

VALENTIN KOCKEL, **Porträtreiefs stadtrömischer Grabbauten**. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts. Verlag Philipp von Zabern, Mainz 1993. XI, 264 Seiten, 138 Tafeln.

Die in den Museen wie auch im Stadtbild Roms und seiner Umgebung präsenten Reliefs mit Reihen von Porträtbüsten blieben wegen ihrer zumeist schlichten Machart in der archäologischen Forschung lange unbeachtet. Gut erhaltene Exemplare dienten allenfalls als Anschauungsmaterial in Werken zum römischen Porträt und zur Trachtgeschichte, lediglich die Inschriften wurden im Band VI des *Corpus Inscriptionum Latinarum* annähernd vollständig veröffentlicht. Für die Sammler und Gelehrten des 18. und 19. Jhs. verkörperten die ernsten, hageren und vom Leben gezeichneten Gesichter der Männer den nach

gängiger Vorstellung idealtypischen Römer, den der Einsatz für die *res publica* und das Leben nach den *mores maiorum* körperlich gezeichnet hatten. Daß die Männer auf den Reliefs vielfach in *dextrarum iunctio* mit ihren Frauen verbunden sind, ergänzte das Bild vom sittsamen Lebenswandel der Dargestellten. So sah man in den rundplastisch ausgeführten Büsten eines älteren Paares in den Vatikanischen Museen (L 19) die Verkörperung altrömischer Lebensart und wollte in ihnen Cato und seine Gattin Porcia erkennen. Unabhängig von dieser Benennung befand W. HELBIG in seinem „Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Alterthümer in Rom“ (Helbig I [1891] Nr. 233): „Das scharf geschnittene, faltenreiche Gesicht des Gatten läßt einen thätigen, fürsorglichen und sparsamen Hausvater erkennen; aus der breiten Stirne sprechen fester Wille und praktischer Verstand; schwerlich aber wird man diesem Manne irgendwelche poetische Regung zutrauen“. Noch in der jüngsten Auflage des Museumsführers übt diese Vorstellung ihre suggestive Wirkung aus (Helbig I ⁴[1963] Nr. 199). Wie die seit langem bekannte und heute verschollene Inschrift zu dem Denkmal verrät, sind in den beiden Halbfiguren aus spätaugusteischer Zeit M. Gratius Libanus und seine Gattin und Freigelassene Gratiidia Chrite, also ehemalige Sklaven fremder Herkunft, dargestellt.

In der ersten Hälfte des 20. Jhs. wurden die römischen ‚Kastengrabreliefs‘ in die Erforschung der Stilentwicklung des republikanischen Porträts einbezogen. Für R. West boten die Männerköpfe auf den Grabsteinen das „Gegenbild zum Bildnis des römischen Patriziers der Republik“ und waren „gewissermaßen die plebejische Form des patrizischen Ahnenbildnisses“; folgerichtig stufte er die Reliefs als ästhetisch anspruchslose „römische Volkskunst“ ein (Römische Porträt-Plastik [1933] 52 ff.). Einen eigenen Stellenwert räumte schließlich O. Vessberg der Gattung ein: In den 1941 erschienenen „Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik“ bildeten sie neben der Münzprägung und den rundplastischen Porträts einen dritten Eckpfeiler seiner Darstellung einer Stilgeschichte des republikanischen Porträts.

Etwa 20 Jahre ist es her, daß sich die Forschung erneut und nun mit großer Intensität der römischen Sepulkralplastik zuwandte. Im selben Jahr (1977) erschienen die Dissertationen von H. G. FRENZ, Untersuchungen zu den frühen römischen Grabreliefs und D. E. E. KLEINER, Roman Group Portraiture: The Funerary Reliefs of the Late Republic and Early Empire. Über die typologische Ordnung und ikonographische Auswertung hinaus wurde vor allem in der zweiten Arbeit auch das Inschriftenmaterial zur Bestimmung der Auftraggeberschicht herangezogen. Den Blick für diese Denkmälergattung, die neben den Monumenten der römischen Staatskunst und der griechisch geprägten Idealplastik künstlerisch anspruchslos wirkt, hatten die in den 1960er und 1970er Jahren erschienenen Arbeiten von R. Bianchi Bandinelli geschärft. Nach seiner von marxistischer Geschichtsauffassung geprägten Vorstellung von römischer Kunst handelt es sich bei den Grabreliefs um Werke der römischen Plebs („arte plebea“), die er als klassenbewußten Ausdruck der römischen Unterschicht verstand und von der „arte colta“ der Oberschicht absetzte.

Wurde der Ansatz Bianchi Bandinellis in der archäologischen Forschung auch vielfach als theoretisch kritisiert, so trug die Einbeziehung sozialgeschichtlicher Aspekte in die Betrachtung römischer Kunst wesentlich zum Verständnis der gesellschaftlichen Voraussetzungen ihrer Entstehung bei. P. ZANKER hat in seinem grundlegenden Aufsatz „Grabreliefs römischer Freigelassener“ (Jahrb. DAI 90, 1975, 267 ff.) erstmals die ‚Kastengrabsteine‘ aus der kulturgeschichtlichen Perspektive analysiert und mit dem Augenmerk auf die Auftraggeber die Reliefs in ihr historisches und soziales Umfeld eingeordnet. Im Gegensatz zur herkömmlichen, lediglich an Stilentwicklung und Benennungsfragen interessierten Porträtforschung stellte er den semantischen Gehalt der Relieffiguren in den Mittelpunkt seiner Untersuchung. Von der Frage nach der Funktion der Denkmäler ausgehend, beschrieb er das aus ihnen ablesbare Selbstverständnis und Repräsentationsverhalten der libertinen Auftraggeber.

