

Die Alltagsdarstellungen der treverischen Grabdenkmäler*

Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Komposition

von

MARGOT BALTZER

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|----|
| Forschungsgeschichte | 8 |
| Einleitung | 17 |
| Die treverischen Grabdenkmäler | 19 |
| Die Grabdenkmäler von Neumagen | 19 |
| Das Grabmal von Igel | 21 |
| Die Trierer Grabdenkmäler | 21 |
| Die Grabdenkmäler von Arlon | 22 |
| Die Grabdenkmäler von Buzenol-Montauban | 22 |
| Zusammenfassung | 23 |
| Die Chronologie der treverischen Grabdenkmäler mit Alltagsszenen | 25 |
| Die Neumagener Grabdenkmäler | 25 |
| Treverische Monamente außerhalb Neumagens | 36 |
| Die Igeler Säule | 36 |
| Ein Grabdenkmal mit Wagendarstellungen aus Arlon | 36 |
| Ein Relieffragment in Bonn | 37 |
| Die Reliefs aus Arlon und Buzenol-Montauban | 37 |
| Die Typologie der treverischen Alltagsszenen | 40 |
| Die Tuchvorführung | 40 |
| Die Kontorszene und die Zahlungsszene | 46 |
| Die Spielszene | 60 |
| Die Frisierszene | 64 |
| Zusammenfassung | 71 |
| Vereinzelte Bildtypen an den Grabdenkmälern des Treverergebietes | 72 |
| Die Treidelszene | 72 |
| Das Verschnüren eines Warenballens | 73 |
| Die Be- und Entladung eines Schiffes | 75 |
| Der Weinausschank | 76 |
| Die Komposition der treverischen Alltagsszenen | 78 |
| Die nischenförmige Komposition um ein Mittelmotiv herum | 78 |
| Die nischenförmige Komposition ohne gegenständliches Mittelmotiv | 86 |
| Der Tribunaltypus | 90 |
| Zusammenfassung | 91 |
| Abkürzungsverzeichnis | 92 |
| Katalog | 94 |

* Die Arbeit lag in etwas erweiterter Form als Inauguraldissertation der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms Universität, Bonn 1980 vor (1. Berichterstatter Prof. H. Gabelmann - 2. Berichterstatter Prof. N. Himmelmann).

Forschungsgeschichte

In der neueren Forschung ist ein verstärktes Interesse am Problemkreis der "Volkskunst"⁽¹⁾ und der "Provinzialkunst"⁽²⁾ zu beobachten. Mit der "Volkskunst" ist eine Darstellungsform angesprochen, die sich deutlich von der sog. "Hofkunst"⁽³⁾ oder "offiziellen", "klassizistisch beeinflußten" Kunstrichtung Roms abhebt. Seit republikanischer Zeit ist diese Gegenströmung im Kunstschaffen der Hauptstadt Rom und ihrer unmittelbaren Umgebung festzustellen. Sie erfaßt vor allem Denkmäler der Grabkunst: meist recht bescheidene Grabsteine, Loculusplatten oder Kastenreliefs, häufig von Freigelassenen⁽⁴⁾.

Die der "Volkskunst" entsprechende Kunstrichtung Italiens wird neuerdings auch als "Municipalkunst"⁽⁵⁾ bezeichnet. Diese erfaßt nicht nur bescheidene Denkmäler Freigelassener, sondern auch größere Monuments, die von höheren Beamten der Municipien in Auftrag gegeben wurden⁽⁶⁾.

Die "Provinzialkunst" umfaßt Denkmäler der Provinzen Roms, wobei vor allem die westlichen Provinzen gemeint sind⁽⁷⁾. Auch hier beschränkt sich diese Kunstrichtung nicht auf Grabstelen, sondern findet – wie in Italien die "Municipalkunst" – ihren Platz auch auf größeren Monumenten.

Der "Volkskunst", "Municipalkunst" und der "Provinzialkunst" gemeinsam ist eine auffällige Vorliebe für realistische Szenen aus dem Alltagsleben, d.h. dem Berufsleben oder dem privaten Bereich; derartige Szenen erscheinen vor allem in der Wandmalerei, an Grabdenkmälern und auf Ladenschildern.

Zum anderen sind es stilistische und kompositorische Eigenheiten, die diesen Kunstgattungen zugrunde liegen und sie damit von der "Hofkunst" unterscheiden. Diese Übereinstimmungen lassen Verbindungen zwischen "Volkskunst", "Municipalkunst" und "Provinzialkunst" vermuten.

1. P. H. von Blanckenhagen in: Das neue Bild der Antike II (1942) 316. – G. Niebling in: 14. Intern. Soziologenkong. 4, 1950, 92ff. – Maiuri 139ff. – A. Hauser, Methoden moderner Kunstbetrachtung. – G. Mansuelli, RIA NS VII, 1958, 52f. 104ff. – H. Schoppa, Bjb 158, 1958, 271. – G. Zinserling, WissZJena 9, 1959/60, 434. – E. Bielefeld, RM 73/74, 1966/67, 261ff. – H. Wrede, RM 78, 1971, 156ff. "bürgerliche Kunst". – Engemann 74. – P. Zanker, Jdl 90, 1975, 269ff. 294. 314. – M. Reddé, Gallia 36, 1978 (1) 43ff. – Zuletzt Zimmer.
2. Hauser a.O.: für ihn bleibt die "Provinzkunst" in einer beständigen Abhängigkeit vom Geschmack der Großstadt und kommt folglich von einem gewissen Minderwertigkeitsgefühl nie ganz los. (Dies auf die Moderne bezogen). – H. von Petrikovits in: Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques (1965) 145ff. – G. Mansuelli, Le stele romane del territorio ravennate e del basso Po (1967) 45: "arte periferica".
3. Hahl 11. – G. Rodenwaldt, Jdl 55, 1940, 32: "größere griechischere Kunst des Hofes". – Schoppa 14: "höfische Kunst", "offizielle römische Hofkunst". – Ders., Römische Bildkunst in Mainz (1963) 5. – Mansuelli a.O. (Stele romane) 45: "arte colta". – R. Bianchi-Bandinelli, Dial. 1, 1967, 7: "arte aulica".
4. Zanker a.O. 270. – Zimmer 4f.
5. F. Coarelli, Dial. 6, 1972, 434: "arte municipali italica". – Gabelmann, Tektonik 224.
6. Z.B. Grabmonument des Lusius Storax. – Ao. Chieti, Museo Nazionale.
Bibl. F. Coarelli, StudMisc 10, 1963/64, 85ff. – R. Bianchi-Bandinelli, 8. Congr. Intern. d'Arch. class. 1963 (1965) 452. – Vgl. auch unten S. 90 Anm. 374.
Bogen von Susa. – Ao. In situ.
Bibl. B.M. Felletti Maj, Atti I Congr. Intern. di Archeol. dell'Italia Sett. (1963) 125 Taf. A - E. – G. Mansuelli, MonPiot 53, 1963, 25ff. – Vgl. auch hier Nr. 98.
- Grabstèle des P. Rufrius Balbinus. – Ao. Brescia, Museo Civico Romano.
Bibl. CIL V 4466. – Dütschke IV 332. – M. Mirabella Roberti, Il civico Museo Romano (1959) 10. – Gabelmann, Tektonik 244 Abb. 33. – Vgl. auch hier Nr. 99 Abb. 129.
- Grabplatte des An(t)eros Asiaticus. – Ao. Brescia, Museo Civico Romano.
Bibl. Dütschke IV 331. – G. Rodenwaldt, Bjb 133, 1928, 233 Taf. 20f. – Ders., Jdl 55, 1940, 38. – F. Matz, Abb Mainz 1952, 8, 642. – I. Scott-Ryberg, MemAmAc 22, 1955, 100 Taf. 32ff. – Mirabella-Roberti a.O. 10 Abb. auf S. 9. – Bianchi-Bandinelli, StudMisc 15 Taf. 4. – W. Schleiermacher, Cambodunum-Kempten (1972) 29 Abb. 10. – H. Gabelmann in: Festschrift E. Diez (1978) 59. – Vgl. auch unten S. 90 Anm. 373.
7. A. Schober, Öjh 26, 1930, 9.

Im Folgenden sei ein kurzer Überblick über die Forschungslage zu diesem Problemkreis gegeben. Ausgangspunkt dieser Forschungen war im 19. Jh. die Beschäftigung mit römischen Denkmälern "meist späterer Zeit und untergeordneter Technik"⁸⁾. Auf diesen Denkmälern kam nicht die große Kunst, sondern eine bescheidenere, handwerkliche Darstellungsweise zum Ausdruck, die bis dahin keine Beachtung gefunden hatte.

O. Jahn war der erste, der sich dieser Kunstrichtung zuwandte. Er sprach seinerzeit von einer "genremäßigen Kunstrichtung". Mit seinem Aufsatz über die "Darstellungen antiker Reliefs, welche sich auf Handwerk und Handelsverkehr beziehen"⁹⁾, war ihm eine umfangreiche und wertvolle Zusammenstellung der damals bekannten römischen Denkmäler (Malerei, Gemmen, Skulptur) mit derartigen Szenen in Italien gelungen. In einer späteren Abhandlung "Über Darstellungen des Handwerks und Handelsverkehrs auf antiken Wandgemälden"¹⁰⁾ besprach er einige Wandmalereien aus Herculaneum mit Szenen aus dem Leben auf dem Forum. Schon damals wies er darauf hin, daß diese Darstellungen nicht nur antiquarischen Wert besäßen, sondern daß sie auch von kunstgeschichtlichem Interesse seien. Doch ging er auf die kunstgeschichtliche Bedeutung nicht weiter ein, sondern richtete sein Augenmerk auf Antiquarisch-Technisches. Immerhin bescheinigte er den Steinmetzen "eine durch lange stetige Kunstabübung erworbene Fertigkeit, mit richtigem Takt ein Motiv zu finden, das ebenso charakteristisch für den Gegenstand als für die künstlerische Darstellung fruchtbar ist."

Eine sehr ausführliche Zusammenstellung von "Darstellungen aus dem Handwerk auf römischen Grab- und Votivsteinen" verdanken wir auch H. Gummerus¹¹⁾. Leider ist nur ein erster Teil seiner Untersuchungen erschienen. Gummerus ging es nicht allein um antiquarische Erkenntnisse, sondern auch um wirtschaftsgeschichtliche. Wie Jahn beschäftigte er sich mit Grab- und Votivreliefs, die in Italien gefunden wurden und sich mit Handwerk und Handel befassen. Sein Ziel war es, diese "Reliefs inhaltlich zu untersuchen und so durch ihre Zusammenstellung mit den zugehörigen Inschriften für die Gewerbestatistik des römischen Handwerks zu verwerten." Er vermutete, daß nicht die Römer die Sitte, den Beruf des Verstorbenen oder seine sonstigen Beschäftigungen und Neigungen auf Grabsteinen auszudrücken, von den Griechen übernommen haben, sondern eher umgekehrt¹²⁾. Im übrigen ging auch er über eine beschreibende Betrachtung einzelner Bildthemen nicht hinaus.

In der Nachfolge ist im Sinne dieser Untersuchungen vor allem in England weiter gearbeitet worden. Dort sind in den letzten Jahren einige Arbeiten erschienen, bei denen die antiquarische Betrachtung von Handel und Handwerk der Griechen und Römer weiterhin gegenüber kunsthistorischen Betrachtungen im Vordergrund stehen¹³⁾.

Anfang dieses Jahrhunderts wandte sich das Interesse erstmalig der "Provinzialkunst" zu, als sich um die Datierung des "Tropaeum Traiani" von Adamklissi eine heftige Kontroverse zwischen A. Furtwängler und F. Studniczka entspann. Furtwängler vertrat dabei die These, das Tropaeum sei in augusteischer Zeit von Legionären mit etwas handwerklichem Können gearbeitet worden. In diesem Zusammenhang prägte er den Begriff "Legionarstil", der sich im Gefolge der Truppen aus Norditalien

8. Jahn 291.

9. Jahn 291ff.

10. 1868 erschienen.

11. Gummerus 63ff.

12. Gummerus 67.

13. Z.B. H. McClees, The Daily Life of the Greeks and Romans as illustrated in the Classical Collections (Metropolitan Museum New York) (1928). - P. Cloché, La vie publique et privée des anciens grecs IV. Les classes, les métiers, le trafic (1931). - Ch. Seltman, Women in Antiquity (1956). - Ders., Wine in the Ancient World (1957). - C. Roebuck, The Muses at Work (1969). - J. Scarborough, Roman Medicine (1969). - K.D. White, Roman Farming (1970). - A. Burford, Craftsmen in Greek and Roman Society (1972). - K.D. White, Farm Equipment of the Roman World (1975). - D. Brown - D. Strong (Ed.), Roman Crafts (1976).

einheitlich, ohne irgendwelche Stilunterschiede über die gesamten Provinzen verbreitet habe. Die Wurzel dieses norditalischen "Legionarstils" erkannte er im "echt römischen, echt italischen"¹⁴⁾. Dem widersprach Studniczka, der im Stil des Tropaeums trajanische Elemente wiedererkannte. Er wies auf die Stilunterschiede innerhalb der provinzialrömischen Kunst hin¹⁵⁾ und bezweifelte die italische Herkunft. Studniczkas These bestätigte die Inschrift. Er betonte auch die künstlerischen Beziehungen zwischen Gallien und Norditalien¹⁶⁾.

In der Nachfolge ging Rostovtzeff anhand seiner Publikation zweier Reliefs in Belgrad mit einer Zahlungsszene und einer Wagenfahrt¹⁷⁾ auf die proviniale Kunst ein. Im Rahmen seiner Untersuchung sprach er die Frage aus nach einem Wo und Wann der Bildung derartiger typischer Darstellungen aus dem realen Leben in den Provinzen. Er forderte eine Untersuchung dieser Frage in größerem Zusammenhang. Bis heute ist dieser Forderung nicht umfassend entsprochen worden.

In den zwanziger und dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts ist ein besonderes Interesse an der provinzialen Kunst Galliens und der zwei Germanien zu beobachten. F. Drexel¹⁸⁾ hat dabei die Aufmerksamkeit speziell auf die Neumagener Reliefs bzw. auf die "Bilder der Igeler Säule" gelenkt. Es ist sicherlich Drexels Verdienst, Darstellungen aus dem gallischen Raum mit in die Untersuchungen einzbezogen zu haben. Eine kunstgeschichtliche Betrachtungsweise hat auch er nicht angestrebt. Er beschränkte sich lediglich auf Vermutungen um die Entstehung der Alltagsszenen. Seine Interpretation der Neumagener Reliefs als "bewußte Spottbilder", "Karikaturen" oder "beißende Satiren" wird der Bedeutung dieser Darstellungen nicht gerecht. Für ihn waren die Neumagener Reliefs letztlich infolge einer "Parvenukultur" entstandene "Parvenukunst".

F. Koepp versuchte dieses harte Urteil zu mildern¹⁹⁾. Für ihn war die Kunst Triers bzw. Neumagens, scheinbar "befreit von den Mängeln der Provinzialismen", "gar nicht mehr Provinzialkunst zu nennen", "da sie ja vielmehr die Kunst einer Hauptstadt des Reiches" war. Er sah den Ursprung des Formenschatzes der Neumagener Reliefs in der hellenistischen Kunst²⁰⁾. Doch auch er ging von derartigen Vermutungen nicht zu tiefer greifenden Untersuchungen über.

Kurz nach Drexels und Koepps Ausführungen erschienen dann die Publikationen der "Igeler Säule"²¹⁾ und etwas später auch der "Grabmäler von Neumagen"²²⁾. Dragendorff und Krüger schlossen sich im wesentlichen Drexels Meinung an. Sie hoben aber immerhin hervor, daß die Darstellungen aus dem Leben gewissen Typen unterliegen, die an weit auseinanderliegenden Orten zu beobachten seien. Doch erstreckten sich derartige typologische Untersuchungen nur auf Parallelen vor allem im gallischen Raum. Auch sie betonten wie Drexel den Gegensatz "dieses nüchternen Realismus des Alltags" zur griechischen Kunst.

W. von Massow hat völlig "auf weitausgreifende Untersuchungen über die kunstgeschichtliche Stellung der moselländischen Grabmäler innerhalb der gleichzeitigen römischen Reichskunst"

14. A. Furtwängler, *Intermezzi* (1896) 51ff. – Ders. in: SB d.bayr. Akad.I.Cl. (1897) 283f. – Ders., *Das Tropaion von Adamklissi und die provinzialrömische Kunst* (1903) 505ff. – Ders., *Zum Tropaion von Adamklissi*. SBMünchen (1904) H.3, 383ff.
15. F. Studniczka, *Tropaeum Trajani* (1904) 136.
16. F. Studniczka, JdI 18, 1903, 23ff. – Ders. a.O. (*Tropaeum*) 125.
17. M. Rostovtzeff, RM 26, 1911, 282ff.
18. Drexel 90ff.
19. F. Koepp, 13. BerRGK, 1921, 45. – Koepp 24.
20. Koepp 23.
21. Dragendorff-Krüger.
22. v. Massow.

verzichtet²³⁾. Er betrachtete die Neumagener Reliefs nur in ihrem Zusammenhang und versuchte, innerhalb der Gruppe eine Reihe aufzustellen.

L. Hahl hat in seiner Dissertation "Zur Stilentwicklung der provinzialrömischen Plastik in Germanien und Gallien" (1937)²⁴⁾ anhand datierter Stücke die Stilentwicklung am Rhein von den Anfängen bis ins 3. Jh. n.Chr. verfolgt. Er unterschied in vorflavischer Zeit drei Hauptrichtungen innerhalb des Kunstschaffens Galliens und Germaniens: die "Hofkunst", die sich allerdings nur auf Importstücke beschränkte, eine "südgallische Richtung", die nur in der Narbonensis zu erkennen sei, und schließlich die "Soldatenkunst", deren Anfänge er in "jener spezifisch italisch-römischen Stilströmung" sah, welche "die dem gesamten späteren Hellenismus eigentümliche Linearisierung und Reduktion des Körperlichen in gesteigerter und übertriebener Weise fortführt" und die neben der "Hofkunst" herlaufe. Träger dieser "Soldatenkunst" war für Hahl die breite Masse des Volkes in der Hauptstadt, die diese Kunst auch in die Provinzen übertragen habe. Er differenzierte nicht zwischen "Volkskunst" und "Provinzialkunst". Trotz seiner Bezeichnung "Soldatenkunst" distanzierte er sich ausdrücklich von Furtwänglers Einheitlichkeit eines "Stils der Legionen". Er war aber trotzdem unverkennbar davon abhängig. Hahl stellte fest, daß der provinzielle Charakter der Kunst Galliens und Germaniens – die er deutlich von der dem "griechisch - östlichen Formkreis angehörigen" Kunst der Donauprovinzen absetzte – durch das Bestreben, alles in die Fläche auszubreiten, die Vorliebe für die Vorderansicht und die bewußte Isolierung der Einzelfigur entstanden sei. Er wies auf die Abhängigkeit der provinzialrömischen Kunst Galliens von der Kunst Italiens hin, deren Stilprinzipien übernommen worden seien. Daher betrachtete er die provinzialrömische Kunst Galliens "als deren Nachahmung"²⁵⁾. Seit flavischer Zeit beobachtete Hahl eine Vereinheitlichung zwischen "höfischer" Kunst und "Soldatenkunst", die so weit gegangen sei, daß Stilelemente der realistischen, provinziellen Kunstabübung auf Staatsdenkmälern übernommen wurden.

Eine weitere Dissertation schrieb 1938 E. Gerster, der den Versuch unternahm, "Mittelrheinische Bildhauerwerkstätten im 1. Jh. n.Chr." zu lokalisieren²⁶⁾. Er gelangte zu der Überzeugung, daß die "Wurzeln der mittelrheinischen Bildkunst größtenteils in Oberitalien" lägen, wobei vor allem die "cispadanische Schule (Bologna, Ravenna) anfangs großen Einfluß ausgeübt" habe, die "in jener Zeit die eigentliche Trägerin der lateinischen Kunst" gewesen sei²⁷⁾. Auch er lehnte Furtwänglers Bezeichnung "Stil der Legionen" strikt ab, da nicht die Soldaten Träger oder Erzeuger der Kunst gewesen seien, sondern "teils eingewanderte (oberitalische zumeist) und teils einheimische Künstler"²⁸⁾.

H. Schoppa hat sich in mehreren Aufsätzen um das Verständnis von Stilzusammenhängen zwischen Italien und dem Rheinland bemüht²⁹⁾. Er ging aus von der italischen, "abstrahierenden", "die Frontalansicht bevorzugenden" Volkskunst, die der bürgerlichen Sphäre bzw. dem Plebejerstand angehört und neben der stadtrömischen Kunst als eine andere Gattung gestanden habe. Diese Volkskunst sah er am Rhein in der vom Heer geprägten und in seinem Gefolge entstandenen Kunst des 1. Jh. n.Chr. "am reinsten erhalten". Daher setzte er die Volkskunst Mittel- und Norditaliens³⁰⁾ mit der Provinzialkunst des 1. Jh. n.Chr. am Rhein gleich als einen Stil, "der überall dort auftritt, wo römische Bürger, römische

23. v. Massow 280.

24. Rez.: H. Klumbach, TrZ 13, 1938, 150ff. – H. Koethe, Germania 23, 1939, 130f.

25. Hahl 12.

26. Rez.: Klumbach a.O. 148ff. – Vgl. auch Gabelmann, Typen 100, 109f.

27. E. Gerster, Mittelrheinische Bildhauerwerkstätten im 1. Jh. n.Chr. (1938) 9, 12.

28. Gerster a.O. 12, 122.

29. Schoppa. – Ders., Bjb 158, 1958, 268ff. – Ders., Die römische Bildkunst in Mainz (1963). – Ders., Bemerkungen zur Herkunft der augusteischen Plastik am Rhein in: Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques (1965). – Ders. in: Festschrift Volbach (1966) 1ff.

30. Schoppa a.O. (Rayonnement) 178.

Soldaten erscheinen³¹⁾. Im Gegensatz zu der "Zeitlosigkeit jeder echten Volkskunst" – die in deren Primitivität begründet sei – habe jedoch die römische Plastik am Rhein eine "konsequente Entwicklung" durchgemacht³²⁾. Daher seien unterschiedliche "Kunstdialekte" mit eigenen unabhängigen Formgebungen in den verschiedenen Landschaften der Provinz – Köln, Trier – entstanden, allerdings erst im 2. und 3. Jh. n.Chr., als der Einfluß der Truppen verblaßt war.

Trotz des Verlustes der engen Beziehungen zur italischen Volkskunst sei deren Wurzel jedoch unverkennbar geblieben und die Entwicklung in den Provinzen durchaus mit derjenigen Italiens zu vergleichen³³⁾. Schoppa verwies schließlich auch auf die provinzialrömischen Elemente in der Kunst der Spätantike: Reihung, Heraushebung wichtiger Personen durch deren Größe, Frontalsicht. Die provinzialrömische Kunst sei damit in der Spätantike nicht mehr als "nehmender, sondern als gebender Teil" zu verstehen gewesen.

In "La tombe gallo-romaine"³⁴⁾ führte J. J. Hatt 1951 die Beobachtungen zur Provinzialkunst fort und wandte sich ausschließlich der Kunst des gallischen Raumes zu. Er vermutete Abhängigkeiten zwischen der Volkskunst Roms, vor allem aber der Grabreliefs von der Isola Sacra und denen Narbonnes. Von hier aus habe sich die gallische Provinzialkunst nach Norden, Bordeaux, verbreitet. Die Kunst einzelner Regionen Galliens – Narbonne, Bordeaux, Saintes, Sens, Trier etc. – faßte er wegen der Ähnlichkeit in ihrer Motivwahl und ihres Stils seit dem 1. Jh. n.Chr. bis hin zum 2./3. Jh. n.Chr. als eine gemeinsame gallo-römische Kunst auf, die sich in lokale Varianten untergliedern lasse³⁵⁾. Die Gemeinsamkeiten dieser gallo-römischen Kunst sind seiner Meinung nach von gräko-römischen Vorbildern abgeleitet worden, "die jedoch durch direkte Einflüsse aufgefrischt worden sein müssen"³⁶⁾. Die Verbreitung einheitlicher Modelle geschah nach Hatts Vermutungen im Gefolge reicher Handelsherren – den Auftraggebern realistischer Darstellungen – und ihrer Handelswege.

Zuletzt hat H. Gabelmann sich besonders eingehend um die Zuordnung von Grabdenkmälern zu bestimmten Werkstattgruppen in Norditalien³⁷⁾ und in den Rheinprovinzen³⁸⁾ bemüht. Anhand von weiterführenden Untersuchungen konnte er außerdem die engen Beziehungen zwischen Oberitalien und dem Rheingebiet im 1. Jh. n.Chr. deutlich machen³⁹⁾. Er beschritt einen neuen Weg, indem er sich neben der stilistischen Betrachtungsweise – die die bislang einzige übliche war – dem Vergleich zwischen tektonischen Typen der Grabstelen Oberitaliens und der Rheingegend zuwandte und auch der Verbreitung und Abhängigkeit architektonischer Grabbauten dieser beiden Landschaften nachging. Anhand der engen Übereinstimmungen zwischen den Grabstelentypen Oberitaliens und des Rheingebietes konnte er ein weiteres wichtiges Argument dafür vorbringen, "daß die Verfertiger der Stelen zünftige Bildhauer, nicht aber ausgediente Militärs oder Einheimische waren"⁴⁰⁾. Die Steinmetzen kamen offensichtlich im Gefolge der Truppen vor allem aus Venetien an den Rhein⁴¹⁾. Anhand des Vergleichs zwischen den architektonischen Grabbauten kam Gabelmann zu dem Ergebnis, daß der "Aediculatypus mit geschweifter Pyramide", der vor allem in Oberitalien sehr verbreitet war, am Rhein zum

31. Schoppa 16. – Ders. a.O. (*Rayonnement*) 181.

32. Schoppa a.O. (*Bildkunst in Mainz*) 9.

33. Schoppa 34.

34. Rez.: H. von Petrikovits, *Gnomon* 24, 1952, vor allem 477ff. – F. Oelmann, *Germania* 30, 1952, 221f.

35. Hatt, *tombe* 136. 200f.

36. Hatt, *tombe* 136.

37. Gabelmann, *Werkstattgruppen*.

38. Gabelmann, Typen 65ff. – Ders., *Bjb* 173, 1973, 132ff.

39. Gabelmann, Typen 65ff. – Gabelmann, *Grabbauten* 101ff.

40. Gabelmann, Typen 72.

41. Gabelmann, Typen 126. – Gabelmann, *Grabbauten* 113.

"Pfeilergrabmal" umgebildet wurde⁴²⁾. Damit konnte er einen weiteren Hinweis auf die relative Selbständigkeit der nördlichen Werkstätten von ihren Vorbildern geben. Gabelmann wies in diesem Zusammenhang auch auf das Phänomen der Nischenkomposition hin, deren vorsichtige Anfänge sich in Oberitalien beobachten lassen, deren endgültige Ausbildung jedoch erst am Rhein erkennbar sei⁴³⁾.

