

STEFAN RITTER

Zur Bildsprache römischer ›Alltagsszenen‹: Die Mahl- und Küchenreliefs am Pfeilergrabmal von Igel

Innerhalb der griechischen und römischen Bildkunst scheint sich kaum eine andere Themen­gruppe dem Betrachter derart leicht zu erschließen, wie dies bei römischen ›Alltagsszenen‹ der Fall ist¹. Mit diesem Begriff werden solche – vornehmlich in den Reliefs von Grabdenkmälern, gelegentlich auch in häuslichen Wandbildern oder an Ladenschildern vorkommenden – Darstellungen bezeichnet, in denen es um Themen aus den Bereichen Arbeitswelt und Muße geht. Der Reiz dieser Bilder liegt darin, dass sie unmittelbar verständlich zu sein scheinen: Sie beziehen sich auf lebensweltliche Sachverhalte (wie die Herstellung bestimmter Produkte oder die Abhaltung abendlicher Gelage), die aus materiellen Zeugnissen und schriftlichen Quellen zumeist gut bekannt sind, und so scheint hier – im Gegensatz zu anderen, namentlich mythologischen Darstellungen – der Abstand zwischen Lebenswirklichkeit und bildlicher Darstellung, überbrückt durch deren ausgeprägten Detailrealismus, besonders gering zu sein.

Daher werden solche Bilder vor allem dann gerne abgebildet, wenn es um die Illustrierung römischen Alltagslebens geht. Ob man sich an ein Fachpublikum oder eine breitere Öffentlichkeit wendet: Die Versuchung liegt nahe, den Blick ganz auf die Identifizierung der antiquarischen Details zu fixieren, und die Bilder ansonsten als für sich selbst sprechendes Anschauungsmaterial zu benutzen, um das zu referieren, was man über das jeweilige Themengebiet (wie die Organisation und Bedeutung des metallverarbeitenden Handwerks in Rom und den Provinzen oder die Inszenierung römischer Gelage) weiß. Aus dem Blick gerät dabei allzu häufig die einstige kommunikative Funktion dieser Bilder: die Frage also, wer unter bestimmten kulturhistorischen Rahmenbedingungen welchem Publikum welche Botschaft/en mitteilen wollte und welcher, auf Darstellungskonventionen und Sehgewohnheiten beruhenden Bild-Sprache man sich dabei bediente. Die Frage ist ja nicht nur, was dargestellt ist, sondern auch, warum etwas – so und nicht anders – dargestellt wurde.

¹ Zur Problematik des Begriffes siehe unten. – Römische ›Alltagsszenen‹ gewinnen derzeit, unter unterschiedlichen Akzentsetzungen, zunehmende Aufmerksamkeit in der archäologischen Forschung; s. etwa: P. NOELKE, Grabreliefs mit Mahldarstellung in den germanisch-gallischen Provinzen – soziale und religiöse Aspekte. In: P. FASOLD/Th. FISCHER/H. VON HESBERG/M. WITTEYER (Hrsg.), Bestattungssitte und kulturelle Identität. Koll. Xanten 1995. Xantener Ber. 7 (Köln/Bonn 1998) 399 ff.; M.

LANGNER, Szenen aus Handwerk und Handel auf gallo-römischen Grabmälern. *Jahrb. DAI* 116, 2001, 299 ff.; J. R. CLARKE, Art in the Lives of Ordinary Romans: Visual Representation and Non-Elite Viewers in Italy, 100 B.C.–A.D. 315 (Berkeley 2003). – Zur Aktualität des Themas ›Alltag‹ in der althistorischen Forschung: H. KLOFT, Alltag in der Antike. *Das Beispielp Pompeji. Ant. Welt* 34, 2003, 451 ff.

Besonders krass ist der Kontrast zwischen einer hervorragenden Aufarbeitung antiquarischer Sachverhalte und einer weitgehenden Verweigerung gegenüber semantischen Fragestellungen im Falle römischer Gelagedarstellungen. Während die materiellen und schriftlichen Zeugnisse zur Ausgestaltung (Räumlichkeiten, Mobiliar, Geschirr) und sozialen Funktion (Ablauf, Platzverteilung, Rolle der Sklaven) römischer Gelage gut aufgearbeitet sind, sieht man sich bei dem Versuch, die Darstellungsabsichten der Bilder zu verstehen, häufig vor die Wahl gestellt, sich zwischen divergierenden, kaum miteinander vereinbaren Deutungsvorschlägen mehr oder weniger intuitiv zu entscheiden.

Um einen solchen, sehr prominenten Fall geht es im vorliegenden Beitrag: das Pfeilergrabmal von Igel (Abb. 1). Das 23 m hohe, ca. 8 km westlich von Trier stehende Denkmal war sowohl von der hier parallel zur Mosel verlaufenden römischen Fernstraße als auch von dem intensiv für den Handelsverkehr genutzten Fluss aus sichtbar und gezielt auf Nah- und Fernwirkung berechnet. Der reiche, einst farbig stuckierte Reliefschmuck ist, der herausragenden Bedeutung des Monumentes entsprechend, seit langem Gegenstand einer intensiven Forschungsdiskussion, wobei sowohl die Deutung der einzelnen Bilder als auch die Frage, in welcher Weise diese sich zu einem konzeptionellen Gesamtprogramm zusammenschließen, bis heute kontrovers diskutiert werden². Dies gilt insbesondere für den 70 cm hohen Fries, der oberhalb der Hauptzone das Denkmal umzieht.

Auf der südlichen Hauptansichtsseite ist der Fries in drei Bildfelder unterteilt. Das mittlere Feld zeigt zwei hinter einem Tisch gelagerte Männer, die sich mit Trinkgefäßen in der Hand zwei sitzenden Frauen zuwenden, während in den Seitenfeldern Haussklaven – denn um solche handelt es sich offenkundig bei dem dargestellten Dienstpersonal³ – mit Geschirr hantieren. Hieran schließt sich, nach rechts hin, thematisch der Ostfries an, in dem die Zubereitung von Speisen geschildert wird (Abb. 2; 3).

Divergierende Deutungen: zwischen ›Alltag‹ und ›Jenseits‹

Die im Zentrum stehende Mahlszene hat, so unspektakulär sie auch anmutet, im Laufe der langen Forschungsgeschichte sehr unterschiedliche Deutungen erfahren.

Man hat das Bild einerseits als Darstellung aus dem Alltag der hier bestatteten Familie angesehen: als eine jener, als typisch ›römisch‹ geltenden Darstellungen, die augenscheinlich direkt der Lebenswirklichkeit abgeschaut sind. Aus dieser Perspektive wäre das Bild folgendermaßen zu lesen: Innerhalb des Wohnhauses ist die Familie gerade beim Mahl. Es wird getrunken, die Männer prostern den Frauen zu. Gegessen hat man offenbar bereits; der Fruchtkorb im Schoß der rechten Frau zeigt an, dass man gerade beim Nachtschiff angekommen ist. Währenddessen bereiten links zwei Bedienstete weitere Getränke zu, und rechts sind zwei andere schon damit beschäftigt, die

² Zur Deutung der Reliefs: F. DREXEL, Die Bilder der Igeler Säule. Mitt. DAI Rom 35, 1920, 83 ff.; H. DRAGENDORFF/E. KRÜGER, Das Grabmal von Igel. Röm. Grabmäler Mosellandes u. angrenzenden Gebiete (Trier 1924) bes. 73 ff. (zu den Mahl- und Küchenszenen); W. GAUER, Die raetischen Pfeilergrabmäler. Bayer. Vorgeschbl. 43, 1978, 89 ff.; L. SCHWINDEN, Gallo-römisches Textilgewerbe. Trierer Zeitschr. 52, 1989, 298 ff.; M. KEMPCHEN, Mythologische Themen in der Grabskulptur: Germania Inferior, Germania Superior, Gallia Belgica und Raetia. Charybdis

10 (Münster 1995) 21 ff.; Y. FREIGANG, Die Grabdenkmäler der gallo-römischen Kultur im Moselland. Jahrb. RGZM 44, 1997, 323 ff. bes. 339 f. u. 348 f. (jeweils mit weiterer Lit.).

³ So zu Recht H. HEINEN, 2000 Jahre Trier 1. Trier und das Trevererland in römischer Zeit (Trier 1985) 150. In der Literatur werden die in den gallischen und germanischen Mahldarstellungen dargestellten Sklaven zumeist – verniedlichend und ihren rechtlichen Status verharmlosend – als ›Diener‹ tituliert.



1 Igel, Grabmal der Secundinii, Südseite.

nicht mehr benutzten Speiseplatten abzutragen bzw. abzuwaschen. Die Mahlszene wäre also – hier nur zwei Zitate aus jüngerer Zeit – »als Momentaufnahme aus dem Alltagsleben«⁴ zu verstehen, in welcher sich die Auftraggeber »als private Familie in einer häuslichen Idylle« präsentieren⁵.

Nun steht die Mahlszene aber, anders als die Nachbarszenen, in einer alten und weit verzweigten Bildtradition: der Tradition des sog. Klinenmahls, bei dem die Protagonisten auf Klinen gelagert erscheinen. Dieses seit archaischer Zeit in der gesamten von griechischer Kultur geprägten Mittel-

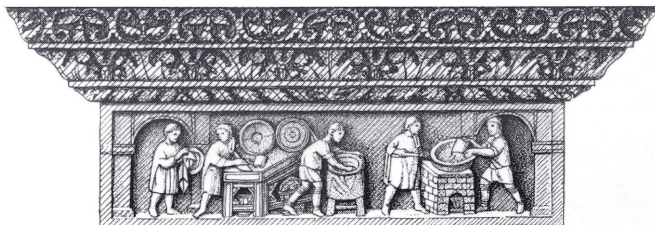
⁴ H. CÜPPERS in: DERS. (Hrsg.), *Die Römer in Rheinland-Pfalz* (Stuttgart 1990) 399 f. – Diese Deutung ansonsten etwa bei: DREXEL (Anm. 2) 91 ff.; R. SCHINDLER, *Führer durch das Landesmuseum Trier* (Trier 1980) 50; W. BINSFELD in: *Die Römer an Mosel und Saar*² (Mainz 1983)

265 zu Kat.-Nr. 224; D. E. E. KLEINER, *Roman Sculpture* (New Haven 1992) 347 zu Abb. 314 u. 315; KEMPCHEM (Anm. 2) 25 Anm. 111.

