Pergamon. Mainz 2014.
- Mattern 2003** Mattern, Marion: Bilder römischer Reitkunst. In: Noelke 2003, 291–306.
- Naumann-Steckner 2005** Naumann-Steckner, Friederike: KunstVermögen. Neues aus drei Jahrzehnten. Begleitheft zur Ausstellung im Römisch-Germanischen Museum der Stadt Köln 17. September bis 30. Dezember 2005. Köln 2005.
- Naumann-Steckner 2012** Naumann-Steckner, Friederike: Alles Gesichter. Sonderausstellung im RGM 4. September 2012 bis 3. Februar 2013. Köln 2012.
- Naumann-Steckner 2014** Naumann-Steckner, Friederike: Weihealtäre im römischen Köln. In: Busch, Alexandra W. – Schäfer, Alfred (Hg.): Römische Weihe-

altäre im Kontext. Internationale Tagung in Köln vom 3. bis zum 5. Dezember 2009. Friedberg 2014, 137–153.

**Neu 1982** Neu, Stefan: Ein Schiffsrelief vom Kölner Rheinufer. In: *Boreas* 5 (1982), 133–138.

**Noelke 1974** Noelke, Peter: Unveröffentlichte Totenmahreliefs aus der Provinz Niedergermanien. In: *Bonner Jahrbuch* 174 (1974), 545–560.

**Noelke 1980** Noelke, Peter: Zur Grabplastik im römischen Köln, in: *Führer zu vor- und frühgeschichtlichen Denkmälern* 37/1. Köln I 1. Mainz 1980, 124–150.

**Noelke 1996** Noelke, Peter: Niedergermanische Grabstelen des 3. Jahrhunderts mit Protomendarstellung. In: *Kölner Jahrbuch* 29 (1996), 297–329.

**Noelke 1996a** Noelke, Peter: Römische Grabaltäre in der Germania Inferior. In: *Bauchhenss, Gerhard (Hg.): Akten des 3. Internationalen Kolloquiums über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens, Bonn 21.–24. April 1993. Köln 1996, 77–104.*

**Noelke 1998** Noelke, Peter: Grabreliefs mit Mahldarstellung in den germanisch-gallischen Provinzen. Soziale und religiöse Aspekte. In: *Fasold, Peter – Fischer, Thomas – von Hesberg, Henner – Witteyer, Marion (Hg.): Bestattungssitte und kulturelle Identität: Grabanlagen und Grabbeigaben der frühen römischen Kaiserzeit in Italien und den Nordwest-Provinzen. Kolloquium in Xanten, 16.–18. Februar 1995. Bonn 1998, 399–418.*

**Noelke 2000** Noelke, Peter: Zur Chronologie der Grabreliefs mit Mahldarstellung im römischen Germanien. In: *Walter, Hélène (Hg.): La sculpture de époque Romaine dans le nord, dans l'est des Gaules et dans les régions avoisinantes. Acquis et problématiques actuelles. Kolloquium Besançon 1998. Paris 2000, 59–70.*

**Noelke 2003** Noelke, Peter (Hg.): Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum. Akten des VII. Internationalen Colloquiums über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens, Köln 2.–6. Mai 2001. Mainz 2003.

**Noelke 2005** Noelke, Peter: Zu den Grabreliefs mit Darstellung des *convivium coniugale* im römischen Germanien und im benachbarten Gallien. In: *Bonner Jahrbuch* 205 (2005), 155–241.

**Noelke 2006** Noelke, Peter: Bildhauerwerkstätten im römischen Germanien. *Bonner Jahrbuch* 206 (2006), 87–144.

**Noelke 2007** Noelke, Peter: Kölner Sammlungen und Kölner Funde antiker Steindenkmäler im 19. und frühen 20. Jahrhundert. In: *Kölner Jahrbuch* 40 (2007), 159–213.

**Noelke 2008** Noelke, Peter: Das »Roemergrab« in Köln-Weiden und die Grabkammern in den germanischen Provinzen. In: *Kölner Jahrbuch* 41 (2008), 437–511.

**Noelke 2011** Noelke, Peter: Das »Roemergrab« in Köln-Weiden und Grabkammern im Rheinland. Köln 2011.

**Noelke 2012** Noelke, Peter: Kaiser, Mars oder Offizier? Eine Kölner Panzerstatue und die Gattung der Ehrenstatue in den nördlichen Grenzprovinzen des

Imperium Romanum. Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz 59 (2012), 391–512.