Das hier zu besprechende Werk, die 1989 abgeschlossene Darmstädter Habilitationsschrift des Verf., schließt – auch in zeitlicher Hinsicht – an die genannten Arbeiten an: Die Anfänge der Katalogisierung des umfangreichen Materials reichen in die späten siebziger Jahre zurück, wobei auch Vorarbeiten von P. Zanker in den Katalog eingeflossen sind. Die Vorgehensweise wird im einleitenden ersten Kapitel (S. 1–5) klar umrissen: Wie schon der Untertitel explizit ankündigt, steht die Ikonographie der Bildnisse im Mittelpunkt der Untersuchung; den mentalitätsgeschichtlichen Hintergrund der Denkmäler, den der genannte Aufsatz von P. Zanker beschreibt, setzt der Verf. als bekannt voraus. In den Katalog aufgenommen wurde eine breite Auswahl von „Grabreliefs spätrepublikanisch-frühaugusteischer Zeit mit halb- und ganzfigurigen Darstellungen in ungefährer Lebensgröße“ aus Rom und Umgebung sowie aus Ostia. Die Reliefs der mittleren Kaiserzeit werden nur am Rande behandelt und im Katalog unter N1–22 beschrieben. Somit stehen als Materialgrundlage etwa 270 Reliefs mit insgesamt über 450 Porträts zur Verfügung. Gegenüber den älteren Arbeiten von Frenz und Kleiner hat sich demnach die Materialgrundlage mehr als verdoppelt. Der chronologische Schwerpunkt liegt eindeutig auf dem 1. Jh. v. Chr.: Die Produktion der Reliefs beginnt in der ersten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. und erreicht ihren Höhepunkt in spätrepublikanisch-augusteischer Zeit zwischen 40 und 10 v. Chr.; im 1. Jh. n. Chr. sind nur noch relativ wenige Stücke entstanden.

Nach einer knappen Auseinandersetzung mit der wissenschaftlichen Literatur zum römischen Porträt und zu den Grabreliefs (S.1–4) begründet der Verf. die erneute Beschäftigung mit dem Thema: Demnach geht es ihm darum, „die spezifischen Möglichkeiten der stadtrömischen Reliefs mit den Bildnissen Freigelassener zur Interpretation von Form, Chronologie und Bedeutung des spätrepublikanisch-augusteischen Porträts auszuschöpfen“ (S.5). Aus dem Umstand, daß zahlreiche Reliefs mehrere Personen unterschiedlichen Alters und Geschlechts wiedergeben, sollen Erkenntnisse gewonnen werden, die für das Verständnis der gleichzeitigen rundplastischen Porträts relevant sind. Zentrales Thema des Buches ist also das römische Porträt im genannten Zeitraum. Als weiteres Ziel nimmt sich der Verf. vor, das entsprechende Material ausführlich darzustellen und photographisch zu dokumentieren. Der Band ist denn auch opulent mit zumeist exzellenten Abbildungen ausgestattet und sorgfältig ediert, wie man es von der von K. Fittschen und P. Zanker herausgegebenen Reihe „Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur“ mittlerweile kennt. Zum Bedauern des Lesers bleiben prosopographische Fragen ausgeklammert; ihre Behandlung durch P. Castrén soll an anderer Stelle vorgelegt werden, sicherlich ein Nachteil für den Benutzer des umfassendsten Werkes zu den stadtrömischen Porträtreiefs, den jedoch nicht der Verf. zu verantworten hat.

Im zweiten Kapitel (S.6–14) werden der architektonische Kontext und die dadurch bedingte Form der Reliefs behandelt. Von den Grabbauten läßt sich heute nur noch schwer eine genaue Vorstellung gewinnen, da lediglich drei von ihnen *in situ* gefunden wurden. Wie das Doppelgrab an der Via Statilia (A1–2) zeigt, sind die Reliefs in die Fassade eines kubischen, wohl mit einem Giebel zu ergänzenden Baues eingelassen: Die im Oberkörperausschnitt dargestellten Grabinhaber blickten somit zur Straße und erreichten auf diese Weise die von ihnen angestrebte Präsenz in der Öffentlichkeit, die durch die darunter angebrachte Inschrift noch konkretisiert wurde. Im dahintergelegenen Grabbezirk war die Asche der Verstorbenen in Urnen bestattet.

Nahezu alle Reliefs stammen von rechteckigen Grabbauten; bei manchen (H6) zeigen die angearbeiteten architektonischen Elemente die ursprüngliche Einbindung in eine durch Pilaster o. ä. gegliederte Fassade. Im Unterschied zu den kastenartigen, langrechteckigen Platten mit Halbfiguren oder Büsten fehlt den Reliefs mit stehenden, lebensgroßen Figuren die Rahmung, so daß davon auszugehen ist, daß sie in architektonisch gefaßte Nischen oder Ädikulen eingesetzt waren. Als Vorbilder derartiger Grabfassaden mit ganzfigurigen Reliefs könnten die Obergeschosse von Ädikulabauten mit Reihen von Porträtstatuen gedient haben, wie sie der Verf. in seiner Dissertation über die Grabbauten vor dem Herkulaner Tor in Pompeji (1985) eingehend behandelt hat.