⁵ FREIGANG (Anm. 2) 339.



2 Igel, Grabmal der Secundinii, Süd- und Ostseite (Abguss im RLM Trier).



3 Igel, Grabmal der Secundinii, Süd- und Ostfries (Zeichnung L. Dahm, RLM Trier).

meerweit verbreitete Bildthema fand in der frühen Kaiserzeit Eingang in verschiedene Gattungen der römischen Bildkunst Italiens: in die häusliche Wandmalerei, in Schmuckreliefs und vor allem in die Reliefs von Grabdenkmälern⁶. In flavischer Zeit wurden solche Gelagedarstellungen dann in den beiden germanischen Provinzen populär, wo sie – als sog. Totenmahl – zunächst ausschließlich an den Grabstelen von Soldaten anzutreffen sind⁷. Im mittleren 2. Jahrhundert n. Chr. wurde das Thema in der Gallia Belgica und hierbei vornehmlich für die Grabdenkmäler von Zivilisten übernommen, wobei nun zumeist eine größere Zahl an Figuren beim Mahl zugegen ist. In die Reihe dieser sog. Familienmähler gehört auch das Bild des in spätseverischer Zeit errichteten Igeler Pfeilergrabmals⁸. Sieht man nun die Genese des Themas und seine feste Verortung im Grabkontext als entscheidend an, dann könnte der Igeler Mahlszene ein prospektiver Jenseitsbezug innewohnen: Die Reliefs des Frieses wären »durch die symbolische Bedeutung der Mahlszene dem profanen Alltag entrückt«.⁹

Beide Deutungen sind begründbar: je nachdem, ob man die Mahlszene im Kontext des Frieses selbst liest und die Deutung aus den benachbarten Küchenszenen ableitet, oder ob man sie aus der Bildtradition des sog. Totenmahls erklärt. In der Forschung wird entweder der einen oder der anderen Alternative der Vorzug gegeben, oder aber es wird eine Kombination aus beiden postuliert, etwa dergestalt: »Bedeutung und Funktion des Bildtypus waren so tief eingewurzelt und so allgemein verbreitet, dass die Figuren der Tafelnden selbst in der realistischen Lebensschilderung der Igeler Säule dem Betrachter die Vorstellung von Tod und Heroisierung assoziieren mussten«¹⁰. Das Problem ist nun aber, dass diese Deutungen die Verstehbarkeit der Szene auf zwei grundsätzlich verschiedenen Ebenen ansiedeln: Auf der profanen Ebene unreflektierter Alltagsschilderung würde die Mahlszene darüber informieren, wie es bei der Familie der Secundinii daheim zugeht, wogegen sie auf der höheren Ebene religiöser Sepulkralsymbolik Auskunft über deren Jenseitsvorstellungen gäbe (Abb. 4).

Der assoziativ-beliebige Charakter beider Thesen zeigt, dass hier mit generalisierenden Erklärungsmodellen nicht weiterzukommen ist. Daher soll im Folgenden gezielt die Bildsprache dieser Szenen untersucht werden: unter der leitenden Fragestellung, inwieweit sich aus den Bildern selbst, ihrem Vergleich mit verwandten Darstellungen und unter Heranziehung relevanter Schriftquellen Aufschluss über die Darstellungsabsichten und darüber gewinnen lässt, wie der antike Betrachter diese Bilder aufgrund seiner Sehgewohnheiten lesen und verstehen konnte. Hinsichtlich der kommunikativen Funktion römischer Gelagedarstellungen kommt der Igeler Mahlszene insofern

⁶ Zur Tradierung des Themas ›Klinenmahl‹ in der griechischen und römischen Kunst: R. AMEDICK, Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben 4. Vita privata. Ant. Sarkophagreliefs I 4 (Berlin 1991) 11 f. (mit weiterer Lit.).

⁷ Zur Rezeption des Themas in den germanischen und gallischen Provinzen: H. GABELMANN, Römische Grabbauten in den Nordprovinzen im 2. und 3. Jh. n. Chr. In: H. VON HESBERG/P. ZANKER (Hrsg.), Römische Gräberstraßen. Selbstdarstellung – Status – Standard. Abhandl. Bayer Akad. Wiss. Phil.-Hist. Kl. N. F. 96 (München 1987) 295 f.; NOELKE (Anm. 1) 399 ff. (mit weiterer Lit.).

⁸ Zur Datierung des Grabmals in die Zeit um 215 n. Chr.: M. BALTZER, Die Alltagsdarstellungen der treverischen Grabdenkmäler. Trierer Zeitschr. 46, 1983, 35 f.; KEMPCHEN (Anm. 2) 27 f.

⁹ SCHWINDEN (Anm. 2) 304.

¹⁰ GAUER (Anm. 2) 92. – So etwa auch E. M. WIGHTMAN, Roman Trier and the Treveri (London 1970) 246 (›... here differing interpretations are possible which need not be mutually exclusive one of the other. In one sense we are looking at the deceased as he was in life, and as he hoped to be in afterlife. There is reference too however to a custom widespread in both place and time, namely the funerary banquet, eaten by the survivors on the day of the funeral, and thereafter (if *pietas* sufficed) on anniversaries.«); HEINEN (Anm. 3) 197; NOELKE (Anm. 1) 414 ff., bes. 417 f. (mit weiterer Lit.). – Zurückhaltender noch DRAGENDORFF/KRÜGER (Anm. 2) 96: »Bei unserem Relief dachte der Steinmetz und auch der Beschauer gewiß in erster Linie an das leibliche Mahl der reichen Familie, das mit allerhand realistischem Detail ausgeschmückt war. Daneben aber mag doch gewissermaßen eine Reminiszenz an das Totenmahl hineingeklungen haben. Reinlich scheiden läßt sich das aber kaum.«

1. Erzählende Lesung der Szenen



Bedeutung ‚Familienmahl‘

„Momentaufnahmen aus dem Alltagsleben“
 „Genre“
 „gallische Erzählfreude“ etc.

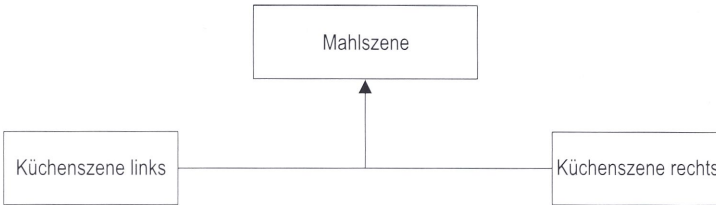
‚retrospektiv‘

‚prospektiv‘

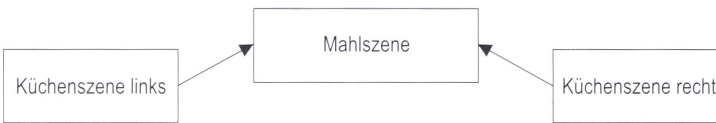
Bedeutung ‚Totenmahl‘

„Heroisierung“
 „symbolisch“
 „Jenseitsbezug“ etc.

2. Jenseits-Deutung der Mahlszene



3. Hierarchische, auf die soziale Repräsentation und die Wertvorstellungen der Auftraggeber zugeschnittene Vernetzung der Szenen



4 Deutungsvarianten: Inhaltliche Verbindung zwischen den Szenen des Südfrieses des Grabmals von Igel.

ein besonderer Zeugniswert zu, als das Thema hier nicht in einem isolierten Einzelbild begegnet, sondern in eine ganze Szenenfolge eingebettet ist.

*Ikongraphische und typologische Verortung der Friesszenen:
 Darstellungskonventionen und Besonderheiten*

Zunächst stellt sich die Frage, inwieweit sich die Mahl- und Küchenszenen an etablierte Darstellungskonventionen anlehnen oder aber von diesen abweichen, d. h. wie sie innerhalb des Spektrums an Gelagedarstellungen in der römischen Bildkunst zu verorten sind.

Die Mahlszene zeigt in der Mitte einen rechteckigen, massiven Tisch, über den eine Decke gebreitet ist¹¹. Auf diesem steht eine ovale, mit geschweiften Griffen versehene Speiseplatte mit einem Fisch darauf. Hinter dem Tisch lagern auf einer Kline zwei Männer in langärmeligen Gewändern, die jeweils in der rechten Hand einen Becher halten. Sie liegen voneinander abgewandt und reichen ihr Gefäß jeweils einer außen sitzenden Frau. Die mit weiten, stoffreichen Ärmelgewändern bekleideten Frauen sitzen auf Lehnssesseln, deren Ritzungen Korbgeflecht andeuten; die rechte

¹¹ Detaillierte Besprechung der Mahl- und Küchenszenen bei: DRAGENDORFF/KRÜGER (Anm. 2) 73 ff.



5 Köln, Röm.-Germ. Museum. Grabstele des C. Iulius Maternus.

Frau hält einen Korb mit Früchten im Schoß. Die Szenerie wird von zwei tuskanischen Säulen gerahmt und oben von einem mehrfach gerafften Vorhang überspannt.