G. Rodenwaldt konnte den Überlegungen zur "Volkskunst" – die er als "eine provinzielle Kunst inmitten der Stadt Rom" charakterisierte⁴⁴⁾ – zu neuem Interesse verhelfen. Er stellte fest, daß gewisse formale Prinzipien der "Volkskunst" "im Kampf mit der klassisch griechischen Tradition allmählich in die große und höfische Kunst eindringen"⁴⁵⁾. Diese Prinzipien: "Zentralkomposition", "Frontalität", "Proportionierung nach der Bedeutung der Personen", "Ausbreitung in die Fläche", "Herauslesung der Hauptfigur aus der Handlung" oder gar das "Herabdrücken der Handlung zu einem Attribut der Personen", seien in der "Volkskunst seit dem 1. Jh. n.Chr. zu verfolgen".

Im Rahmen einer Untersuchung über die Jagdsarkophage hat Rodenwaldt beobachtet, daß das Jagdthema mit der Zeit naturalistischer umgedeutet wurde⁴⁶⁾. Die realistische Kunstrichtung habe in Rom ohne Vorstufen im 2. oder 3. Jh. n.Chr. eingesetzt⁴⁷⁾. Sie habe jedoch keine führende Rolle gespielt, sondern sei zunächst neben klassizistischen und östlichen Mächten eine Unterströmung von verhältnismäßig beschränkter Wirkung gewesen⁴⁸⁾. Die erstaunliche Beliebtheit realistischer Darstellungen in Rom im späten 3. und im 4. Jh. n.Chr. versuchte Rodenwaldt mit einer möglichen Rückübertragung aus dem treverischen Raum zu erklären⁴⁹⁾, neigte aber eher dazu, "eine Wiederauflage der alten Volkskunst" anzunehmen⁵⁰⁾. Die Entwicklung der spätantiken offiziellen Kunst aus der "provinziell-volksbürtlichen Kunstrichtung"⁵¹⁾ mußte für Rodenwaldt umso erstaunlicher und daher so bemerkenswert erscheinen, als für ihn diese "Volkskunst" eine untergeordnete Form der Kunst bildete, etwas "Volksbürtliches", "Handwerksmäßiges", "röhrend Liebevolles", "naiv Unbeholfenes"⁵²⁾. Wohl aus diesem Grunde ging er nicht weiter auf die Frage nach einem Ursprung dieser Volkskunst und ihres Formengutes ein. Er äußerte sich lediglich dahingehend, daß "der Verismus dieser Kunstform eine Eigenheit der Italiker und Kelten" sei⁵³⁾.

Die Forschungen Rodenwaldts gaben den Anstoß zu zahlreichen späteren Untersuchungen zur Entwicklung des Formengutes in der Spätantike, auf die hier jedoch nicht eingegangen werden soll.

In den sechziger Jahren dieses Jahrhunderts wandte sich R. Bianchi-Bandinelli dann den Untersuchungen zur "Volkskunst" in der Weise zu, daß er versuchte, den Begriff neu zu definieren. Statt der allgemein üblichen Bezeichnung "arte popolare" ("eine Entdeckung der Romantik")⁵⁴⁾, wollte er lieber den

42. Gabelmann, Grabbauten 111.

43. Gabelmann, Typen 104ff. – Gabelmann, Tektonik 242ff.

44. G. Rodenwaldt, JdI 55, 1940, 32.

45. G. Rodenwaldt, RM 36/37, 1921/22, 61ff. 93ff. – Ders., AA 1924, 365ff. – Ders., AA 1927, 192ff. – Ders., Bjb 133, 1928, 228. – Ders., JdI 51, 1936, 98. 105f. – Ders., JdI 55, 1940, 12ff. – Ders., JdI 59/60, 1944/45, 86. 89.

46. G. Rodenwaldt, Bjb 36/37, 1921/22, 85.

47. Rodenwaldt a.O. 94f.

48. Rodenwaldt a.O. 110.

49. Rodenwaldt a.O. 95.

50. Rodenwaldt a.O. 95. – Ders., JdI 51, 1936, 106.

51. G. Rodenwaldt, Bjb 133, 1928, 230. – Ders., JdI 55, 1940, 38. Was Rodenwaldt nicht hervorgehoben hat, ist die Veränderung der Rolle des Kaisers vom Primus inter pares hin zum Dominus. Damit überein geht die neue Schweise des Herrschers und eine andere Darstellungsweise, die "spätantike". Ihr Beginn ist unter den Antoninen zu fassen, z.B. an der Marc-Aurel-Säule.

52. G. Rodenwaldt, JdI 55, 1940, 20. – Ders., RM 36/37, 1921/22, 61ff.

53. G. Rodenwaldt, AA 1934, 296.

54. Bianchi-Bandinelli, StudMisc 17.

Ausdruck „arte plebea“ angewendet wissen, da seiner Meinung nach diese Kunstrichtung in der Hauptsache bei Plebejern, d.h. Nichtpatriziern, an deren privaten Monumenten zum Tragen kam⁵⁵⁾. Der „arte plebea“ der Stadt Rom entspreche in den Provinzen und auch in Norditalien die „arte municipale“. Deren Träger waren seiner Meinung nach Militärs der mittleren Rangstufe, Handelsleute und kleinere lokale Magistrate⁵⁶⁾. Bianchi-Bandinelli trennte jedoch die „arte municipale“ nicht von der „arte plebea“, sondern setzte sie einander gleich. Mit „arte provinciale“ bezeichnete er Erscheinungen wie die Reliefs am Bogen von Susa und meinte damit eine „primitive, lokale“ Kunsgattung⁵⁷⁾. Die Charakteristika der „arte plebea“ und „arte municipale“ waren für ihn: Unproportioniertheit, Frontalansicht und die begrenzte Anzahl ikonographischer Typen. Nach Bianchi-Bandinellis Auffassung hat diese „plebejische“ Kunst, unabhängig von der „offiziellen“ Kunst, eigene Formen und eigene Motive entwickelt, die sich an vorrömische Tradition anschlossen und die mit Elementen der großen hellenistischen Kunst versetzt wurden. Von Mittelitalien aus habe sich diese Kunstrichtung nach Norden ausgebreitet und in der provinzialrömischen Kunst des Westens ihre Nachfolgerin gefunden⁵⁸⁾. Aus diesem Grunde nannte er später die provinzialrömische Kunst „europäische Kunst Roms“⁵⁹⁾. Daß Elemente dieser „plebejischen“ Kunstrichtung in diokletianischer Zeit in die offizielle Kunst übergingen, erklärte Bianchi-Bandinelli mit dem Emporkommen kleiner Steinmetzen auf Grund des Verfalls des Reiches im 3. Jh. n.Chr.⁶⁰⁾. Dieser Auffassung widersprach Becatti⁶¹⁾, indem er auf die Entstehung der spätantiken Kunst in einer langen Entwicklung hinwies, wie dies bereits Rodenwaldt hervorgehoben hatte.

In seiner Rezension zu Bianchi-Bandinellis Ausführungen in „Rom. Das Zentrum der Macht“⁶²⁾, wandte sich H. Gabelmann gegen die Übertragung der Bezeichnung „arte plebea“ ins Deutsche⁶³⁾. Auch gegen die Gleichsetzung von „arte plebea“ und „arte municipale“ erhob Gabelmann Bedenken, da „sich auch die Oberschicht in provinzialen Bereichen ihre Grabdenkmäler von den ortsansässigen Werkstätten hat fertigen lassen“ und „auch öffentliche Denkmäler diesen anvertraut worden seien“⁶⁴⁾. Gabelmann betonte als wichtiges Phänomen der Volkskunst und der mit ihr in Verbindung stehenden Kunst der Spätantike die Zentralisierung der Komposition, die bei Bianchi-Bandinelli unerwähnt geblieben war.

B.M. Felletti Maj lehnte die Bezeichnung „arte popolare“ und „arte plebea“ in ihrer vor kurzem erschienenen Arbeit⁶⁵⁾ ab und wollte stattdessen die Benennung „italisch“ einführen. Sie verstand diesen Begriff nicht ethnisch. Ihrer Meinung nach waren Themen und Kompositionsschemata italisch – in ge-

55. Bianchi-Bandinelli, StudMisc 15. 18. – R. Bianchi-Bandinelli, Dial. I, 1967, 17ff. Dazu verweist er auf die „institutiones“ des Justinian I, II, IV, denen zufolge auch Patrizier dem „populus“ angehören, während in der „plebs“ nur diejenigen zusammengefaßt sind, die keine Magistratur erlangen konnten, zumindest nicht bis zur lex liciniana 367 n.Chr. (vgl. J. Gagé, La classe sociale dans l'empire romaine [1964] 171). Bianchi-Bandinelli wollte mit der Bezeichnung „plebeisch“ auch keine soziologische Klassifikation vornehmen (Dial. I, 1967, 7), sondern nur „ein Faktum präzisieren, das existiert und leicht erkennbar ist in der römischen Kunst“.

56. Bianchi-Bandinelli, StudMisc 9.

57. Bianchi-Bandinelli, StudMisc. 10f.

58. Bianchi-Bandinelli, Ende 153.

59. Bianchi-Bandinelli, Ende 105f. 153. – Anders E. Will in: Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques (1965) 522f. Er sah Volkskunst im Endeffekt entstanden nach der großen Kunst. Für ihn war „plebeisch“ oder „Volkskunst“ eine rein verbale Unterscheidung, die den Kern des Problems nicht trifft.

60. R. Bianchi-Bandinelli, Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad (1955) 20ff.

61. G. Becatti, La colonna coclide istoriata (1960) 80ff.

62. H. Gabelmann, BJb 171, 1971, 709ff.

63. Ebenda 710.

64. Gabelmann a.O. 710.

65. Felletti Maj.

wisser Weise als Antithese zur Kunst der stadtrömischen griechischen Steinmetzen –, d.h. die Nachfolge des etrusko-italischen Hellenismus Mittelitaliens⁶⁶⁾. Während in der augusteischen Zeit bis zum Ende des 1. Jh. n.Chr. die hellenistisch-klassizistische Kunst in Rom im Vordergrund gestanden habe, habe die italische langsam versucht, sich von der Imitation dieser Kunstrichtung zu befreien und eine eigene Formensprache zu finden. Im Verlaufe des 2. Jh. n.Chr. – zuerst an der Marc-Aurel-Säule bemerkbar, wie Rodenwaldt festgestellt hatte⁶⁷⁾ – habe sich innerhalb der Kunst der römischen Bildhauerschulen ein Umbruch hin zu einer Formensprache abgezeichnet, die schließlich in der Kunst der Spätantike mündete. Dabei seien Stilmittel verwendet worden, die in der Kunst "italischer" Tradition vorgebildet waren. Für diesen Umbruch wußte sie keine Erklärung zu geben, solange nicht Punkt für Punkt untersucht sei, wie ein Zusammentreffen altitalischer Tendenzen mit der sog. Volkskunst stattgefunden haben könne. Immerhin zog sie es vor, die Umorientierung der "offiziellen" Kunst nicht den Künstlern zuzuschreiben, die bislang schon in dieser Tradition gearbeitet hatten, sondern den stadtrömischen Schulen. Sie hielt an der These fest, daß die Spätantike ihre künstlerische Formensprache in der Hauptsache aus Italien empfangen habe, wenn sie auch nicht jeglichen Kontakt zum Osten ausschließen wollte⁶⁸⁾.

Aufgrund von soziologischen Untersuchungen, die sich aus der antiquarischen Betrachtung des – ausschließlich auf Italien bezogenen – Materials ergaben, kommt G. Zimmer in seiner kürzlich erschienenen Arbeit über Berufsdarstellungen zu dem Ergebnis, daß am Begriff Bianchi-Bandinellis festzuhalten sei: denn die Träger der "arte plebea" seien Freigelassene vor allem mit griechischen Cognomina. Zugleich widerspricht er damit Rodenwaldts und anderer These von dem "genuin römischen Element" dieser Kunstrichtung. Er macht die Feststellung, daß die Werke der "arte plebea" an eine bestimmte Sozial- und Wirtschaftsstruktur gebunden sind, die seit dem 1. Jh. v.Chr. in bestimmten Regionen gegeben war. Die gesellschaftliche Bedeutung war Voraussetzung für Darstellungen aus der Welt des Handwerks.

Im übrigen kann er Vorlagen für diese Form der Selbstdarstellung bis "mindestens ins 2. Jh. v.Chr." nachweisen. Rom war dabei offensichtlich "ein wichtiger Knotenpunkt für die Vermittlung des griechischen Formengutes auch in diesem Kunstmuseum."

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die Ursprünge der realistisch betonten "Volkskunst" früher dem "Italischen" – was immer damit gemeint ist – zugeschrieben wurden⁶⁹⁾. Für die "Municipalkunst" und auch die "Provinzialkunst" galt ähnliches. Auch sie wurden auf italisches – die "Provinzialkunst" z.T. auch auf keltisches – Formengut zurückgeführt⁷⁰⁾. Eine griechische oder hellenistische Beeinflussung wurde weitgehend verneint⁷¹⁾. Allgemein wurde die "Volkskunst" als eine bescheidener, handwerksmäßiger Kunstmuseum verstanden, die neben der "offiziellen" Kunst herließ⁷²⁾. Wiederholt

66. Felletti Maj 33.

67. Auch M. Wegner, JdI 46, 1931, 107.

68. Rez.: H. Gabelmann, Erasmus 30, 1978, 752ff. – T. Hölscher, Gnomon 53, 1981, 62ff.

69. Hettner, Führer 3. – Drexel 90ff. – F. Koepp, 13. BerRGK (1921) 13. – G. Rodenwaldt, RM 36/37, 1921/22, 94. – F. Koepp, NachrAkGött (1926) 322ff. – G. Rodenwaldt, AA 1934, 296. – H.P. von Blanckenhagen in: Das neue Bild der Antike II (1942) 316. – D. Levi, Antioch Mosaic Pavements I (1947) 334. – Hatt, tombe 194.

70. G. Rodenwaldt, RM 36/37, 1921/22, 94. – A. Schober, ÖJh 26, 1930, 8ff. – Hatt, tombe 113. – Schon H. von Petrikovits wies auf die Gefahr des "Verwechselns von 'einheimischer' Kunstrichtung mit einfach geringem Können" hin und damit auf die falsche "Rückführung auf 'keltisches' Kulturgut" (Gnomon 24, 1952, 479).

71. Gummerus 67. – Drexel 90ff. – Dragendorff-Krüger 98. – Bianchi-Bandinelli, Ende 153. – Felletti Maj 33. – anders: F. Koepp, Bjb 125, 1919, 60. – Koepp 24 (hellenistischer Einfluß).

72. Jahn 291ff. – Bianchi-Bandinelli, StudMisc 15. 18.

wurde auf die volkstümliche Malerei als wichtiges Bindeglied innerhalb dieser Kunst hingewiesen⁷³⁾. Aber die mangelnde Erhaltung dieser Malerei vermag eine solche These nicht zu stützen. Hier muß daher vor allem die private Grabkunst zur Verdeutlichung dienen.

Als Auftraggeber der "Municipalkunst" und der "Provinzialkunst" wurden Soldaten⁷⁴⁾, aber auch reiche Handelsherren⁷⁵⁾ – "Neureiche" – und Beamte genannt⁷⁶⁾. Die einen sahen in der "Provinzialkunst" des Westens die Nachfolgerin der stadtrömischen "Volkskunst"⁷⁷⁾. Indem sich aber diese provinziale Kunst von der "Volkskunst" Roms löste – durch Bereicherung der Bildthemen und der Bildtypen –, wurde sie als Sinnbild der Verselbständigung der provinzialen Bevölkerung verstanden⁷⁸⁾.

Bis zuletzt aber fehlte eine Untersuchung, die sich mit den Ursprüngen und Anregungen des Formengutes sowie der Typologie oder Kompositionswise der "Volkskunst" und der "Provinzialkunst" beschäftigte, wie dies noch Felletti Maj bekennen mußte⁷⁹⁾.

G. Zimmer hat für das italische Material diese Lücke geschlossen, allerdings den problematischen Begriff von der "arte plebea" wieder eingeführt. Er geht in seiner Arbeit auch nicht auf die "Provinzialkunst" ein.

Wenn die Bezeichnungen "Volkskunst" und "Provinzialkunst" im Folgenden beibehalten werden, so deshalb, weil sie weitgehend wertungsfrei sind. Mit "Provinzialkunst" ist die Kunst der römischen Provinzen gemeint, im Unterschied zur "provinziellen" Kunst, die minderwertige, handwerkliche Erzeugnisse auch der Hauptstadt erfaßt⁸⁰⁾. "Provinzialkunst" kann nur als übergeordneter Begriff gelten. Innerhalb der "Provinzialkunst" muß zwischen einer Vielzahl lokal ganz unterschiedlicher Stile unterschieden werden. Die von Felletti Maj vorgeschlagene Bezeichnung "italisch" trifft nicht das, was hier gemeint ist, weil der Begriff zunächst immer ethnisch verstanden werden wird⁸¹⁾. Damit wäre aber das Phänomen der "Volkskunst" und der "Provinzialkunst" nicht weit genug erfaßt, denn es geht über das "Italische" hinaus.

- 73. Drexel 117. – G. Rodenwaldt, RM 36/37, 1921/22, 94. – Ders., AA 1924, 368. – von Blanckenhagen a.O. 324. – Bianchi-Bandinelli, Kunst 49. – Felletti Maj 34. – H. Gabelmann, Erasmus 30, 1978, 753 weist auf die Herstellung von Triumphalmalerei durch griechische Künstler hin.
- 74. A. Furtwängler, SB der bayr. Akad. I. Cl (1867) 283ff. – Ders., Das Tropaion von Adamklissi und die provinzialrömische Kunst (1903) 505ff. – F. Koepp, 13. BerRGK (1921) 9. – Koepp 5.
- 75. F. Koepp, BjB 125, 1919, 61f. – Drexel 90ff. – Koepf 24. – Hatt, tombe 135. 187. 201. – H. Gabelmann, BjB 171, 1971, 709ff.
- 76. Gabelmann a.O. 709ff.
- 77. Hatt, tombe 136. – Bianchi-Bandinelli, Ende 153.
- 78. v. Massow 286. – Hatt, tombe 192.
- 79. Felletti Maj 36. – Auch Gauer 97 betont zwar die "lange ikonographische Tradition" der Bildthemen auf den treverischen Grabmonumenten, geht aber auf diese Tradition nur sehr sporadisch ein, vgl. 89ff.
- 80. Man muß sich von der alten Betrachtungsweise: Rom, Hauptstadt und Zentrum der Kunst, im Verhältnis zur Provinzialkunst lösen. Die Kunst der Provinzen muß als etwas Eigenständiges, nicht unbedingt von der Hauptstadt Abhängiges betrachtet werden. Auf diese Weise wird man ihrer Bedeutung am besten gerecht werden, vgl. auch H. Gabelmann, Gnomon 48, 1976, 599.
- 81. Vgl. auch T. Hölscher, Gnomon 53, 1981, 73.

Einleitung

Die folgenden Untersuchungen gehen aus von der zeitlich und lokal begrenzten Denkmälergruppe der treverischen Grabdenkmäler mit Szenen aus dem Alltagsleben des 2./3. Jh. n.Chr. Als Zentren der Produktion dieser Grabdenkmäler lassen sich – nach dem heutigen Forschungsstand – Trier und seine Umgebung, Arlon und Buzenol ausmachen⁸²⁾. Es handelt sich bei diesen Grabdenkmälern in der Hauptsache um sog. Grabpfeiler, die mit einer Vielzahl von Reliefs überzogen sind. Einige der Grabpfeiler trugen Reliefs mythologischen Inhalts, doch die Mehrzahl weist Szenen aus dem Alltagsleben der Grabherren auf. An ihnen erscheinen allegorische Figuren nur noch als Dekorationselemente auf untergeordneten Baugliedern.

Die anschließenden Überlegungen befassen sich mit denjenigen Darstellungen aus dem Alltag, für die sich eine feste Darstellungsform des Bildthemas ausgeprägt hat⁸³⁾. Zu diesen Darstellungen zählen: die Frisierszene, die Kontorszene, die Zahlungsszene, die Spielszene, die Tuchvorführung, das Familienmahl und die Wagenfahrt. Es sind Alltagsszenen, die sowohl den privaten Bereich erfassen (Frisierszene, Spielszene, Familienmahl, manchmal die Wagenfahrt) als auch den beruflichen (Kontorszene, Zahlungsszene, Tuchvorführung, manchmal die Wagenfahrt).

Die Szenen aus dem Berufsleben geben einerseits besonders typische, einprägsame Situationen des jeweiligen Berufs wieder, werfen andererseits aber auch ein Bild auf die wirtschaftlichen Verhältnisse der Auftraggeber.

Für die Szenen aus dem Privatleben gilt ähnliches. Auch hier werden leicht verständliche Handlungen vor Augen geführt, die z.T. vom Reichtum oder von der Bildung der Verstorbenen ein Bild zu vermitteln scheinen.

Für diese Darstellungen lässt sich im treverischen Raum eine kohärente Reihe beobachten, während sonst diese Szenen nur vereinzelt anzutreffen sind.

Um die hier zu behandelnden Darstellungen aus dem Alltag gliedern zu können, ist es sinnvoll, zunächst gewisse Definitionen klarzustellen.

Die Alltagsszenen lassen sich zunächst in verschiedene Bildthemen gliedern: die Frisierszene, Kontorszene usw. Innerhalb der verschiedenen Bildthemen lassen sich Bildtypen erkennen. Mit Bildtypus ist in dieser Untersuchung ein szenischer Typus gemeint: die Gruppierung zweier oder dreier Figuren zueinander – nach einem sich modellhaft wiederholenden Schema – ergibt einen Bildtypus. Dieser Typus ist die Grundeinheit jeder Darstellung. Der Grundtypus kann dann durch mehrere Personen und Gegenstände erweitert werden, wie es dem Bedarf des Auftraggebers entsprach. Es wird also im Folgenden notwendig sein, jeweils den zugrunde liegenden Typus herauszuarbeiten. Die Bildtypen wiederum lassen sich durch Varianten unterscheiden. Das bedeutet, daß ein einmal ausgeprägter Bildtypus nicht schematisch kopiert wurde, sondern daß die Steinmetzen jeweils bekannte Vorbilder abzuwandeln wußten. Doch sind die Varianten so geringfügig, daß der zugrunde liegende Grundtypus immer deutlich erkennbar bleibt.

Für andere Alltagsszenen lassen sich keine festen Bildtypen ermitteln. So wird die Wägeszene in ganz

82. Die Denkmäler von Metz sind den treverischen sehr eng verbunden, gehören aber in das Gebiet der Mediomatriker. Sie seien hier zumindest als Beweis der engen Zusammengehörigkeit innerhalb der Provinzen erwähnt. In letzter Zeit fanden sich im Zentrum der Stadt bei Ausschachtungsarbeiten für ein Kaufhaus zahlreiche Grabdenkmäler. Stilistisch sind sie den treverischen Grabreliefs ähnlich. Die Art der Monamente ist vergleichbar denjenigen aus Arlon. Bislang sind sie nur provisorisch vorgestellt worden in: Gallia 34, 1976, 362ff. Die Publikation steht noch aus.
83. Gabelmann, Werkstattgruppen 156, schränkt die Typisierbarkeit "realistischer" Szenen insoweit ein, als z.T. die individuelle Bezugnahme erwünscht sei. Diese aber bezieht sich nicht auf den Typus der Darstellung.

unterschiedlichen Darstellungsformen ausgedrückt: z.B. steht ein Mann an einer Balkenwaage⁸⁴⁾, oder mehrere Männer sind um einen anderen Waagetyp versammelt⁸⁵⁾. Eine Darstellung wie die Rückkehr von der Jagd findet sich zwar in zwei Reliefs der Neumagener Denkmäler⁸⁶⁾, ist aber sonst nirgends nachweisbar und daher für eine Typologie unbrauchbar. Auch der "Weinhandel" findet keinen festen Bildtypus. Er kann z.B. durch den mit Fässern beladenen Kahn⁸⁷⁾, die Lagerung von Weinamphoren in den Regalen eines Geschäfts⁸⁸⁾ oder auch durch die bevorstehende Entladung eines Schiffes⁸⁹⁾ verbildlicht sein. Eine typologische Methode ist hier also nicht anwendbar. Derartige Darstellungen zeigen das Schöpferische innerhalb der Werkstätten und besitzen daher eine wertvolle Aussagekraft. Da in diesem Zusammenhang jedoch die kunstgeschichtlich-typologische Fragestellung im Vordergrund stehen soll, werden diese Bildthemen hier nicht weiter behandelt.