Eine analoge Deutung der Reliefs mit Halbfiguren, für die P. Zanker den zunächst einleuchtenden Begriff der „Fenstergucker“ geprägt hat, bereitet gewisse Schwierigkeiten. Mit Recht weist der Verf. nämlich auf die Seltenheit des hausförmigen Grabes und die mangelnde formale Verbindung der Reliefs mit ihrem architektonischen Kontext hin. Seine Erklärung der querrchteckigen Bildfelder mit Halbfiguren als Reduktionsform und „abstrakte Chiffre ganzfiguriger Darstellungen“ vermag aber ebensowenig zu befriedigen. Wichtig und zutreffend ist jedoch die Beobachtung, daß die Halbfiguren der Reliefs sich typologisch ausnahmslos von ganzfigurigen Statuentypen herleiten und sowohl formal als auch inhaltlich nicht den Schulterbüsten gleichzusetzen sind. Die Reihung der Bildnisse im Körperausschnitt scheint demnach ohne direkte Vorbilder und als Darstellungsform „speziell für die Auftraggeberschicht der Liberti in Rom entwickelt“ worden zu sein. Das seit dem frühen 1. Jh. n. Chr. sinkende Interesse der Libertinen an der herkömmlichen Darstellung auf den Reliefs wäre dann mit den Veränderungen in der Grabarchitektur, beispielsweise der Entstehung von Columbarien und ähnlichen Anlagen mit nach innen gerichteter Ausstattung, zu erklären.

Im Zusammenhang mit der vergleichsweise geringen Zahl der seit augusteischer Zeit entstandenen Reliefs, auf denen die Grabinhaber im Büstenausschnitt wiedergegeben sind, kommt der Verf. auf die Frage zu sprechen, welche Aussage den Bildnisformen zukommt (S.11 ff.). In überzeugender Argumentation wird ein direkter formaler Bezug zu den viel beschworenen *imagines maiorum* der römischen Nobilität abgelehnt und die skulptierte Büste statt dessen als repräsentative Darstellungsform erklärt, die sich in der stadtrömischen Oberschicht bei der Aufstellung von privaten Familiengalerien seit etwa der Mitte des 1. Jhs. v. Chr. wachsender Beliebtheit erfreute. Zwar werden die Bildnisbüsten der Antistii auf dem reich dekorierten Relief L4 als *imagines* bezeichnet; auf Grund ihres Status als *liberta* verfügte zumindest *Antistia Plutia* aber sicher nicht über Ahnenbildnisse. Daß mit dem Begriff *imago* nicht die Büstenform an sich, sondern die ‚individuelle‘ Wiedergabe einer Person in Gestalt des (abgekürzten) Bildnisses überhaupt gemeint sein konnte, belegt das in augusteischer Zeit entstandene Relief K16 mit zwei bekleideten weiblichen Halbfiguren, die der zugehörigen Inschrift zufolge die *imagines* der beiden Freigelassenen Calpurnia Salvia und Calpurnia Hilara darstellen. Zum Bedeutungsgehalt von *imago* nach den schriftlichen Quellen siehe R. DAUT, Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer (1975). Darüber hinaus findet sich im umfangreichen Material der Grabreliefs kein Beleg für die früher mehrfach geäußerte These, daß die Porträtbüste – im Unterschied zur Halbfigur – der Kennzeichnung Verstorbener

diente. Ein Blick auf die chronologische Verteilung von Halbfigur und Büste bestätigt diese Einschätzung, da letztere erst in einer fortgeschrittenen Phase der Gattung neben die herkömmliche Darstellungsform der Libertinen tritt.

In der folgenden Analyse der räumlichen Bezüge zwischen Bildnissen und Bildfeld, das nur in wenigen Fällen architektonisch gestaltet ist, kommt der Verf. zu keinem klaren Ergebnis: „Die als Kürzel ganzfiguriger Statuengruppen angelegten Bildfelder können als Fenster, aber auch als Aediculen oder Schränke verstanden werden“ (S. 14). Von Giebeln und Läden eingefasste Nischen erinnern zwar tatsächlich an *armaria*, die Schränke mit den Ahnenbildnissen der römischen *nobiles*; die angeführten Beispiele von Reliefbildnissen unterschiedlichster Formen in verschließbaren Nischen – von Statuen über Halbfiguren bis hin zu Büsten – belegen jedoch, daß die Konnotation ‚Ahnenschrank‘ nur ein nebensächlicher Aspekt des Bedeutungsspektrums gewesen sein kann. Ein vergleichbares Phänomen zeigt sich bei einer kleinen Gruppe von Reliefs, die bereits der mittel- und spätaugusteischen Zeit angehören und bei denen die Bildnisse aufwendig gerahmt in einzelne Tondi gesetzt sind: Ungeachtet der ikonographischen Vorbilder werden Halbfiguren und Büsten in die *clipei* gesetzt und so die Dargestellten einem aktuellen ‚Trend‘ entsprechend nobilitiert. Überraschend wirkt nach der differenzierten Diskussion das Eingeständnis des Verf., daß die Darstellungsformen offenbar recht wahllos, jedenfalls ohne erkennbare Absicht auf den Reliefs eingesetzt würden. Hier muß man sich wohl eher eingestehen, daß wir nicht alle Kriterien kennen, die für die Auftraggeber bei der Ausgestaltung ihres Grabmonuments ausschlaggebend waren. An der Rezeption neuer Bildnisformen der Oberschicht und an dem seit augusteischer Zeit zunehmenden schmückenden Beiwerk auf den Reliefs wird deutlich, daß die Auftraggeber sich die Ausstattung öffentlicher und privater Bauten mit qualitativem architektonischen und statuarischen Dekor aus Marmor zum Vorbild nahmen. Die gerade seit augusteischer Zeit mit steigendem Aufwand und mit programmatischer Absicht betriebene Aufwertung der öffentlichen und sakralen Räume durch reichen Bildschmuck dürfte ihre normative Wirkung nicht verfehlt haben.