Die wesentlichen Einzelmotive dieses Bildes sind von anderen provincialrömischen Grabdenkmälern her gut vertraut. So liegt etwa auch im Relief der in Köln gefundenen Grabstele für den Veteranen C. Iulius Maternus aus dem frühen 2. Jahrhundert n. Chr. hinter einem reichgedeckten Tisch ein Mann auf einer Kline und hält in der Rechten einen Becher empor (Abb. 5)¹². Er wendet sich mit dem Trinkgefäß einer Frau zu, die ebenfalls in einem Sessel am Fußende der Kline sitzt und im Schoß einen Korb, offenbar mit Früchten, hält. Rechts und links steht am Rand je ein kleiner Sklave, wobei sich der rechte mit einem Kännchen zum Tisch bewegt. Der Inschrift zufolge stiftete C. Iulius Maternus, Veteran der in Bonn stationierten *legio I*, die Grabstele noch zu Lebzeiten – *vivus* – für sich und seine verstorbene Gattin Maria Marcellina. Im Unterschied zur Igeler Mahlszene fallen die starken Größenunterschiede auf, die ganz offenkundig eine wertende Abstufung in der Bedeutung der Figuren bezeichnen: Der in der Inschrift dominierende und ausführlich vorgestellte Veteran ist auch im Bild selbst die Hauptfigur; seine an zweiter Stelle erwähnte Frau ist deutlich kleiner und am Fußende der Kline platziert, und die Geringsten unter den Anwesenden sind die beiden namenlos bleibenden Sklaven.

¹² Röm.-Germ. Mus. Köln. FO: Köln, Kuniberts-kloster. F. FREMERSDORF, Urkunden zur Kölner Stadtgeschichte aus römischer Zeit. Denkmäler Röm. Köln 22 (Köln

1963) 42 Taf. 26; Römer am Rhein. Ausstellung Köln 1967 (Köln 1967) Kat. A 141 Taf. 47.

Die Igeler Szene steht sehr deutlich in der Tradition solcher Darstellungen, unterscheidet sich von ihnen aber in einigen Punkten: nämlich darin, dass die Figuren keine markanten Größenunterschiede aufweisen, dass hier gleich zwei Paare beim Mahl erscheinen und dass in der Mahlszene selbst kein Dienstpersonal zugegen ist.

Das Personal finden sich stattdessen jenseits der beiden Säulen. Im linken Seitenfeld bereiten zwei Sklaven Getränke zu: Links greift einer von ihnen zu einer Kanne, die auf einem mit Löwenpranke und -kopf verzierten Anrichtetisch steht, unter und auf dem sich noch weitere Gefäße (Kannen, Henkelflaschen und Becher) befinden; und sein Nachbar gießt, zur Mittelszene gewandt, aus einem langhalsigen Gefäß offenbar Wein in einen Becher. Die beiden Bediensteten im rechten Seitenfeld hantieren mit großen runden Speiseplatten: Der linke Sklave trägt, den Kopf zur Mitte zurückwendend, eine Platte mit einer Speise darauf, und der rechte wischt eine Platte, die neben einer weiteren auf einem massiven Tisch steht, mit einem Tuch ab.

Das Geschehen im thematisch zugehörigen Ostfries spielt sich zwischen zwei Türbögen ab. Links bringt ein Sklave eine Speiseplatte herbei. Die übrigen vier Bediensteten bereiten Speisen zu: Einer schneidet, das Haupt zurückwendend, auf einem schweren Tisch, auf dem zwei verzierte Speiseplatten stehen, etwas mit einem breiten Messer; sein Kollege in der Bildmitte hantiert in einer auf einem Bock stehenden Schüssel; und rechts sind zwei Sklaven an einem Herd beim Kochen, wobei der linke eine langstielige Pfanne hält und der rechte etwas in diese hineinfüllt.

Die Küchenszenen finden ihre Parallelen in römischen Reliefs mit Arbeitsdarstellungen. Motivisch und kompositorisch vergleichbar ist etwa der Nordfries des monumentalen Grabmales des Großbäckers M. Vergilius Eurysaces in Rom, aus der Zeit um 30/20 v. Chr. (Abb. 6)¹³. In dieser (von rechts nach links zu lesenden) Szenenfolge wird rechts in einer von einem Zugtier gedrehten Maschine Teig geknetet; links daneben wird an zwei Tischen der Teig geformt, wobei ein Togatus – offenbar der Unternehmer Eurysaces selbst – Anweisungen gibt; und ganz links wird geformte Teig mit einer Schaufel in den Backofen geschoben. Auch hier ist eine größere Zahl an Personen mit der Zubereitung von Nahrungsmitteln beschäftigt, wobei die einzelnen Figuren durch größere Zwischenräume getrennt sind und hierdurch die einzelnen Arbeitsgänge klar ablesbar werden.

Bei der Konzipierung der Szenen des Igeler Frieses bediente man sich also motivischer und kompositorischer Vorbilder, die aus zwei verschiedenen Bildtraditionen stammten. Bei der Mahlszene wurde auf den in der Bildkunst fest etablierten und dementsprechend stark typisierten Szenentypus des Klinenmahls zurückgegriffen. Für die Küchenszenen hingegen stand offenkundig keine



6 Rom, Grabmal des Eurysaces, Nordfries (Abguss Mus. della Civiltà Romana).

¹³ Rom, vor der Porta Maggiore. P. CIANCIO ROSSETTO, *Il sepolcro del fornaio Marco Virgilio Eurisace a Porta Maggiore* (Rom 1973) Taf. 27,1; G. ZIMMER, *Römische Berufs-*

darstellungen. Arch. Forsch. 12 (Berlin 1982) 70; 106 ff. Kat. 18 mit Abb.

genauere Vorlage zur Verfügung. Hier wurde unter Verwendung vertrauter Figurentypen (wie des einschenkenden Sklaven oder eines in ein großes Gefäß greifenden Koches bzw. Bäckers) eine individuelle Szenenfolge kreiert, wobei man sich einer in der römischen Kunst wohlbekannten Darstellungsweise bediente: der parataktischen Aufreihung thematisch zusammengehörender Figuren und Einzelmotive, einer Kompositionsform, die sich insbesondere für kleine, lang gezogene Relieffriese anbot¹⁴.

Zum Realitätsbezug: römische Gelagekultur in ihren Facetten

In welcher Weise sind nun die Mahl- und die Küchenszenen des Südfrieses formal und inhaltlich zueinander in Beziehung gesetzt? Sind sie durch eine örtliche und/oder zeitliche Kohärenz miteinander verknüpft und damit als ›Momentaufnahmen‹ verstehbar? Dahinter steht die Frage, wie weit eigentlich der Realitätsbezug in diesen Bildern geht.

Fragt man, wie präzise der Schauplatz angegeben ist, so haben die Säulen zunächst offenkundig nicht die Funktion, über die räumlichen Verhältnisse in einem bestimmten Haus zu informieren. Andernfalls würde man einen genaueren Hinweis darauf erwarten, welche Art von Architektur man sich eigentlich vorzustellen hat: entweder drei separate Räume oder eine einzige Halle mit von Säulen abgegrenztem Tafelbereich oder aber ein Triklinium, welches sich mit einer Säulenstellung auf einen Innenhof öffnet¹⁵.

Ähnliche Probleme bereitet das Mobiliar. Gegen die These, es handele sich um ein Triklinium, spricht nicht nur die fehlende Andeutung dreier Klinen, sondern vor allem der Umstand, dass die Frauen, deren Sessel im Falle dreier, U-förmig aufgestellter Klinen nicht zu Seiten des Tisches stehen könnten, im Bild sehr nahe und auf Reichweite bei den hinter dem Tisch lagernden Männern platziert sind. Für die Annahme wiederum, dass die Männer in Germanien/Gallien beim Gelage auf einer Kline lagen, während ihre Frauen saßen, fehlt es an Indizien¹⁶. Dass dieses Arrangement am Igeler Fries regionale Gepflogenheiten beim Gelage reflektiere, ist überdies allein schon deshalb zweifelhaft, weil es sich bei der Verbindung von auf einer Kline lagerndem Mann und auf einem Korbsessel sitzender Frau um eine sehr alte und weit verbreitete Motivkombination handelt (vgl. Abb. 5; 7; 8): eine Bildformel, die offenbar primär zur geschlechtsspezifischen Typisierung eingesetzt wurde und angesichts ihrer festen Verwurzelung in der römischen Kunst wohl auch am Igeler Fries unschwer in dieser Weise verstanden werden konnte.

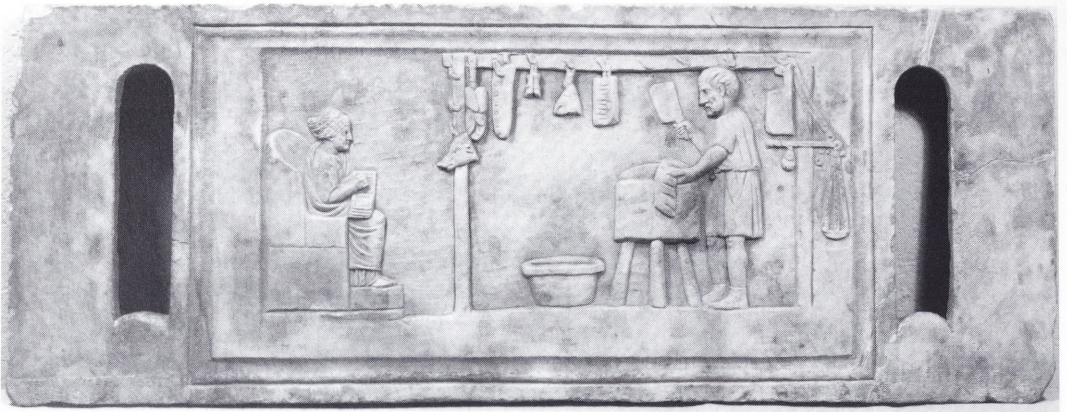
Um ein etabliertes Bildmotiv handelt es sich auch bei dem im Hintergrund aufgespannten Vorhang. Solch ein – häufig an zwei rahmenden Säulen befestigter – Vorhang dient in der römischen Kunst in der Regel nicht dazu, den Schauplatz zu konkretisieren, sondern im Gegenteil dazu, das dargestellte Geschehen einer räumlichen Realität zu entheben und ihm eine besondere Aura zu verleihen (vgl. Abb. 9). Angesichts dieser Darstellungsconvention hat der zwischen den Säulen aufgespannte Vorhang, als gestalterisches Mittel, offenbar vor allem die Funktion, die durch die Säulen abgegrenzte Mittelszene den Seitenszenen gegenüber herauszuheben.