Wieder andere Themen wie die Wagenfahrt und die Mahlszene erfordern wegen des umfangreichen Materials eigene ausführliche Untersuchungen, die den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden. Zum Thema Totenmahl hat P. Noelke seine nicht veröffentlichte Magisterarbeit⁹⁰⁾ geschrieben. Für die Wagenfahrt steht eine ausführliche Untersuchung noch aus. Die Arbeit Webers zur Wagenfahrt beschränkt sich auf einen Teilbereich und lässt die provinzialen Darstellungen unbeachtet⁹¹⁾.

Von einigen festen Bildtypen, die sich nur innerhalb der Provinzen vereinzelt finden, wird anschließend kurz zu sprechen sein. Frühere Vorbilder lassen sich für diese Darstellungen nicht nachweisen, so daß sie nur Aussagekraft besitzen für die Möglichkeiten der "Wanderung" gewisser Bildtypen.

Den unterschiedlichen Bildtypen der treverischen Alltagsdarstellungen liegt oft ein gemeinsames Kompositionsprinzip zugrunde, nämlich die nischenförmige Komposition⁹²⁾. Dieses Prinzip lässt sich in zwei verschiedenen Formen fassen, die jeweils auf Vorbilder zurückzuführen sind, sowohl – im einen Fall – auf italische als auch – im anderen Falle – auf früh- oder vorhellenistische.

Da sich sowohl gewisse Bildtypen der treverischen Grabdenkmäler als auch das ihnen zugrunde liegende Kompositionsschema der nischenförmigen Figurengruppierung auf hellenistische bzw. italische Vorbilder zurückverfolgen lassen, ist schon an dieser Stelle zu betonen, daß die Alltagsdarstellungen der treverischen Grabdenkmäler keineswegs auf "keltischem Formengut" basieren. Sie sind auch nicht "gallischer Lebensfreude" zu verdanken, sondern erweisen sich als Bildtypen, die häufig in kontinuierlicher Folge, von Rom ausgehend, über Oberitalien oder Gallien an die Mosel gelangt sind. Es zeigt sich, daß die provinziale Kunst im Treverergebiet häufig auf Vorbilder der Volkskunst Roms zurückgreift, wodurch eine Abhängigkeit zwischen diesen beiden Kunstzweigen deutlich wird.

Im Folgenden wird zunächst einführend auf die Gruppe der Grabdenkmäler im treverischen Gebiet und ihre chronologische Reihenfolge eingegangen. Sodann wird die Typologie bestimmter Bildtypen untersucht. Abschließend soll auf die diesen Bildtypen zugrunde liegende Komposition zu sprechen kommen sein.

84. Vgl. v. Massow 78f. Nr. 12 Taf. 12. – Auch Mertens 40 Nr. 31 Taf. 26.

85. Esp. XIV 8384.

86. v. Massow 158 Nr. 184 Abb. 106 Taf. 31ff. 163 Nr. 185 Abb. 112 Taf. 35f.

87. v. Massow 213 Nr. 187 Abb. 104. 124. 127f. Taf. 26.

88. v. Massow 127 Nr. 179 Taf. 28.

89. v. Massow 127 Nr. 179 Taf. 28.

90. Ich habe die inzwischen geänderte Fassung der Arbeit mit Noelkes freundlicher Genehmigung einsehen dürfen. Sonst zum Thema erschienen nur: P. Noelke, Das rheinische Landesmuseum Bonn 3, 1972, 35ff. – Ders., BJb 174, 1974, 545ff.

91. W. Weber, Die Darstellungen einer Wagenfahrt auf römischen Sarkophagdeckeln und Loculusplatten des 3. und 4. Jh. n.Chr. (1978).

92. F. Matz, AA 1944/45, 110. – Ders., AbhMainz 1958, 8, 641f.

Die treverischen Grabdenkmäler

Die Grabdenkmäler von Neumagen

Der Ort Neumagen, die erste Moselstation an der Römerstraße Mainz-Bingen-Hunsrück-Trier, ist seit der Erwähnung des Ausonius in seinem Gedicht über die Mosella⁹³⁾ wegen seines konstantinischen Kastells bekannt⁹⁴⁾. Das geringe Flächenmaß dieses Kastells ließ vermuten, daß Neumagen nie eine größere Siedlung gewesen war⁹⁵⁾. Für diese Annahme sprachen auch die geringen Bodenfunde innerhalb des Kastells. Seit 1877 wurde in Neumagen unter der Leitung F. Hettners systematisch geegraben. Hettner selbst konnte die Reliefs von Neumagen jedoch nicht mehr publizieren, nur in verschiedenen Aufsätzen erwähnen⁹⁶⁾. Ihre Publikation erfolgte erst 1932 durch W. von Massow⁹⁷⁾. Seit 1974 sind die Neumagener Grabdenkmäler – nach dem letzten Weltkrieg – wieder zugänglich im Landesmuseum von Trier in einem eigens für sie hergerichteten Raum.

Aus den gefundenen Quadern ergab sich, daß in den Fundamenten des Kastells ca. 40 größere Grabdenkmäler, vor allem Altäre, sog. Monumentalcippen und Grabpfeiler, die über und über mit Reliefs geschmückt waren, verbaut worden sind⁹⁸⁾. Keines der Grabdenkmäler ließ sich vollständig wiederherstellen, jedoch waren Rekonstruktionen insoweit möglich, als in der "Igeler Säule" ein verwandtes Grabmal unzerstört erhalten geblieben war⁹⁹⁾. Die Grabdenkmäler von Neumagen lassen sich alle in die Zeit zwischen dem Anfang des 2. Jh. n.Chr. und der Mitte des 3. Jh. n.Chr. datieren. Die häufigste Form ist die des sog. Pfeilergrabmals, ein Grabmaltypus, der aus der Reduktion ursprünglich architektonischer Bauten – wie sie vor allem in Oberitalien, aber auch in Gallien errichtet waren – zu Relieffronten entstanden ist¹⁰⁰⁾. Schon Hettner hatte eine Datierungshilfe anhand des Materials dieser Grabdenkmäler erkennen können¹⁰¹⁾: die früheren Grabdenkmäler – meist mit ornamentalem oder mythologischem Reliefschmuck versehen – bestehen aus einem Muschelkalk der Metzer Umgebung. Seit der Mitte des 2. Jh. n.Chr. wurde dann ein einheimischer, feiner, grauer Sandstein verwendet¹⁰²⁾. Die spätesten Grabpfeiler bestehen aus einem relativ schlechten, roten Sandstein. Die Thematik der Reliefs auf den Sandsteingrabmälern ist fast ausschließlich dem Alltagsleben der Auftraggeber entnommen¹⁰³⁾.

Neben den großen Grabmonumenten fanden sich auch eine Reihe sehr bescheidener, urnenartiger Grabcippes ohne Reliefverzierung, die offensichtlich ärmeren Bewohnern gehört haben.

- 93. Ausonius, Mosella v. 10f.: "et tandem primis Belgarum conspiror oris / Noiomagum divi castra inclita Constantini".
- 94. E. Anthes, 10. BerRGK, 1917, 103f. – F. Koepf, Germania Romana I² (1924) 50. – W. Unverzagt, Germania 13, 1929, 182. – H. Koethe, TrZ 10, 1935, 10f. – A. Büttner, Germania 39, 1961, 127. – H. Schönberger, JRS 59, 1969, 180. – Wightman 173, 175. – H. Cüppers, Neumagen-Dhron an der Mosel (1971). – M.T. und G. Raepsaet-Charlier, ANRW II, 4 (1975) 180. – H. Heinen, TrZ 39, 1976, 83f. – H. von Petrikovits, Rheinische Geschichte I 1 (1978) 224.
- 95. E. Krüger in: v. Massow 5.
- 96. F. Hettner BJb 61, 1877, 187. – Ders., Miscellen, 15. Kölner Zeitung, 1878, Nr. 294. – Ders. in: Pick, Mon. Schrift für die Geschichte Westdeutschlands, Trier IV, 1878, 530ff. – Ders., BJb 64, 1878, 100. u.a.
- 97. v. Massow.
- 98. W. von Massow, Germania 10, 1926, 142.
- 99. Vgl. unten S. 21.
- 100. Gabelmann, Grabbauten 111. – Ders., Römische Grabbauten der frühen Kaiserzeit (1979) 25f.
- 101. Hettner, Führer 2. – Danach auch: W. von Massow, AA 1927, Sp. 182ff. – G. Rodenwaldt, AA 1927, Sp. 192ff. – Dragendorff-Krüger 100ff. – A. Schober, Öjh 26, 1930, 22.
- 102. Dagegen H. Koethe, JdI 50, 1935, 216.
- 103. Ausnahme: kleiner Pfeiler eines Ehepaars. – Ao. Trier, Landesmuseum.
Bibl. v. Massow 172 Nr. 186 Abb. 114 Taf. 40f.
und der kleine sog. Jägerpfeiler. – Ao. Trier, Landesmuseum.
Bibl. v. Massow 174 Nr. 187 Abb. 115 Taf. 40f.

Wo diese Grabdenkmäler ursprünglich gestanden haben, ist bis heute umstritten. Man vermutete, daß sie ursprünglich an den Ausfallstraßen Triers gestanden haben¹⁰⁴⁾. Gegenargumente meinte von Massow anbringen zu können: die Erwähnung des Namens eines Sevirs – von einem Grabsteinquader in Neumagen bekannt –, in einer Weihinschrift eines benachbarten Ortes, sowie das Fehlen von städtischen Beamten in den Inschriften¹⁰⁵⁾. Stichhaltig sind von Massows Argumente allerdings nicht: Weihinschriften sind oft weit gestreut nachzuweisen. Daß städtische Beamte inschriftlich nicht erwähnt werden, mag auch daran liegen, daß die Inschriften der Neumagener Grabdenkmäler außer dem Namen keinerlei Auskunft über die Verstorbenen geben. Wenn der Verstorbene als "negotiator" bezeichnet wird, wie am Negotiatorpfeiler¹⁰⁶⁾ und am Pfeiler des Securius¹⁰⁷⁾, so sind dies Ausnahmen. Außer diesem inschriftlich bezeugten Beruf wird in anderen Inschriften – wenn überhaupt welche erhalten sind – nicht auf den Stand oder Beruf des Verstorbenen eingegangen¹⁰⁸⁾.

Es bleibt zu vermuten, daß die Quader aus dem Neumagener Kastell ursprünglich zu Grabdenkmälern gehörten, die an den Ausfallstraßen Triers gestanden haben, sowie auf den Gräberfeldern im Süden und im Norden der Stadt. Dort fanden sich nämlich massive Unterbauten, wie sie für derart monumentale Grabbauten erforderlich sind¹⁰⁹⁾. In der Umgebung Neumagens fehlen hingegen derartige Fundamente. Für diese These spricht auch die überdurchschnittliche Qualität der Reliefs, die für einen so kleinen Ort wie Neumagen nicht zu erwarten wäre.

Für die folgenden Untersuchungen werden nur die Grabpfeiler aus Sandstein herangezogen, deren Reliefschmuck dem Alltagsleben der Verstorbenen entlehnt ist. Diese Darstellungen befinden sich fast immer auf den Nebenseiten der Grabbauten, in mehreren Relieffeldern übereinander. Die Vorderseiten sind den Nischen mit den Relieffiguren der Verstorbenen vorbehalten. Unter diesen Bildnissen finden die Inschriften ihren Platz. Außerdem kann die Darstellung eines Familienmahles auf die Vorderseite der Grabmäler gerückt sein: entweder in den Giebel¹¹⁰⁾ oder in den Fries¹¹¹⁾ über den Figurennischen oder aber an den Sockel¹¹²⁾ unterhalb der Figuren der Verstorbenen. In dieser Anordnung weicht der Schmuck der Grabpfeiler also nicht von dem sonst üblichen an Grabstelen des Nischentypus ab. Erst durch die Schmückung der Nebenseiten mit Reliefszenen aus dem Alltag erhielten die Neumagener Grabdenkmäler ihren außergewöhnlichen Wert. Die Rückseiten – anfangs noch unbearbeitet – werden später mit einem reichen, vegetabilischen Ornament überzogen. Auf die Datierung dieser Grabpfeiler im einzelnen wird an anderer Stelle zurückzukommen sein¹¹³⁾.

104. E. Krüger, Korr. Bl. des Gesamtvereins (1908) Nr. 1. – Drexel 29. – Koepp 19. – Ders., TrZ 14, 1939, 242 Abb. 25. – Schoppa 24. – H. Cüppers, TrZ 36, 1973, 215. 370f.

105. W. von Massow, Germania 10, 1926, 140ff. – E. Krüger in: v. Massow 26. – Zum Verhältnis Villa – Grabmal vgl. G. Waurick, JbZMusMainz 20, 1973, 126ff.

106. v. Massow Nr. 179 Abb. 76 Taf. 25f.

107. v. Massow 142 Nr. 181 Taf. 24.

108. v. Massow 99f. 123. 174. 176. 233. Ausnahme: Altar für einen Sevir Augustalis Aprossus. v. Massow 123f. Nr. 175 Taf. 23.

109. H. Cüppers, Die Trierer Römerbrücken (1969) 126. – Ders., TrZ 37, 1974, 150.

110. v. Massow 197 Nr. 260 Taf. 50. 197f. Nr. 261 Taf. 50. 198 Nr. 262 Taf. 49. 220 Nr. 310 Taf. 59.

111. Wahrscheinlich am Avituspfeiler. v. Massow 170 Nr. 185 c 1 Taf. 39.

112. Schulreliefpfeiler. v. Massow 132 Nr. 180 b Abb. 83 Taf. 27f.

113. Vgl. unten S. 25ff.

Das Grabmal von Igel

Der Grabpfeiler der Secundinii in Igel¹¹⁴⁾ – ebenfalls in der Nähe von Trier – ist das einzige große Grabmonument im treverischen Raum, das unzerstört erhalten blieb. Der Grabpfeiler stand offensichtlich in der Nähe anderer Grabdenkmäler, von denen nur noch Reste zutage gekommen sind¹¹⁵⁾, an einer Straße.

Wie bei den Neumagener Grabmälern waren die einzelnen Quader durch Klammern miteinander verbunden. Durch späteres Herausreißen dieser Klammern wurde das Denkmal stark beschädigt. Auch sonst sind starke Zerstörungen an dem Bauwerk zu erkennen¹¹⁶⁾.

Literarische Erwähnungen des Monumentes lassen sich bis ins Mittelalter zurückverfolgen¹¹⁷⁾.

Im Jahre 1907 wurden zwei Abgüsse von dem Grabmal angefertigt: der eine, in Form von Teilabgüssen aus Gips, diente der Publikation durch H. Dragendorff und E. Krüger¹¹⁸⁾ als Grundlage. Der zweite, aus wetterfestem Kunststein, steht heute im Hofe des Landesmuseums von Trier.

Die sog. "Igeler Säule" wurde von Dragendorff und Krüger in das zweite Drittel des 3. Jh. n.Chr. datiert¹¹⁹⁾. Im Vergleich mit den Neumagener Grabdenkmälern dürfte dieser Ansatz etwas zu spät sein. Man wird das Monument besser an den Anfang des 3. Jh. n.Chr. setzen¹²⁰⁾.

Im Unterschied zu den Neumagener Grabdenkmälern ist dieser Pfeiler auf allen vier Seiten mit figürlichen Reliefs überzogen. Dem Hauptgeschoß sind auf allen vier Seiten mythologische Darstellungen vorbehalten. Am Sockel, im Fries und an der Attika (bei dieser nur auf drei Seiten) befinden sich in großer Vielfalt Szenen aus dem Alltagsleben der Verstorbenen, die, wie allgemein aus den Darstellungen geschlossen wird, sehr wahrscheinlich Tuchhändler waren¹²¹⁾. Die Inschrift sagt allerdings auch hier nichts über den Beruf der Verstorbenen aus.

Die Trierer Grabdenkmäler

Aus Trier selbst ist eine Reihe von Grabmalfragmenten erhalten, die der Qualität und dem Stil nach den Neumagener Reliefs und den Reliefs der "Igeler Säule" sehr nahe stehen. Daß im Verhältnis nur sehr wenige Grabdenkmäler aus Trier selbst erhalten sind, liegt an der stetigen Besiedlung der Stadt, derzuofge so manche Quaderblöcke als Baumaterial verschwunden sind¹²²⁾. Die Thematik von Alltagsszenen ist auch hier reichlich vertreten. Vielfältiger ist die Auswahl dargestellter Berufe. Die Grabmaltypen haben dagegen häufig bescheidenere Ausmaße.

114. Dragendorff-Krüger. – E. Zahn, Die Igeler Säule bei Trier (1968). – Ders., TrZ 31, 1968, 227ff. – Wightman 150. – H. Heinen, TrZ 39, 1976, 99ff. – E. Zahn in: Führer zu vor- und frühgeschichtlichen Denkmälern 33. Südwestliche Eifel (1977) 168ff. – Gauer 89ff.

115. Dragendorff-Krüger 8 nehmen sogar eine ganze Gräberstraße an.

116. H. Cüppers, TrZ 31, 1968, 222f.

117. J.M. Neurohr, Abbildung des römischen Monumentes in Igel (1826) mit Literaturangaben.

118. Dragendorff-Krüger 37.

119. Dragendorff-Krüger 101f.

120. vgl. unten S. 35f.

121. Zuletzt J.F. Drinkwater, TrZ 40/41, 1977/78, 107ff.

122. W. von Massow, Germania 10, 1926, 143.

Die Grabdenkmäler von Arlon

Orolaunum vicus wurde, ebenso wie Neumagen und Jünkerath, wohl in konstantinischer Zeit mit einer Festung versehen¹²³⁾. In den Fundamenten dieses Kastells waren wiederum Quaderblöcke von Grabdenkmälern, aber auch aus anderen Architekturzusammenhängen, vermauert¹²⁴⁾. Verluste entstanden auch hier durch die Verschleppung, Wiederverwendung und Zerstörung¹²⁵⁾. Ein Teil der Reliefs von Arlon geriet in die Sammlung des Grafen von Mansfeld in Luxemburg, der sie – wie schon einen Teil der Neumagener Reliefs – in den Gärten von Clausen aufstellen ließ¹²⁶⁾. Als 1671 die alten Befestigungen Arlons abgerissen wurden, gelang es A. Wiltheim, eine Vielzahl der bei diesen Arbeiten zutage gekommenen römischen Reliefblöcke zeichnerisch zu erfassen. Keines der Denkmäler wurde im Zusammenhang gefunden. Die Grabdenkmäler gehören demselben Zeitraum an wie die Neumagener und Trierer. Die Grabpfeiler, auch hier sehr häufig vertreten, sind kleiner und bescheidener als die Neumagener Denkmäler oder die "Igeler Säule". Keines der Denkmäler Arlons war größer als fünf bis acht Meter. Die Unterteilung der Nebenseiten ist dementsprechend geringer. Statt der vielen Relieffelder übereinander sind es hier gewöhnlich nur zwei. Der Inhalt der figürlichen Reliefs, der seit der Mitte des 2. Jh. n.Chr. ausschließlich dem Alltagsleben der Verstorbenen entnommen ist¹²⁷⁾, zeugt von einfacheren Lebensverhältnissen der Auftraggeber als derjenigen von der Mosel¹²⁸⁾. Im Gegensatz zu den Neumagenern sind die Verstorbenen auf der Vorderseite der Arloner Grabpfeiler meist in ihrer einheimischen Tracht dargestellt und halten Geldbeutel oder Kontortafeln in den Händen. Doch einige Bildtypen entsprechen – wie sich zeigen wird – völlig denen von Neumagen, so daß die künstlerische Verbindung ohne Zweifel bestanden hat. Die Ausführung der Reliefs von Arlon ist in den meisten Fällen etwas handwerksmäßiger als diejenige der Neumagener, bzw. Trierer Künstler.

Die Grabdenkmäler von Buzenol-Montauban

Der Bergsporn Montauban, unmittelbar in der Nähe von Buzenol, war bereits in vorrömischer Zeit eine Fluchtburg. In römischer Zeit wurde auch hier wahrscheinlich auf Veranlassung Konstantins ein Kastell angelegt, in dessen Fundamenten Quaderblöcke von großen Grabdenkmälern verbaut wurden¹²⁹⁾. Einen vicus wie in Arlon¹³⁰⁾ hat es in Buzenol nicht gegeben.

Die früheste literarische Erwähnung derartiger Skulpturen stammte von A. Wiltheim aus dem Anfang des 17. Jh.¹³¹⁾. Ausgrabungen fanden jedoch erst 1913 und 1914 statt unter der Aufsicht der Musées Royaux d'Art et d'Histoire von Brüssel. Dabei wurden 27 skulptierte Quaderblöcke in den Fundamenten der Befestigung aufgedeckt und nach Brüssel überführt¹³²⁾. Erst in den 50er Jahren dieses Jahrhun-

123. Lefebvre 11: nach 270/275 n.Chr. – M. T. und G. Raepsaet-Charlier in: ANRW II, 4 (1975) 189ff. – Zu Arlon: Ch. M. Ternes in: ANRW II, 4 (1975) 393f.

124. Esp. V 4012ff. – J. Mertens, BInstArlon 44, 1968, 22ff. – A. Wankenne, La Belgique à l'époque romaine (1972) 172ff. – J. Mertens, Le rempart romain d'Arlon (Archaeol. Belgii Speculum 7, 1973) 4ff. – H. Gabelmann, BJB 173, 1973, 149ff.

125. Mariën 5. – Lefebvre 12.

126. Mariën 7.

127. M. Renard, Archaeology II 3, 1949, 131f.

128. Z.B. Pfeiler des Landmannes oder Pfeiler mit der Pachtzahlung (Nr. 33 Abb. 65), wo nur ein Pächter zugegen ist.

129. J. Mertens, Germania 36, 1958, 386. – Mertens 24. – M. Renard, Les nouvelles découvertes de reliefs gallo-romains à Buzenol, CRAI 1959, 20ff.

130. Vgl. Ch.M. Ternes in: ANRW II, 4 (1975) 393.

131. Vgl. A. Wiltheim, Luciliburgensia sive Luxemburgum Romanum (Ed. A. Neyen, 1842).

132. A. de Loë, Belgique ancienne III (1937) 348ff. – M.E. Mariën, Monuments funéraires de Buzenol (1943/44). – R. Lantier, Recueil générale des basreliefs, statues et bustes de la Gaule romaine XIV (1955) Nr. 8384ff. Taf. XXIVff.

derts (1952, 1953, 1954, 1957) wurden die Ausgrabungen fortgeführt. 1958 wurde dann die Rekonstruktion der gesamten Anlage beschlossen. Bei diesem Unternehmen fanden sich weitere skulptierte Grabmalblöcke, die in ein Museum übertragen wurden, das auf dem Berg selbst errichtet wurde. Die ehemalige Kastellmauer wurde durch Abgüsse dieser Quaderblöcke *in situ* teilweise rekonstruiert. Achtzehn (von 43) dieser 1958 gefundenen Steinblöcke tragen figürliche Reliefs. Sie waren aus einem Muschelkalk, der nicht aus der Gegend stammt, sondern entlang der belgisch-französisch-luxemburgischen Grenze ansteht. Die reliefierten Quaderblöcke gehörten wohl zu mindestens fünf Grabpfeilern und Monumentalcippen. Ihre genaue Anzahl lässt sich jedoch nicht mehr ermitteln¹³³⁾. Auch der ursprüngliche Aufstellungsort der Grabdenkmäler ist bis heute nicht bekannt. Möglicherweise standen sie z.T. in der Nähe von Villen. Es wurde auch angenommen, daß sie entlang der Straße von Reims nach Trier gestanden haben könnten¹³⁴⁾. Die Vorderseiten der Grabdenkmäler nahmen Nischen mit Relieffiguren der Verstorbenen ein. Die Männer tragen jeweils die Toga wie in Neumagen. Die Szenen aus dem täglichen Leben der Verstorbenen sowie einige mythologischen Inhalts, scheinen in Friesen über oder unter diesen Reliefnischen angebracht gewesen zu sein¹³⁵⁾. Einige der Grabpfeiler weisen im Innern Höhlungen auf, die zur Aufnahme der Aschenurnen bestimmt waren. Die Qualität der Reliefs von Buzenol-Montauban steht denen aus Neumagen kaum nach. Sie übertrifft die der Reliefs von Arlon bei weitem. Die zeitliche Einordnung der Reliefs von Buzenol-Montauban lässt sich in die Zeit vom Ende des 2. Jh. n.Chr. bis in die Mitte des 3. Jh. n.Chr. festlegen¹³⁶⁾. Auf sie wird im einzelnen zurückzukommen sein¹³⁷⁾. Ihre Bildthematik und die Bildtypen entsprechen häufig – wie sich zeigen wird – vor allem denen der Denkmäler von Neumagen.

Zusammenfassung

In der Zeit zwischen der Mitte des 2. Jh. n.Chr. und der Mitte des 3. Jh. n.Chr. lässt sich eine auffällige Vorliebe für Darstellungen aus dem Alltag an treverischen Grabbauten beobachten. Vorstufen und Andeutungen für eine derartige Themenwahl lassen sich schon vorher fassen, wie z.B. an dem Grabmal des Blussus in Mainz¹³⁸⁾. Zentren bilden innerhalb des Treverergebietes für diese Grabmalkunst Trier, Arlon und Buzenol-Montauban, wo auch eine auffällige Häufung von größeren Grabmonumenten – meist Grabpfeilern – mit derartigen Alltagsszenen zu beobachten ist. Ihre Erhaltung verdanken die meisten der hier zu behandelnden Reliefs der Tatsache, daß sie in konstantinischer Zeit in Kastellfundamenten vermauert wurden. Daß diese Kastelle in aller Eile errichtet worden sein sollen, wie es der früher geläufigen Meinung entsprach¹³⁹⁾, ist unwahrscheinlich. Es scheint eher so, als hätten diese Anlagen zu einer systematischen Befestigung des Hinterlandes zum Schutz vor Germaneneinfällen gehört¹⁴⁰⁾.