Der bei weitem größte Teil der Untersuchung ist der „Ikonographie der Reliefs“, genauer gesagt der Bildnisse, gewidmet (S. 15–55). Im einzelnen geht es um die verwendeten Statuentypen, weiter um die Tracht, die Frisuren und die Gestik der Figuren, schließlich um die Attribute, mit denen Status und Berufe der Dargestellten näher bezeichnet werden. Bei den Männern ist das Erscheinungsbild fast gänzlich von der Toga geprägt, die als Tracht des freien römischen Bürgers für die libertine Auftraggeber-schicht von besonderer Aussagefähigkeit war. Diese Tatsache wird noch unterstrichen durch den weitgehenden Verzicht auf sonstige Standeskennzeichen. Die Entwicklung des Bürgergewandes von der knapp anliegenden *toga exigua* mit enger Armschlinge bis hin zur offenen, stoffreicheren Variante augusteischer Zeit mit *sinus* und herausgezogenem *umbo* läßt sich an den Reliefs kontinuierlich nachvollziehen. Die Form der Toga kann deshalb in gewissem Rahmen als Datierungskriterium herangezogen werden; jedenfalls läßt sich anhand der Führung und Stofffülle des *balteus* eine frühe und eine fortgeschrittene Gruppe unterscheiden. Bis in augusteische Zeit hinein dominiert die spätrepublikanische Toga mit eingeschlagenem rechten Arm; die offene Drapierungsweise mit freiem rechten Arm ist dagegen erst auf Denkmälern von mittel- bis spätaugusteischer Zeitstellung zu finden (z. B. J 4 Mitte, M 1). Bei einer Reihe von männlichen Bildnissen greift der Dargestellte abweichend vom vorherrschenden Schema mit der linken Hand in den *balteus* (z. B. auf K 3). Wie der Togatus auf dem ganzfigurigen Relief K 7 aus spätaugusteischer Zeit vor Augen führt, läßt sich das Motiv zwanglos mit der offenen Toga in Verbindung bringen: Es ermöglichte sowohl die Darstellung im fortschrittlichen Habitus des stoffreichen Gewandes – die entsprechenden Beispiele sind alle in augusteischer Zeit entstanden – als auch die Präsentation der mit einem Ring geschmückten linken Hand. Anhand von Reliefs mit Männern unterschiedlichen Alters macht der Verf. die interessante Beobachtung, daß zwischen Altersstufe und Togaform ein offenkundiger Zusammenhang besteht: Ältere Männer mit entsprechendem Gesichtstypus bleiben bei ihrer ‚altmodischen‘ Drapierung, während die jüngeren Männer neben ihnen in einer entwickelteren Form der Toga auftreten. Daß solche Unterschiede wahrgenommen wurden und die modische Veränderung der Tracht einer gesellschaftlichen Bewertung unterlag, wird durch literarische Quellen bestätigt. In diesem Zusammenhang verweist der Verf. auf den Prozessionsfries der Ara Pacis, auf dem Männer in verschiedenen Togatypen zu sehen sind.

In der großen Masse der Togati fallen die wenigen Abweichungen vom bürgerlichen Habitus besonders ins Auge, vor allem die fünf zumeist jungen Männer in militärischer Aufmachung mit Schwert und Schulterbausch, einer von ihnen im Panzer (J 1). In drei Fällen (D 1, D 2, L 9) präsentieren sie sich dem Betrachter sogar mit nacktem Oberkörper. Die idealisierende Darstellung wird hier als bewußter Rückgriff auf hellenistische Vorbilder inszeniert; sie kommt gelegentlich auch bei ganzfigurigen Reliefs vor (O 53), ist für die Gattung der Grabreliefs ansonsten aber ganz untypisch. Diese Männer, in denen der Verf. durchweg Militärtribunen erkennt, nehmen ungeachtet ihres jugendlichen Alters den zentralen Platz inmitten der Angehörigen ein und heben so die Reputation ihres Berufs deutlich hervor. Die entsprechenden Beispiele konzentrieren sich auf den relativ kurzen Zeitraum zwischen etwa 40 und 20 v. Chr., also

auf die Phase des zweiten Triumvirats und die frühaugusteische Zeit. Auch das vom Verf. früher ange-setzte Relief C 1 kann nach Stil und Ikonographie durchaus bereits dieser Zeit angehören. Außer den Militärs setzen sich mindestens zwei männliche Bildnisse vom üblichen Typus des Togatus ab, da sie lediglich mit einer Tunika bekleidet sind. Mit Zanker sieht der Verf. darin einen Hinweis auf den Sklavenstand der Dargestellten. Dem auffälligen Schema kommt im Kontext der statusbetonenden Bild-nisse der Grabreliefs mit Sicherheit eine Bedeutung zu; gegen eine generelle Interpretation von Tunika-trägern als Sklaven spricht jedoch das Relieffragment O 2, in dessen Inschrift der Tunikaträger eindeutig als Freigelassener bezeichnet ist.

Bei den Frauenbildnissen zeigen die Reliefs ein wesentlich breiteres Spektrum an Haltungen und Gewanddrapierungen als bei den Männern. Etwa die Hälfte der weiblichen Halbfiguren läßt sich auf Statuentypen zurückführen, die aus der Rundplastik bekannt sind. Dazu ist allerdings anzumerken, daß eine ‚Vorlage‘ bisweilen so stark abgewandelt wurde, daß der zugrundeliegende Typus kaum noch zu erkennen ist. Dies ist besonders bei dem relativ häufig vorkommenden Haltungsschema mit erhobenem rechten Arm der Fall, in dem der Verf. eine Anlehnung an die Haltung der ‚Kleinen Herkulanerin‘ sieht, die mit ihrer rechten Hand eine Stoffbahn zur linken Schulter hochzieht und den Kopf nicht mit dem Mantel bedeckt. Bei den vom Verf. angeführten Beispielen greifen die Frauen jedoch nur in den Gewand-bausch vor ihrer linken Brust, haben also wenig mit dem bekannten Statuentypus gemein, zumal der Kopf bei den entsprechenden Darstellungen einmal bedeckt ist und dann wieder unverhüllt bleibt. Im Unter-schied dazu wird der in der späten Republik in der Rundplastik wie auch auf den Grabreliefs sehr verbreitete Statuentypus der ‚Pudicitia‘ ziemlich originalgetreu rezipiert; daneben erscheint das charak-teristische Haltungsmuster in verschiedenen Varianten und gelegentlich auch seitenverkehrt. Aus dem Rahmen fällt hier allerdings das Relief H 13, auf dem die junge Frau rechts den Mantel nicht über den Kopf gezogen hat und deshalb kaum mit dem Pudicitia-Typus in Verbindung zu bringen ist. Ähnlich verhält es sich bei den Bildnissen im als ‚Variante Bologna-Verona‘ bezeichneten Haltungsschema (rech-ter Arm samt Hand vom Mantel bedeckt), die mit einer Ausnahme alle mit unbedecktem Kopf wieder-gegeben sind. Die übrigen Statuentypen, die auf rundplastische Vorbilder zurückgehen, gehören einer späteren Phase an als die ‚Pudicitia‘: Die Reliefs mit Bildnissen im Schema der ‚Fundilia‘ und des Typus Formia stammen alle bereits aus der augusteischen oder späteren Zeit. Dieser Sachverhalt wird vom Verf. in Analogie zur Entwicklung der Toga einleuchtend mit dem Bestreben der Auftraggeber erklärt, die dem aktuellen Zeitgeschmack entsprechende Qualität und Drapierung der Gewänder auf den Grabdenkmälern zu präsentieren.