¹⁴ Zur Tradition und Bedeutung dieser Kompositionsform (an römischen Staatsdenkmälern): T. HÖLSCHER, *Römische Bildsprache als semantisches System*. Abhandl. Heidelberger Akad. Wiss. Phil.-Hist. Kl. 1987/2 (Heidelberg 1987) 47 f.

¹⁵ Letzteres wurde jüngst von LANGNER (Anm. 1) 313 unter Verweis auf Triklinien, wie sie in den römischen Villen

im Rhein- und Moselgebiet nachzuweisen sind, postuliert.

¹⁶ Siehe hierzu: J. HEILIGMANN, *Römische Alltagskultur*. In: *Die Römer zwischen Alpen und Nordmeer*. Ausstellung Rosenheim 2000 (Mainz 2000) 284 f.; NOELKE (Anm. 1) 413 mit Anm. 66–68. – Anders etwa A. KOLLING in: *Die Römer an Mosel und Saar* (Anm. 4) 259 zu Kat. 216.



7 Grabrelief eines Metzgers. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung.



8 Rom. Wannensarkophag mit Klinenmahl, Front. Vatikan, Mus. Greg. Profano.

Alle diese Ausstattungselemente sind somit als versatzstückartig zusammengesetzte Einzelmotive anzusehen, die, miteinander kombiniert, in ganz allgemeiner Weise einen Handlungsraum definieren¹⁷: Es handelt sich um kein ›Totenmahl‹ am Grab, auch nicht um ein Gelage im Freien, sondern um ein Gelage im Inneren eines reichen, prachtvoll ausgestatteten Wohnhauses, wo das abendliche Mahl mit Speisen und Trinken ja eine fest institutionalisierte Veranstaltung in der römischen Kultur war.

Zu fragen ist weiter, ob die einzelnen Szenen durch die Konkretisierung ihrer zeitlichen Abfolge miteinander vernetzt sind, also: Man hat bereits gespeist, die bei den vorangegangenen Gängen

¹⁷ Vgl. die anhand von Handels- und Handwerksdarstellungen überzeugend begründete Feststellung von LANGNER (Anm. 1) 312 ff., dass in den gallo-römischen Reliefs Ört-

lichkeiten nie konkret bezeichnet, sondern in der Regel lediglich als allgemeiner Handlungsrahmen angedeutet werden.



9 Arlon, Grabstele mit zwei Paaren. Mus. Luxembourgeois.

benutzten Speiseplatten werden abgetragen, und man ist gerade zum Trinken übergegangen, wobei die Sklaven links für Nachschub sorgen – ganz so, wie man beim römischen Gelage zuerst speiste, bevor man zum Trinken, der *comissatio*, überging¹⁸.

Probleme bereitet hierbei vor allem der Ostfries. Hier werden Speisen zubereitet, also Tätigkeiten gezeigt, die vor dem Mahl anzusiedeln sind und somit, wenn eine zeitliche Kohärenz intendiert wäre, der Mahlszene vorgeschaltet, an der Westseite des Pfeilers zu erwarten wären. Zudem spielt innerhalb des Ostfrieses – im Gegensatz zum Nordfries des Eurysaces-Grabmals, wo die Zubereitung eines Produktes gezeigt wird (Abb. 6) – die Abfolge der gezeigten Arbeiten keine Rolle, sondern geht es vielmehr um die Vielfältigkeit von Speisen, die auf verschiedene Arten zubereitet werden: die einen an einem Tisch, andere in einer Schüssel und wiederum andere an einem Herd. In der Mahlszene selbst schließlich stört der noch vollständig erhaltene Fisch auf dem Tisch, dessen Verzehr bei zeitlicher Lesung eigentlich schon erfolgt sein müsste.

¹⁸ Einführend zum *convivium*: Der Neue Pauly IV (Stuttgart/Weimar 1998) 803 ff. s. v. Gastmahl (G. BINDER).

Offenbar kam es in diesen Bildern primär darauf an, möglichst viele Aspekte eines Gelages zugleich zur Anschauung zu bringen: die Zubereitung und Präsentation (der Fisch im Mittelbild) verschiedenartiger Speisen; das Abtragen und die Vorführung prächtigen Geschirrs; und schließlich die Vorbereitung und den Genuss von Getränken.

Dass es sich hier um keine zeitlich fixierten ›Momentaufnahmen‹ handelt, ist angesichts sonstiger Gepflogenheiten in der römischen Bildkunst nicht nur nicht erstaunlich, sondern auch gar nicht zu erwarten. Als beliebiges Beispiel mag das bekannte Dresdner, aus Rom stammende Grabrelief eines Fleischers aus hadrianischer Zeit dienen (Abb. 7)¹⁹. Im rechten Bildfeld ist der Meister dabei, ein Rippenstück mit einem Hackmesser zu zerteilen; dahinter hängen an einem *carnarium*, einem Fleischgestell, verschiedene, detailliert ausgearbeitete Schweinespezialitäten; und am rechten Rand verweist eine Waage auf den Verkaufsbetrieb. Die im linken Feld auf einer *cathedra* sitzende Frau, die mit einem Griffel ein Wachstäfelchen beschreibt, ist, wie G. Zimmer überzeugend gezeigt hat, ganz sicher keine Ladengehilfin oder Sklavin bei der Buchführung, sondern die Ehefrau des Metzgers, die durch ihre reiche Kleidung, die aufwendige Frisur, das Sitzen und Schreiben als schön, wohlhabend und gebildet charakterisiert wird²⁰. Die Botschaft dieser Szenenkomposition bezieht sich allein auf den Fleischer selbst, der – auch in dem ihm zugestandenen Bildraum – unverkennbar die Hauptfigur ist und dessen Lebens- und Wertewelt en détail vorgeführt wird: So, wie die Vielfalt und Qualität seiner Produkte (Schweinefleisch wurde ja in der Kaiserzeit besonders geschätzt und dem zäheren Rindfleisch vorgezogen²¹) ihn als tüchtigen, spezialisierten, auf sein Gewerbe und seinen geschäftlichen Erfolg stolzen Fachmann ausweisen, so liefert die ihm attributiv zugeordnete ›repräsentative‹ Frau zusätzliche Informationen über ihn, indem sie auf seinen gehobenen, durch eine rechtsgültige Ehe untermauerten sozialen Status verweist. Dieses Relief zeigt beispielhaft, dass es sich bei römischen ›Alltagsszenen‹ selbst dann, wenn ein recht weitgehender antiquarischer Realitätsbezug unmittelbare Verstehbarkeit suggeriert, nicht um ›Momentaufnahmen‹ handelt, sondern um einzelne, miteinander kombinierte Einzelszenen und -motive, die einander zu einer übergreifenden, auf die Visualisierung von Wertvorstellungen bezogenen Gesamtaussage ergänzen.

Ebenso sind die Küchenszenen des Igeler Frieses nicht auf einer schlichten Erzähl-Ebene zu verstehen. Es ging nicht darum darzustellen, ob die verschiedenen Handlungen gleichzeitig oder nacheinander stattfinden, sondern man wollte veranschaulichen, dass es ganz verschiedene, spezialisierte Dienstleistungen sind, für die eine hinreichende Zahl an qualifizierten Haussklaven zur Verfügung steht.

*Die Vernetzung der Szenen:
formale Symmetrie und inhaltliche Hierarchisierung*

Die Mahl- und Küchenszenen sind also nicht im Sinne einer örtlichen oder zeitlichen Präzisierung miteinander verbunden, sondern auf einer anderen, gedanklich-abstrakten Ebene aufeinander bezogen.

¹⁹ Dresden, Skulpturensammlung, Inv. ZV 44. FO: Rom, eingemauert in eine Hauswand in Trastevere. ZIMMER (Anm. 13) 63 ff.; 94 Kat.-Nr. 2 mit Abb.

²⁰ Ebd. 65.

²¹ ARTEM. 1,70. Hierzu allgemein: J. MARQUARDT, Das Privatleben der Römer I² (Leipzig 1886) 329 (mit weiteren Quellen).

Die drei Szenen des Südfrieses sind formal durch eine übergreifende Symmetrie miteinander verzahnt, indem ein breiteres Mittelfeld von zwei schmalere Seitenfeldern gerahmt wird. Dieses Bestreben nach Symmetrie setzt sich in der Gestaltung der einzelnen Szenen fort, sowohl in der Zahl der jeweils dargestellten Personen als auch in deren Verbindung miteinander: Die vier Hauptpersonen verkehren paarweise miteinander und werden auf beiden Seiten von zwei einzelnen, für sich agierenden Figuren gerahmt. Auch in den beiden Seitenfeldern sind die einzelnen Motive symmetrisch aufeinander abgestimmt: Ganz außen steht jeweils ein Tisch, an dem ein Sklave hantiert, und die beiden anderen Sklaven wenden sich jeweils – links mit dem ganzen Körper, rechts nur durch die Kopfdrehung – zurück und stellen auf diese Weise eine Verbindung zur Mittelszene her.

Die formale Strukturierung der drei Szenen findet ihre Entsprechung darin, dass die Seitenbilder thematisch auf das Mittelbild abgestimmt sind. In ihnen werden, konsequent voneinander geschieden, zwei Aspekte aufgegriffen, die sich im Mittelbild vereint finden: Das Thema ›Trinken‹ wird links in der Zubereitung von Getränken weitergeführt, während rechts das Thema ›Speisen‹ im Abtragen und Wegordnen des Speisegeschirrs fortgesetzt wird.

Die Visualisierung der beiden Aspekte ›Speisen‹ und ›Trinken‹ evoziert ein vollständiges, üppiges Mahl, und dieses wird nun in genau solchen Einzelmotiven zur Anschauung gebracht, wie sie sich auch in literarischen Gelagebeschreibungen immer wieder finden. So galt der Fisch als eine besondere und besonders teure Spezialität²², und diese besondere Wertschätzung findet in der Bildkunst ihren Niederschlag darin, dass bei Klinenmählern auf römischen Sarkophagen auf dem Tisch vor den Speisenden, also an hervorgehobener Stelle häufig eine Fisch dargestellt ist, so bei dem aus der Nähe von Rom stammenden Wannensarkophag des P. Caecilius Vallianus aus der Zeit um 270 n. Chr. (Abb. 8)²³. Auch beim Igeler Mahl spielt der Fisch eine besondere Rolle, nicht nur dadurch, dass er im Zentrum der Mahlszene erscheint, sondern auch dadurch, dass er innerhalb der Szenenfolge überhaupt die einzige Speise ist, die eindeutig identifizierbar gemacht ist.