133. Mertens 46. – J. Moreau, AA 1961, Sp. 131. – J. Mertens in: Antidorum W. Peremans (1968) 147ff. (= Arch. Belg. 103).

134. Mertens 52. – M. Wightman, TrZ 39, 1976, 61.

135. Mertens 46. Das klingt im Vergleich mit den Grabpfeilern von Arlon und Neumagen unwahrscheinlich. Aber wegen des geringen Materials lässt sich nichts genaues sagen.

136. Mertens 49. 51.

137. Vgl. unten S. 37ff.

138. Fo. Mainz-Weisenau. – Ao. Mainz, Landesmuseum.
Bibl. Körber, MainzZ 9, 1916, 90ff. – Esp. VII 5815. – O. Doppelfeld in: Römer am Rhein. Ausst. des RGM Köln² (1967) Nr. A 135.

139. W. von Massow, Germania 10, 1926, 139. – Ders., AA 1927, 183. – v. Massow 12. – Schoppa 24.

140. Ch.M. Ternes, Die Römer an Rhein und Mosel (1975) 257.

Mythologische Darstellungen, die am Anfang des 2. Jh. n.Chr. allein das Repertoire an den großen Grabdenkmälern des treverischen Gebietes ausgemacht haben, geraten seit der Mitte des 2. Jh. n.Chr. weitgehend in Vergessenheit. Reminiszenzen bleiben höchstens in Gestalt von allegorischen Figuren wie Mänaden, Eroten, Satyrn oder Attisfiguren erhalten, die häufig die Pilaster dekorativ schmücken oder auch einmal an den Nebenseiten eines Grabdenkmals erscheinen¹⁴¹⁾. Eine Ausnahme bildet der Grabpfeiler der Secundinii in Igel, dessen Neben- und Rückseite des Hauptgeschosses mit Reliefs mythologischen Inhalts versehen sind¹⁴²⁾. Mit dem Themenwechsel brachten Hettner und von Massow den Wechsel des Materials für die Neumagener Grabmonumente in Zusammenhang¹⁴³⁾. Daß Sandstein jedoch nicht notwendigerweise für die Ausführungen der Alltagsszenen erforderlich war, beweisen nicht zuletzt die Grabpfeiler aus Kalkstein in Arlon und Buzenol-Montauban. Gewisse Unterschiede machen sich unter den Grabpfeilern innerhalb des treverischen Gebietes bemerkbar. So sind die Grabpfeiler von Arlon wesentlich kleiner als die der übrigen treverischen Fundorte. Dies mag mit der einfacheren Bevölkerung des vicus zusammenhängen. Auch in Trier selbst sind ja einfachere Grabdenkmäler anzutreffen, während diejenigen von Neumagen (bzw. Trier), Igel und Buzenol-Montauban aufwendiger gearbeitet worden sind. Betonen die Grabherren aus Arlon durch ihre einheimische Kleidung und die Übernahme von Eigenheiten der Grabstelen Galliens – wie das Halten eines Geldbeutels oder mehrerer Kontortafeln in der Reliefniche der Vorderseite – ihre einheimische Volkszugehörigkeit, so erscheinen die Porträtfiguren der übrigen treverischen Denkmäler als römische Bürger in der Toga. Auf der "Igeler Säule" trägt nur einer der Verstorbenen den einheimischen Mantel, während die anderen in der Toga neben ihm stehen.

Die Auftraggeber der Grabpfeiler im gesamten Treverergebiet scheinen, den Darstellungen nach, Händler oder Großgrundbesitzer gewesen zu sein. Daß sich in den Darstellungen Neumagens, Triers, Arlons und Buzenol-Montaubans immer wieder gleiche Bildtypen finden, verbindet sie zu einer Gruppe innerhalb der provinzialrömischen Kunst. Ausstrahlungen lassen sich dabei z.B. nach Rätien beobachten¹⁴⁴⁾. Der auffällige, gleichartige Typenkatalog der Bildthemen läßt die Frage nach Vorbildern laut werden. Die typologische Betrachtung bedingt also die Einbeziehung sowohl der benachbarten Kunstslandschaften als auch der italischen. Daher sei bei den folgenden Untersuchungen immer wieder auf Vorbilder Südgalliens, Oberitaliens und Roms eingegangen.

141. Hierzu H. Cüppers, TrZ 31, 1968, 207, zum Symbolgehalt gewisser Elemente der "dekorativen Ornamentik".

142. Dragendorff-Krüger 65ff.

143. Hettner, Führer 2. – v. Massow 281.

144. H. Gabelmann, Gnomon 48, 1976, 595. 597.

Die Chronologie der treverischen Grabdenkmäler mit Alltagsszenen

Die Neumagener Grabdenkmäler

Allgemein werden die Grabdenkmäler von Neumagen mit Szenen aus dem Alltag der Verstorbenen der Zeitspanne zwischen der Mitte des 2. Jh. n.Chr. und der Mitte des 3. Jh. n.Chr. zugeordnet¹⁴⁵⁾. Die chronologische Reihenfolge innerhalb dieser Zeitspanne aufzugliedern, hat bereits von Massow in seiner Publikation mit Erfolg versucht¹⁴⁶⁾. Im großen und ganzen hat sie immer noch Gültigkeit. Trotzdem soll an dieser Stelle versucht werden, die Reihe der Neumagener Denkmäler genauer aufzuschlüsseln. Wie Hahl bereits bemerkte, nimmt die treverische Plastik eine "Sonderstellung innerhalb der provinzialrömischen Plastik Germaniens und Galliens ein"¹⁴⁷⁾. Es ist daher recht schwierig, die treverischen Monumente mit zuverlässig datierten Denkmälern anderer Kunstlandschaften zu vergleichen. Trotz Gleichzeitigkeit ergeben sich hier immer wieder Unterschiede. Rodenwaldt hat nur in groben Zügen versucht, eine Stilistik der Neumagener Grabdenkmäler herauszuarbeiten¹⁴⁸⁾. Auch Schoppa ist in seiner Arbeit nur summarisch auf den Stil der Neumagener Reliefs eingegangen¹⁴⁹⁾.

Als grobe Einteilung lassen sich die Neumagener Grabdenkmäler in drei Gruppen untergliedern: eine antoninische, eine severische und eine nachseverische. Zur antoninischen Gruppe lassen sich der Negotiatorpfeiler¹⁵⁰⁾, der Schulreliefpfeiler¹⁵¹⁾, der Kalksteinquader mit der sog. Bauernmahlzeit¹⁵²⁾ und der Securiuspfeiler¹⁵³⁾ zählen. Der früheste Sandsteinpfeiler dieser Gruppe – zugleich der früheste mit Darstellungen aus dem Alltag – ist in Neumagen der Negotiatorpfeiler. Als äußersten Anhaltspunkt für eine Datierung lässt sich die Frisur des schönen Frauenkopfes (Abb. 1) einer nur noch in Fragmenten erhaltenen Szene der rechten Nebenseite des Pfeilers anführen¹⁵⁴⁾. Es handelt sich hier offenbar um die Drehsträhnenfrisur der jüngeren Faustina, welche diese bis zu ihrem Tode 175 n.Chr. getragen hat¹⁵⁵⁾. Bei dem Neumagener Kopf ist die Frisur allerdings in der Form vereinfacht, daß die vordere Haarparte nicht einzeln in Strähnen eingedreht wurde, sondern locker zurückgestrichen ist. Was dieses Frauenporträt im übrigen charakterisiert, sind sehr zart geschwungene Augenbrauen. Sie werden durch eine feine Linie hervorgehoben. Die Augen selbst liegen unter einem verhältnismäßig schweren Orbit eingebettet. Das Oberlid ist nur schmal angegeben. Sanft schwingt auch das Unterlid vor. Die Iris ist kreisförmig eingezeichnet. Die Pupille am Oberlidrand ist leicht punktförmig vertieft. Die Gesichtsfläche des Porträts ist sorgsam und fein geglättet. Diese sorgfältige Bearbeitung der Oberfläche zeichnet insgesamt die Reliefs des Negotiatorpfeilers aus. (Eine Ausnahme bilden lediglich die Pilasterreliefs.) Sorgfalt kennzeichnet auch die Behandlung der Gewandfalten. Diese sind nicht sehr zahlreich, aber dem natürlichen Fall der schweren Gewänder angepaßt. Bei der weiblichen Figur hinter dem Lehnstuhl im unteren Bild der rechten Nebenseite sind die Falten des Rockes nur relativ flach eingetieft. Sie verbreitern sich jeweils nach unten, z.T. in einer tropfenartigen Form. Bei der weiblichen mittleren Figur der

145. Dragendorff-Krüger 100ff. – G. Rodenwaldt, AA 1927, 192ff. – W. von Massow, AA 1927, 182ff. – A. Schöber, ÖJh 26, 1930, 122. – v. Massow 280f.

146. v. Massow 280ff.

147. Hahl 36. – Schon H. Koethe, JdI 50, 1935, 220 wies auf die Schwierigkeiten bei der Vergleichbarkeit innerhalb der Plastik Galliens hin.

148. G. Rodenwaldt, AA 1927, 192ff.

149. Schoppa 24.

150. v. Massow Nr. 179. – Vgl. auch hier Nr. 18, 95.

151. v. Massow Nr. 180. – Vgl. auch hier Nr. 19, 105.

152. v. Massow Nr. 12. – Vgl. auch hier Nr. 91, 106.

153. v. Massow Nr. 181.

154. Vgl. auch unten S. 79, 83 Nr. 95 Abb. 125.

155. M. Wegner, Das römische Herrscherbild II, 4 (1939) 50 Taf. 63r ff.

selben Szene schneiden sie dagegen am Oberkörper tiefer in die Gewandpartien ein. Bei der männlichen Figur derselben Szene werden sie ähnlich eingesetzt, untergliedern aber kaum die Partie des Oberkörpers. Bei einer Sitzfigur desselben Pfeilers, welche sich in einem weiter oben gelegenen Register der rechten Nebenseite – der Darstellung eines Weinlagers (Abb. 3) – befindet, ist die Faltengebung aufgrund eines reicher fallenden Mantels sehr viel üppiger. Die von den Kniekehlen ausgehenden Zerrfalten laufen dabei in Grade aus, die auf dem flachen Gewandgrund stehenbleiben. Außerordentlich sorgfältig ist schließlich bei der Sitzfigur einer Szene der linken Nebenseite – einer Kontorszene (Nr. 18 Abb. 2) – die Mantelnaht des schwer fallenden Gewandes angegeben. Ebenso ist das Schuhwerk bis in die kleinste Kleinigkeit ausgeführt. Wenn bei dieser Sitzfigur nur sehr sparsam mit Faltenangaben umgegangen wird, so liegt dies in erster Linie an der Beschränktheit des Gewandes, in dem man sich eine schwere Ärmeltunika vorstellen müssen, wie sie auch der Mann in der untersten Szene der rechten Nebenseite trägt.

Ähnlich starr wirken die Gewänder eines Sockelreliefs mit der Darstellung eines getreidelten Schiffes, das von Massow wegen seiner sorgfältigen Ausarbeitung der Einzelheiten und der nur grob gepickten, sich links anschließenden Rückwand ebenfalls dem Negotiatorpfeiler zugeordnet hat¹⁵⁶⁾. Sorgfältig ist die Behandlung des Schuhwerks, das der Treidelnde trägt, oder auch des Taues, an dem er das Schiff zieht. Vor allem aber ist die Muskulatur der Männer sehr naturgetreu wiedergegeben. Es sind allerdings auch Abweichungen von den Nebenseitenreliefs des Negotiatorpfeilers zu erkennen. Zwar sind die Augenbrauenbögen am Kopf des rechten Arbeiters (Abb. 4) ebenso schmal und lang über dem Auge angesetzt wie bei dem schönen Frauenkopf (Abb. 1), aber die Augäpfel werden hier durch eine feine, tiefe Linie vom Orbit abgesetzt. Auch die Behandlung des Auges selbst ist anders. Der Augapfel ist oben nur abgeschrägt. Es fehlt die Angabe der Iris. Ebenso weicht die Haarbehandlung von derjenigen des Frauenkopfes ab. Statt der dicken weichen Strähnen sind die Haare unruhiger aufgelöst in schmalen Strähnen, die jeweils noch einmal durch feine Ritzlinien unterteilt werden. Der Bart ist schematisch gestrichelt. Ähnlich grob ist die Haar- und Bartbehandlung bei dem linken Kopf dieser Szene, der sehr viel größer, fast in Rückenansicht, wiedergegeben ist (Abb. 5). Die Köpfe machen so den Eindruck des Unfertigen. Daß ein Unterschied in der Behandlung der Porträts nicht unbedingt gegen die Zugehörigkeit dieses Sockelreliefs zum Negotiatorpfeiler spricht¹⁵⁷⁾, beweist – außer der bereits erwähnten Abarbeitung auf der Rückseite – auch die Behandlung der Pilasterfiguren, welche auf den Nebenseiten z.T. noch erhalten sind. Sie sind zunächst nicht so sorgfältig geglättet. Die Oberfläche ist verhältnismäßig rauh belassen. Der Kopf des trinkenden Silen links neben dem untersten Relieffeld der rechten Nebenseite (Abb. 6) ist in einem ganz anderen Stil gehalten als z.B. der schöne Frauenkopf. Der Nasenrücken ist sehr breit, die Augäpfel stehen kugelig unter dem Orbit. Ihr oberer Teil ist abgeflacht wie bei den Köpfen des Sockelreliefs. Sowohl der breite Nasenrücken als auch das kugelige Heraustreten der Augäpfel weisen bereits auf die Entwicklung der Porträtköpfe späterer Grabdenkmäler Neumagens hin. Hier werden sie offensichtlich mit Absicht auf eine Gestalt übertragen, die allegorisch ist, um sie besonders klar von den realen Personen zu unterscheiden. Wäre das Pilasterrelief nicht in einem Stück mit dem daneben liegenden Relief verbunden, so müßte man an der Zugehörigkeit zu dem Negotiatorpfeiler zweifeln.

Die strähnigere, aufgelöste Haarbehandlung der Sockelfiguren des Negotiatorpfeilers leitet über zu dem Fragment eines Frauenkopfes (Abb. 7)¹⁵⁸⁾, dessen Frisur im großen und ganzen derjenigen des Negotiatorpfeilers (Abb. 1) entspricht. Aber die Haarkalotte ist dicker vom Inkarnat abgesetzt, der Wellenkranz in ähnlicher Weise wie bei den Köpfen am Sockelrelief unruhiger und aufgelöster behan-

156. v. Massow 131 Nr. 179 b Taf. 26. – Vgl. auch unten S. 72.

157. Koethe a.O. 218 hat dieses Relief in severische Zeit datiert, da seiner Meinung nach der Stil völlig von demjenigen des Negotiatorpfeilers abweicht.

158. v. Massow 179f. Nr. 207 Abb. 117 Taf. 43.

delt. Das Haarnest auf dem Hinterkopf ist wesentlich größer, als es noch bei dem Frauenporträt des Negotiatorpfeilers war. Damit weist diese Frisur auf die ähnlich gestaltete der Crispina hin, welche zwar Elemente der jüngeren Faustina übernimmt, diese aber abwandelt und weiterentwickelt¹⁵⁹⁾. Zu dieser Weiterentwicklung paßt auch, daß die Augenbrauen nicht mehr ganz so fein über den Augen geschwungen sind, sondern sich zu einem leichten Wulst verdichtet haben. Die Iris legt sich noch deutlicher wie ein Ring um die tiefe, punktförmig eingeborene Pupille. Derartige Merkmale verbinden diesen Frauenkopf mit den Köpfen des Schulreliefpfeilers. Bei den Porträts der Unterrichtsszene (Nr. 105 Abb. 8, 9, 10, 131)¹⁶⁰⁾ lassen sich nämlich dieselben Merkmale nachweisen, die den einzelnen Frauenkopf charakterisieren. Die Iris legt sich wie ein Ring um die punktförmig gebohrte Pupille. Die Augenbrauen sind deutlich in einem leichten Wulst abgesetzt. Das Unterlid ist jeweils relativ dick vor den Augapfel gezogen. Schließlich findet sich sogar die Nasenfalte, die die Nasenflügel tief einkerbte, bei allen Köpfen – sowohl bei dem einzelnen Frauenkopf (Abb. 7) als auch bei den Porträts von Lehrer und Schülern (Abb. 8, 9, 10) in identischer Ausführung. An die strähnige Behandlung des Haarwulstes bei dem Frauenkopf erinnern noch die Strähnen der beiden sitzenden Schüler (Abb. 10), die ähnlich, aber doch dicklicher, um das Gesicht gelegt sind als bei den Köpfen des Sockelreliefs am Negotiatorpfeiler (Abb. 4, 5). Bei den Köpfen des Lehrers und des stehenden Schülers (Abb. 8, 9) sind die Haare hingegen in großen dicken Buckellocken zu einer kompakten Masse geworden. Sie zeigen die Weiterentwicklung hinsichtlich der Frisurenbehandlung an den Neumagener Denkmälern an. Zu den Köpfen der Unterrichtsszene paßt auch der Kopf eines Mundschenkens (Abb. 11), welcher sich auf einem Relief befindet, das von Massow dem Sockel des Schulreliefpfeilers zugeordnet hat¹⁶¹⁾. Koethe zweifelte an der Zugehörigkeit dieses Reliefs zu dem genannten Pfeiler wegen der "ganz anders gearteten Stilistik"¹⁶²⁾. Aber es finden sich hier dieselben Charakteristika wie an den Köpfen der Unterrichtsszene. Auch die etwas schematische Behandlung der Ohrmuschel paßt zu den bislang betrachteten Köpfen. Individueller ist die starke Ausprägung der Augenbrauen und die von Falten zerfurchte Stirn. Auch die Haarmasse ist anders behandelt: weder dicke Buckellocken noch Strähnen legen sich um den Kopf, sondern eine dichte, nahezu einheitlich krause Haarmasse ist auf die Kalotte aufgesetzt.

Dem Schulreliefpfeiler läßt sich vielleicht auch der Kopf einer Greisin zuordnen (Abb. 12)¹⁶³⁾. Die äußeren Maße stimmen mit dem einzelnen schönen Frauenkopf überein. Stilistisch finden sich ebenfalls Verknüpfungspunkte. Die Pupille ist ebenso punktförmig eingebohrt wie bei den übrigen Köpfen des Schulreliefpfeilers. Auch das Unterlid ist wulstartig vorgezogen. Die Augenbraue legt sich in einer ähnlichen Erhebung über das Auge, wie dies als typisch für die Köpfe des Schulreliefpfeilers erkannt wurde. Ebenso findet sich auch die tiefe Nasenfalte, die sich, um die Person individueller erscheinen zu lassen, hier bis zum Kinn herunterzieht. Schließlich erscheinen in der Faltengebung des Kopftuches so starre Faltenlinien, wie sie der Beschaffenheit eines Tuches keineswegs gerecht werden, sondern unorganisch wirken, wie dies für die Gewandbehandlung aller Figuren am Schulreliefpfeiler typisch ist. Denn alle Figuren des Schulreliefpfeilers verbindet diese allzu starre Behandlung der Gewänder. Sie schmiegen sich nicht in natürlichem Fall an die Körper, sondern stehen als starre, kaum gegliederte eigenständige "Klötzte" da. Die wenigen Falten passen sich kaum der Bewegung an. In dieser Gewandbehandlung stimmen die Figuren der Unterrichtsszene (Nr. 105 Abb. 131), des Sockels und einer Kontorszene (Nr. 19 b) überein, welche sich auf der linken Nebenseite befindet (Abb. 14). Eine derartige Gewandbehandlung erweist sich im Vergleich mit derjenigen bei den Figuren des Negotiatorpfeilers als stärker vereinfacht. Weiter geführt wird auch die Tendenz, welche sich am Negotia-

159. Wegner a.O. 76ff. Taf. 64 o. r.

160. Vgl. auch unten S. 86f. Nr. 105 Abb. 131.

161. v. Massow 136 Nr. 180 b Taf. 28.

162. H. Koethe, JdI 50, 1935, 216.

163. v. Massow 180 Nr. 208 Abb. 118.

torpfeiler ankündigt, Falten als Grate erhoben auslaufen zu lassen (Abb. 3). Besonders deutlich sieht man dies bei der stehenden Figur eines Schülers, aber auch in der Faltengebung des Oberkörpers des sitzenden Lehrers. Entsprechend starr wie die Gewandfalten sind auch die Gesten der unterschiedlichen Personen: der stehende Schüler streckt z.B. alle Finger mit seiner erhobenen Hand aus. Ähnlich plump greift der Mundschenk vor seinem Serviertisch um einen Becher. Die Finger der stehenden Kontorbeamten (Nr. 19 b) können sich kaum um die dicken Griffel in ihrer Hand schließen (Abb. 14). Dies alles weist darauf hin, daß der Schulreliefpfeiler zwar sicherlich nicht wesentlich später als der Negotiatorpfeiler entstanden ist, daß aber sicher nicht dieselbe Werkstatt an ihm gearbeitet hat. Zeitlich ist der Schulreliefpfeiler am ehesten der Commoduszeit zuzuordnen.

In die Zeit zwischen dem Negotiatorpfeiler und dem Schulreliefpfeiler möchte ich den Kalksteinquader mit der sog. Bauernmahlzeit (Nr. 91 Abb. 122) datieren¹⁶⁴⁾. Sowohl Koethe als auch Noelke haben sich aus stilistischen bzw. typologischen Gründen für eine Spätdatierung des Stückes ausgesprochen¹⁶⁵⁾. Dem widerspricht aber die Frisur der sitzenden Frau, welche sich eng an diejenige des Frauenkopfes des Negotiatorpfeilers (Abb. 1) anschließt. Bei den Männerköpfen legen sich die Haare in einer dichten Masse um die Kalotte. Auch dies spricht, trotz der andersartigen Frisur – dicke, in die Stirn gestrichene Strähnen statt der bislang bevorzugten Buckellocken- oder Kraushaarfrisur – für eine Zugehörigkeit des Kalksteinquaders in die antoninische Gruppe. Die Augenbehandlung ist ähnlich derjenigen der Arbeiter im Sockelrelief des Negotiatorpfeilers. Die Augenlider sind verhältnismäßig fein gezeichnet. Sie umrahmen Augäpfel, die oben abgeflacht sind. Der Faltenwurf der dicken Gewänder ist noch verhältnismäßig natürlich wiedergegeben, noch nicht so starr wie auf dem Schulreliefpfeiler. Die Frisur der stehenden Dienerin, die Koethe an die Germanenfrisuren von Welschbillig erinnerte, taucht in dieser Form auch an der Marc-Aurel-Säule auf¹⁶⁶⁾ und ist daher nicht mehr als Grund für eine Spätdatierung anzuführen. Zu früh erscheint hingegen der Ansatz von Massows, der das Stück wegen seines Materials und wegen der Augenbehandlung bereits in die Zeit von 135-140 n.Chr. datieren wollte¹⁶⁷⁾. Was den Kalksteinquader von den gleichzeitigen Sandsteinpfeilern trennt, ist eindeutig die Qualität der Arbeit. Die Köpfe sind im Verhältnis zu der Gesamtfigur zu klein. Auch die grobe Bearbeitung der Oberfläche weicht von der sorgfältigen Glättung an Negotiatorpfeiler und Schulreliefpfeiler ab.

Der antoninischen Gruppe der Neumagener Grabdenkmäler wird man schließlich noch das Relief der linken Nebenseite eines Grabdenkmals für einen Negotiator L. Securius (Abb. 13) zuordnen dürfen¹⁶⁸⁾. Allerdings steht dieses Relief denjenigen des Schulreliefpfeilers nicht ganz so nahe, wie von Massow noch glaubte¹⁶⁹⁾. Besonders deutlich wird dies an der Augenbehandlung der drei in diesem Relief dargestellten Maultiere. Hier liegt nicht mehr die Iris ringförmig um die eingeborene Pupille, sondern die Augäpfel stehen kugelig in ihren Höhlen. Diese Art der Augenwiedergabe deutet schon die Entwicklung zu den nachfolgenden Monumenten an, ist also nicht deshalb als andersartig zu interpretieren, weil es sich hier um Tierdarstellungen handelt. Sichtbar wird die Weiterentwicklung auch in der Behandlung der Rankenornamente, die hier wie am Schulreliefpfeiler die Pilaster schmücken. Das Blattwerk legt sich weicher und üppiger um die Pflanzenstiele. Die wenngleich ähnlich üppigen Blätter an den Pilastern des Schulreliefpfeilers sehen noch wesentlich härter, wie geschnitten, aus. Unterschiede machen sich also deutlich bemerkbar. Die sorgfältige Oberflächenbehandlung erinnert aber noch an

164. Vgl. auch unten S. 78f. 87. Nr. 91, 106. – v. Massow Nr. 12

165. Koethe a.O. 222. – P. Noelke, Totenmahldarstellungen im Rheinland (M.A. Arbeit, unveröffentlicht). Vgl. Anm. 90.

166. G. Becatti, Colonna di M. Aurelio (1957) Abb. 30. 64f.

167. v. Massow 281. 285.

168. v. Massow 136. 142f. Nr. 181 Taf. 24.

169. v. Massow 143.

die voraufgegangenen Monamente. Was den Securiuspfeiler außerdem noch der antoninischen Gruppe zuweist, ist die Vielfalt der Nebenseitenregister. Die Maße des erhaltenen Blockes ähneln denjenigen des Schulreliefpfeilers so sehr, daß von Massow – sicher mit Recht – ein ähnliches Aussehen des Securiuspfeilers und des Schulreliefpfeilers erschlossen hat¹⁷⁰⁾. Eine Bildnische nimmt jeweils nur eine Quaderschicht ein. Bei dem Negotiatorpfeiler umfaßten die einzelnen Bildfelder drei oder zwei Quaderschichten übereinander. Bei den nun weiter zu behandelnden Grabdenkmälern wird die Anzahl der Reliefs an einem Monument wiederum geringer.