Die andere Hälfte der weiblichen Bildnisse ist im Haltungsschema an die Togati angeglichen, wobei in den meisten Fällen der Mantel den Kopf bedeckt. Im Hinblick auf die Darstellung *capite velato* kommt der Verf. zu dem Schluß, daß diesem Motiv gerade deshalb, weil es auch unabhängig vom jeweils gewählten Vorbild eingesetzt wird, eine konkrete Bedeutung zukommt und daß es demnach die verheir-ate Frau kennzeichnet. Diese Feststellung liegt nahe und wird sicher weitgehend das Richtige treffen, doch verringern sich die Anhaltspunkte für eine eindeutige Konnotation der *velatio* deutlich, wenn man nach den oben geäußerten Bedenken die bewußte Abwandlung des Typus der ‚Kleinen Herkulanerin‘ zu einer Figur mit bedecktem Kopf gering veranschlagt und deshalb als Argument außer acht läßt. Da aus den Inschriften der Reliefs eindeutige Hinweise auf den Status der Frauen mit bedecktem Kopf nicht zu gewinnen sind, bleibt man auf die Darstellungen selbst angewiesen: Als ergänzende Bildchiffren fungieren, abgesehen von Kindern oder Altersmerkmalen, die Geste der *dextrarum iunctio* (vgl. G 7) und Trachtteile wie die *stola* (S. 49 ff. im Zusammenhang mit den Gesten und Attributen ausführlich behan-delt). Eine Regelhaftigkeit läßt sich in dieser Frage jedoch den Bildnissen auf den Reliefs nicht entnehmen (vgl. E 6, H 9, I 6, J 3). Ein ähnlich negatives Fazit zieht der Verf. im Hinblick auf die Semantik der verwendeten Statuentypen: „Eine bewußte Verwendung bestimmter Typen für weitergehende Aussagen über Rang und Stellung der Frauen ist bisher nicht nachzuweisen“ (S. 31). Man muß dieses Ergebnis akzeptieren, obgleich zu bedauern ist, daß aus dem umfangreichen Material der Grabreliefs – anders als man vielleicht erwarten könnte – keine Anhaltspunkte für eine ikonologische Interpretation der anony-men, häufig aus sepulkralen Kontexten stammenden Porträtstatuen der späten Republik und der augu-steischen Zeit zu gewinnen sind.

Um beim Erscheinungsbild und Status der Dargestellten zu bleiben, sei an dieser Stelle das Thema „Gesten und Attribute“ (S. 49 ff.) angeschlossen. Hier geht der Verf. zuerst auf die Aussage der *dextrarum iunctio* ein, eine Bildchiffre, die als Handlungsmotiv gattungsspezifisch ist und die Halbfiguren der Reliefs von den rundplastischen Porträtstatuen aus öffentlichem wie sepulkralem Kontext unterscheidet. Da ausschließlich Frauen und Männer auf diese Weise ihre Verbundenheit kundtun, kommt der Verf. zu dem Schluß, daß mit der *dextrarum iunctio* auf die Rechtmäßigkeit der ehelichen Verbindung zwischen den Dargestellten hingewiesen werden sollte, ein Vorrecht, das sie von den unfreien Sklaven unterschied und das ihre Nachkommen zu frei geborenen Bürgern machte. Diese auf den ersten Blick plausibel erschei-nende juristische Erklärung wird jedoch durch die Feststellung relativiert, daß die Geste des Handschlags

darüber hinaus eine allgemeinere Bedeutung hatte und auch die *concordia* ausdrücken konnte, die für Ehegatten nach Ausweis von Grabepigrammen und Grabreden einen normativen Wert darstellte.

Zu den Attributen der verheirateten Frau, der *matrona*, zählen einmal die über den Kopf gelegte *palla*, die literarischen Quellen zufolge Eigenschaften wie *castitas* und *puđicitia* signalisierte, vor allem aber die *stola*. Dieses bodenlange Gewand, das über der Tunika getragen wurde und am V-förmigen Halsausschnitt sowie an den Schulterträgern erkennbar ist, galt als das Kennzeichen der ehrbaren *matrona* aus angesehenem Haus. Bei den vom Verf. angeführten Beispielen handelt es sich jedoch in den meisten Fällen nicht um die *stola*, sondern um eine zweite Tunika mit tieferem Halsausschnitt (besonders deutlich bei Aiedia Fausta auf I 1 zu sehen). Auch das Untergewand der Frau auf E 1 kann nicht als *stola* bezeichnet werden; vielmehr muß man in ihr eine *calasis* sehen, die vom griechischen Chiton abgeleitet und bei römischen Porträtstatuen gelegentlich als Untergewand dargestellt ist (zu *stola*, *calasis* und Tunika jetzt B. SCHOLZ, Untersuchungen zur Tracht der römischen *matrona* [1992]).