**Oenbrink 2009** Oenbrink, Werner: Die Grabdenkmäler der Südnekropole in Köln. In: Kölner Jahrbuch 42 (2009), 545–591.

**Pausch 2003** Pausch, Matthias: Lokale Eigenheiten bei frühkaiserzeitlichen Grabstelen der Gallia Narbonensis. In: Noelke 2003, 203–211.

**Raeder 2010** Raeder, Joachim: Die Bildhauerkunst während der Regierungszeit des Vespasian, Titus und Domitian – 69–96 n. Chr. In: Bol, Peter C. (Hg.): Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians. Mainz 2010, 135–148.

**Rothe 2005** Rothe, Ursula: Kleidung und Romanisierung: Der Raum Rhein/Mosel. In: Schörner 2005, 169–179.

**Rothe 2011** Rothe, Ursula: Der Grabstein der Severina Nutrix aus Köln. In: Germania 89 (2011), 191–214.

**Rothenhöfer 2011** Rothenhöfer, Peter: Köln und Xanten: römische Frontstädte am Rhein? In: Daubner, Frank (Hg.): Militärsiedlungen und Territorialherrschaft in der Antike. Berlin – New York 2011, 115–130.

**Salzmann 1990** Salzmann, Dieter: Antike Porträts im Römisch-Germanischen Museum Köln. Köln 1990.

**Schäfer 2016** Schäfer, Alfred: Nero? Claudius? Domitian! In: Kramp, Mario – Trier, Marcus (Hg.): Drunter und Drüber: Der Heumarkt. Schauplatz Kölner Geschichte. Köln 2016, 30–33.

**Schoppa 1957** Schoppa, Helmut: Die Kunst der Römerzeit in Gallien, Germanien und Britannien. München 1957.

**Schoppa 1966** Schoppa, Helmut: Zur römischen Plastik am Mittelrhein in augusteischer und claudischer Zeit. In: Gerke, Friedrich (Hg.): Mainz und der Mittelrhein in der europäischen Kunstgeschichte. Studien für Wolfgang Fritz Volbach zu seinem 70. Geburtstag. Mainz 1966, 1–18.

**Schörner 2005** Schörner, Günther (Hg.): Romanisierung – Romanisation: theoretische Modelle und praktische Fallbeispiele. Oxford 2005.

**Schröder 2016** Schröder, Franzjosef: Provinzialrömische Reliefkunst an Mittelrhein und Untermosel vom 1.–3. Jahrhundert n. Chr. Heidelberg 2016 (unpublizierte Dissertation).

**Sehlmeyer 2000** Sehlmeyer, Markus: Die kommunikative Leistung römischer Ehrenstatuen. In: Mutschler, Fritz-Heiner et al. (Hg.): Moribus antiquis res stat Romana. Römische Werte und römische Literatur im 3. und 2. Jh. v. Chr. München 2000, 271–289.

**Söldner 2010** Söldner, Magdalena: Die Bildhauerkunst während der Regierungszeit des Hadrian 117– 38 n. Chr. In: Bol, Peter C. (Hg.): Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians. Mainz 2010, 215–236.

**Spickermann 2010** Spickermann, Wolfgang: Die Matronenkulte in der südlichen Germania Inferior. In: Migliario, Elvira – Troiani, Lucio – Zecchini, Giuseppe