Die folgende Gruppe von Grabdenkmälern läßt sich zu einer "severischen"¹⁷¹⁾ zusammenfassen.

Das früheste Relief dieser Gruppe stammt sicherlich – wegen seiner Maße – von dem Sockel eines Grabpfeilers¹⁷²⁾. Es stellt die berühmte, sog. Pachtzahlung dar (Nr. 28 Abb. 61). Von Massow versuchte, dieses Relief wahlweise dem Schulreliefpfeiler oder auch dem Securiuspfeiler zuzuordnen. Das Variationsvermögen der Porträtköpfe hat bei der sog. Pachtzahlung (Nr. 28) deutlich zugenommen. Die Haarmasse legt sich nun meist flacher um den Kopf als bei dem Schulreliefpfeiler. Statt der Einheitlichkeit der Haarmasse, einer Fortführung der Buckellocken, werden die Haare nun meistens in einzelne Strähnen unterteilt, welche ins Gesicht hineingestrichen werden. Leider sind bei der sog. Pachtzahlung (Nr. 28) alle Augen zerstört. Doch es läßt sich noch erkennen, daß sich in allen Gesichtern Augenbrauen über den Augen abheben, welche gegenüber denjenigen am Schulreliefpfeiler wulstiger geworden sind. Die Augäpfel liegen offensichtlich verhältnismäßig rund in den Höhlen, gerahmt von sauber gezeichneten Augenlidern. Die Gewänder hängen noch ebenso klotzig um die Körper der Männer wie am Schulreliefpfeiler. Sie werden nur sparsam von breiten Falten untergliedert. In den Bewegungen der Männer macht sich nun zuweilen ein gewisser Drang hin zu Manieriertem bemerkbar. So hält einer der Angestellten mit spitzen Fingern ein Geldstück hoch; ein Bauer im Hintergrund (Abb. 15) legt einen gespitzten Finger nachdenklich an die Lippen. Derartige Gesten waren am Schulreliefpfeiler noch nicht zu beobachten. Insgesamt zeigt sich also in der sog. Pachtzahlung (Nr. 28) eine Weiterentwicklung der Neumagener Reliefkunst, die eine Zugehörigkeit zu der antoninischen Gruppe ausschließt. Wesentlich später als das Relief des Securiuspfeilers (Abb. 13) wird dieses allerdings nicht zu datieren sein, denn dort ist dieselbe Augenbehandlung bei den Maultieren vorweggenommen. In die gleiche Zeit wie die Darstellung der sog. Pachtzahlung (Nr. 28) möchte ich ein Relief aus St. Wendel mit der Darstellung einer Tuchvorführung (Nr. 1 Abb. 38) datieren. Die Köpfe der beiden Jungen, die ein Tuch zwischen sich ausbreiten, zeigen eine ähnlich kompakte einheitliche Haarmasse, die z.T. in Strähnen aufgeteilt ist, wie dort. Nur wenig ist noch von der Augenbehandlung erkennbar: Ober- und Unterlid sind vollständig angegeben, die Pupillen punktartig eingebohrt. Diese Augenbehandlung erinnert noch an die Köpfe des Schulreliefpfeilers (Abb. 8, 9, 10). Auch die Sorgfalt, mit der die gefalteten Tücher im Regal gezeichnet sind, weist noch Ähnlichkeiten mit dem Stil des Schulreliefpfeilers auf. Aber die schon aufgelockertere Behandlung der Gewänder und des Vorhangs zeigen den Fortschritt an. Ähnlich wie bei dem Relief mit der sog. Pachtzahlung (Nr. 28 Abb. 61) sind es breite, nicht zu tief einschneidende Falten, die das auseinandergebreitete Tuch, den begrenzenden Vorhang oder die Gewänder der Jungen gliedern. Nicht zuletzt die merkwürdig manierierte Haltung der Finger des rechten Jungen läßt die Verwandtschaft mit der sog. Pachtzahlung (Nr. 28) deutlich werden.

Das nächste in der Reihe der Grabdenkmäler Neumagens ist das Zirkusdenkmal. An ihm läßt sich kein einheitlicher Stil fassen, sondern die Reliefs der linken Nebenseite und die der rechten Nebenseite weichen stark voneinander ab. Die zeitlich früheren Reliefs befinden sich an der linken Nebenseite des Monumentes. Erhalten sind dort noch zwei übereinander liegende Blöcke, die sich ehemals an der Ecke

170. v. Massow 142.

171. Vgl. schon Koethe a.O. 218.

172. v. Massow 215.

zur Vorderseite hin befanden. Zur anschließenden Vorderseite, an einen Risaliten, gehört die Gestalt eines jugendlichen Pferdeführers (Abb. 16). Um seinen Kopf legen sich einzeln ausgeführte Buckellocken. Die Augenbrauen sind leicht wulstig. Lidränder legen sich um einen Augapfel, in dem die Pupille nun sichelförmig eingetieft ist. Die Nase ist ziemlich spitz, ebenso das vorspringende Kinn. Dieselben Kennzeichen lassen sich in den Porträts der zugehörigen linken Nebenseite mit der Darstellung einer Zahlungsszene (Nr. 29 a) erkennen. Der Mann, der sich über den Geldhaufen auf dem Kontortisch beugt (Abb. 17), hat dieselben wulstartig vorgestülpten Augenbrauen und dieselbe sichelförmige Pupilleneintiefung wie der jugendliche Pferdeführer. Allerdings legen sich hier die Haare in einer krausen Einheitlichkeit um den Kopf statt der verhältnismäßig akkuraten Buckellocken. Noch dicker ist der Augenbrauenwulst bei der Männerfigur im Hintergrund der Zahlungsszene (Abb. 18), die mit einem Geldsack über dem Rücken nach rechts fortgeht. Stärker auch ist bei ihm die Nase spitz vorgezogen. Die Haare legen sich vorne schlaufenförmig um die Stirn, wobei die vorderste Schlaufe hochsteht.

Ganz deutlich machen sich also auf der linken Seite des Zirkusdenkmals (Nr. 29 a) neue Stiltendenzen bemerkbar, die die Reliefs dieses Monumentes von den vorangegangenen trennen. Der wichtigste Unterschied liegt in der Behandlung der Augenbrauen, die sich nun wulstartig über das Auge legen, und die sichelförmige Gestalt der Pupillen. Die wulstigen, über der Nase zusammengezogenen Augenbrauen sind in der stadtömischen Porträtkunst seit den Bildnissen des Caracalla – Typus Alleinherrscher – üblich¹⁷³⁾, also seit 213 n.Chr. bis hin zu seinem Tode. Die Weiterentwicklung innerhalb der Neumagener Denkmälergruppe zeigt sich auch in einer wieder lockereren, naturgetreueren Behandlung der Stoffe. Der Vorhang, der rechts die Zahlungsszene begrenzt, fällt in dicken, weichen Falten, einem dicken Stoff entsprechend. Auch die Gewänder der beiden Männer sind nicht mehr wie ein Klotz über den Körper gestellt wie am Schulreliefpfeiler und im Relief mit der sog. Pachtzahlung (Nr. 28). Dafür ist aber die übrige Ausführung des Reliefs flüchtiger geworden. Der Kontortisch ist in seiner Oberfläche nur grob geglättet. Das Schuhwerk, noch im Schulrelief (Nr. 105 Abb. 131) mit Liebe bis in die kleinste Einzelheit ausgeführt, wird hier nur noch ganz schematisch angegeben. Noch weiter entfernt sich von den vorne behandelten Reliefs der Stil der rechten Nebenseite des Zirkusdenkmals (Nr. 29 b). Gesichert ist die Zugehörigkeit durch das Relief mit einem zweiten Pferdeführer (Abb. 19), der hier einen entsprechenden Risaliten an der rechten Vorderseite des Grabmals schmückte. Bei dem Porträt dieses Pferdeführers sind die Locken in einzelne Buckel und Schlingen eingeteilt. Die Augenbrauen legen sich noch dicker und wulstiger zusammengezogen über die Augen und geben somit dem Kopf ein etwas griesgrämiges Aussehen. Auch hier sind die Augäpfel noch von Ober- und Unterlid gerahmt. Die Iris ist dick aufgesetzt, anders als bei den sonst erhaltenen Reliefs dieses Grabdenkmals. Die Köpfe des Reliefs der rechten Nebenseite, auch einer Zahlungsszene (Nr. 29 b Abb. 62), zeigen nun deutlich eine Fortführung der Neumagener Porträtkunst. Allerdings ist eine Weiterentwicklung nicht so sehr im positiven Sinne gemeint, denn die Individualität der Köpfe verliert sich auf Kosten einer zunehmenden Gleichförmigkeit. So erweisen sich die zwei noch erhaltenen Köpfe der jugendlichen Angestellten – einer kommt von links mit einem Sack über der Schulter heran (Abb. 20), der andere wendet sich dem sitzenden Schreiber zu (Abb. 62) – als fast identisch. Die Haarmasse ist jeweils weich, kaum untergliedert und liegt nicht mehr so dick um den Kopf wie noch auf der linken Nebenseite des Denkmals. Nur am Stirnansatz sind die Haare noch in dicke Strähnen untergliedert. Die Brauen sind auch hier in einem dicken Wulst nach vorne getrieben. Der Nasenrücken ist wesentlich breiter geworden als bei den früheren Reliefs. Es fehlt nun die Angabe von Ober- und Unterlid. Stattdessen liegen die Augäpfel entweder – wie bei den jugendlichen Angestellten und dem alten Schreiber (Abb. 21) – als dicke Kugeln in ihren Höhlen, oder aber die Augäpfel gehen ohne Absatz von der Wange aus über bis unter die wulstigen Augenbrauen – wie z.B. bei dem Bauern im Hintergrund (Abb. 22). Die Pupille wird in diesem Falle in den oberen Teil gebohrt oder nur muldenförmig

173. H.B. Wiggers in: Das römische Herrscherbild III, 1 (1971) 28ff. Taf. 12.

eingetieft. Weiter getrieben wurde auch die Manieriertheit gewisser Gesten. Was andeutungsweise in dem Relief mit der sog. Pachtzahlung (Nr. 28 Abb. 61) auftrat, ist hier ganz ausgeprägt: zweimal werden von Angestellten Zeigefinger und Daumen hochgehalten, als würden auch sie Geldstücke vorzeigen (Abb. 62), welche man allerdings nicht sieht. In dieser Haltung erinnert der Gestus noch an denjenigen der sog. Pachtzahlung (Nr. 28 Abb. 61). Hintzu kommt hier aber noch ein übertriebenes Abspreizen des kleinen Fingers. Entsprechend "zierlich" ist auch die Handhabung des Schreibstiftes, mit dem der sitzende Kontorschreiber Angaben in seine Bücher macht. Entscheidende stilistische Unterschiede zu den vorangegangenen Reliefs der Neumagener Denkmäler lassen sich also an der rechten Nebenseite des Zirkusdenkmals (Nr. 29 b) feststellen: es verlieren sich die runden Umrissse der Köpfe, die anfangs vor allem durch die um den Kopf gelegten Lockenfrisuren der Männer hervorgerufen wurden. Stattdessen werden die Köpfe schmäler und länger, die Haare kürzer. Eine neue Art der Augenbehandlung kommt auf: Ober- und Unterlid werden nicht mehr angegeben, so daß die Augäpfel frei hervortreten. Diese Art der Augenwiedergabe ließ sich bereits am Negotiatorpfeiler nachweisen, wo sie allerdings den Pilasterfiguren, Fabelwesen, vorbehalten blieben (Abb. 6). Dort werden also in Nebenfiguren neue, erst wesentlich später auf menschliche Porträts übertragene Stilelemente sozusagen "erprobt". Charakteristisch für den Wandel der Porträtkunst ist seit der rechten Nebenseite des Zirkusdenkmals (Nr. 29 b) auch die Hinwendung zu gleichförmig gestalteten Köpfen, die sich kaum noch voneinander unterscheiden.

Die rechte Nebenseite des Zirkusdenkmals gehört also aufgrund ihrer Stilik bereits der Gruppe der nachseverischen Grabdenkmäler Neumagens an. Auch in diesem Falle lässt sich der Stilwandel der Porträts also mit dem stadtömischen nach Caracallas Tod vergleichen.

Zeitlich zwischen die beiden Reliefs des Zirkusdenkmals müssen die zwei berühmten Moselschiffe¹⁷⁴⁾ datiert werden. Ihre Zugehörigkeit zu dem Zirkusdenkmal hat von Massow wegen der nicht übereinstimmenden Maße abgelehnt¹⁷⁵⁾. Der äußere Umriß der Porträtköpfe der Ruderer weist noch die kugelige, runde Form auf, die durch dicke Buckellocken oder eine einheitliche Haarmasse erzeugt wird (Abb. 23, 24). Andererseits zeigt sich in der Augenbehandlung bereits die neue Form, wie sie erst an der rechten Nebenseite des Zirkusdenkmals (Nr. 29 b) zur Verwendung kommt: die Augenlider fallen weg (Abb. 20ff.). Stattdessen liegen die Augäpfel kugelig unter den weit vorgezogenen, wulstigen Augenbrauen. Unterschiedlich ist die Angabe der Pupillen. Auf dem Boot des "ernsten" Steuermannes (Abb. 23, 25) werden sie gewöhnlich in die obere Hälfte punktförmig eingebohrt. Auf dem Boot mit dem "lustigen" Steuermann sind die Augäpfel der Ruderer ohne Pupille rundkugelig belassen (Abb. 24). Nur bei dem "lustigen" Steuermann selbst (Abb. 26) ist die Pupille eingetieft in der Art wie bei dem nach links gewendeten Kopf des Bauern im Hintergrund der Zahlungsszene auf der rechten Nebenseite des Zirkusdenkmals (Nr. 29 b Abb. 22). Die Variationsbreite der Porträts ist noch ebenso groß wie auf dem Relief mit der sog. Pachtzahlung (Nr. 28) und verrät noch keine Tendenz zur Einförmigkeit wie an der rechten Nebenseite des Zirkusdenkmals (Nr. 29 b). Entsprechend möchte ich die Moselschiffe noch der severischen Gruppe der Neumagener Reliefs zuordnen. Derselben Gruppe gehört auch ein kleineres Grabmal aus Trier an, ein dreiseitig reliefiertes Bauglied – vielleicht die Attika eines kleineren Grabpfeilers – mit den Darstellungen einer Zahlungsszene (Nr. 30 Abb. 63) und einer Spielszene (Nr. 59 Abb. 88). Die Haare der Männer liegen jeweils in einer sehr dicken Masse um die Köpfe. Da die Oberfläche ziemlich beschädigt und abgerieben ist, lässt sich von der Behandlung der Augen leider nicht mehr viel erkennen. Sichtbar ist aber noch, daß die Augen der Angestellten bei der Zahlungsszene (Nr. 30) kugelig unter dicken Augenbrauenwülsten in ihren Höhlen liegen. Die Bewe-

174. v. Massow 203ff. Nr. 287 Abb. 124ff. Taf. 54f.

175. Ebenda 153ff. Sie müssen aber auf einem Untersatz aufgesessen haben, da die Weinfässer oben auf der Oberfläche nur grob geglättet sind, also nicht zur Ansicht bestimmt waren. Auch die Büsten der Ruderer enden so abrupt auf der Bordwand, daß eine Ansicht von oben kaum erwünscht war.

gungen der Brettspieler und ihres Zuschauers (Nr. 59) sind bei weitem noch nicht so manieriert, wie diejenigen auf der rechten Nebenseite des Zirkusdenkmals (Nr. 29 b Abb. 62). Die Gewandbehandlung ist auf der Attika teigiger als bei den gleichzeitigen größeren Grabdenkmälern aus Neumagen. Die etwas schematische Bearbeitung ist aber einer handwerksmäßigeren Qualität des kleineren Denkmals gegenüber den großen Grabbauten zuzuschreiben.

Die neue Stilrichtung, wie sie die rechte Nebenseite des Zirkusdenkmals (Nr. 29 b) verkörpert, und die als Charakteristikum für die nachseverische Gruppe erkannt wurde, wird am Tuchhandelpfeiler (Nr. 3 Abb. 40) fortgeführt. Das einzige erhaltene Bildnis des Grabpfeilers aus der Szene mit einer Tuchvorführung ist denjenigen der jungen Angestellten von der rechten Nebenseite des Zirkusdenkmals (Nr. 29 b Abb. 20) zum Verwechseln ähnlich. Es fehlen irgendwelche individuellen Gesichtszüge. Der Kopf ist verhältnismäßig lang und schmal. Die Augäpfel liegen frei und kugelig unter wulstig zusammengezogenen Augenbrauen. Die Pupille ist in den oberen Teil eingetieft. Genauso setzt das Gesicht des kleinen Eros (Abb. 27) von dem sich anschließenden Pilaster die Köpfe des Zirkusdenkmals voraus. Über der Stirn biegt sich eine ähnliche Locke hoch wie bei der Hintergrundfigur der linken Nebenseite des Zirkusdenkmals (Abb. 18). Die einzelnen Haarsträhnen sind ähnlich dicklich weich gehalten wie bei jenem Porträt. Eine Datierung des Tuchhandelpfeilers (Nr. 3 Abb. 40) vor das Zirkusdenkmal, wie dies von Massow vorschlug¹⁷⁶⁾, ist dementsprechend völlig unmöglich. Stattdessen muß er zeitlich auf das Zirkusdenkmal folgen. Einen Höhepunkt der Entwicklungsreihe, die auf die Gleichförmigkeit der Porträts hinausläuft, bildet dann schließlich der Elternpaarpfeiler. Nahezu kontinuierlich lassen sich die Porträts des Gatten und auch seines Sohnes von der Vorderseite des Monumentes (Abb. 28) an diejenigen der rechten Nebenseite des Zirkusdenkmals (Nr. 29 b Abb. 20) und des Tuchhandelpfeilers (Nr. 3 Abb. 40) anschließen. Die Haare legen sich noch kürzer um die Köpfe. Auch hier werden nur noch die Strähnen an der Stirn weich und teigig unterteilt, während sie sonst nur durch feine Rillen angedeutet sind. Der kurze Bart des Gatten ist ebenfalls nur noch fein gestrichelt.

Neu an dem Elternpaarpfeiler ist nochmals die Art der Augenbehandlung. Die Nasenrücken sind noch breiter als bei den Porträts des Zirkusdenkmals (Abb. 20) und des Tuchhandelpfeilers (Abb. 40). Anders als dort sind die Augenbrauen nun wieder zu schmalen Erhebungen zusammengezogen. Die Augenlider werden wieder angegeben, ebenso eine dicke Iris. Die Pupillen haben bei dem Gatten der Vorderseite (Abb. 29) und auch bei den Frauen der Friserszene (Nr. 71 Abb. 30, 100) die sichelförmige Gestalt, wie sie schon einmal am Zirkusdenkmal vorkam. Stärker noch dem Stil des Zirkusdenkmals verhaftet als alle anderen Porträts ist der Kopf des Bauern (Abb. 31) aus der Kontorszene der rechten Nebenseite des Elternpaarpfeilers (Nr. 20 Abb. 54). Er weist ähnliche, in Schleifen gelegte Locken auf, wie sie die Pferdeführer (Abb. 16, 19) und die Pilasterfigur des Tuchhandelpfeilers (Nr. 3 Abb. 27) tragen. Hier liegen die Augen noch kugelig unter wulstigen, über dem breiten Nasenrücken zusammengezogenen Augenbrauen. Aber dieser Kopf ist der einzige der an diesem Grabmal erhaltenen, der unmittelbar auf Vergangenes zurückgreift. Man sieht in diesem Kopfe noch ein echtes Porträt. Anders ist es bei der Friserszene (Nr. 71 Abb. 30, 100) geworden. Echte Porträts, individuelle Gesichtszüge, sind bei den Frauen nicht mehr zu unterscheiden. Alle tragen dieselbe Frisur, dieselbe Kleidung, denselben Gesichtsausdruck. Die Individualität, die früher die hohe Kunst der Neumagener Porträts ausmachte, ist nun endgültig verloren gegangen. Wesentlich reicher geworden ist dagegen die Gewandbehandlung. Die Toga und das Gewand der Frau auf der Vorderseite des Elternpaarpfeilers (Abb. 28) sind üppig gefältelt, von schmalen, tiefen Rillen untergliedert. In der Friserszene (Nr. 71 Abb. 30, 100) sind die Gewänder zwar nicht so aufwendig gestaltet, aber dies liegt auch an der dickeren Stoffart, aus der die Gewänder der bediensteten Mädchen bestehen. Hier schneiden nur gerade, relativ breite Rillen in die Röcke ein. Weicher und reicher fällt hingegen auch das Übergewand der Herrin in ihrem Lehnsessel. Dieses Gewand bestand dementsprechend wahrscheinlich aus leichterem Stoff, dessen Eigenart auf die-

176. v. Massow 285 datiert den Tuchhandelpfeiler 215 n.Chr., das Zirkusdenkmal 220 n.Chr.

se Weise von den anderen unterschieden wird. In der Frisur der Herrin in der Frisierszene (Nr. 71), die gerade entstehen soll, ist am ehesten diejenige der Julia Aquilia Severa und der Annia Faustina zu erkennen¹⁷⁷⁾. Es sind einfache Haarwellen, die hinter den Ohren im Nacken offensichtlich locker zu einem Nest geflochten werden sollen. Das Ohr bleibt dabei frei. Damit würde man diesen Grabpfeiler in die Mitte der zwanziger Jahre des 3. Jh. n.Chr. datieren dürfen. Mit den späteren Wellenfrisuren aus dem Zeitraum um 240 n.Chr., wie behauptet wurde¹⁷⁸⁾, hat diese Frisur nichts zu tun. Deshalb erscheint auch die heutige Ergänzung des Frauenkopfes auf der Vorderseite (Abb. 28) durch einen derartigen Kopf mit einer Wellenfrisur unter dem Kopftuch problematisch¹⁷⁹⁾. Die Frisuren der Mädchen sind einfacher (Abb. 30, 100): Zöpfe, die auf dem Hinterkopf festgesteckt sind. Aus ihnen lässt sich keine absolute Datierungshilfe gewinnen. Obwohl die Faltenwürfe an diesem Grabdenkmal sehr viel üppiger und auch mit größerer Sorgfalt wiedergegeben werden, sind – dazu scheinbar im Widerspruch stehend, dem uniformen Porträtscharakter aber entsprechend – Hände und Bewegungen der Personen wieder grobschlächtiger geworden. Dies fällt vor allem bei der linken Hand des Gatten auf der Vorderseite des Denkmals auf: sie hat die Größe seines Kopfes. Die Hände der Frisierenden greifen mit allen fünf Fingern in die Haarsträhnen. In der Szene mit der Rückkehr von der Jagd auf der rechten Nebenseite des Grabpfeilers (Abb. 32) greifen beide Männer mit der vollen Hand in die Zügel bzw. an die Leine des Hundes. Von den manierierten Gesten des Zirkusdenkmals (Nr. 29 b Abb. 62) ist nichts mehr übrig geblieben.

Der Gruppe um den Elternpaarpfeiler gehören auch die beiden Mahlzeitgiebel (Nr. 92 Abb. 33) an¹⁸⁰⁾. Trotz des jeweils sehr fragmentarischen Zustandes lassen sich gewisse Charakteristika ausmachen, die diese Annahme bestätigen. Vor allem sind die Gewänder der vier Personen um den Tisch herum in dem vollständiger erhaltenen Giebel (Nr. 92 Abb. 33) sehr üppig von Falten untergliedert, ähnlich wie bei den Figuren der Vorderseite des Elternpaarpfeilers. Die Physiognomie der links sitzenden Frau passt genau zu denen der Frisierszene (Nr. 71). Die Nase ist relativ spitz. Die Gesichtszüge haben ihren Porträtscharakter verloren. Nur die Frisur ist anders. Sie greift auf frühere zurück, gleichsam als klassizistisches Motiv, das dem Bildthema angepasst wurde.

Den chronologischen Abschluß in der Reihe der Neumagener Grabmonumente bildet schließlich der Grabpfeiler des Avitus. Der Stil des Elternpaarpfeilers (Nr. 20, 71) ist noch weiter ins Extreme getrieben worden. Am besten vergleichbar ist dies anhand der Bildnisse aus den beiden Frisierszenen von der linken Nebenseite des Monumentes (Nr. 72 a,b Abb. 101) und der Darstellung des Reiters von der rechten Nebenseite (Abb. 34). Sind es am Elternpaarpfeiler nur die Frauenporträts, die einander verblüffend ähnlich sind (Abb. 30, 100), so sind es nun am Avituspfeiler (Abb. 34, 101) alle Porträts, weibliche und männliche. Die Kopfformen sind merkwürdig oval mit runder Stirn und flachem Oberkopf. Die Haare legen sich ganz flach um die Köpfe. Die oberen Augenlider verschwinden jetzt ganz unter dem noch länger als bei den Köpfen des Elternpaarpfeilers heruntergezogenen Orbit. Die Pupillen wurden wieder punktförmig eingebohrt. Charakteristisch sind auch verhältnismäßig lange, spitze Nasen, ähnlich wie bei dem Frauenporträt des einen Mahlzeitgiebels (Nr. 92 Abb. 33).

Mit dem Avituspfeiler findet die Reihe der Grabdenkmäler Neumagens mit Szenen aus dem Alltagsleben ihren Abschluß¹⁸¹⁾.

177. M. Wegner in: *Das römische Herrscherbild III*, 1 (1971) 169f.

178. Vgl. v. Massow 282.

179. Vgl. Schindler (1977) Abb. 334.

180. v. Massow 197 Nr. 260 Taf. 50 und Nr. 261 Taf. 50. – Esp. VI 5154.