Soweit den Abbildungen zu entnehmen ist, trägt auf den Grabreliefs lediglich eine einzige Frau, Matellia Galla auf K 10, mit Sicherheit über der Tunika die *stola* und darüber die *palla*. Bezeichnenderweise handelt es sich in diesem Fall um eine Freieborene, deren Gatte, mit dem sie in *dextrarum iunctio* verbunden ist, nach Ausweis der Tribuszugehörigkeit ebenfalls nicht dem Libertinenstand angehörte. Obwohl die charakteristischen Träger nicht zu sehen sind, kann man in den Frauen auf F 1 (links) und I 7 wohl ebenfalls *feminae stolatae* erkennen. Eine Reihe von meist als älter gekennzeichneten Frauen trägt – häufig zusätzlich zur hochgezogenen *palla* – ein eng anliegendes, schmales Tuch auf dem Kopf, das die Haare über der Stirn freiläßt und in die Frisur eingebunden sein kann. Mit dem vom Verf. hierfür verwendeten Begriff *vitta* (auch im Zusammenhang mit den Frisuren S. 39 ff. behandelt) werden nach Ausweis literarischer Quellen jedoch die seitlich herabhängenden Enden eines Bandes (*infula*) bezeichnet, das hauptsächlich bei *matronae* und Priesterinnen zur Einbindung des Haars diente (dazu jetzt A. V. SIEBERT, *Boreas* 18, 1995, 77 ff.). Eine entsprechende Funktion scheinen die schmalen Tücher bei den Bildnissen auf einer Reihe von Reliefs zu haben (z. B. A 12, B 1, B 4, B 8, D 2 etc.). Im Unterschied zur *infula* handelt es sich bei der *rica* bzw. *ricula* um ein größeres Tuch; möglicherweise ist es in der Kopfbedeckung der rechten Frau auf A 3 zu erkennen. Tracht und Attribute der weiblichen Bildnisse auf den Grabreliefs sind also deutlich auf den Status der Dargestellten als *matronae*, d. h. legitime Ehefrauen ausgerichtet. Daß sie sich zu diesem Zweck auch Attribute freieborener Frauen aneigneten, die ihnen auf Grund ihrer libertinen Herkunft nicht zustanden, wie der Verf. resümiert (S. 53), läßt sich dem Material m. E. nicht mit Sicherheit ablesen.

Mit Aussagen und Hinweisen zu ihren Berufen halten sich die Grabinhaber auffallend zurück. Der Verf. erklärt dies damit, daß nicht die wirtschaftliche Grundlage ihrer Karriere, sondern allein der damit erreichte gesellschaftliche Status dokumentiert werden sollte. Zum Bild der bürgerlichen Aufsteigerfamilien paßt die Beobachtung, daß sie mit der *bullula* auf der Brust ihrer minderjährigen Söhne auf die nächste, freieborene Generation verweisen. In einigen Inschriften werden Angaben zu Berufen gemacht, doch nur auf wenigen Steinen findet sich eine berufsbezogene Darstellung (J 3), eine Arbeitsszene (C 4) oder die bildhafte Kombination von beruflicher Tätigkeit und Togatracht (K 17). Seltene Ausnahmen bilden reputierliche Biographien wie die Karrieren der bereits erwähnten Militärs und Ämter wie der Sevirat, auf den durch die Wiedergabe von *fascas* hingewiesen wird (G 7, L 17).

Das Unterkapitel über die Frisuren ist in programmatischer Weise mit „Mode – Status – Altersmerkmal“ überschrieben (S. 32–49). Bei den männlichen Bildnissen überwiegen die Kurzhaarfrisuren, wobei sich die älteren Männer durch Halbglatzen oder ‚Geheimratsecken‘ von den jüngeren mit rundem Stirnabschluß unterscheiden. Die republikanische Haartracht hält sich bis in augusteische Zeit hinein; erst allmählich werden voluminöse Haarkappen und gelocktes Stirnhaar üblich. Mit der Zeitstellung der meisten Reliefs erklärt sich die Tatsache, daß die Rezeption des höfischen Porträts mit typisch julisch-claudischer Haardrapierung nur auf relativ wenigen, spät anzusetzenden Reliefs zu beobachten ist. Wie bei den Porträttypen zeigt sich auch bei den Frisuren, daß sie zur Unterscheidung der Lebensalter der Dargestellten eingesetzt werden. Zu den verschiedenen Frisurtypen der Frauen stellt der Verf. fest, daß es sich dabei um Moden handelt und nicht um Kennzeichen der sozialen Stellung der jeweiligen Frau. Demnach lassen sich aus der Entwicklung der Haartrachten – von den spätrepublikanischen Frisuren mit Scheitelknoten, mit mehreren Scheiteln, mit *exiguus nodus* oder *tutulus* über die Stirnbauschfrisuren der Octavia und der Livia bis hin zu den seit dem späten 1. Jh. v. Chr. gängigen Mittelscheitelfrisuren mit Nackenschleife – Datierungsanhaltspunkte für die Reliefs gewinnen. Dabei muß man sich allerdings vor Augen halten, daß die Frauen offenbar die einmal gewählte Haartracht beibehielten und daß demnach neben physischen Merkmalen auch die jeweilige Frisur zur Kennzeichnung des Alters der Trägerin beitrug. Eine entsprechende Feststellung ist bereits im Zusammenhang mit der Togatracht der Männer getroffen worden. Wie der Verf. richtig bemerkt, ergeben sich aus diesen Beobachtungen Konsequenzen für die Datierung von mehrfigurigen Reliefs, ebenso aber von Statuen und Büsten aus rundplastischen Porträtgruppen. Im Gegensatz zu K. Fittschen, der eine entsprechende Retardierung von Porträts älterer

Personen für die mittlere und spätere Kaiserzeit strikt ausschließt, warnt er vor einer zu engen Datierung von Einzelstücken allein nach der Haartracht.