- (Hg.): *Società indigene e cultura greco-romana. Atti del Convegno Internazionale Trento, 7–8 Giugno 2007*. Rom 2010, 213–235.
- Stewart 2008** Stewart, Peter: *The Social History of Roman Art*. Cambridge 2008.
- Stoll 1992** Stoll, Oliver: *Die Skulpturenausstattung römischer Militäranlagen an Rhein und Donau: der obergermanisch-rätische Limes*. Sankt Katharinen 1992.
- Thomas 2009** Thomas, Renate: *Die Baubefunde der Ausgrabungen im Lager der römischen Flotte in Köln-Marienburg (Alteburg) in den Jahre 1983/1984*. In: *Kölner Jahrbuch* 42 (2009), 689–785.
- Thomas 2014** Thomas, Renate: *Denkmäler der Matronenverehrung in der CCAA (Köln)*. In: *Kölner Jahrbuch* 47 (2014), 91–178.
- Trier - Naumann-Steckner 2012** Trier, Marcus – Naumann-Steckner, Friederike (Hg.): *ZeitTunnel, 2000 Jahre Köln im Spiegel der U-Bahn-Archäologie*. Köln 2012.
- Trillmich 2007** Trillmich, Walter: *Typologie der Bildnisse der Iulia Agrippina*. In: *Moltesen, Mette – Nielsen, Anne Marie (Hg.): Agrippina Minor: Life and Afterlife*. Kopenhagen 2007, 45–65.
- Tuchelt 1979** Tuchelt, Klaus: *Frühe Denkmäler Roms in Kleinasien: Beiträge zur archäologischen Überlieferung aus der Zeit der Republik und des Augustus*. Teil I. Tübingen 1979.
- Walde - Kainrath 2007** Walde, Elizabeth – Kainrath, Barbara (Hg.): *Die Selbstdarstellung der römischen Gesellschaft in den Provinzen im Spiegel der Stein- und Metalldenkmäler*. IX. Internationales Kolloquium über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens. Innsbruck 2007.
- Willer 2016** Willer, Frank: *Römische Bronzestatuen am Limes*. In: *Bonner Jahrbuch* 216 (2016), 57–207.
- Willer 2005** Willer, Susanne: *Römische Grabbauten des 2. und 3. Jahrhunderts nach Christus im Rheingebiet*. Mainz 2005.
- Wille 1967** Wille, Günther: *Musica Romana*. Amsterdam 1967.
- Willer 2014** Willer, Susanne: *Stadt – Status – Statue*. In: *Gebrochener Glanz. Römische Großbronzen am UNESCO-Welterbe Limes*. Ausstellungskatalog, LVR-LandesMuseum Bonn vom 20. März bis 20. Juli 2014. Bonn 2014, 27–39.
- Wieland 2009** Wieland, Martin: *Vom Grabstein zum Pflasterstein – eine neue Soldatengrabstele mit bildlicher Darstellung von der Hohe Straße in Köln*. In: *Schalles, Hans-Joachim – Busch, Alexandra W. (Hg.): Waffen in Aktion. Akten des 16. Internationalen Roman Military Equipment Conference (ROMECC)*, Xanten, 13.–16. Juni 2007. Mainz 2009, 269–281.
- Wilson 2015** Wilson, Roger J. A.: *The Western Roman Provinces*. In: *Borg, Barbara (Hg.): A Companion to Roman Art*. Chichester 2015, 496–530.
- Zanker 1982** Zanker, Paul: *Herrscherbild und Zeitgesicht*. In: *Klein, Helmut (Hg.): Römisches Porträt. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens*. *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe* 31/3. Berlin 1982, 307–312.
- Ziegler 2000** Ziegler, Daniela: *Frauenfrisuren der römischen Antike: Abbild und Realität*. Berlin 2000.



---

## AUTORINNEN UND AUTOREN / AUTEURS

**BILAL ANNAN** est actuellement doctorant à l'École Pratique des Hautes Études et à l'Université Paris I, où il prépare une thèse sous la direction de François Queyrel et de François Villeneuve, ayant pour titre: »La mort pour miroir. Les portraits funéraires du Proche-Orient aux époques hellénistique et impériale«.

**MORGAN BELZIC** est professeur d'Histoire-Géographie et d'Histoire de l'Art. Il est actuellement chargé d'études et de recherche à l'Institut National d'Histoire de l'Art pour le programme Antiquité-Archéologie. Ancien élève de l'École du Louvre, où il enseigne, et de Paris IV Sorbonne, il effectue sa thèse de doctorat à l'École Pratique des Hautes Études sur les sculptures funéraires de Cyrénaïque.

**DIETRICH BOSCHUNG** (Klassische Archäologie), Professor für Klassische Archäologie an der Universität zu Köln, Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata. Zuletzt erschienen: Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien. Morphomata 36. Paderborn 2017; (Hg., zus. mit François Queyrel) Bilder der Macht. Morphomata 34. Paderborn 2017.

**CARMEN CIONGRADI** ist Archäologin am Nationalmuseum für die Geschichte Siebenbürgens in Cluj-Napoca und war von 2012–2017 Generaldirektorin des Museums. Einer ihrer Forschungsschwerpunkte sind Grabmonumente und sozialer Status in Oberdakien. Seit 2014 leitet sie die Ausgrabungen in Sarmizegetusa.