181. Für die folgende Zeit ließen sich noch einige Monamente anführen. Diese sind aber von geringem Ausmaß und schließen mit ihren Bildthemen wieder an Mythologisches an. Aus diesem Grunde finden sie in diesem Rahmen keine weitere Bedeutung.

Zusammenfassend lässt sich also für die Chronologie der Neumagener Grabdenkmäler mit Szenen aus dem Alltagsleben folgendes aussagen: zu unterscheiden sind zunächst drei zeitlich voneinander abzusetzende Gruppen, eine antoninische, eine severische und eine nachseverische. In der antoninischen Gruppe lassen sich Negotiatorpfeiler, Kalksteinquader mit der Bauernmahlzeit, Schulreliefpfeiler und Securiuspfeiler zusammenfassen. Ihre Datierung lässt sich ungefähr wie folgt festlegen: 175 - 180 n.Chr. Negotiatorpfeiler, 180 - 185 n.Chr. Kalksteinquader, ca. 185 n.Chr. Schulreliefpfeiler, ca. 190 n.Chr. Securiuspfeiler. Diese Denkmäler zeichnen sich aus durch eine besonders feine Bearbeitung der Reliefoberfläche. Sorgfältig werden auch Einzelheiten wie Schuhwerk, Täue oder Zügel ausgearbeitet. Ähnlich sorgsam sind die Porträts, die durch ihre Zartheit besonders auffallen. Haarmassen legen sich dick um den Kopf. Die Augenbrauen sind sehr fein gezeichnet über Augen, die zwischen schmalen Augenlidern eingebettet sind. Die Iris der Augen ist immer kreisförmig angegeben, die Pupillen punktförmig eingebohrt. In der folgenden, der severischen Gruppe lassen sich das Relief mit der sog. Pachtzahlung (Nr. 28), das Relief aus St. Wendel (Nr. 1), die Weinschiffe, die linke Nebenseite des Zirkusdenkmals (Nr. 29a) und die Trierer Attika zusammenfassen. Ihre Datierung wird man, wie folgt, ansetzen dürfen: 200 - 205 n.Chr. sog. Pachtzahlung (Nr. 28) und das Relief aus St. Wendel (Nr. 1), ca. 215 n.Chr. linke Seite des Zirkusdenkmals (Nr. 29a), Weinschiffe und die Trierer Attika. Die Haarmassen liegen hier nicht mehr ganz so dick um die immer noch runden Köpfe. Die Porträts sind wesentlich differenzierter und ausdrucksstärker geworden. Die Augenbrauen legen sich wulstiger über zusammengezogene Nasenrücken. Die Augenbehandlung selbst ist größeren Variationen unterworfen: entweder liegen die Augen kugelig rund in ihren Höhlen ohne Angabe von Augenlidern, oder die Augäpfel werden in einem Schwung von der Wange her ohne Angabe von Augenlidern hochgezogen. In diesen Fällen kann die Pupille muldenartig in die obere Hälfte des Augapfels eingetieft werden. Manchmal wird die Pupille auch sichelförmig in den Augapfel geritzt.

Die nachseverische Gruppe weicht völlig von der vorhergehenden ab. In ihr lassen sich die rechte Nebenseite des Zirkusdenkmals (Nr. 29b), Tuchhandelpfeiler (Nr. 3), Mahlzeitgiebel (Nr. 92), Elternpaarpfeiler und Avituspfeiler zusammenfassen. Ihre Datierung wird man folgendermaßen ansetzen dürfen: ca. 220 n.Chr. die rechte Nebenseite des Zirkusdenkmals (Nr. 29b) und Tuchhandelpfeiler (Nr. 3), ca. 225 n.Chr. Elternpaarpfeiler und Mahlzeitgiebel (Nr. 92), 230 - 240 n.Chr. Avituspfeiler. Charakteristisch für die Reliefs dieser Gruppe sind die auffällig gleichförmigen Porträts. Die Köpfe sind scheinbar alle nach dem gleichen Schema gestaltet. Die runde, kugelige Kopfform der antoninischen und der severischen Gruppe ist aufgegeben zugunsten einer schlankeren ovalen. Die Haare legen sich kurz und kaum untergliedert dicht an den Kopf. Bartangaben sind ganz sparsam. Die Augenbrauen sind wieder feiner geworden. Sie liegen ziemlich lang über den Augäpfeln, die unter einem dicken Orbit tief in ihren Höhlen eingebettet sind. Augenlider umrahmen sie nun wieder. Für die Pupille wird die Sichelform wie am Zirkusdenkmal verwendet oder aber die punktförmige Bohrung.

Datierungstabelle

| | | <i>v. Massow</i> |
|-----------------------|--|--|
| antoninische Gruppe | | 135 Kalksteinquader mit Bauernmahlzeit. |
| | 175-180 Negotiatorpfeiler. | 165 Negotiatorpfeiler. |
| | 180-185 Kalksteinquader mit Bauernmahlzeit, Schulreliefpfeiler. | 180 Schulreliefpfeiler. |
| | 190 Securiuspfeiler. | 190 Securiuspfeiler. |
| severische Gruppe | 200-205 sog. Pachtzahlung, Relief aus St. Wendel. | 205 Pachtzahlung. |
| | 215 li NS. Zirkusdenkmal, Weinschiffe, Trierer Attika, Grabmal der Secundinii. | 215 Tuchhandelpfeiler. |
| nachseverische Gruppe | 220 re NS. Zirkusdenkmal, Tuchhandelpfeiler. | 220 Zirkusdenkmal, Weinschiffe. |
| | 225 Elternpaarpfeiler, Mahlzeitgiebel. | 225 Mahlzeitgiebel. |
| | 230-240 Avituspfeiler. | 235 Elternpaarpfeiler. |
| | | 245 Grabmal der Secundinii, Avituspfeiler. |

Treverische Monuments außerhalb Neumagens

Die "Igeler Säule"

Wenn diese Reihe der Neumagener Reliefs schlüssig ist, so lassen sich auch andere Reliefs des treverischen Raumes in die vorgeschlagene Chronologie einfügen. Hier sei zunächst auf das Grabmal der Secundinii in Igel eingegangen. Von Dragendorff und Krüger wurde es in die vierziger Jahre des 3. Jh. n.Chr. datiert¹⁸²⁾, sozusagen als letztes großes Grabmonument im treverischen Raum. An dieser Datierung ist auch allgemein festgehalten worden¹⁸³⁾, obwohl dies m.E. aus stilistischen Gründen nicht möglich ist. Die Beurteilung wird durch den ausgesprochen schlechten Erhaltungszustand des Denkmals sehr erschwert. Erkennen lassen sich aber noch bei den Porträts einiger Reliefszenen übereinstimmend runde Kopfformen, die von krausen Haarmassen gebildet werden. Am besten ist dies noch sichtbar in dem Mahlzeitfries der Vorderseite des Grabdenkmals (Nr. 93 Abb. 124). Auch die Personen der Tuchvorführung (Nr. 2 Abb. 39) oder diejenigen der Zahlungsszene (Nr. 31 Abb. 64) weisen dieselben Kopfformen auf. Z.T. ist auch noch die Augenbehandlung erkennbar, z.B. bei den Porträts der Zahlungsszene (Nr. 31 Abb. 64) und bei den Köpfen der Verstorbenen auf der Vorderseite (Abb. 35): die Augen liegen verhältnismäßig tief und rund in ihren Höhlen unter dichten Augenbrauen. Die Pupillen sind punktartig eingebohrt. Die Gleichförmigkeit der Porträts ist noch nicht so weit vorangeschritten wie am Tuchhandelpfeiler (Nr. 2) und am Elternpaarpfeiler. Andererseits wird aber die große Variationsbreite der Porträts wie am Denkmal mit den Moselschiffen nicht mehr erreicht. Bei der Gewandbehandlung macht sich schon die zunehmende Freude am Licht- und Schattenspiel, das durch vielfältige Untergliederungen entsteht, bemerkbar. Die Gewänder der Gestalten von der Vorderseite des Monumentes sind reich untergliedert. Aber auch bei den anderen Reliefs, sogar in dem kleinfeldrigen Fries, passen sich die Gewänder sehr natürlich den Bewegungen an. Alles in allem spricht die Reliefbehandlung der sog. "Igeler Säule" für einen Zeitansatz vor dem Tuchhandelpfeiler (Nr. 3). Das bedeutet, daß das Monument entgegen der bislang herrschenden Meinung vordatiert werden muß und der severischen Gruppe der Neumagener Reliefs zugeordnet werden kann. Für den früheren Zeitansatz spricht – außer der Stilistik der Porträts – auch eine Vielfalt und ein Einfallsreichtum an Bildthemen, wie er bei den späteren Monumenten Neumagens nicht mehr anzutreffen ist. Sowohl bei dem Elternpaarpfeiler als auch bei dem Avituspfeiler werden die Nebenseiten in eine "Frauen"- und eine "Männerseite" aufgeteilt. Die Bildthemen sind entsprechend dem jeweiligen Bereich entnommen. Bei der "Igeler Säule" ist von einer derartigen Aufteilung nichts zu spüren. Stattdessen erinnert die Vielfalt der Bildthemen noch an antoninische Monuments der Neumagener Reliefs, vor allem den Schulreliefpfeiler und den Securiuspfeiler. In der flachen Ornamentik, die überall die Architekturglieder überwuchert, macht sich schon eine Tendenz bemerkbar, wie sie später am Elternpaarpfeiler zu sehen ist. Die Blätter liegen sehr flach und lappig über dem Grund.

Ein Grabdenkmal mit Wagendarstellungen aus Arlon

Das Fragment eines Grabdenkmals mit mehreren Wagendarstellungen in Arlon¹⁸⁴⁾ läßt sich ebenfalls der severischen Gruppe der Neumagener Reliefs zuordnen. In Stil und Ausführung weicht es stark von den übrigen Arbeiten der Grabdenkmäler in Arlon – welche eher als handwerksmäßig bezeichnet werden müssen – ab. Es ist wesentlich besser gearbeitet, die Oberflächen sauber geglättet. Die noch erhaltenen Porträts der Reisewagenszene sind sehr sorgfältig voneinander differenziert. Von dieser Szene mit der Darstellung eines Reisewagens ist noch die obere Quaderschicht erhalten. Man sieht die Oberkör-

182. Dragendorff-Krüger 101.

183. Z.B. Hahl 36.

184. Lefèvre 67ff. Nr. 45.

per zweier Reisender – eines älteren Mannes und eines jungen (Abb. 36) – sowie den Kopf des tiefer sitzenden Kutschers. Die Haare der Personen liegen sehr dick um den Kopf. Bei dem älteren Reisenden lagen sie offensichtlich in drei Etagen übereinander zu dicken Buckellocken frisiert. Der Jüngere trägt die Haare, in einzelne Strähnen unterteilt, in die Stirn gestrichen. Diese Frisur lehnt sich stark an diejenigen der sitzenden Schüler in der Unterrichtsszene des Schulreliefpfeilers (Abb. 10) an. Diesen entspricht auch noch der verhältnismäßig feine Augenbrauenwulst des Knaben. Vergleichbar mit den Porträts des Schulreliefpfeilers sind auch die tiefen Nasenfalten, die die Nasenflügel kerben. Fortschrittlicher aber ist bei der Reiseszene aus Arlon die Augenbehandlung der Porträts. Die Augäpfel sind von den Wangen her ohne Unterbrechung durch Augenlider vorgewölbt. Die Pupillen sind in die obere Hälfte des Augapfels muldenförmig eingetieft. Es ist genau dieselbe Augenbehandlung, wie sie bei dem "lustigen" Steuermann (Abb. 26) zum ersten Male Verwendung findet. In die Zeit der Entstehung des Zirkusdenkmals paßt auch die natürliche Faltengebung der dicken Mäntel der Reisenden. Von der blockhaften Behandlung wie am Schulreliefpfeiler (Abb. 14) oder noch in der sog. Pachtzahlung (Nr. 28 Abb. 61) ist hier nichts mehr zu bemerken. Der Stil entspricht eindeutig den Reliefs aus Neumagen, so daß man zu der Überzeugung gelangen kann, daß dieses Relief von einem "Neumagener" Künstler gearbeitet wurde.

Ein Relieffragment in Bonn

Schließlich ist noch ein drittes Relief zu nennen, welches sich so eng an die Neumagener Reliefs anschließen läßt, daß es vielleicht auch der "Neumagener" Schule zuzuordnen sein wird. Es handelt sich um ein Kalksteinrelief im Bonner Landesmuseum¹⁸⁵⁾ mit dem Porträtkopf eines Mannes (Abb. 37). Dargestellt ist ein jugendlicher, bartloser Mann, dessen Haare in dicken Strähnen um den Kopf liegen. Vor allem die Behandlung der Augen läßt eine Verwandtschaft mit den Neumagener Reliefs vermuten: die Brauen sind stark geschwungen und lang heruntergezogen. Die Augäpfel gehen ohne Unterbrechung durch ein Unterlid von den Wangen aus. Die Pupille ist muldenförmig in den oberen Teil des Augapfels eingelassen. Wie bei dem Relief mit den Reisenden aus Arlon ist dies dieselbe Augenangabe wie bei den Moselschiffern und am Zirkusdenkmal (Nr. 29a)¹⁸⁶⁾.

Die Reliefs aus Arlon und Buzenol-Montauban

Die Reliefs aus Arlon und Buzenol-Montauban, die im Folgenden bei der Behandlung der Typologie der Alltagsszenen zur Sprache kommen, lassen sich trotz ihrer handwerksmäßigeren Ausführung auf Grund der gleichen Stilistik in die oben erarbeitete Chronologie der Neumagener Reliefs einordnen.

Als frühestes der hier zu beachtenden Denkmäler muß das Relief mit der Tuchvorführung aus Buzenol-Montauban (Nr. 4 Abb. 41) angesehen werden. Zwar ist die Oberfläche teilweise zerstört, aber die runden Kopfumrisse lassen sich immer noch erkennen. Der linke Mann trägt eine Buckellockenfrisur, die nicht sehr dick um den Kopf liegt. Der andere hatte eine Strähnenfrisur. Die Porträts unterscheiden sich sehr individuell voneinander. Offensichtlich sind die Augenbrauen noch nicht so dick über dem Nasenrücken zusammengezogen, wie sich dies in Neumagen seit dem Zirkusdenkmal beobachten läßt (Abb. 16, 17, 18, 19). Fortschrittlicher als beim Schulreliefpfeiler (Abb. 10, 14) aber sind bei diesem Reliefblock die Falten der Gewänder gestaltet. Das Tuch, das von den beiden Männern ausgebreitet wird, fällt auch in dicken, weichen Falten von den jeweils haltenden Händen herab. Die Gewänder der

185. CSIR Deutschland III, 2 (1979) 53 Nr. 62 Taf. 40.

186. Dieselbe Beobachtung macht auch G. Bauchhenß, CSIR Deutschland III, 2 (1979) 54, der aber meiner Meinung nach zu früh datiert (150-175 n.Chr.) analog einem Kalksteinporträt in Neumagen (vgl. v. Massow Nr. 23 Abb. 55). Am Negotiatorpfeiler erscheint diese Art der Augenwiedergabe nur an der Pilasterfigur.

beiden Männer passen sich den Bewegungen an. Stilistisch wird man dieses Relief entsprechend in die gleiche Zeit wie das Relief aus St. Wendel (Nr. 1 Abb. 38) datieren dürfen, also um 200 - 205 n.Chr.

Zeitlich anschließen läßt sich der sog. Pfeiler mit der Pachtzahlung aus Arlon (Nr. 33 Abb. 65). Erhalten ist noch ein Block, der das untere Register der rechten Nebenseite bildete. Die einfachere Ausführung des Reliefs zeigt sich hier in der Darstellung von Kontortisch und Stuhl, die ziemlich "wackelig" in dem Reliefbild stehen. Die Einzelheiten sind auch nicht sehr sorgfältig ausgearbeitet. Anklänge an den Stil des Schulreliefpfeilers zeigen sich in den Falten, die in scharfen Graten auf dem Rücken des sonst blockhaft gestalteten Gewandrückens des Sitzenden stehen. Die Kopfumrisse der beiden Männer sind auch noch verhältnismäßig rund. Der Sitzende trägt die Haare, in einzelne Flocken untergliedert, in die Stirn gestrichen. Der an den Tisch tretende Bauer hat eine Kraushaarfrisur. Auch diese Haarbehandlung erinnert noch an Porträts des Schulreliefpfeilers. Die Augenbehandlung beider Personen reicht aber schon weiter als das Neumagener Relief mit der sog. Pachtzahlung (Nr. 28 Abb. 61). Die Augenbrauen sind wulstig vorgezogen. Die Augäpfel liegen rund und kugelig in ihren Höhlen. Damit muß dieser Reliefblock in die Zeit des Zirkusdenkmals und zwar der linken Nebenseite (Abb. 17, 18) datiert werden und später als das Relief mit der Tuchvorführung aus Buzenol (Nr. 4 Abb. 41) entstanden sein.

Verschiedentlich sind die Gemeinsamkeiten des Pfeilers des Tuchhändlers aus Arlon und der "Igeler Säule" hervorgehoben worden¹⁸⁷⁾. Aus diesem Grunde wurde der Pfeiler des Tuchhändlers entsprechend der Spätdatierung der "Igeler Säule" ebenfalls in die Mitte des 3. Jh. n.Chr. datiert¹⁸⁸⁾. In der Tat sind Gemeinsamkeiten unübersehbar. Aber auch hier weisen die Reliefs ihrem Stil nach in die Zeit der Entstehung des Zirkusdenkmals, ebenso wie die Reliefs der "Igeler Säule". Die Kopfumrisse sind – bei der Zahlungsszene des Pfeilers des Tuchhändlers (Abb. 66) – noch rund, die Haare liegen aber schon verhältnismäßig dicht um den Kopf. Die Frisuren der beiden Soldaten in der Tuchverkaufsszene (Abb. 42) weichen vom üblichen Schema ab, wohl als Kennzeichen ausländischer Truppen. Die beiden Soldaten haben nämlich sehr dichte, lang gelockte Haare mit sehr langen Bärten, wie sie sonst in den treverischen Reliefs nicht üblich sind. Bei der Zahlungsszene (Nr. 34 Abb. 66) ist die Oberfläche so abgerieben, daß man von den Porträtzügen im einzelnen nichts mehr erkennen kann. Aber bei den Soldaten sieht man noch wulstig zusammengezogene Augenbrauen, unter denen die Augäpfel kugelig in ihren Höhlen liegen. Die Angabe von Augenlidern fehlt. Schließlich weist auch die leicht manierierte Art des Stoffhaltens durch den Verkäufer auf den Zusammenhang mit den Reliefs des Zirkusdenkmals, so daß auch der Pfeiler des Tuchhändlers in die Zeit um oder kurz nach 215 n.Chr. datiert werden kann.

Noch deutlicher wird bei einem nur noch fragmenthaft erhaltenen Block mit einer Zahlungsszene aus Buzenol-Montaiban (Nr. 37 Abb. 67) an die eigenartig "zierliche" Handhaltung vor allem der rechten Nebenseite des Zirkusdenkmals (Nr. 29 b) angeknüpft. Die Art, wie der Schreiber seinen Griffel in der Hand hält oder auch wie der Geldsack festgehalten wird, hängt ganz eng mit derjenigen des Zirkusdenkmals aus Neumagen zusammen.

Das letzte Denkmal in der Reihe der im Folgenden zu untersuchenden Reliefs bildet ein Grabmal – wahrscheinlich aus Arlon –, das sich heute in Luxemburg befindet. Es ist auf drei Seiten mit halbrunden Reliefs versehen. Eines dieser Reliefs gibt eine Friserszene (Nr. 73 Abb. 102) wieder. Da die Oberfläche stark abgerieben ist, läßt sich eigentlich nur anhand der Frauenfrisuren eine zeitliche Einordnung ermöglichen. Die Frisuren bestehen hier aus einem geflochtenen Haarnest, das auf dem Hinterkopf festgesteckt wurde. Die Ohren bleiben jeweils frei. Bei der Frau, die frisiert wird, wird das lang herabfallende Haar zunächst gekämmt. Die Frisuren der Dienerinnen stimmen so sehr mit der Frisur der Herrin des Elternpaarpfeilers (Nr. 71 Abb. 100) überein, daß man dieses Grabmal in Luxemburg in dieselbe

187. Mariën 30. – Lefèvre 73.

188. Mariën a.O. – Lefèvre a.O.

Zeit setzen darf wie das Neumagener Monument, also in die Jahre um 225 n.Chr. Dafür spricht vielleicht auch noch das flache, lappige Rankenwerk, das die Relieffelder umläuft. In seiner Anlage gleicht es dem großgliederigen, lappigen Rankenwerk, das die Pilaster des Elternpaarfeilers überzieht.

Es zeigt sich also, daß die stilistische Entwicklung, wie sie sehr gut an den Neumagener Reliefs zu verfolgen ist, im gesamten Treverergebiet ihre Gültigkeit hat. Auf diese stilistischen Übereinstimmungen ist bislang nur in Andeutungen eingegangen worden¹⁸⁹⁾. Sie ließen sich auch anhand anderer Reliefs des Raumes weiterverfolgen. Hier soll aber nur auf die Reliefs eingegangen werden, die in dieser Arbeit von Bedeutung sind. Es läßt sich beobachten, daß – nach der vorgeschlagenen Chronologie – bestimmte Bildthemen zu bestimmten Zeiten besonders beliebt gewesen sein müssen. Dies läßt sich für die Zahlungsszene sagen, die in der severischen Gruppe gehäuft erscheint. Dies läßt sich auch für die Friserszene feststellen, die vor allem an nachseverischen Grabdenkmälern zur Verwendung kommt. Für die Tuchvorführung läßt sich keine zeitliche Beschränkung erkennen. Ebenso fehlt sie bei der Spielsszene. Die hier erarbeitete Chronologie hilft damit, für die Typologie der Bildthemen schon ein grobes Raster vorwegzunehmen. So ergäbe sich, entgegen von Massows Meinung¹⁹⁰⁾, auch aus den Bildtypen ein zusätzlicher Anhaltspunkt für die Datierung der Neumagener und der übrigen treverischen Grabdenkmäler.

189. Marien 78.

190. v. Massow 282.

Die Typologie der treverischen Alltagsszenen

Die Bildthemen der treverischen Grabdenkmäler, die im Folgenden untersucht werden sollen, beziehen sich auf das Alltagsleben der Verstorbenen und werden immer wieder an unterschiedlichen Grabmälern verwendet. Sie unterliegen dabei einem relativ festen Bildtypus, der manchmal variiert werden kann. Es muß also davon ausgegangen werden, daß diesen Bildtypen Vorlagen vorausgegangen sind, auf die sich die treverischen Künstler berufen konnten. Bislang war man – wie eingangs gesagt – ziemlich einhellig der Meinung, daß die Darstellungen aus dem Berufs- und Privatleben der Verstorbenen gallischem Einfallsreichtum entstammten. Wie sich zeigen wird, muß man sich von dieser These teilweise lösen. Es gilt im Folgenden zu unterscheiden zwischen Bildtypen, deren Vorlagen sich weit zurückverfolgen lassen bis in griechische oder etruskische Zeit und solche, deren Vorlagen innerhalb der Provinzen entstanden sein müssen. Zu den Bildtypen, deren Vorlagen weit zurückreichen, kann man die sog. Tuchprobe, die sog. Pachtzahlung, die Friserszene, die Spielszene, die Wagenfahrt und die Mahlszene zählen. Die beiden zuletzt genannten Bildthemen werden – wie eingangs gesagt – in diesem Zusammenhange nicht behandelt werden, da das Material zu umfangreich ist. Auf die Mahlszene wird lediglich im Zusammenhang mit der Behandlung der Komposition treverischer Darstellungen eingegangen werden. Zu den anderen, innerhalb der Provinzen entwickelten Bildtypen kann man die Treidelszene, die Verschnürung eines Warenballens, die Be- und Entladung eines Schiffes und die Darstellung eines Weinausschankes rechnen. Diese Darstellungen sind wesentlich seltener anzutreffen als diejenigen, für die sich eine Typologie aufstellen läßt. Auf sie sei daher erst an zweiter Stelle eingegangen.

Die Tuchvorführung

Eine der bekanntesten Darstellungen der treverischen Grabdenkmäler ist die sog. Tuchprobe. Sie ist im Treverergebiet viermal vertreten: vollständig auf einem Relief aus St. Wendel (Nr. 1 Abb. 38) und an der "Igeler Säule" (Nr. 2 Abb. 39), fragmentarisch auf dem Quaderblock eines Grabpfeilers aus Neumagen (Nr. 3 Abb. 40) und an einem Quaderblock aus Buzenol-Montauban (Nr. 4 Abb. 41). Um den Typus dieser sog. Tuchprobe definieren zu können, sei zunächst eine kurze Beschreibung der genannten Darstellungen vorausgeschickt.

Auf dem Relief aus St. Wendel (Nr. 1 Abb. 38) stehen zwei junge Männer in Schrittstellung einander gegenüber und halten zwischen sich ein mit langen Fransen besetztes Tuch auseinander, das sie aufmerksam betrachten. Im Hintergrund hängen über diesem Tuch an der Wand zwei kleine Regale, in denen gefaltete, z.T. verzierte, z.T. verschnürte Stoffe aufgestapelt liegen. Ein Vorhang begrenzt rechts das Bildfeld, deutet also an, daß die Szene innerhalb eines Raumes stattfindet.

In dem Attikarelief der Vorderseite der "Igeler Säule" (Nr. 2 Abb. 39) stehen in der Mitte des Bildfeldes zunächst zwei Männer – frontal aus dem Geschehen herausgewendet –, die im Begriff sind, ein Tuch aus einem großen Korb herauszuziehen, dessen oberen Teil sie bereits ausgebreitet haben. Mehrere andere Männer stehen um sie herum, bringen weitere Stoffe herbei und tragen andere wieder fort. Zwei Eingänge führen in das Innere des Raumes, in dem sich die Szene abspielt.