Akzentuiert sind weiterhin die Menge und Verschiedenartigkeit des Geschirrs. Die Gefäße in der linken Szene und die großen Speiseplatten in der rechten verweisen auf die Verfügung über zahlreiches und prachtvolles, aus Metall (wohl Silber) vorzustellendes Tafelgeschirr. Diese Darstellungsabsicht wird besonders in der linken Szene deutlich, wo trotz der Kleinheit des Bildfeldes auffallend Wert darauf gelegt ist, möglichst viele und vor allem für verschiedene Zwecke geeignete Gefäße darzustellen.

Zugleich evoziert das mehrfach gezeigte Abtragen der Speiseplatten, dass es sich um eine reiche Mahlzeit handelt, die aus mehreren Gängen besteht. In ähnlicher Weise werden auch auf dem Vallianus-Sarkophag mehrere Gänge vorgeführt, nur mit dem Unterschied, dass dort – aufgrund der größeren Bildfläche – auf den Platten auch verschiedene, identifizierbare Speisen dargestellt sind. Die Zahl der aufgetragenen Speisen galt als besonderes Qualitätsmerkmal eines Gelages und wird in literarischen Gelagebeschreibungen immer wieder notiert²⁴.

Festzuhalten ist also, dass die drei Szenen des Südfrieses unterschiedlich gewichtet sind: Die beiden Küchenszenen sind sowohl kompositorisch als auch inhaltlich auf das Mittelbild bezogen und diesem dabei deutlich untergeordnet, indem sie das zentrale Thema ›luxuriöses Mahl‹ aufgreifen und weiterführen (Abb. 4).

²² z. B. SEN. epist. 95,42.

²³ Vatikan, Mus. Gregoriano Profano, Inv. 9538/9539. FO: zwischen Formello und Sacrofano. AMEDICK (Anm. 6) 167 f. Kat.-Nr. 286 Taf. 15,2 (mit älterer Lit.).

²⁴ Hierzu MARQUARDT (Anm. 21) 323 ff. (mit Quellen).

Die Sklaven: pittoreske Arbeitswelt oder soziale Ausgrenzung?

Die Besonderheit der Igeler Szenen gegenüber anderen Mahldarstellungen liegt darin, dass die Themen ›Tafeln‹ und ›Bedienung‹, die sonst in der Regel in einem Bild zusammengefasst sind, hier in getrennten Bildern vorgeführt werden. Wie ist diese Separierung zu erklären?

Ein Grund liegt zunächst in der Beschaffenheit des Bildträgers. An einem niedrigen, langgestreckten Fries waren die Gestaltungsmöglichkeiten einer Gelageszene ganz erheblich eingeschränkt. Der verfügbare Bildraum erlaubte keine platzraubende Nischenkomposition, sondern nur eine minimale tiefenräumliche Differenzierung, und er bot vor allem nicht die Möglichkeit, Figuren in unterschiedlicher Größe darzustellen und die Szene durch Größenabstufungen hierarchisch zu strukturieren. Um der Erkennbarkeit willen gab es hier nur die Möglichkeit, die notwendigerweise kleinen Figuren möglichst ohne Überschneidungen nebeneinander aufzureihen. Dieser formale Sachzwang erklärt zwar die parataktische Aufreihung des Dienstpersonals, nicht aber, warum dieses in eigenen Bildfeldern auftritt. Zu fragen ist, was dieser Umstand für den Stellenwert bedeutet, der den Sklaven hier zugemessen ist.

In anderen Gelagedarstellungen ist stets darauf geachtet – dies gilt für die frühkaiserzeitlichen Bilder aus Italien ebenso wie für die mittel- und spätkaiserzeitlichen Sarkophage und die Grabreliefs aus den germanischen und gallischen Provinzen –, die Sklaven sehr deutlich in ihrem minderen sozialen Status zu kennzeichnen: nicht nur durch Tracht und Tätigkeit, sondern vor allem durch eine erheblich kleinere Proportionierung. Am Vallianus-Sarkophag etwa sind die Sklaven zwar in die Mahlszene integriert und stehen, ohne größere räumliche Distanz, nah bei ihrem Herrn, sind aber dennoch deutlich von diesem geschieden: durch ihre Größe, Bekleidung, Tätigkeit und auch dadurch, dass die hochgezogenen Aufsätze an Kopf- und Fußende der Kline eine deutliche Grenze markieren (Abb. 8). Im Igeler Fries hingegen unterscheiden sich die Sklaven in ihrer Figurengröße nicht wesentlich von ihren Herrschaften; und dass ihnen hier sogar eigene Bildfelder zugestanden sind, legt verständlicherweise den Gedanken nahe, dass man – aus einer besonderen Erzählfreude heraus – ihnen und ihrem Tun hier eine eigene Darstellungswürdigkeit zumaß.

Gegen diese Annahme spricht aber die streng symmetrische Komposition der Szenen. Wenn man Sklaven darstellen wollte, es aber nicht möglich war, ihren niederen Rang durch eine deutliche Größenunterscheidung sichtbar zu machen, dann blieb kaum eine andere Möglichkeit, als sie zu separieren: Und dies tat man, indem man sie nicht nur durch einen größeren Abstand von den Tafelnden schied, sondern indem man sie durch die eingestellten Säulen abtrennte und damit – als Gruppe – ausgrenzte. Die Darstellung der Sklaven reflektiert genau dasselbe Grundbedürfnis nach sozialer Distinktion, wie es auch für einszenige Mahldarstellungen charakteristisch ist. Die strikte Scheidung zwischen Herrschaften und Sklaven tritt zudem in den deutlichen Unterschieden in Kleidung und Habitus beider Gruppen zutage: Während die Herrschaften in langen, reichen Gewändern liegen bzw. sitzen und angeregt miteinander kommunizieren, gehen die zweckmäßig gekleideten Sklaven in ausgreifenden Bewegungen, die Eile und Emsigkeit andeuten, ihren jeweiligen Aufgaben nach.

Die Darstellung der Sklaven entspricht in wesentlichen Motiven dem, was aus den literarischen Quellen über die Rolle von Sklaven beim häuslichen *convivium* zu erfahren ist²⁵. Die beim Gelage eingebundenen Sklaven – *ministri*, *ministratores* oder, häufiger, einfach als *pueri* bezeichnet – waren in der Regel männlich: Und das sind sie im Igeler Fries auch.

²⁵ Zur Rolle der Sklaven beim *convivium*: J. H. D'ARMS, *Slaves at Roman Convivia*. In: W. J. SLATER (Hrsg.), *Din-*

ing in a Classical Context (Ann Arbor 1991) 171 ff. (mit Quellen).

Sodann ihr Verhalten: Als ein besonderes Qualitätsmerkmal beim Gelage galt die Unauffälligkeit der Bedienung. Die Sklaven sollten nicht beim Mahl stören und, wenn schon als Bedienung zugegen, strikt schweigen. Im Igeler Fries stören sie nicht: Sie sind gar nicht beim Mahl selbst zugegen, sondern gehen, jeder für sich und ohne miteinander in Blick- oder Körperkontakt zu treten, ganz in ihrer jeweiligen Funktion auf. Die Zurückwendung der beiden, neben den Säulen agierenden Sklaven signalisiert Aufmerksamkeit gegenüber den Wünschen der Tafelgesellschaft.

Als Kennzeichen eines gehobenen Gelages galt ferner eine Vielzahl an qualifizierten Sklaven, und das ist hier in seltener Deutlichkeit der Fall: Viele Sklaven gehen verschiedenen, spezialisierten Tätigkeiten nach. Innerhalb der in ein Gelage eingebundenen Dienerschaft gab es den Quellen zufolge wiederum Spezialisten, die ein besonderes Ansehen genossen. Ein besonders hohes Prestige besaßen dabei die Kellner, die in der Regel junge, schöne und vorzeigbare Sklaven waren und dementsprechend gut behandelt wurden. Dem entspricht, dass hier – ganz so wie in stadtrömischen Sarkophagreliefs des 2. und 3. Jahrhunderts – die Wein-Zubereiter links vom Mahl, also diesem vorgeschaltet gezeigt werden und auf diese Weise hervorgehoben sind. Besonders privilegierte und teure Spezialisten waren auch die Köche, Bäcker und Fleisch-Zerteiler, wie sie hier im Ostfries mit ihren spezialisierten Tätigkeiten ausführlich vorgeführt werden.

Und schließlich die Räumlichkeiten: Eine große, geräumige und gut ausgestattete Küche war ein Privileg der Reichen; in römischen Häusern war ja überhaupt das Vorhandensein eines besonderen Küchenraumes eine seltene Ausnahme. Daher werden in den Quellen eine eigene Küche und das geschäftige Treiben in derselben auch immer wieder hervorgehoben, so etwa von Seneca: »Sieh dir nur unsere Küchen an und die zwischen den vielen Herdfeuern hin- und herrennenden Köche ...«²⁶. Vor diesem Hintergrund wird die detaillierte Ausführlichkeit des Ostfrieses verstehbar: Hier wird vorgeführt, dass man über eigene, großzügig bemessene und zweckmäßig ausgestattete Räumlichkeiten für die im Rahmen eines aufwendigen Gelages erforderlichen Dienstleistungen verfügt. Dementsprechend sollen die beiden Türbögen wohl kaum anzeigen, dass diese Küche zwei Türen hat. Die Zweifzahl der Bögen ist offenbar vor allem dem – auch hier sehr deutlichen – Bedürfnis nach kompositorischer Symmetrie zu verdanken, soll aber wohl zugleich auch verdeutlichen, dass dies – wie gerade auch der links eintretende Sklave zeigt – eine belebte Küche ist, in der professionelles Personal für eine rege Betriebsamkeit sorgt.