**MARIE-THÉRÈSE LE DINAHET** était Professeur d'histoire grecque à l'Université Lumière Lyon II (1975–2008). Membre de l'IRAA (Maison de l'Orient et de la Méditerranée). Participation aux travaux de l'EFA à Délos (recueils des graffites du gymnase, des inscriptions et reliefs funéraires de Délos et des Cyclades), fouilles et prospections à Rhénée (domaines ruraux, nécropole).

**RALF VON DEN HOFF** ist Professor für Klassische Archäologie an der Universität Freiburg i. Br. und leitet dort seit 2012 den Sonderforschungsbereich 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen«. Seine Forschungsschwerpunkte sind antike Porträts und Herrscherrepräsentation sowie griechische und römische Ikonographie. 2018/9 war er Gastwissenschaftler am Internationalen Kolleg Morphomata der Universität zu Köln.

**MARTIN KOVACS** (Klassische Archäologie) ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am SFB 1070 »Ressourcen – Kulturen – kulturelle Dynamik im Umgang mit Ressourcen« an der Universität Tübingen. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Kulturgeschichte des antiken Porträts von der Archaik bis zum Ende der Antike, Kulturkontakt- und Interaktion in der hellenistischen Welt sowie die Archäologie der Spätantike.

**SIGNE KRAG** is a classical archaeologist and has previously been employed first as a PhD scholar and later as an assistant professor in the Palmyra Portrait Project located at Aarhus University, Denmark. Her research focuses mainly on different aspects of women, families, and funerary practices in Palmyra, Syria.

**PATRIC A. KREUZ** ist Professor für Klassische Archäologie mit Schwerpunkt Urban Archaeology an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Seine Forschungsinteressen sind römische Architektur und Urbanistik sowie die Archäologie der Kontaktzonen der antiken Welt. Hg. zus. mit Dietrich Boschung und Tobias Kienlin: *Biography of Objects*. Morphomata 31. Paderborn 2015.

**LUDOVIC LAUGIER** est conservateur du patrimoine au musée du Louvre, en charge de la sculpture grecque au département des Antiquités grecques, étrusques et romaines. Il s'y intéresse particulièrement à la sculpture hellénistique, à l'histoire des collections et des restaurations. Il a notamment publié des ouvrages concernant la cité de Smyrne, la Victoire de Samothrace ou encore la collection Borghèse. Professeur à l'École du Louvre, il y enseigne l'archéologie grecque depuis 1997. Membre de la Société nationale des Antiquaires de France et de la société française d'archéologie classique, il est chevalier des Arts et Lettres.

**TOMAS LOCHMAN** (Klassische Archäologie) ist Kurator am Antikenmuseum und Leiter der Skulpturenhalle in Basel. Einer seiner Forschungsschwerpunkte ist die römische Kunst in Phrygien.



**KATHARINA LORENZ** ist Professorin für Klassische Archäologie an der Justus-Liebig-Universität Giessen und war 2016/17 Gastwissenschaftlerin am Internationalen Kolleg Morphomata. Zuletzt erschienen: *Ancient Mythological Images and their Interpretation: an Introduction to Iconology, Semiotics and Image Studies in Classical Art History*. Cambridge, New York 2016.

**VASILIKI MACHAIRA** (Archéologie classique), Directrice des recherches, Directrice du Centre de recherche sur l'antiquité de l'Académie d'Athènes. Dernière publication : »Multifaceted Aphrodite: Cult and Iconography in Athens. Several years after«, dans T. Korkut – B. Özen-Kleine (ed.), *Festschrift für Heide Froning* (2018), 241–254. En cours d'édition *Sculptures hellénistiques de Rhodes, Catalogue*, vol. II.

**SEMRA MÄGELE** (Klassische Archäologie) ist Geschäftsführerin am Internationalen Kolleg Morphomata der Universität zu Köln. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen die römische Ideal- und Porträtplastik und ihre Rezeptionsformen. Zuletzt erschienen: *Unsichtbares sichtbar machen – Statuenbasen im urbanistischen Gefüge von Sagalassos*, in: T. Greub – M. Roussel (Hg.), *Figurationen des Porträts*. Leiden, Boston 2018, 203–239.