Das Fragment aus Neumagen (Nr. 3 Abb. 40) nahm sehr wahrscheinlich das unterste Register der rechten Nebenseite eines Grabpfeilers ein, von dem, außer dieser fragmentarischen "Tuchprobe", einige Fragmente der Rückseite mit Rosettenornamenten erhalten sind. Der Grabpfeiler erhielt nach der ver-

bliebenen Darstellung den Namen Tuchhandelpfeiler¹⁹¹⁾. Von der Darstellung der "Tuchprobe" ist noch ein junger Mann in Ärmeluntunika auf der rechten Seite des Bildfeldes erhalten, der mit seiner Rechten ein Tuch in Augenhöhe emporhält.

Auf dem Block eines Grabdenkmals aus Buzenol-Montauban (Nr. 4 Abb. 41), dessen ursprüngliches Ausmaß unbekannt ist, standen sich ebenfalls zwei Männer gegenüber. Der linke, nur noch zur Hälfte Erhaltene, ist in Schrittstellung wiedergegeben. Er hat dem Beschauer leicht den Rücken zugewandt. Der rechte Mann trägt eine Paenula mit Kapuze. Zwischen sich breiten die Männer ein großes Stoffstück über einem Korb aus, das in weichen Falten herabfällt. Da der untere Abschluß des Stoffes halbrund ist, wird man ein fertiges Gewand, ebenfalls eine Paenula¹⁹²⁾, anzunehmen haben.

Die Betrachtung dieser Szenen zeigt, daß die Bezeichnung Tuchprobe eigentlich falsch ist. Die Tuchprobe, d.h. die eingehende Untersuchung der Qualität des Gewebes, läßt sich nur für das Relief aus St. Wendel (Nr. 1 Abb. 38) überzeugend belegen. Ansonsten wird die Schönheit und der Fall des Stoffes oder des Gewandes zur Schau gestellt, dem Betrachter vorgeführt. Es soll daher im Folgenden der Ausdruck Tuchvorführung Verwendung finden. Die Tuchvorführung, d.h. das Auseinanderbreiten eines Stoffes oder eines Kleidungsstückes, ist allen diesen Darstellungen gemeinsam, wenn sie auch sonst z.T. etwas voneinander abweichen.

Der Grundtypus des Bildthemas läßt sich nun folgendermaßen definieren: zwei Personen breiten vor dem Betrachter ein großes, weich fallendes Tuch oder ein fertiges Gewand aus. Das Beiwerk ist Variationen unterworfen, aus denen sich ergibt, daß die Gesamtdarstellung nicht nach einem gemeinsamen Vorbild getreu kopiert wurde. Auf dem Attikarelief der "Igeler Säule" (Nr. 2 Abb. 39) wird der Grundtypus durch eine Vielzahl von Personen erweitert. Auf dem Relief aus St. Wendel (Nr. 1 Abb. 38) wird ein Regal hinzugefügt. Vorhänge als Begrenzung des Bildfeldes (Nr. 1), der Korb auf dem Boden (Nr. 2, 4) oder die Regale an den Wänden (Nr. 1, 2) weisen darauf hin, daß sich die Szene immer im Innern eines Hauses abspielt. Die Regale, der Korb, aus dem ein Tuch herausgenommen wird oder auch die Reisekleidung eines der Männer (Nr. 4), machen außerdem wahrscheinlich, daß alle Darstellungen innerhalb eines Geschäfts anzunehmen sind, wie dies auf dem Grabpfeiler aus Igel (Nr. 2) ganz eindeutig der Fall ist. Man wird demgemäß die Darstellungen der Tuchvorführung auf den treverischen Grabdenkmälern als realistische Darstellungen aus dem Berufsleben von Tuchhändlern verstehen müssen¹⁹³⁾.

Eine zweite Darstellungsform für die Tuchbetrachtung im treverischen Raum sei hier der Vollständigkeit halber erwähnt. Das Sockelrelief der Vorderseite auf der "Igeler Säule"¹⁹⁴⁾ und das obere Registerrelief der linken Nebenseite des Pfeilers des Tuchhändlers in Arlon (Abb. 42)¹⁹⁵⁾ zeigen mehrere Leute in einem Geschäft, die um einen Tisch herumsitzen oder -stehen. Auf dem

191. Ihm zugeordnet wurde auch ein Reliefbruchstück im Bischöflichen Museum, das früher für die Darstellung einer Bibliothek gehalten wurde, das von Massow aber als Tuchladen erkannt hat. (Vgl. v. Massow Nr. 442. Zuletzt auch K. Polaschek, KurrierJb 14, 1974, 217 Abb. 4) Offensichtlich ist es jedoch nicht üblich gewesen, Tuchrollen in ein Regal zu ordnen. Die Reliefs des Treverergetriebes mit Darstellungen aus dem Tuchgeschäft zeigen immer gefaltete Stoffe in einem Regal (Nr. 1, 2, 5). Für ein Regal mit Tuchrollen sprechen allerdings die Tücher unterhalb der Rollen, die jeweils über einem Nagel hängen. Sie ergäben in einer Bibliothek keinen Sinn.

192. J.P. Wild, BjB 168, 1968, 177 Abb. 8, 1.

193. D. Willers, Gnomon 47, 1975, 505f., äußert die Frage, ob derartige Darstellungen der "Tuchprobe" im übertragenen Sinne gemeint sein könnten, als Symbol des "Betuchtseins". Diese Deutung muß für die treverischen Darstellungen abgelehnt werden, auch wenn die Inschriften nicht zur Klärung beitragen können. – Ähnlich Gauer 96f., der das Tuch als "Symbol für so etwas wie ein Kapital im Jenseits" sehen möchte.

194. Dragendorff-Krüger 52 Abb. 30.

195. Ao. Arlon, Musée Luxemb.

Bibl. Lefebvre 71 Nr. 47 Abb. 42. – Mariën 30ff. A 1 Abb. 4. – Esp. V 4043. – Sibenaler 90ff. Nr. 52. – Drexel 93. – Wightman 186.

Tisch liegen jeweils Stoffe übereinander, von denen ein Zipfel hochgezogen und scheinbar geprüft wird. Die Darstellung ist auf diesen beiden Pfeilern identisch, kommt aber sonst nirgends vor.

Der oben definierte Bildtypus der Tuchvorführung läßt sich auch in Gallien sehr häufig nachweisen. Auf einem Reliefblock aus Baalon (Nr. 5 Abb. 43) nimmt er die rechte Nebenseite ein. Wie an den treverischen Grabpfeilern ist das Bildfeld rechts und links von Pilastern eingefasst. Auf dem rechten läßt sich noch ein Satyr in Rückenansicht erkennen. Das eigentliche Bildfeld ist oben nischenförmig abgeschlagen. Wahrscheinlich war das Bildfeld auch ursprünglich oben halbkreisförmig begrenzt, denn die seitlichen Pilasterregister reichen nur bis zum Kopfansatz der beiden Personen des Bildfeldes. Auch unten ist das Bildfeld ungefähr ab Kniehöhe gebrochen, so daß der untere Abschluß unklar bleibt. Wieder stehen sich zwei Männer in Ärmeluntunika gegenüber und breiten ein Tuch aus. Die Darstellung entspricht derjenigen aus Buzenol-Montauban (Nr. 4 Abb. 41). Der linke Mann hat, wie dort, dem Beschauer leicht den Rücken zugewandt, während er den Blick auf das Tuch richtet. Der Gestus seiner rechten Hand läßt sich wohl damit erklären, daß er den Stoff bürstet. Hinter dem ausgespannten Tuch erkennt man die Umrisse eines Schrankes, auf dem – sehr schematisch angegeben – Tücher zusammengefaltet liegen. Auf einem Reliefblock aus Stenay in Verdun (Nr. 6 Abb. 44) findet sich die Szene in einem eingetaften Bildfeld am unteren Rand eines Quaderblockes, der über dem rechteckigen Bildfeld grob behauen ist. Die zwei Männer in dem Bildfeld halten diesmal eine kurzärmelige Tunika auseinander. Das Relief ist wesentlich handwerklicher gearbeitet als die vorangegangenen. Der Qualitätsunterschied von Arbeiten innerhalb Galliens kommt hier also ganz deutlich zur Geltung. Der Stoff der Tunika hängt wie ein Brett in der Mitte ohne irgendeine Andeutung eines Faltenwurfes. Die Falten am Gewand des linken Mannes sowie seine Frisur sind lediglich durch tiefe, grobe Kerben untergliedert. Demgegenüber scheint der rechte Mann eine Buckellockenfrisur gehabt zu haben, wie sie auch im Treverergebiet sehr häufig vorkommt. Wegen des schlechten Erhaltungszustandes ist von ihr jedoch kaum noch etwas zu erkennen. Die Buckellockenfrisur und auch die tiefgebohrten Rillen im Gewand des linken Mannes lassen eine Datierung ans Ende des 2. Jh. n.Chr. zu. Das Fragment eines Reliefblocks aus Le Puy (Nr. 7 Abb. 45) zeigt eine Variante des Tuchvorführrens: ein einzelner Mann breitet das Tuch vor seiner Brust auseinander, das in schweren Falten herunterhängt. Oben und rechts ist das Bildfeld durch Vorhänge begrenzt. Vor dem Mann mit dem Tuch steht ein anderer scheinbar an einem Tisch. Eine Frau wendet sich dem rechten Manne zu. Sie hält einen Gegenstand gegen die Brust gepräßt. Wegen der starken Oberflächenzerstörung läßt sich die Szene nicht eindeutig klären. Die Frisur der Frau in der Mitte – ein hinten hochgesteckter Zopf – ähnelt den Frisuren der Mädchen auf dem Elternpaarpfeiler aus Neumagen (Nr. 71 Abb. 30, 100), scheint hier aber niedriger zu sitzen. Die Haare der Männer liegen offenbar in kurzen Strähnen am Kopfe. Der weiche Faltenwurf des Tuches ist noch stärker durch Licht und Schattenspiel gegliedert als bei dem Relief aus Baalon (Nr. 5 Abb. 43). Aus diesen Gründen wird man das Relief später datieren als Baalon und auch Buzenol, an den Anfang des 3. Jh. n.Chr.

Der Typus der Tuchvorführung wird auf einem Relief aus Dijon (Nr. 8 Abb. 46) auch für ein anderes Bildthema verwendet. Statt eines Tuches oder Gewandes hängt hier ein Schlachttier zwischen den beiden Männern. Diese sind im Begriff, es auszuweiden. Beide Männer sind unbärtig. Die Darstellung hebt hier nicht so sehr die Handlung als vielmehr das Frontal-Repräsentative, gewissermaßen wie bei einem Werbeschild, hervor.

Schließlich kann die Vorführung eines Stoffes so vereinfacht werden, daß ein Stoff nur noch über einer Stange ausgebreitet wird. Auf einem sehr grob gearbeiteten einfachen Grabstein aus Sens (Abb. 47) wirkt diese Vorführung wieder – wie bei dem Relief aus Dijon (Nr. 8 Abb. 46) – wie

ein Werbeschild¹⁹⁶⁾. Der Verstorbene, frontal dem Beschauer zugewandt, steht neben seinem Stoffreick und zeigt auch seine Kontortafeln so her, daß man in ihnen lesen könnte. Im oberen Register eines größeren Grabmals aus Sens¹⁹⁷⁾ dient das Ausbreiten des Stoffes der besseren Bearbeitung. Ein Mann schneidet mit einer großen Schere aus dem Stoff herausstehende Fäden ab. Auf der rechten Nebenseite eines christlichen Sarkophages aus Lambrate¹⁹⁸⁾ in Norditalien sitzt ein Mann an einem Kontortisch, während über ihm an einem Reck ein Leder hängt. Das Relief ist das einzige an diesem Sarkophag, das von christlicher Ikonographie frei ist und zurückgreift auf ein realistisches Alltagsthema. Auch in diesen Reliefs handelt es sich jeweils um ein Vorzeigen des Materials, nicht um eine eigentliche Tuchprüfung.

Alle Szenen mit der Tuchvorführung sind auch in Gallien als realistische Berufsdarstellungen zu verstehen. Die Darstellung des Regals (Nr. 5 Abb. 43), die Vorhangbegrenzung (Nr. 7 Abb. 45), sowie die Zusammenstellung mehrerer Personen (Nr. 7) oder das Vorführen einer fertiggestellten Tunika (Nr. 6 Abb. 44) verweisen die Szenen jeweils in eine Geschäftswelt, ebenso wie die treverischen Reliefs.

In Norditalien lassen sich viermal Szenen mit der Tuchvorführung nachweisen. Auf einer Registerstele in Mailand (Nr. 9 Abb. 48) sieht man im Sockelrelief zwei Männer. Der linke steht frontal da und hält alleine ein Tuch ausgebreitet dem Betrachter entgegen, während der rechte Mann, ein weiteres Tuch über die Schulter geworfen, mit ausgestrecktem Arm daneben steht, so als wolle er es anpreisen. Aufgrund der Reliefbüsten oberhalb der Szene läßt sich diese Grabstele in spätclaudische Zeit datieren. Es wäre also ein sehr frühes Beispiel für eine Tuchvorführung. Beachtenswert ist dabei, daß ein anderer Bildtypus als im Treverergebiet Verwendung findet.

Denselben Typus greift hingegen eine zweite Grabstele in Mailand (Nr. 10) auf, die in flavische Zeit datiert wird. Auch hier erscheinen in einem Sockelrelief zwei Männer. Der linke hält eine Stoffbahn zur Mitte hin, während rechts ein Mann wie bei der vorangegangenen Darstellung ein großes Stück Stoff vor sich ausbreitet. Eine dritte Grabstele in Mailand (Nr. 11) hingegen gibt den Typus des Tuchvorführers wieder, wie er im Treverergebiet erscheint: zwei Personen stehen frontal und spannen zwischen sich ein großes Tuch. Allerdings handelt es sich hier wie bei den zwei vorhergehenden mehr um eine plakative Vorführung des Stoffes als um eine realistische Handlung in einem Geschäft, da die beiden Personen jeweils mit einer Hand einen Gegenstand halten. Auch die frontale Stellung findet sich im Treverergebiet höchstens in dem Attikarelief der "Igeler Säule" (Nr. 2 Abb. 39). Die drei Darstellungen haben mehr repräsentativen als realistischen Charakter, anders als dies für das Treverergebiet und Gallien festzustellen war. Trotzdem wird man sie in Beziehung setzen dürfen mit dem Beruf eines der Verstorbenen.

Die vierte Darstellung dieser Tuchvorführung aus Norditalien, eine Szene auf der Nebenseite eines Kindersarkophages in Turin (Nr. 12 Abb. 49), kann indes keinesfalls auf den Beruf des Verstorbenen anspielen, höchstens auf den des Vaters, der den Sarkophag herstellen ließ¹⁹⁹⁾. Die Oberflächen der Reliefs sind sehr stark abgerieben, so daß eine Datierung aufgrund des Stils unmöglich ist. Der Sarkophagtypus wird aber am ehesten wohl in das 1. Viertel des 3. Jh. n.Chr. gehören²⁰⁰⁾. Der Typus der Vor-

196. Ao. Sens, Musée Municipal.

Bibl. G. Jullian, Inscriptions et monuments du Musée Gallo-Romaine de Sens (1898) 87f. Taf. 9, 5. - Esp. IV 2784. - S. Reinach, Catalogue illustré du Musée des Antiques St. Germain-en-Laye I (1926) 244 Nr. 23940.

197. Ao. Sens, Musée Municipal.

Bibl. Esp. IV 2768. - Reinach a.O. 243 Nr. 23945f. Abb. 263. - J.P. Wild, Textile Manufacture in the Northern Roman Provinces (1970) 179 Abb. 73 a,b.

198. Ao. Mailand, Castello Sforzesco.

Bibl. E. Espérandieu, Monuments antiques figurés au Musée Archéologique de Milan (1916) 45 Nr. 35. - Drexel 114. - T. Klausner, JbAChr 1, 1958, 49 Nr. 68. - Ders., JbAChr 8/9, 1965/66, 149 Nr. 1 Taf. 18a - c. - Gabelmann, Werkstattgruppen 158. 161 Nr. 74 Taf. 40.

199. Vgl. hierzu eine Grabtafel aus Todi. Gummerus Nr. 17.

200. J. Kollwitz(†) - H. Herdejürgen, Die ravennatischen Sarkophage (ASR 8, 2, 1979) A 17. A 18.

führung ähnelt sehr stark demjenigen der "Igeler Säule" (Nr. 2 Abb. 39). Die Übereinstimmung der Turiner Darstellung mit derjenigen aus Igel erweist sich auch durch die gleiche Hinzufügung weiterer Personen zum Grundtypus. Diese tragen Stoffe von links heran und haben Tuchrollen über die Schulter geworfen. Der Typus der Tuchvorführung ist demnach offenbar aus Norditalien in den treverischen Raum übergegangen, um schließlich wieder nach Norditalien zurückzugelangen. Deutlich lässt sich eine Wechselbeziehung feststellen, die im Folgenden noch klarer wird. Wichtig ist dabei, daß sich zwei unterschiedliche Bildtypen entwickelt haben, von denen nur der eine im Treverergebiet Aufnahme gefunden hat.

In Rom lässt sich der "treverische" Typus der Tuchvorführung auch bereits in neronischer Zeit nachweisen²⁰¹⁾, und zwar an den beiden bekannten Reliefs, die sich heute in den Uffizien in Florenz befinden (Nr. 13 a,b). Auf dem einen der Reliefs – die beide wahrscheinlich als Ladenschilder dienten – wird ein Gewand für Kunden auseinander gehalten, auf dem anderen mit dem gleichen Gestus eine Schachtel mit Kissenstoffen. Der Grundtypus der Stoffvorführung entspricht völlig demjenigen der treverischen Grabdenkmäler. Er unterscheidet sich lediglich durch geringfügige Varianten, wie straffes Spannen des Stoffes, Hinzufügen mehrerer Personen und frontales Stehen der beiden Stoffhaltenden, was im Treverergebiet ja nur am Grabpfeiler der Secundinii (Nr. 2 Abb. 39) bezeugt ist. Die Frontalität der Stoffvorführenden ist jedoch hier bedingt durch die Fortführung der Szenen nach links bzw. nach rechts, wo jeweils Kunden sitzen, vor denen die Tuchvorführung stattfindet. So wird der repräsentative Charakter der Darstellungen betont, eine eigentliche Handlung nicht angestrebt. Felletti Maj²⁰²⁾ möchte die Darstellung der Kissenvorführung (Nr. 13 b) etwas früher datieren als die Tuchvorführung wegen der Frisur der Kundin. Verschiedene Details – Haarbehandlung der männlichen Personen, Faltenwurf der Kleidung, Ornamente der Ecksäulen bzw. der Eckpfeiler – weisen allerdings so große Gemeinsamkeiten auf, daß man beide Reliefs gleichzeitig entstanden denken möchte. Das Relief mit der Kissenvorführung ist dabei etwas sorgfältiger bearbeitet worden als dasjenige mit der Tuchvorführung.

Auch in diesem Falle muß man die Szenen als realistische Darstellungen aus dem Beruf des Auftraggebers verstehen. Die beiden Ladenschildreliefs gehören der römischen Volkskunst an, wie auch eine Reihe von Wandmalereien aus Pompeji gleicher Thematik, die sich hier anschließen lassen.

In der Villa der Julia Felix wird in mehreren Szenen das Leben auf dem Forum geschildert. Unter den verschiedenen Händlern befinden sich auch zwei Tuchhändler, die ihre Ware vor Kunden auseinanderbreiten (Nr. 14 a,b). Für diese Darstellungen wurde allerdings jeweils ein Bildtypus gewählt, der von dem treverischen abweicht: in der einen Szene (Nr. 14 a) halten zwei Stoffhändler jeweils einem Kunden ein Tuch ausgebreitet vor (Abb. 50), wie auf dem Reliefblock aus Le Puy (Nr. 7 Abb. 45) und den zwei Reliefs aus Mailand (Nr. 9, 10 Abb. 48); in der anderen Szene (Nr. 14 b) reicht der Händler zwei sitzenden Frauen ein Tuch zur Begutachtung, d.h. hier findet im Gegensatz zu den Darstellungen auf den treverischen Grabdenkmälern eine echte Tuchprobe statt. An der Front seines Geschäfts – unterhalb eines großen Gemäldes der Venus Felix Pompeiana auf der Elefantenuadriga – hat M. Vecilius Verecundus Bilder vom Arbeitsablauf in seiner Werkstatt anbringen lassen (Nr. 15 Abb. 51). Als Abschluß der unterschiedlichen Arbeitsvorgänge hält ein Mann den Stoff einer Toga mit clavus angustus auseinander.

Auf der Nebenseite eines Eckpfeilers im Fabrikraum einer Fullonica (Nr. 16 Abb. 52) überreicht ein Mann einer Frau ein Tuch, so daß fast der Typus der treverischen Reliefs entsteht. Den Malereien Pompejis, die die realistischen Tätigkeiten innerhalb des Tuchhandels vorführen, liegt, wie sich gezeigt hat, ein anderer Typus der Stoffvorführung zugrunde als den Reliefs in den Uffizien und auch den tre-

201. J. Sieveking, ÖJh 13, 1910, 99 Abb. 56f.

202. Felletti Maj 320ff. Abb. 152f.: Kissenvorführung claudisch, Tuchvorführung neronisch.

verischen Grabdenkmälern²⁰³⁾. Der andere Typus der Szene, daß nur ein einzelner Mann ein Tuch ausbreitet, findet sich nur in Gallien übernommen, nicht im Treverergebiet. Als unmittelbare Vorlage für die treverischen Darstellungen müssen die Wandmalereien in Pompeji ebenso wie die zwei Reliefs aus Mailand daher ausscheiden.

Nur an einem einzigen Denkmal erscheint die Tuchvorführung in Rom in Zusammenhang mit der Grabkunst. Auf der Vorderseite der flavischen Grabara des Q. Socconius Felix (Nr. 17) ist ein Totenmahl dargestellt: das verstorbene Ehepaar, auf einer Kline liegend, wird von zwei kleinen Sklaven bedient. Zu der Frau fliegt ein Eros mit Kranz. Völlig im Gegensatz zu dieser allegorischen Totenmahl-darstellung steht die Szene auf der Rückseite. Hier breiten ein sitzender und ein stehender Mann einen Stoff mit halbrundem Abschluß – daher sicher eine Toga – aus (Abb. 53). Ein Schließkorb mit geöffnetem Deckel befindet sich oberhalb des Tuches. Mehrere Männer stehen um die beiden, die den Stoff ausbreiten, herum. Derjenige am rechten Bildrand hält Kontortafeln²⁰⁴⁾ in den Händen. Diese lassen auf das Geschehen in einem Geschäft schließen. Auch der Schließkorb läßt vermuten, daß die Darstellung innerhalb eines Raumes gemeint ist, wie im Treverergebiet.

Die römischen Reliefs, einmal die Ladenschilder in den Uffizien (Nr. 13 a,b), zum anderen das Relief von der Rückseite der Grabara des Socconius Felix (Nr. 17 Abb. 53), zeigen den Typus der Tuchvorführung genauso, wie er später auf den treverischen Grabdenkmälern – wenn auch in Varianten – zur Verwendung kommt. Wegen der engen Verwandtschaft zwischen der Grabara des Socconius Felix (Nr. 17) und den treverischen Darstellungen muß angenommen werden, daß auch auf der Grabara eine realistische Szene gemeint ist. Zwischen diesen Darstellungen in Rom aus dem 1. Jh. n.Chr. bzw. um die Jahrhundertwende und den treverischen Reliefs vom Anfang des 3. Jh. n.Chr. fehlen Zwischenstufen. Die Reliefs in Gallien scheinen nahezu zeitgleich mit den treverischen Reliefs entstanden zu sein.

Der Typus der Tuchvorführung, so wie er sich im Treverergebiet, in Gallien und vereinzelt auch in Rom ohne allzu große Varianten darbietet, hat Vorfüräger, die weit zurückreichen.

Der Grundtypus der treverischen Grabdenkmäler – zwei Personen breiten ein Tuch aus – ist schon in archaischer Zeit in der Vasenmalerei verwendet worden. Dort weist die Tuchvorführung auf Hochzeitsvorbereitungen hin²⁰⁵⁾. In der etruskischen Kunst erscheint der Typus in einer Variante – nur eine Person hält das Tuch auseinander – ausschließlich in der Grabkunst Chiusis und in Zusammenhang mit Totenfeierlichkeiten²⁰⁶⁾. Auf den Chiusiner Grabcippen findet sich die Darstellung nur während eines sehr kurzen Zeitraumes von Ende 6. Jh. v.Chr. bis Anfang 5 Jh. v.Chr. In Griechenland verliert sich die Tradition in spätklassischer Zeit. Erst in der Volkskunst Roms erscheint der Typ vereinzelt von neuem. Fehlende Zwischenstufen erlauben es nicht, eine direkte Abhängigkeit des treverischen Bildtypus von den spätarchaischen Vorbildern anzunehmen. Es muß betont werden, daß zwar der Bildtypus in archaischer Zeit bestanden hat, daß er aber sicher nicht als direkter Vorgänger der späteren stadtrömischen und provinziellen Darstellungen gelten kann²⁰⁷⁾. Die häufigste Verwendung des neu gefundenen Bildtypus der Tuchvorführung läßt sich in der Grabkunst des Treverergebietes und in Gallien nachweisen. Der Gedanke an Vorbereitungsriten auf Hochzeit oder Tod ist nun allerdings verlo-

203. Vgl. Zimmer 63, der von "unterschiedlichen Vorlagen" spricht.

204. F.W. Goethert, Antike Plastik IX, 7 (1969) 80, möchte in dem Gegenstand des rechten Mannes "ein mit Fransen besetztes Tuch" erkennen, was mir aber wegen des deutlich abgesetzten Randes unmöglich erscheint.