Es ging also in den Küchenszenen keineswegs darum, in pittoresken »Momentaufnahmen« die Sklaven in ihrer eigenen Erlebniswelt, einer Arbeitsidylle vorzuführen. Die Küchenszenen sind nur vor dem Hintergrund der hierarchischen Sozialstruktur der römischen Gesellschaft und der im römischen Denken fest verwurzelten, selbstverständlichen Scheidung zwischen Freien und Sklaven verstehbar. Die Sklaven sind hier nicht um ihrer selbst willen dargestellt. Sie sind anonyme, auf ihre funktionale Nützlichkeit reduzierte Statisten, die, als Angehörige eines inferioreren Kollektivs, in ihre eigene, niedere Welt verwiesen sind, in der sie denselben Stellenwert einnehmen wie das Geschirr und das zweckmäßige Küchenmobiliar, mit bzw. an dem sie hantieren.

²⁶ SEN. epist. 114,26: *adspice culinas nostras et concursantes inter tot ignes coquos*. Hier nach der Übersetzung von M.

ROSENBACH, L. Annaeus Seneca. Philosophische Schriften IV² (Darmstadt 1987) 725.

Rollenbild I: die beiden Protagonisten als Ehemänner

Eine ähnliche, wenn auch weniger scharfe Hierarchisierung zeigt sich auch innerhalb der Mahlszene selbst, und zwar zwischen den Geschlechtern. So wie die zwei Seitenszenen dem Mittelbild zu- und untergeordnet sind, ist auch die Mahlszene selbst in sich hierarchisch strukturiert: mit den beiden Männern in der Bildmitte und den Frauen an den Seiten.

Der Umstand, dass hier zwei Männer – mit ihren Frauen – dargestellt sind, findet seine Erklärung in der Grabinschrift, die auf derselben Seite des Pfeilers unterhalb des Hauptbildes angebracht ist (Abb. 1)²⁷. In der Inschrift teilen die beiden Brüder L. Secundinius Aventinus und L. Secundinius Securus mit, dass sie dieses Denkmal für ihre verstorbenen Angehörigen und sich selbst errichteten, und zwar, damit sie es noch zu Lebzeiten besäßen: *parentibus defunctis et / sibi vivi ut (h)aberent fecerunt*²⁸. Dementsprechend dominant treten die beiden Brüder auch in dem Hauptbild darüber in Erscheinung, wo sie, einen verstorbenen Sohn des Securus rahmend, durch ihre Größe die beherrschenden Figuren sind.

Im Fries präsentieren sich die beiden einträchtigen Brüder in ihrer Rolle als Ehegatten, denn die beiden Frauen können aufgrund ihrer individuellen Zuordnung, ihrer intimen gestischen Verbindung mit dem jeweiligen Gefährten und ihrer typologischen Kennzeichnung nur die Gemahlinnen sein²⁹. Thematisiert wird hier, so wie in anderen Reliefs römischer Sarkophage und Grabstelen auch, die eheliche *concordia*. So zeigt etwa eine Grabstele aus Arlon, ebenfalls aus der Gallia Belgica und in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts entstanden, gleichfalls zwei Ehepaare, wobei das eine Paar – wie so häufig – miteinander im Handschlag, der *dextrarum iunctio*, verbunden ist (Abb. 9)³⁰. Im Gegensatz zu solchen Darstellungen wird die eheliche Eintracht hier allerdings in einem speziellen Kontext vorgeführt und exemplifiziert: im Kontext des häuslichen Gelages.

Die Männer sind hierbei eindeutig die Hauptfiguren. Sie sind im Zentrum platziert, lagern und sind, indem sie die Becher halten und ausstrecken, die aktiv Handelnden.

Die Frauen sind ihnen durch ihre Randposition und dadurch, dass sie die Empfangenden sind, deutlich untergeordnet: ganz so, wie dies in größerformatigen Reliefs zusätzlich durch ihre geringere Figurengröße zum Ausdruck gebracht wird. Wie oben dargelegt, dient auch das Motiv des Sitzens auf einem Sessel offenkundig primär dazu, die Frauen als solche in Bezug auf die anwesenden Männer in ihrer inferioren, attributiven Rolle zu bezeichnen. Gegen eine Deutung als Genreszene spricht im übrigen der mit Früchten gefüllte Korb im Schoß der rechten Frau, dessen Deutung als ›Nachtisch‹ oder ›Dessert‹³¹ aufgrund der Bildtradition dieses Motivs nahezu ausgeschlossen ist: Der Früchtekorb war in der Bilderwelt der gallischen und germanischen Provinzen als gängiges Attribut der als *Matronae* bzw. *Matres* verehrten, lokalen Muttergöttinnen wohlvertraut³² und entspricht in der Kombination mit langer Gewandung samt Mantel sowie dem Sitzmotiv so sehr deren vertrauter Ikonographie, dass er hier kaum anders denn als gestalterisches Mittel zur rollenspezifischen Kennzeichnung seiner Trägerin gedeutet werden kann.

²⁷ So bereits DRAGENDORFF/KRÜGER (Anm. 2) 74.

²⁸ Zur Inschrift und ihrer Deutung: H. HEINEN, Grundzüge der wirtschaftlichen Entwicklung des Moselraumes zur Römerzeit. Trierer Zeitschr. 39, 1976, 100 f.

²⁹ Hierzu passt, dass in der Inschrift zumindest die Gattin des einen Bruders namentlich erwähnt wird, nämlich Publia Pacata, die *coniunx* des Aventinus. Diese ist es wohl auch, die der – offenkundig weibliche – Kopf im Mittelmedaillon des Hauptbildes vorstellt.

³⁰ Arlon, Mus. Luxembourgeois. FO: Arlon. H. GABEL-

MANN, Die Typen der römischen Grabstelen am Rhein. Bonner Jahrb 172, 1972, 123 Abb. 38.

³¹ So etwa: BRNSFELD (Anm. 4) 265 zu Kat.-Nr. 224; NOELKE (Anm. 1) 404.

³² Zur ikonographischen Kennzeichnung der Matronen siehe ST. RITTER, Die antiken Bronzen im Römisch-Germanischen Museum Köln: Die Statuetten aus Köln. Kölner Jahrb. 27, 1994, 332; 355 f. Kat.-Nr. 22 mit Anm.; LIMC VIII (1997) s.v. *Matres*, *Matronae* 1, 808 ff.; 2, 553 ff. (G. BAUCHHENS).

Rollenbild II: die beiden Protagonisten als Hausherren

Im Igeler Fries weisen sich die beiden Brüder nicht allein durch den Besitz vorzeigbarer Gattinnen aus, sondern präsentieren sich in einem weiteren Umfeld: als Herren über eine Vielzahl von Sklaven, als Hausherren.

Ein reicher, gut funktionierender Hausstand galt in der römischen Kultur, wie zahlreiche Schriftquellen erweisen, als Ausweis für ein hohes Sozialprestige, und die Quellen zeigen auch, dass das Gelage die beste Gelegenheit war, einen solchen Hausstand einer ausgesuchten Öffentlichkeit vorzuführen. Wer bei dieser Gelegenheit großzügige Räumlichkeiten, eine reiche Ausstattung und eine Vielzahl von spezialisierten Sklaven vorzuweisen hatte, galt nicht nur als reich – *dives* –, sondern bezeugte zugleich seine kulturvolle, standesgemäße Lebensart im *otium*.

Denn hierbei kam es keineswegs nur auf das pure Vorhandensein von Reichtum an, sondern vor allem auch auf den Umgang mit dem erworbenen Reichtum. Dies zeigt besonders anschaulich eine Passage aus Ciceros Rede gegen L. Calpurnius Piso, in der sich dieselben Topoi wie in unserem Fries finden. Nachdem Cicero seinen Gegner – immerhin einen gewesenen Konsul! – zunächst als böseartig, gewöhnlich, hochmütig, hinterhältig etc. sowie als einen Ausbund an Verschwendung (*luxoriosus*) beschimpft hat, fährt er fort: »Seinen üppigen Lebensstil (*luxuria*) dürft ihr nicht zu freundlich beurteilen – es gibt ja eine Spielart, die (obwohl Üppigkeit stets etwas Verkehrtes und Schändliches ist) einem selbständigen und freien Manne eher ansteht. Doch bei ihm: nichts, was Vornehmheit, was Geschmack, was Kennerschaft verriete, ja ich muss meinen Feind loben: er besitzt nichts Kostspieliges – abgesehen von seinen Ausschweifungen. Kein Tafelgeschirr von Wert, doch riesige Becher ... auf seinem Tisch häufen sich nicht Austern oder Fische, sondern Mengen von etwas ranzigem Fleisch. Sklaven in schäbiger Kleidung servieren, einige davon sind alte Männer, einer ist Koch und Hausmeister in einer Person. Er hat keinen eigenen Bäcker, keinen Vorratskeller; Brot und Wein stammen vom Einzelhändler, vom Fass. Auf seinen Speisefasos drängen sich jeweils fünf Griechen, oft noch mehr; er selbst liegt allein; man trinkt, solange vom Fass nachgegossen wird«³³.

Im Igeler Fries ist genau das Gegenteil der Fall. Es gibt kostbares, prächtiges Tafelgeschirr, und dies reichlich und für verschiedene Zwecke. Es gibt Fisch, und die Speisen werden jeweils frisch zubereitet. Die aufwartenden Sklaven sind jung, sauber und adrett gekleidet. Koch und Kellner sind nicht dieselbe Person, ganz im Gegenteil: Für die vielfältigen Aufgaben ist eine Vielzahl an spezialisierten Sklaven vorhanden. Es gibt großzügige Räumlichkeiten zur Aufbewahrung und Zubereitung von Speisen und Getränken, und da man diese reichlich im Hause hat, droht auch nicht die Gefahr, dass der Wein zur Neige geht. Und schließlich sitzt man auch nicht vereinsamt in schlechter Gesellschaft, sondern befindet sich, ohne sich zusammendrängen zu müssen, in allerbesten, familiärer Tischgemeinschaft.