**HERMANN PFLUG** (Klassische Archäologie) war von 1993–2017 Konservator der archäologischen Sammlungen am Institut für Klassische Archäologie der Universität Heidelberg. Seine Forschungsschwerpunkte sind griechische Bewaffnung, Ikonologie griechischer Vasen und Terrakotten sowie Ikonographie römischer Grabmonumente.

**FRANÇOIS QUEYREL** (Archéologie classique), directeur d'études en archéologie grecque à l'École pratique des Hautes Études, Paris. Dernières publications: *La sculpture hellénistique. Formes, thèmes et fonctions* (Les manuels d'art et d'archéologie antiques), Paris 2016; (éd. avec Dietrich Boschung), *Bilder der Macht*. Morphomata 34. Paderborn 2017.

**HANNELORE ROSE** (Klassische Archäologie) ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Petrarca-Institut der Universität zu Köln. Ihre Forschungsschwerpunkte sind römische Keramik insbesondere Terrakotten sowie römische Grab- und Weihreliefs.

Bislang in der Morphomata-Reihe erschienen:

- 1 Günter Blamberger, Dietrich Boschung (Hrsg.), *Morphomata. Kulturelle Figuren: Genese, Dynamik, Medialität*, 2011. ISBN 978-3-7705-5148-4.
- 2 Martin Roussel (Hrsg.), *Kreativität des Findens. Figuren des Zitats*, 2012. ISBN 978-3-7705-5305-1.
- 3 Jan Broch, Jörn Lang (Hrsg.), *Literatur der Archäologie. Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert*, 2012. ISBN 978-3-7705-5347-1.
- 4 Dietrich Boschung, Corina Wessels-Mevissen (Eds.), *Figurations of Time in Asia*, 2012. ISBN 978-3-7705-5447-8.
- 5 Dietrich Boschung, Thierry Greub, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Geographische Kenntnisse und ihre konkreten Ausformungen*, 2012. ISBN 978-3-7705-5448-5.
- 6 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hrsg.), *Diagrammatik der Architektur*, 2013. ISBN 978-3-7705-5520-8.
- 7 Thierry Greub (Hrsg.), *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten*, 2013. ISBN 978-3-7705-5527-7.
- 8 Guo Yi, Sasa Josifovic, Asuman Lätzer-Lasar (Eds.), *Metaphysical Foundation of Knowledge and Ethics in Chinese and European Philosophy*, 2014. ISBN 978-3-7705-5537-6.
- 9 Wilhelm Voßkamp, Günter Blamberger, Martin Roussel (Hrsg.), *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, 2013, ISBN 978-3-7705-5554-3.
- 10 Dietrich Boschung, Sebastian Dohe (Hrsg.), *Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figuren*, 2013. ISBN 978-3-7705-5528-4.
- 11 Stefan Niklas, Martin Roussel (Hrsg.), *Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff*, 2013. ISBN 978-3-7705-5608-3.
- 12 Ryōsuke Ōhashi, Martin Roussel (Hrsg.), *Buchstaben der Welt – Welt der Buchstaben*, 2014. ISBN 978-3-7705-5609-0.
- 13 Thierry Greub (Hrsg.), *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext*, 2014. ISBN 978-3-7705-5610-6.
- 14 Günter Blamberger, Sebastian Goth (Hrsg.), *Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids*, 2014. ISBN 978-3-7705-5611-3.
- 15 Sabine Meine, Günter Blamberger, Björn Moll, Klaus Bergdolt (Hrsg.), *Auf schwankendem Grund. Schwindel, Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne*, 2014. ISBN 978-3-7705-5612-0.
- 16 Larissa Förster (Ed.), *Transforming Knowledge Orders: Museums, Collections and Exhibitions*, 2014. ISBN 978-3-7705-5613-7.