In einem kurzen vierten Kapitel (S. 56–62) werden außerstilistische Kriterien zur Datierung der Grabreliefs aufgeführt. Hier kommen auch die Inschriften zur Sprache. Ihr Wert für die Datierung wird durch die Erhaltungsbedingungen und die Knappheit der Angaben erheblich eingeschränkt; gewisse Anhaltspunkte ergeben sich aus der Verwendung des *cognomen*, die im Verlauf des 1. Jhs. v. Chr. ständig zunimmt. Hier wäre noch das Stifterformular als Hinweis auf eine Entstehung bereits in der Kaiserzeit anzufügen (z. B. K 2; M 4). Was das Steinmaterial der Reliefs betrifft, so wird aus der chronologischen Verteilung der Beispiele ersichtlich, daß man Kalkstein und Travertin, selten Tuff, vor allem bei den früheren Denkmälern verwendet hat. Die Mehrzahl ist aus Marmor gearbeitet, der bereits etwa ab der Mitte des 1. Jhs. v. Chr. bei den Reliefs vorkommt und seit frühaugusteischer Zeit nahezu ausschließlich eingesetzt wird (mit späterem Ansatz ab 30 v. Chr. KLEINER a. a. O. 74f.). Wie bereits im Kapitel über die Frisuren deutlich wurde, schränkt sich die chronologische Relevanz der weiblichen Haartrachten auf die Porträts von jungen Frauen ein; im übrigen bieten sie lediglich einen mehr oder weniger genauen Terminus post quem wie beispielsweise die um 40 v. Chr. auftretende Stirnbauschfrisur der Octavia und der Livia. Bei den männlichen Haartrachten ist der Spielraum noch größer; hier ergeben sich hauptsächlich für die späten Beispiele Verknüpfungen mit den Porträts der julisch-claudischen Kaiserfamilie. Als weitere Datierungskriterien werden der Bildausschnitt der Reliefs und die Form der Büste angeführt. Die Bildnisbüste, seit etwa frühaugusteischer Zeit auf die Grabreliefs übernommen, zeigt bis in die frühe Kaiserzeit keine geradlinige Entwicklung; danach nimmt der Brustausschnitt beständig an Größe zu und nähert sich in seiner Form einem Trapez. Resümierend stellt der Verf. fest, daß infolge der unterschiedlichen Altersstufen bei den Bildnissen „Datierungen nur eine Genauigkeit von ein oder zwei Jahrzehnten erreichen können“ (S. 57).

Das fünfte und letzte Kapitel „Probleme von Ikonographie und Stil“ (S. 62–76) ist der Untersuchung der Porträts gewidmet. Die getrennte Behandlung der antiquarischen und rein ikonographischen Aspekte des Themas in den vorhergehenden Abschnitten sowie im Katalog erscheint sinnvoll, da es nun um die formalen Komponenten geht, die in ihrer Gesamtheit das Aussehen der Dargestellten bestimmen (das „Formelrepertoire“). Nach denselben Kriterien sind übrigens im Katalog die Reliefs zu Gruppen geordnet und in Kombination mit äußeren Anhaltspunkten datiert. Was dem unvoreingenommenen Betrachter der Grabreliefs zunächst ins Auge springt, ist die ausgeprägte ‚individuelle‘ Charakterisierung der Personen. Erst beim zweiten Hinsehen stellt er fest, daß sich einzelne Züge der ausgeprägten Physiognomien in formelhafter Weise wiederholen. Dieses Phänomen versucht der Verf. zu erklären, indem er die verschiedenen Komponenten der Porträtgestaltung – Kopf- und Gesichtstypus, Mimik, ‚Zeitgesicht‘ und Stil – nacheinander analysiert. Die Grundlage der Porträts bilden sog. Kopftypen: beispielsweise der Altmännertypus mit hohem, kahlem Schädel und tiefliegenden Augen (A 10) oder ein zweiter Typus mit eher breitem, massigem Kopf, zerfurchtem Gesicht und bewegter Mimik (B 1). Beide „Grundformen“ sind seit der frühen Phase auf den Reliefs anzutreffen, werden zeitlich parallel verwendet und – dem Zeitgeschmack entsprechend redigiert bzw. geglättet – bis in augusteische Zeit hinein den Bildnissen älterer Männer zugrundegelegt.