Wie in Ciceros Rede, so werden auch in dem Fries die Sklaven nicht um ihrer selbst willen aufgeführt, sondern allein deshalb, um die Lebensart ihrer Herren zu charakterisieren. Und so, wie bei Cicero der Mangel an standesgemäßer *luxuria* als Beweis für die moralische Nichtswürdigkeit seines Gegners gilt, so kündigt im Igeler Fries der Gebrauch, den man von dem erworbenen

³³ Cic. Pis. 67: *Luxuriam autem nolite in isto hanc cogitare. Est enim quaedam quae, quamquam omnis est vitiosa atque turpis, est tamen ingenuo ac libero dignior. Nihil apud hunc lautum, nihil elegans, nihil exquisitum – laudabo inimicum – quin ne magno opere quidem quicquam praeter libidines sumptuosum. Toreuma nullum, maximi calices... exstructa mensa non conchyliis aut piscibus, sed multa carne*

subrancida. Servi sordidati ministrant, non nulli etiam senes; idem coquus, idem atriensis; pistor domi nullus, nulla cella; panis et vinum a propola atque de cupa; Graeci stipati quini in lectis, saepe plures; ipse solus; bibitur usque eodum de dolio ministretur. Hier nach der Übersetzung von M. FUHRMANN, M. Tullius Cicero: Die Prozeßreden II (Darmstadt 1997) 393 ff.

Reichtum macht, von der gehobenen Lebensweise der *Secundinii*. Hier geht es, um mit Cicero zu sprechen, um diese *luxuria*: diejenige, die eines reichen, angesehenen und kultivierten Mannes würdig ist.

*Deutungsprobleme und ihre Ursachen:
zur Terminologie beim Umgang mit römischen ›Alltagsszenen‹*

Fragt man nach den Gründen für die eingangs skizzierten, dauerhaften Kontroversen in der Deutung, so scheint hierfür maßgeblich die Begrifflichkeit verantwortlich zu sein, mit der wir uns solchen Bildern üblicherweise nähern. Wir sind es gewohnt, diese Darstellungen als ›Alltagsszenen‹ – im vorliegenden Fall der Untergruppe ›Familienmahl‹ – zu bezeichnen und ihnen einen besonders ausgeprägten ›Realismus‹ zu bescheinigen, wobei sich bei einem Grabdenkmal die Sinnfrage darauf reduziert, ob die Bilder nun ›retrospektiv‹ oder ›prospektiv‹ zu deuten sind. Doch wie hilfreich sind diese vertrauten Klassifizierungsbegriffe?

Der Begriff ›Alltagsszenen‹ zunächst bezeichnet keine inhaltlich klar definierbare Gruppe von Darstellungen, denn er umfasst ja keineswegs die Gesamtheit lebensweltlicher Sujets in der römischen Kunst; ausgeklammert werden etwa Opfer- oder Kampfdarstellungen (wobei zu fragen ist, wieso die Darstellung eines festlichen Gelages eigentlich ›alltäglicher‹ sein soll als die eines Opfers). Der Umstand, dass dieser Begriff grundsätzlich nicht für Darstellungen an Staatsdenkmälern und dabei namentlich für solche unter Beteiligung des Kaisers verwendet wird, zeigt, dass neben dem Bildthema selbst auch der soziale Status des Auftraggebers als konstitutives Kriterium bei der Zuordnung gilt: ›Alltagsszenen‹ finden sich nur an Denkmälern, deren Auftraggeber nicht zur politischen Führungsschicht innerhalb der römischen Gesellschaft gehören. Der Begriff ist – in Ermangelung einer griffigen Alternative – durchaus dazu tauglich, Darstellungen aus den weiten Themenfeldern Arbeitswelt und Muße von anderen, etwa mythologischen Bildern abzugrenzen; er sollte aber, um seine inhaltliche Unschärfe zu kennzeichnen, besser apostrophiert verwendet werden.

Mit missverständlichen Konnotationen behaftet ist auch der Begriff ›realistisch‹. Er wird im Falle der ›Alltagsszenen‹ ja keineswegs allein als wertneutrales Synonym etwa für ›lebensnah‹ oder ›wirklichkeitsgetreu‹ verwendet, sondern gewinnt – ob offen zugestanden oder, in jüngerer Zeit, eher unterschwellig – seine vagen Konturen erst aus der Abgrenzung von seinem Gegenteil ›ideal‹ bzw. ›idealisierend‹³⁴. Aus dieser, in der archäologischen Forschungstradition verwurzelten Begriffspolarität heraus impliziert das Prädikat ›realistisch‹ den Eindruck thematischer Banalität und das Gefühl, die betreffenden Bilder seien unmittelbar der Lebenswirklichkeit abgeschaut: ohne jenes Mindestmaß an gedanklich-reflektierender Sublimierung, welches man griechischen Bildwerken bzw. an deren Vorbild orientierten römischen Darstellungen von vornherein zuzubilligen bereit ist. Hierin wurzelt letztlich die verbreitete Einstellung, solche Bilder seien, anders als erhabene Sujets, allenfalls zu illustrativen Zwecken tauglich und bedürften keiner semantischen Analyse. Doch selbst wenn man sich um wertneutrale Verwendung bemüht, ist der Begriff ›realistisch‹ grundsätzlich erklärungsbedürftig und verlangt nach einer Klarstellung, was man im Einzelfall

³⁴ Dahinter steht die in der europäischen Geistesgeschichte verwurzelte ästhetische und poetologische Begriffsoption Realismus – Idealismus, die gerade in der Literatur zu römischen ›Alltagsszenen‹ ein erstaunlich wenig hinterfragtes Weiterleben fristet. Zum Realismus-Begriff in

Literatur und Kunst und zu seinen Bedeutungsveränderungen seit dem ausgehenden 18. Jh.: Historisches Wörterbuch der Philosophie VIII (Basel 1992) 169 ff. s. v. Realismus (G. PLUMPE) mit weiterführender Lit.

genau damit meint. Denn der lebensweltliche Bezug solcher Darstellungen wie derjenigen des Igeler Frieses ist ja keineswegs nur ein rein antiquarischer, der sich in der mehr oder weniger detaillierten Wiedergabe von Realien (Möbel, Geschirrformen, Kleidung) erschöpft. Die Bilder reflektieren ebenso nicht-materielle Realitäten – im Plural – wie die hierarchische Sozialstruktur der römischen Gesellschaft oder die strikte Rollentrennung zwischen Mann und Frau. Das Fundament, auf dem diese Bilder erst verstehbar werden, sind die Wertvorstellungen, mittels derer man in der römischen Gesellschaft sich selbst und sein Umfeld definierte. Solche Realitäten lassen sich nicht unmittelbar abbilden und werden deshalb im Igeler Fries in mehr (Mahlszene) oder weniger (Küchenszenen) starker Typisierung zur Anschauung gebracht: in Szenentypen und Einzelmotiven, die sich durch eine lange Bildtradition verfestigt hatten und dadurch überhaupt erst verstehbar waren. Es handelt sich um gezielt ausgewählte und auf verschiedenen Abstraktionsebenen angesiedelte Realitätszitate, die, hierarchisch strukturiert, einander zu einer übergeordneten Aussage ergänzen.

Besonders missverständlich sind die Begriffe ›Totenmahl‹ und ›Familienmahl‹. Sie implizieren die Annahme, zwischen den Gelageszenen der im 1. Jahrhundert n. Chr. einsetzenden Soldatengrabstelen und denjenigen der im mittleren 2. Jahrhundert aufkommenden Grabreliefs aus der Gallia Belgica gebe es einen grundsätzlichen Bedeutungsunterschied. Doch abgesehen davon, dass in den Bildern der letzteren Gruppe zumeist eine größere Zahl an Teilnehmern auftritt: Die Protagonisten tun jeweils dasselbe, und die Szenen setzen sich aus denselben konstitutiven Motiven zusammen. Weder geben signifikante Abweichungen in der Ikonographie noch – wie am Igeler Pfeiler – in den Inschriften irgendeinen Hinweis auf einen veränderten Sinngehalt.

Noch gravierender ist hierbei, dass die Klassifizierungen ›Totenmahl‹ und ›Familienmahl‹ eine nicht aus den Bildern selbst ableitbare Deutungsrichtung vorgeben. Der Terminus ›Totenmahl‹ akzentuiert die typologische Verwandtschaft mit griechisch-hellenistischen Heroen- und Grabreliefs, und diese Affinität dient wiederum dazu, eine ›prospektive‹ Deutung der germanischen und gallischen Mahlreliefs zu begründen. Dagegen ist einzuwenden, dass das Thema ›Gelage‹ in der antiken Bildkunst in unterschiedlichen funktionalen Kontexten eingesetzt und unter ganz verschiedenen Akzentsetzungen gestaltet werden konnte, so dass für die Deutung einzelner Darstellungen nur Bilder derselben Funktion, etwa derselben Zeitstellung und desselben weiteren kulturhistorischen Umfeldes als relevant gelten können. Nimmt man die Mahlszenen gallischer Grabdenkmäler des 2. und 3. Jahrhunderts für sich, dann ergeben sich weder aus ihrer Ikonographie noch aus ihrer szenischen Kontextualisierung brauchbare Einwände gegen die – mehrfach scharf kritisierte – Feststellung von H. Gabelmann: »Von der prospektiven Vorstellung der Teilnahme an Tafelfreuden, wie sie die Heroen genießen, ist nichts mehr übrig geblieben«³⁵.