- 17 Sonja A.J. Neef, Henry Sussman, Dietrich Boschung (Eds.), *Astroculture. Figurations of Cosmology in Media and Arts*, 2014. ISBN 978-3-7705-5617-5.
- 18 Günter Blumberger, Sidonie Kellerer, Tanja Klemm, Jan Söffner (Hrsg.), *Sind alle Denker traurig? Fallstudien zum melancholischen Grund des Schöpferischen in Asien und Europa*, 2015. ISBN 978-3-7705-5724-0.
- 19 Dietrich Boschung, Ludwig Jäger (Hrsg.), *Formkonstanz und Bedeutungswandel*, 2014. ISBN 978-3-7705-5710-3.
- 20 Dietrich Boschung, Jan N. Bremmer (Hrsg.) *The Materiality of Magic*, 2015. ISBN 978-3-7705-5725-7.
- 21 Georgi Kapriev, Martin Roussel, Ivan Tchakov (Eds.), *Le Sujet de l'Acteur: An Anthropological Outlook on Actor-Network Theory*, 2014. ISBN 978-3-7705-5726-4.
- 22 Dietrich Boschung, Alfred Schäfer (Hrsg.), *Römische Götterbilder der mittleren und späten Kaiserzeit*, 2015. ISBN 978-3-7705-5727-1.
- 23 Dietrich Boschung, Alan Shapiro, Frank Wascheck (Eds.), *Bodies in Transition. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge*, 2015. ISBN 978-3-7705-5808-7.
- 24 Dietrich Boschung, Christiane Vorster (Hg.), *Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität*, 2015. ISBN 978-3-7705-5809-4.
- 25 Eva-Maria Hochkirchen, Gerardo Scheige, Jan Söffner (Hrsg.) *Stimmungen des Todes und ihre Bestimmung. Theorie und Praxis im Dialog*, 2015. ISBN 978-3-7705-5810-0.
- 26 Dietrich Boschung, Marcel Danner, Christiane Radtke (Hrsg.) *Politische Fragmentierung und kulturelle Kohärenz in der Spätantike*, 2015. ISBN 978-3-7705-5811-7.
- 27 Ingo Breuer, Sebastian Goth, Björn Moll, Martin Roussel (Hrsg.) *Die Sieben Todsünden*, 2015. ISBN 978-3-7705-5816-2.
- 28 Larissa Förster, Eva Youkhana (Hrsg.) *Grafficity. Visual practices and contestations in the urban space*, 2015. ISBN 978-3-7705-5909-1.
- 29 Dietrich Boschung, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Das Charisma des Herrschers*, 2015. ISBN 978-3-7705-5910-7.
- 30 Dietrich Boschung (Hrsg.), *Archäologie als Kunst. Archäologische Objekte und Verfahren in der bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts und der Gegenwart*, 2015. ISBN 978-3-7705-5950-3.
- 31 Dietrich Boschung, Patric Kreuz, Tobias Kienlin (Eds.), *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, 2015. ISBN 978-3-7705-5953-4.
- 32 Dietrich Boschung, Alexandra Busch, Miguel John Versluys (Eds.), *Reinventing 'The invention of tradition'? Indigenous Pasts and the Roman Present*, 2015. ISBN 978-3-7705-5929-5.

- 33 Michael Squire, Johannes Wienand (Hrsg.), *Morphogrammata / The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, 2017. ISBN 978-3-7705-6127-8
- 34 Dietrich Boschung, François Queyrel (Hrsg.), *Bilder der Macht. Das griechische Porträt und seine Verwendung in der antiken Welt*, 2017. ISBN 978-3-7705-6126-1.
- 35 Thierry Greub, Martin Roussel (Hrsg.), *Figurationen des Porträts*, 2018. ISBN 978-3-7705-6223-7.
- 36 Dietrich Boschung (Hrsg.), *Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien*, 2017. ISBN 978-3-7705-6282-4.
- 37 Thierry Greub (Ed.), *Cy Twombly: Image, Text, Paratext*, 2018. ISBN 978-3-7705-6283-1.
- 38 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hrsg.), *Selbstentwurf. Das Architektenhaus von der Renaissance bis zur Gegenwart*, 2018. ISBN 978-3-7705-6281-7.
- 39 Michael Squire, Paul Kottman (Eds.), *The Art of Hegel's Aesthetics. Hegelian Philosophy and the Perspectives of Art History*, 2018. ISBN 978-3-7705-6285-5.
- 41 Dietrich Boschung; Alfred Schäfer (Hg.), *Monumenta Illustrata. Raumwissen und antiquarische Gelehrsamkeit*, 2019. ISBN 978-3-7705-6427-9.