Entsprechende Grundschemas sind, wenn auch weniger deutlich ausgeprägt, bei den Porträts der jüngeren Männer anzutreffen. Die weiblichen Bildnisse, unter denen sich zahlreiche idealisierte, zeitlose Gesichter finden, werden spätestens ab der Mitte des 1. Jhs. v. Chr. gleichfalls nach diesem Muster mit individuellen Merkmalen ausgestattet, wenn auch der Einfluß eines „uniformen Schönheitsideals“ lange wirksam bleibt. Um die Veränderungen der Grundformen zu beschreiben, greift der Verf. auf den bereits von B. Schweitzer geprägten Begriff des ‚Zeitgesichts‘ zurück. Er versteht darunter die Ähnlichkeit von Porträts einer bestimmten Zeitspanne, die über rein stilistische Gemeinsamkeiten hinausgeht und Merkmale wie Kopfschema, Gesichtstypus, Mienenspiel und Frisur einschließt. Klarer als in der späten Republik wird dieses Phänomen in der frühen Kaiserzeit faßbar, wenn Privatporträts ikonographisch und stilistisch vom höfischen Porträt überprägt werden. Die detaillierte Beschreibung der Komponenten verdeutlicht die Rolle des technischen, also durch die Vorgehensweise des Steinmetzen bedingten Entstehungsprozesses, trägt darüber hinaus aber auch zum Verständnis der ideellen, vom Auftraggeber eingebrachten Vorgaben der Porträts bei. Dieser letzte Aspekt wirft neben anderen die Frage nach der Funktion der offensichtlichen Typengebundenheit auf: Das von den Grabinhabern bevorzugte Familienbild (Kleiner: „group portraiture“) in Gestalt von nebeneinander aufgereihten Porträts kommt dadurch zustande, daß der Bildhauer Gesichtstypus und Alterskennzeichen sowie mimische Formeln als Variablen zur „Herstellung von Ähnlichkeit beziehungsweise Unähnlichkeit“ (S. 69) einsetzt. Die ins Bild umgesetzten Gemeinsamkeiten wurden offenbar als konkrete Hinweise auf familiäre Zusammengehörigkeit verstanden, wenn es sich auch in manchen Fällen eher um eine fiktive Ähnlichkeit handelte, die Personen unterschiedlicher Herkunft sichtbar zu einer *familia* zusammenschließen sollte. In Einzelfällen erscheint dem Rez. die Bewertung der „Familienähnlichkeit“ als Kriterium etwas übertrieben: Trotz Blutsver-

wandschaft haben auf dem Relief der Gessii (J 1) Vater und Sohn keinerlei physiognomische Ähnlichkeit; andererseits hat der Bildhauer auf dem Relief der Furi (G 10) für zwei Männer sicher verschiedener Abkunft exakt das gleiche Kopfschema und dasselbe ‚Zeitgesicht‘ gewählt, das er in Anlehnung an den zweiten Caesar-Typus Chiaramonti modellierte.

Angesichts der Konstruktion der Bildnisse aus einzelnen Chiffren stellt sich natürlich die Frage nach der Individualität der Dargestellten. Wenn der Verf. zu dem Schluß kommt, daß „das Individuum ... damit weitgehend seinem gesellschaftlichen Bezugssystem untergeordnet“ wird (S. 70), dann kann man nicht von Individualporträt im Sinne von „Übereinstimmung von Individuum und Abbild“ sprechen. Es entzieht sich unserer Kenntnis, in welchem Maße die antiken Auftraggeber überhaupt eine individuelle Erkennbarkeit anstrebten und ob ihre Absicht nicht vielmehr in der Demonstration „kollektiver Identität“ (P. Cartledge) lag. Der technische Vorgang bei der Herstellung der Porträts und die Abhängigkeit der Steinmetzen von vorgegebenen Schemata, die nach Bedarf dem Alter und Aussehen einer bestimmten Person angepaßt bzw. angenähert wurden, darf nach Meinung des Rez. nicht unterschätzt werden. Keine Frage der bildhauerischen Qualität ist allerdings die Überformung durch Porträtzüge berühmter Zeitgenossen der Grabinhaber, die das ‚Zeitgesicht‘ mitprägten; angeführt werden die Bildnisse von Crassus, Pompejus, Caesar und Agrippa. Diese Angleichung der eigenen physiognomischen Erscheinung an ein normatives Vorbild setzt einen allgemeinen gesellschaftlichen oder doch wenigstens gruppenspezifischen Konsens hinsichtlich der damit zum Ausdruck gebrachten Wertvorstellungen voraus. An diesem Punkt erwartet der Leser, durch die überzeugende Analyse der Porträtgestaltung sensibilisiert, eine weitergehende hermeneutische Auseinandersetzung mit den beschriebenen Phänomenen, vor allem im Hinblick auf die Frage, worin die Auftraggeber selbst ihren Bezug zum gesellschaftlichen System sahen und wie sie ihn konkret ins Bild umgesetzt wissen wollten. Anders formuliert: Worin die ideellen Komponenten der Porträts bestehen, die das „korrekte Bürgerimage“ (P. Zanker) der Grabinhaber ausdrücken sollten. Möglicherweise ließe sich dann auch erklären, warum seit spätaugusteischer Zeit das Interesse der Libertinen an der herkömmlichen Form der öffentlichen Selbstdarstellung im Bildnis nachläßt und dann im 2. Jh. n. Chr. wieder erneut erwacht.

Vergegenwärtigt man sich abschließend noch einmal das vom Verf. eingangs umrissene Vorhaben, so bleibt festzuhalten, daß er dem umfangreichen Material eine Reihe von Erkenntnissen abgewonnen hat, die unsere Vorstellung von der römischen Sepulkralplastik der späten Republik und der frühen Kaiserzeit wesentlich erweitern. Dies gilt besonders für die antiquarischen und ikonographischen Themen, die kenntnisreich und gut begründet abgehandelt werden. Ein weiteres Verdienst des Buches liegt in seinem ausgezeichneten dokumentarischen Teil, der es zu einem unentbehrlichen Kompendium der republikanischen und frühkaiserzeitlichen Sepulkralplastik macht. Die ausführlichen Register mit Konkordanzen zu älteren Werken, vor allem aber der hervorragende Tafelteil, in dem nahezu alle der katalogisierten Reliefs abgebildet werden, erleichtern die Benutzung erheblich. Wo Zweifel oder alternative Lösungen angebracht sind, betreffen sie zumeist antiquarische, ikonographische oder chronologische Einzelfragen. Eine Chance hat sich der Verf. allerdings entgehen lassen: die Bewertung der beschriebenen Phänomene vor einem breiter gefaßten kulturgeschichtlichen Hintergrund. Hier könnten weitere Arbeiten zum Porträt im sepulkralen Kontext ansetzen, nachdem nun die Denkmäler gut dokumentiert vorliegen und die Gestaltungsprinzipien des ‚Individualporträts‘ definiert sind.