Heißt das nun aber, dass diese Bilder ›retrospektiv‹ zu verstehen sind? Dieser Begriff evoziert die Vorstellung, man habe bei ihrer Konzipierung im Sinn gehabt, ein zeitlich abgeschlossenes Geschehen aus der Rückschau in einer Art Erinnerungsbild festzuhalten. Die Prädikate ›retrospektiv‹ und ›prospektiv‹ haben dasselbe, grundsätzliche Problem gemeinsam: die Prämisse, man habe bei der Bildgestaltung überhaupt eine zeitliche Fixierung angestrebt. An dieser Vorstellung ist wiederum der Begriff ›Familienmahl‹ nicht ganz unschuldig, denn er ruft nahezu unvermeidlich den Gedanken an eine pittoreske Genreszene, an die ›Momentaufnahme‹ einer trauten Familienidylle wach: wobei der Umstand aus dem Blick gerät, dass die *familia*, um die es – so wie im

³⁵ GABELMANN (Anm. 7) 295. Hierzu kritisch: SCHWINDEN (Anm. 2) 302 f. mit Anm. 69; NOELKE (Anm. 1) 417 f. mit Anm. 100.



10 Trier, Deckel eines Sarkophages. RLM Trier.

Igeler Fries – geht, auch das häusliche Dienstpersonal umfasst. Die Gegensatzbegriffe ›retrospektiv‹ und ›prospektiv‹ sind ungeeignet, etwas zum Verständnis der Bilder beizutragen; sie geben, mit ideologischer Schärfe gegeneinander ausgespielt, vor allem Auskunft über die mentale Disposition und Assoziationsbereitschaft des modernen Interpreten.

In diese Vorstellungswelt gehört schließlich noch der Topos von der »gallischen Erzählfreude«, der immer wieder gerne als Erklärungsmuster für die besonders ›realistische‹ Bildsprache gallorömischer ›Alltagsszenen‹ herangezogen wird³⁶. Gemeint ist damit offenbar so etwas wie eine sich spontan auslebende, von Darstellungskonventionen weitgehend freie Kreativität im künstlerischen Schaffen, die einer ethnisch verwurzelten, kollektiven Frohgestimmtheit entspringt. Diese Denkfigur ist offenkundig wissenschaftsgeschichtlich zu erklären: mit dem Bemühen, sich von einer sich als ›klassisch‹ definierenden, auf ihre ›Hochkunst‹ fixierten Archäologie und deren Wertmaßstäben abzusetzen, indem man die ganz eigene Qualität und Originalität provinzialrömischer Bildwerke zu betonen und sie damit vom Ruch des Provinziellen zu befreien sucht – mit der Konsequenz, dass mit wachsender Entfernung zu Rom die Bereitschaft steigt, regionale Eigenständigkeiten auch für die Funktionsweise von Bildsprache anzunehmen³⁷. Dies verstellt den Blick dafür, dass die Bildsprache provinzialrömischer Denkmäler nur als römische Bildsprache zu verstehen ist: als Teil eines allgemein anerkannten, transparenten und reichsweit verbreiteten visuellen Kommunikationssystems³⁸, welches nördlich der Alpen keinen anderen Regeln folgte als etwa in Italien.

Fazit: Es wäre einiges gewonnen, wenn man sich den Zugang zu römischen ›Alltagsszenen‹ nicht dadurch erschwerte, dass man sie in Begriffskategorien zu zwingen versucht, die bereits die Wahrnehmung der Bilder mit vorgefassten Deutungsvorgaben belasten und den Blick auf ihre Bildsprache trüben.

Zusammenfassung: die Lesbarkeit der Friesszenen

Zurück zur Eingangsfrage: Wie konnte der zeitgenössische Betrachter aufgrund seiner Sehgewohnheiten die Szenen des Igeler Frieses zueinander in Beziehung setzen und verstehen?

³⁶ Vgl. hierzu bereits die kritischen Bemerkungen von LANGNER (Anm. 1) 299 ff.; 309; 350.

³⁷ Ein Symptom hierfür ist auch das immer wieder anzutreffende, hinsichtlich der kommunikativen Funktion der Bilder aber problematische Bemühen, bei provinzialrömi-

schen Bildwerken ›einheimische‹ von ›römischen‹ Elementen zu scheiden; hierzu siehe RITTER (Anm. 32) 335 f. (am Beispiel von Götterdarstellungen).

³⁸ Hierzu grundlegend: HÖLSCHER (Anm. 14) 74 f.

Der Fries ist in derselben Weise lesbar wie andere römische Denkmäler, die eine vergleichbare Bildstruktur aufweisen. Dies gilt etwa für einen kompositorisch durchaus verwandten Sarkophagdeckel aus Trier aus der Zeit um 300 n. Chr. (Abb. 10)³⁹. Dessen erhöhtes Mittelfeld zeigt in einer Nische ein Ehepaar mit seinem Sohn in der Mitte. Das Hauptbild wird von zwei niedrigeren Seitenfeldern gerahmt: Ganz links steht ein Mann mit erhobener Hand, zu dem, über beide Seitenfelder verteilt, eine Reihe von Personen Naturalien – offenbar als Abgaben – bringt. Die Seitenbilder stehen hier in keinem expliziten thematischen Bezug zum Mittelbild, sind aber ohne diesen ideellen Bezugspunkt nicht verstehbar. So wie im Igeler Fries werden auch hier in separierten Randfeldern dienstverpflichtete Abhängige bei Dienstleistungen aufgezählt, die den im Mittelbild präsentierten Hauptfiguren gelten. Die Seitenfelder geben Auskunft über die im Zentrum stehende Familie, indem sie zeigen, dass diese über fruchtbare Ländereien verfügt und damit zur gehobenen Schicht wohlhabender Grundbesitzer gehört.

In ähnlicher Weise sind die Szenen des Igeler Frieses aufeinander bezogen. Die Mahl- und die beiden Küchenszenen bedingen und ergänzen einander, ohne sich auf der Erzählebene naiver Alltagsschilderung zu bewegen. Das Verhältnis zwischen ihnen ist ein hierarchisches: Die Mahlszene ist – kompositorisch wie inhaltlich – der übergeordnete Bezugspunkt, durch den die Küchenszenen im Kontext dieses Grabmals überhaupt erst ihre Daseinsberechtigung erfahren (Abb. 4). Hier liegt auch der Haupteinwand gegen die These, die Mahlszene könne als Hinweis auf die Jenseitserwartungen der Secundinier gelesen worden sein: Das Mittelbild ist sowohl inhaltlich als auch formal derart eng mit den Nachbarszenen verknüpft und hierdurch so fest im gänzlich diesseitigen Ambiente des häuslichen Gelages verortet, dass es nicht aus dieser Nachbarschaft herausgelöst und auf einer gänzlich anderen Verständnisebene gelesen werden kann.

Wie konnte also der römische Betrachter die Friesszenen lesen? Von der Monumentalität des Denkmals hinreichend beeindruckt, wandte er sich wohl zunächst der – auf die Straße ausgerichteten – Hauptseite zu und erblickte hier im Hauptbild zwei große männliche, eine kleinere Person rahmende Figuren, die er nach der Lektüre der Inschrift als die beiden Brüder identifizieren konnte, die das Denkmal für sich selbst und verstorbene Angehörige noch zu Lebzeiten gestiftet hatten (Abb. 1). Die beiden großen Reliefs der Sockel- und der Attikazone informierten ihn sodann darüber, in welcher Branche – im Tuchgroßhandel – es die Secundinii zu Reichtum und Ansehen gebracht hatten⁴⁰.

Schaute sich der Betrachter, derart vorinformiert, dann den schmalen Fries genauer an, so wurde er von der Welt des *negotium* in diejenige des *otium* geführt. Hier wurde sein Blick – aufgrund der zentralsymmetrischen Komposition der übrigen Reliefs – zur Mittelszene gelenkt. In dieser erblickte er ein vertrautes Thema: die Darstellung eines Gelages, hier allerdings mit zwei Hauptakteuren, die aufgrund ihrer Zahl nur die beiden, mit ihren Gattinnen auftretenden Stifterbrüder vorstellen konnten.

Die rechts und links angrenzenden Bildfelder mit ihren jeweils paarweise wirtschaftenden Sklaven waren durch ihren inhaltlichen Bezug auf die Mittelszene verstehbar: In ihnen wurde anschaulich vorgeführt, dass die Secundinii über eine große, wohlorganisierte *familia* verfügten und bei ihnen die besten (hier im Wortsinn:) »Rahmen«-Bedingungen vorhanden waren, um jenen aufwendigen Lebensstil zu pflegen, den ihre soziale Stellung und ihr öffentliches Ansehen erforderten.

³⁹ Trier, Landesmuseum. FO: Trier, Irminenkloster. F. HETNER, Die römischen Steindenkmäler des Provinzialmuseums zu Trier (Trier 1893) 136 Kat.-Nr. 313 mit Abb.; SCHINDLER (Anm. 4) 51 Abb. 147.

⁴⁰ Zur Profession der Secundinii als Tuchgroßhändler siehe LANGNER (Anm. 1) 318 mit Anm. 82 (Zusammenfassung des Forschungsstandes, mit Lit.).

Die Botschaft der Friesszenen lautet also weder: »So geht es bei uns daheim zu« noch: »So stellen wir uns das Weiterleben nach dem Tode vor«. Die – plakative – Botschaft lautet: »Wir, die Secundinii, pflegen einen gehobenen, unserem Reichtum und Ansehen angemessenen Lebensstil«. In der Art der Formulierung dieser Aussage entsprechen die Mahl- und Küchenszenen ganz den Darstellungskonventionen römischer Bildsprache. Sie unterscheiden sich in ihrer Lesbarkeit nicht von Werken der stadtrömischen ›Hochkunst‹ wie etwa der Trajansäule, in deren Spiralfries sich dasselbe Nebeneinander von stärker typisierten und stärker individuellen Szenen findet, welche einander zu einer gemeinsamen, an eine breitgefaste Öffentlichkeit adressierten und auf die umfassende und dauerhafte Rühmung eines noch lebenden Individuums abzielenden Gesamtaussage ergänzen. In Hinblick auf die Funktionsweise ihrer Bildsprache gibt es keinen Unterschied zwischen ›klassischen‹ und ›provinzialrömischen‹ Denkmälern: Es sind dieselben, in einer gemeinsamen römischen Reichskultur verankerten Wertvorstellungen, die auch in den Bildern des Igel-Frieses die visuelle Konstruktion von Wirklichkeit steuern.