## **TAFELN / PLANCHES**

---





1 Stèle smyrniote de Hiéraklèa, première moitié du II<sup>e</sup> siècle avant J.-C., musée du Louvre, Ma 3425



2 Naïskos smyrniote d'Amyntès, milieu du II<sup>e</sup> siècle avant J.-C., musée du Louvre, Ma 3302





3 Autel funéraire. Rhodes, musée archéologique, inv Γ 3065



4 Männliche der beiden Porträtstatuen aus einem Kurgan bei Pantikapaion / Kerč (St. Petersburg, Eremitage P.1850.25)



5 Porträtstatue des Neokles aus Gorgippia (Moskau, Puschkinmuseum II.1.a.817)



6 Tarragona, Grabmosaik des Optimus, spätes 4. / frühes 5. Jh. n. Chr.



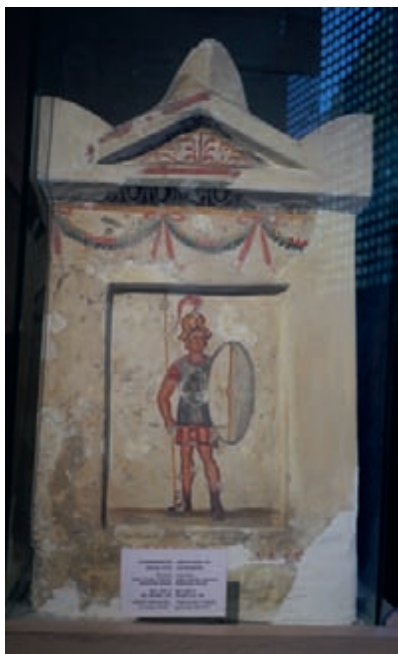
7 Rom, Cimitero dell'ex Vigna Chiaraviglio. Arkosol der Serena und des Primenius, um 400 n. Chr.



8 Thessaloniki, Hagios Demetrios. Stifterbild des Leontios, 640er Jahre



9 – Fresque représentant un cavalier chassant un léopard dans la tombe d’Apollophanès, Marisa, III<sup>e</sup> s. av. n. è. *in situ*



**10a** – Stèle funéraire de Salmamoas d'Adada, Sidon, III<sup>e</sup>-II<sup>e</sup> s. av. n. è.  
Istanbul, Musée archéologique inv.  
1167 T



**10b** – Statue de «prêtresse» du tombeau de Ḥabbaši (Ḥama), début du II<sup>e</sup> s. de n. è. Damas, Musée National





11 Männliches Porträt von der Bonner Straße, Köln



12 Grabstele des Claudius Halotus



13 Grabstele des M. Valerius Celerinus, Köln



14-15 Bildnisse eines Ehepaares von einer Grabstele, Köln





16 Lebensgroßes Porträt von einer Grabstele, Köln

---

Die *Morphomata*-Reihe wird herausgegeben von Günter Blamberger und Dietrich Boschung.

Das **Internationale Kolleg Morphomata**: Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen wird vom Bundesministerium für Bildung und Forschung im Rahmen der Initiative ›Freiraum für die Geisteswissenschaften‹ als eines der *Käte Hamburger Kollegs* gefördert. Jährlich bis zu 10 Fellows aus aller Welt forschen gemeinsam mit Kölner Wissenschaftlern zu Fragen kulturellen Wandels. Im Dialog mit internationalen Wissenschaftlern gibt das Kolleg geisteswissenschaftlicher Forschung einen neuen Ort – ein Denklabor, in dem unterschiedliche disziplinäre und kulturelle Perspektiven verhandelt werden.

[www.morphomata.uni-koeln.de](http://www.morphomata.uni-koeln.de)

**Dietrich Boschung** (Klassische Archäologie), Professor an der Universität zu Köln, Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata. Zuletzt erschienen: *Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien*, Morphomata 36, Paderborn 2017. – Zusammen mit Alfred Schäfer: *Raumwissen und antiquarische Gelehrsamkeit*, Morphomata 41, Paderborn 2019.

**François Queyrel** (Archéologie classique), directeur d'études en archéologie grecque à l'École pratique des Hautes Études, Paris. Dernières publications : *La sculpture hellénistique. Formes, thèmes et fonctions* (Les manuels d'art et d'archéologie antiques), Paris 2016 ; (éd. avec Dietrich Boschung) *Bilder der Macht*. Morphomata 34. Paderborn 2017.

INTERNATIONALES  
KOLLEG  
GENESE DYNAMIK UND MEDIALITÄT  
MORPHOMATA  
KULTURELLER FIGURALEN

ISBN 978-3-7705-6422-4



9 783770 564224

---

WILHELM FINK