205. E. Gerhard, Auserlesene griechische Vasenbilder hauptsächlich etruskischen Fundorts (1847) IV, 73.

206. F. von Stryck, Studien über die etruskischen Kammergräber (1910) 112, 116ff. – L. Malten, RM 38/39, 1923/24, 321. – R. Bianchi-Bandinelli, MonAnt 30, 1925, 481. – T. Klauser, Die Cathedra im Totenkult der heidnischen und christlichen Antike (1927) 25. – P. Ducati, Storia dell'arte etrusca (1927) 286. – J. Bayet, MEFR 72, 1960, 61ff. – L.T. Shoe, MemAmAc 28, 1965, 47. – M. Pallottino, Etruscologia³ (1955) 160. – T. Dohrn in: Helbig II⁴ (1966) 616. – J.R. Jannot, RM 83, 2, 1976, 207ff.

207. Zu ähnlichen Ergebnissen kommt Zimmer 61.

rengegangen. Schon die Grabreliefs in Mailand (Nr. 9, 10, 11 Abb. 48) und die Ladenschilder in den Uffizien (Nr. 13 a,b) sind realistisch aufzufassen, ebenso mit größter Wahrscheinlichkeit die Darstellung auf der Grabara des Socconius Felix (Nr. 17 Abb. 53). Die Grabreliefs im Treverergebiet und in Gallien sind nur noch als realistische Bilder aus dem Tuchhandel zu verstehen, wie sich aus dem Beiwerk der Darstellungen ergibt. Die Tuchvorführung ordnet sich insofern in die realistischen berufsbezogenen Szenen in der gallo-römischen Kunst ein.

Die Kontorszene und die Zahlungsszene

Die Bildthemen Kontorszene und Zahlungsszene – letztere allgemein als "Pachtzahlung" benannt – sollen im Folgenden in einem gemeinsamen Kapitel behandelt werden, weil ihre Bildtypen sehr eng miteinander verwandt sind: die Zahlungsszene bildet lediglich eine Erweiterung der Kontorszene. Um dies belegen zu können, sei zunächst anhand der erhaltenen Darstellungen im Treverergebiet die Kontorszene definiert.

Die Kontorszene findet sich hier nur noch an fragmenthaft erhaltenen Denkmälern. Auf einem linken, mit einem Seitenpilaster dekorierten Eckblock des untersten Registers auf der linken Nebenseite des Negotiatorpfeilers (Nr. 18 Abb. 2) aus Neumagen ist noch ein sorgfältig gearbeiteter Hocker erkennbar, auf dem ein Polster liegt. Auf diesem ist noch der Unterkörper einer nach rechts sitzenden Gestalt mit Schnürstiefeln – also ein Mann – erhalten. Seine Füße ruhen auf einem niedrigen Fußschemel.

Von der linken Nebenseite der Basis des Schulreliefpfeilers aus Neumagen (Nr. 19a) ist noch ein rechter Eckblock erhalten, auf dessen Vorderseite der bekannte Mundschenk zu finden ist²⁰⁸⁾. Erkennbar sind auch hier nur noch die Umrisse der Oberkörper mindestens zweier Personen. Rechts am Rand steht eine Gestalt. Vor ihr sitzt eine weitere, die auf ihrem Schoß aufgeschlagene Kontortafeln hält. Die Kontortafeln lehnen gegen einen schmalen Aufsatz, auf dem ein Becher steht. Ansonsten ist das Bildfeld über dem Aufsatz und links davon frei geblieben.

Eine zweite, unvollständige Kontorszene dieses Grabdenkmals (Nr. 19 b Abb. 14) zeigt noch zwei Männer mit Kontortafeln und Griffeln in den Händen, die sich nach rechts gewendet haben. Die beiden Männer stehen ausnahmsweise. Hierin unterscheidet sich der Bildtypus dieser Szene entscheidend von den anderen. Sie ist dementsprechend für die Typologie nicht brauchbar, soll aber der Vollständigkeit halber hier erwähnt werden.

Die Darstellung im untersten Register der rechten Nebenseite des Elternpaarpfeilers (Nr. 20 Abb. 54) zeigt den "Kontorschreiber" – in dem man in diesem Falle den Verstorbenen wird erkennen dürfen – umringt von mehreren Personen. Er sitzt diesmal in einem Lehnsessel und hält sehr große Kontortafeln auf dem Schoß. Ausnahmsweise ist also die Figur des Kontorschreibers nicht allein dargestellt, sondern in eine Handlung einbezogen worden.

Im Giebelfeld eines kleinen Grabdenkmals aus Bollendorf in der Nähe Triers (Nr. 21 Abb. 55) sitzt ein einzelner Mann auf einem Hocker. Der Oberkörper ist abgeschlagen. Aber es ist noch erkennbar, daß er Kontortafeln auf dem Schoß hält, in die er etwas einträgt.

Auf einem Reliefblock aus Trier (Nr. 22) erkennt man auf der Vorderseite den Kontur eines Mannes, der an einem Tisch sitzt. Die Oberfläche ist so zerstört, daß nicht mehr mit Sicherheit erkennbar ist, welcher Tätigkeit der Mann nachging, ob er in Kontortafeln schrieb oder ob er Waren ausbreitete. Auf einem hohen Regal hinter ihm liegen mehrere Weinfässer nebeneinander aufgereiht. Die Darstellung ist daher offensichtlich in Verbindung mit einem Weingeschäft zu sehen.

208. v. Massow 136 Taf. 28 Nr. 180 b.

Die Darstellung auf der linken Nebenseite eines Basisblockes für ein Grabdenkmal in Arlon²⁰⁹⁾ zeigt einen Mann, der auf einem Hocker nach rechts an einem Tisch sitzt. Er hält jedoch nicht Kontortafeln in den Händen. Dementsprechend wird man in dieser Figur eher einen Handwerker zu sehen haben, der an einer Werkbank arbeitet²¹⁰⁾.

Der Typus der Kontorszene lässt sich nach den oben genannten Darstellungen sehr eng fassen: eine Person – es scheint sich der Kleidung und der Haltung nach immer um einen Mann zu handeln – sitzt auf einem Hocker²¹¹⁾ und hält aufgeschlagene Kontortafeln auf dem Schoß. Diese kann er auch gegen einen Tisch lehnen (sicher bei Nr. 19a, scheinbar bei Nr. 22). Es handelt sich also bei diesem Typus nicht so sehr um einen szenischen Bildtypus als vielmehr um denjenigen einer einzelnen Figur. Die Figurenarmut des Typus begünstigte seine Verwendung auf einfachen Grabdenkmälern, wie z.B. demjenigen aus Bollendorf (Nr. 21 Abb. 55). Zudem ermöglicht sie seine Verwendung in unterschiedlichen Zusammenhängen: mit dem Weingeschäft (Nr. 22, 25), der Tuchvorführung (Nr. 17) oder anderen Berufen (Nr. 24, 26).

In Gallien lässt sich der Typus der Kontorszene nur auf einem kleinen Grabstein aus Bourges nachweisen (Nr. 23 Abb. 56). Auf der Vorderseite dieses Grabsteines befindet sich ein tiefes Bildfeld, das rechts und links von Pilastern gerahmt wird. Den oberen Abschluß bildet eine halbrunde, stark profilierte Rahmung. Der Grundtypus ist so weit reduziert, daß nur noch der Oberkörper des Verstorbenen fast frontal hinter einer Tischplatte sichtbar wird. Der Mann schreibt in Kontortafeln, von denen mehrere auf einer Tischplatte rechts von ihm aufgestapelt liegen. Sein Gesicht ist dabei ins Profil gedreht, so daß die Figur doch ziemlich mit dem Typus der treverischen Grabdenkmäler übereinstimmt²¹²⁾.

In Norditalien fehlt die Kontorszene völlig. In der Grabkunst Roms und seiner Umgebung wird sie immer neben die Darstellung eines von Mal zu Mal variierenden Berufes gesetzt. Diese Grabdarstellungen mit Kontorszenen gehören alle der Volkskunst an.

Die früheste Darstellung wird diejenige auf einer antoninischen²¹³⁾ Locusplatte²¹⁴⁾ aus Rom sein, die sich heute in Dresden befindet (Nr. 24 Abb. 57). Eine Frau sitzt am linken Bildrand in einem Lehnsessel. Ihre Füße ruhen auf einem Block. Sie hält Kontortafeln aufgeschlagen auf dem Schoß, in die sie zwei Linien geritzt hat²¹⁵⁾. Rechts schließt sich der Laden eines Metzgers an. Der Metzger steht an seinem Hackblock und bearbeitet mit einem Hackmesser ein Rippenstück. Andere Fleischstücke hängen an einem Gestell über ihm. Frau und Mann sind einander zugewandt, so daß die Kontorszene mit

- 209. Ao. Arlon, Musée Luxemb.
Bibl. Sibenaler 20 Nr. 4. – Esp. V 4031. Auf der Vorderseite führt ein Mann ein Maultier mit einem Wagen nach rechts. Darüber sind die Füße einer stehenden Porträtfigur erkennbar. Auf der rechten Nebenseite harkt ein Mann den Boden.
- 210. Die Figur des sitzenden Handwerkers entspricht einem ganz bekannten Typus. In der vorliegenden Arbeit ist er z.B. am Sarkophag im Museo Sforzesco in Mailand (vgl. oben Anm. 200) zu finden. Vgl. auch Gabelmann, Werkstattgruppen 161: Typus des "Handwerkers im Profil am Arbeitstisch sitzend".
- 211. Auf dem Relief des Sockels am Schulreliefpfeiler (Nr. 16a) wollte von Massow (136) noch einen Lehnstuhl erkennen. Wegen der starken Zerstörung der Oberfläche lässt sich dazu aber nichts genaues sagen.
- 212. In Raetien findet sich die Kontorszene gewöhnlich in anderer Form. Hier ist der Kontorschreiber einzeln oder auch in einem szenischen Zusammenhang stehend dargestellt. Da dieser Typus des Kontorschreibers im Treverergebiet nur einmal erscheint (Nr. 19b) und für die Typologie daher unbrauchbar ist, sei er hier nur am Rande vermerkt. Beispiele für den stehenden Kontorschreiber, vgl. z.B.: die Grabplatte mit Warenballenverschnürung in Augsburg (Anm. 317), den sog. Imperatorestein in Regensburg (CSIR I,1 [1973] Nr. 379) oder ein anderes Fragment in Augsburg, auf dem der Kontorschreiber als Dienerfigur einzeln auf die Nebenseite gelangt ist (CSIR I, 1 [1973] Nr. 30 Taf. 16).
- 213. Die Frisur der Frau entspricht derjenigen der älteren Faustina.
- 214. Möglicherweise gehörte die Platte aber auch an einen Grabbau in Form eines Hauses wie z.B. in Ostia.
- 215. Zimmer 46 interpretiert die Darstellung der Frau m.E. etwas übersteigert mit dem "Hervorheben der geistigen Bildung und Erziehung als Gegenpol zur Arbeitswelt des Mannes". Analog zu anderen Kontorszenen läßt sich sagen, daß die Buchführung in jedem Beruf üblich und notwendig war (vgl. Nr. 14, 19, 21, 22, 23).

Sicherheit in Zusammenhang mit dem Laden gebracht werden darf, als Abrechnung innerhalb eines Metzgergeschäftes. In Beziehung zum Weinhandel ist die Kontorszene auf einem Relief (Nr. 25 Abb. 58) gesetzt, das sich früher in Ince Blundell Hall befand und heute in Liverpool ist. Die Herkunft des Reliefs ist ungewiß. Ashmole hielt es für ein provinzielles Werk²¹⁶⁾. Möglicherweise gehörte das Relief an einen Sarkophag. Die zwei am linken Bildrand stehenden Personen nahmen dann ehemals die Mitte des gesamten Bildfeldes ein. Links neben den beiden Personen, die in dextrarum iunctio einander zugewandt stehen, ist das Bildfeld nämlich durchtrennt worden. Am rechten oberen Bildrand sitzt unter einem Dach der Kontorbeamte mit den Kontortafeln auf dem Schoß an einem Tisch, der schräg ins Bildfeld gestellt ist. Mit seiner linken Hand hält er die aufgeschlagenen Kontortafeln fest, mit der rechten greift er auf den Tisch. Neben dem Abrechnungstisch stehen rechts und links ein Mann und ein Knabe, diesem Tisch zugewandt. Offenbar halten auch sie Kontortafeln in den Händen. Die Bildfläche wird ansonsten eingenommen von Dolien, die neben- und übereinander in den Boden eingelassen sind. Haar- und Barttracht der Männer sprechen für eine Datierung in severische Zeit. Ein Relief im Vatikan (Nr. 26 Abb. 59) zeigt ganz ähnlich dem Relief in Bourges (Nr. 23 Abb. 56) nur den Oberkörper eines Mannes, der fast frontal hinter einem großen Tisch unter einer Bedachung sitzt. Der Mann schaut nach links, wo die Reliefplatte leider gebrochen ist. Auf dem Tisch steht ein Tintenfaß, unter dem mehrere Kontortafeln aufgestapelt liegen. Neben dem Tisch stehen Amphoren, in zwei Reihen übereinander aufgereiht, welche den "Kontorbeamten" als Öl- oder Weinhändler auszeichnen. Bohrungen an Mund- und Augenwinkeln machen eine Datierung dieses Reliefs ins 3. Jh. n.Chr. wahrscheinlich²¹⁷⁾.

Der Bildtypus des sitzenden Kontorschreibers ist also in der Volkskunst Roms im 2. und 3. Jh. n.Chr. vertreten. Varianten finden sich nur insofern, als die Figur des Schreibers hier nie allein auftritt. Man hat also die Figur des Kontoristen isoliert ins Treverergebiet übernommen.

Älter als die bislang gezeigten Grabreliefs ist die Darstellung eines Kontorbeamten an einem öffentlichen Denkmal Roms, der sog. "Ara des Domitius Ahenobarbus". Die Figur steht hier in Zusammenhang mit der Censusszene, welche sich heute im Louvre befindet (Nr. 27 Abb. 60). Diese Reliefszene ist im Gegensatz zu den anderen Relieftafeln des Denkmals der sog. italischen Kunstrichtung Roms verhaftet, nicht der griechisch-hellenistischen. Die Datierung des Denkmals ist immer noch umstritten²¹⁸⁾. Ganz links im Bildfeld der Censusszene sitzt ein Mann – anders als bei den späteren Grabreliefs der Volkskunst (Nr. 25, 26 Abb. 58, 59) ganz im Profil – auf einem Hocker nach rechts gewandt. Er hält auf dem Schoße sehr große, aufgeschlagene Kontortafeln, in die er offenbar eine Eintragung macht, die ein vor ihm stehender Togatus diktiert. Der Kontorbeamte wirkt vom übrigen Geschehen isoliert. Er wird als Einzelgestalt zu einem von ihm an sich unabhängigen Geschehen hinzugefügt. Der Typus der Figur ist schon hier derselbe wie später an den treverischen Grabdenkmälern. Wie dort öfters der Fall, hält auch hier der Kontorbeamte die Tafeln auf dem Schoß und lehnt sie nicht gegen einen Tisch.

216. B. Ashmole, *A Catalogue of the Ancient Marbles at Ince Blundell Hall* (1929) 109 Nr. 298.

217. Anders G. Lippold, *VatKat III* 2 (1956) 247 Nr. 20: vorhadrianisch.

218. Bianchi-Bandinelli, *StudMisc* 10. – H. Kähler, *Seethiasos und Census* (1966) 30ff. – G. Picard, *Die Kunst der Römer* (1968) 19. – F. Coarelli, *Dial.* 2, 1969, 340. – B. Andreæ, *Römische Kunst* (1973) 63. – R. Bianchi-Bandinelli, *Etruria Roma* (1976) 42. – Felletti Maj 182. – T. Hölscher, *AA* 1979, 337ff.

Der Censusbeamte auf der sog. "Ara des Domitius Ahenobarbus" (Nr. 27 Abb. 60) in Profilstellung und die Kontorbeamten der Grabreliefs aus der Volkskunst Roms, die sich der Frontalstellung nähern (Nr. 25, 26), stehen ihrerseits in der Tradition von Figuren der etruskischen Grabkunst²¹⁹⁾.

Dämonen übernehmen dort die Rolle des Kontorbeamten, der Buch führt über die Taten, die der Verstorbene im Leben vollbracht hat und die die Voraussetzung für ein möglichst angenehmes Leben nach dem Tode bilden²²⁰⁾. Obwohl der Kontorbeamte in der römischen und provinzialen Grabkunst ausschließlich in realistischem Zusammenhang auftritt – zuweilen mit einem Handwerkerberuf oder dem des Händlers gekoppelt –, ist er als Typus demjenigen der etruskischen Dämonengestalten nachgebildet.

In der griechischen Grabkunst fehlt es an Vorbildern für derartige Kontorbeamtentypen²²¹⁾.

So vergleichsweise selten der figurenarme Bildtypus der Kontorszene im treverischen Raum zur Verwendung kommt, so häufig tritt er in Zusammenhang mit einer Zahlungsszene, der sog. Pachtzahlung, auf und wird auf diese Weise zu einem neuen, festen Bildtypus weiterentwickelt. Die obere Hälfte einer rechts und links gebrochenen Reliefszene aus Neumagen, deren Zuweisung zu einem bestimmten Grabdenkmal nicht möglich ist (Nr. 28 Abb. 61), schildert die Zahlungsszene trotz des fragmenthaften Zustandes ziemlich eindeutig. In der Mitte steht ein großer Kontortisch, von dem nur noch die Tischplatte erhalten ist. Rechts an diesem Tisch steht ein unbärtiger Kontorbeamter in Ärmeluntunika, der mit seiner rechten Hand einen großen Haufen Münzen auseinanderstreicht. Hinter dem Tisch – dem rechten Kontorbeamten zugewandt – steht ein zweiter, auch in Ärmeluntunika, der in seiner Hand offenbar eine Münze hochhält. Ein dritter Kontorbeamter in der gleichen Tracht hat ihm den Rücken zugewandt und schaut nach links. Links davon – am Bruch – erkennt man noch gerade hochgestellte, gegen den Tisch lehnende Kontortafeln. Hier ist also ein sitzender Kontorbeamter zu ergänzen. Hinter den um den Tisch gruppierten Kontorbeamten kommen zwei Männer in Paenula mit Cucullus nach links heran, ein dritter mit dem gleichen Kapuzenmantel geht nach rechts ab, ein vierter steht frontal am rechten Bildrand, den Kopf dem Kontortisch zugewandt. Auf dem Zirkusdenkmal aus Neumagen (Nr. 29) ist die Zahlungsszene gleich zweimal, auf beiden Nebenseiten des Monumentes, angebracht. Von dem Relief der linken Nebenseite (Nr. 29a) ist nur noch die rechte Seite des Bildfeldes erhalten.

219. Malerei. – Fo. Tarquinia. – Ao. Tarquinia.

Bibl. F. Wееge, Etruskische Malerei (1921) 45 Abb. 41. – F. Poulsen, Etruscan Tomb Paintings (1922) 35. – P. Ducati, Storia dell'arte etrusca (1927) 476. – G.Q. Giglioli, L'arte etrusca (1935) 72 Taf. 388. – A. Rumpf, Malerei und Zeichnung der Griechen und Römer (HdArch 1953) 146 Taf. 48, 5 Anm. 5. – R. Herbig, Götter und Dämonen der Etrusker² (1965) 24 Abb. 8.

Sarkophag. – Ao. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek. H. 278.

Bibl. R. Herbig, StEtr 3, 1929, Taf. 30, 3. – F. de Ruyt, Charun (1934) Nr. 105. – G.Q. Giglioli, L'arte etrusca (1935) Taf. 349, 4. – R. Herbig, Die jüngeretruskischen Steinsarkophage (= Die antiken Sarkophagreliefs VII, 1952) 32 Nr. 50 Taf. 11f. – E. Colozier, MelRome 65, 1953, 84f. Taf. IV, 1. – Herbig a.O. (Götter) 23. – F. Poulsen, Ny Carlsberg Glyptothek. Den etruskiske Samling (1966) 55. – V. Poulsen, Ny Carlsberg Glyptothek. Führer durch die Sammlungen (1969) 76.

220. R. Herbig, Götter und Dämonen der Etrusker² (1965) 23.

221. In der römischen und in der provinzialrömischen Kunst erscheint der einzelne Kontorbeamte auch noch später als an den treverischen Grabdenkmälern. In dem christlichen Hypogäum des Trebius Justus, aus der Zeit vom Ende des 3. Jh. n.Chr. (Marucchi, BAC 1911, 201ff. 215. 225 Taf. XIII. – H.-J. Marrou, Mousikos Aner [1964] 54 Nr. 24) an der via Latina, ist der Verstorbene im Arcosolium an der Rückwand dargestellt inmitten seiner Bücher und seinem Schreibzeug. Die Figur ist jetzt völlig frontal dargestellt und hält auch die Kontortafeln frontal dem Beschauer hin. Schließlich findet sich der Kontorbeamte noch einmal auf einem Mosaik aus dem 5. Jh. n.Chr., das in der sog. Chapelle des Martyrs von Tabarka, Tunesien, ein frühchristliches Doppelgrab abdeckte (P. Gauckler, MonPiot 13, 1907, 184ff. – N. Duval, La mosaïque funéraire dans l'art paleochrétien [1976] 62. 70. 130ff. Abb. 32. – L. Ennabli in: De Carthage à Kairouan. Ausst.Kat. Paris 1982, 199 Nr. 271). Offensichtlich ist am oberen Teil des Mosaiks, am Kopfende des Grabs, das Porträt des Verstorbenen gemeint: ein bärtiger Mann, der völlig frontal hinter einem Kontortisch sitzt und der in seiner rechten Hand einen Griffel hält. Auch in dieser Darstellung wurde also an dem Frontalotypus festgehalten, der zwar in Rom, nicht aber im Treverergebiet zur Verwendung kam.

Ein etwas vorgezogener Vorhang schließt rechts das Bildfeld ab. Links davon, halb noch von dem Vorhang verdeckt, steht ein bäriger Mann mit Lockenkopf (Abb. 17) in Ärmeluntunika nach links tief über einen schweren Tisch gebeugt und schaut sich einen großen Haufen Münzen an. Mit der Rechten streicht er die Münzen auseinander. Im Hintergrund geht ein Mann nach rechts davon (Abb. 18). Über dem Rücken trägt er einen offenbar mit Münzen gefüllten Sack. Das Bildfeld der rechten Nebenseite des Zirkusdenkmals (Nr. 29 b Abb. 62), dessen obere Hälfte in der gesamten Breite erhalten ist, wird ebenfalls durch Vorhänge rechts und links begrenzt. In der rechten Bildhälfte steht ein langer Kontortisch, von dem nur noch die Tischplatte teilweise erhalten ist. Rechts an diesem sitzt ein älterer Mann, der in aufgeschlagene Kontortafeln, die er an den Tisch gelehnt hat, mit einem Griffel etwas einträgt (Abb. 21). Ihm zugewandt stehen hinter dem Tisch drei Männer – alle in Ärmeluntunika –: einer, der im Redegestus die rechte Hand hebt, ein zweiter, der auf dem Tisch etwas nicht mehr Erkennbares mit den Händen umfängt, und ein dritter, der in der rechten Hand mit Daumen und Zeigefinger etwas hält, genauso wie in dem zuvor behandelten Relief (Nr. 28). Ungefähr in der Mitte der Szene, am linken Ende des Tisches, stand ein Mann, von dessen Kopf und Armen nur noch die Umrisse erkennbar sind. Gegen den Tisch hat er sehr große Kontortafeln gelehnt. Auf dem Tisch vor ihm liegt ein großer Sack, der mit Münzen gefüllt zu sein scheint. Links am Bildrand tritt ein Mann in Ärmeluntunika nach rechts heran, der einen Sack über der Schulter trägt. Im Hintergrund geht ein Mann im Kapuzenmantel nach links.

Aus Trier ist eine Zahlungsszene an einer dreiseitig reliefierten Attika rechts neben der Spielszene²²²⁾ erhalten (Nr. 30 Abb. 63). Diesmal sitzt der Kontorbeamte am linken Bildrand auf einem mit einem Kissen belegten Stuhl mit hoher Rückenlehne. Die aufgeklappten Kontortafeln hat er gegen die Tischkante gelehnt. Der Tisch ist der gleiche kommodenartige Kontortisch wie auf dem Relieffragment vom Zirkusdenkmal (Nr. 29 a). Zwei weitere Männer stehen um den Tisch herum: einer hinter ihm, der aus einem Sack Geldmünzen auf die Tischplatte schüttet, und ein zweiter, der wie auf dem Relief (Nr. 28 Abb. 61) und auf dem Relieffragment des Zirkusdenkmals (Nr. 29 a) am rechten Ende des Tisches steht, sich mit der linken Hand aufstützt und mit der rechten die Geldmünzen auseinanderstreicht. Von rechts tritt ein vierter Mann mit einem Geldsack über der Schulter heran. An dem Igeler Grabpfeiler der Secundinii befinden sich wie an dem Zirkusdenkmal (Nr. 29) zwei Zahlungsszenen. Die Darstellung auf der Ostseite der Attika (Nr. 31 a Abb. 64) ist in der Oberfläche so abgerieben, daß nur noch Teile der Szene mit Sicherheit auszumachen sind. Rechts sitzt auf einem Stuhl mit hoher Rückenlehne ein Mann in Ärmeluntunika mit auseinandergeklappten Kontortafeln auf dem Schoß. Vor ihm steht der schon bekannte Kontortisch, über den sich ein hinter dem Tisch stehender Mann beugt und offenbar einen Haufen mit Münzen auseinanderstreicht. Von links tritt ein Mann mit Kapuzenmantel an den Tisch heran. Seinen rechten Arm hält er angewinkelt hoch. Dragendorffs und Krügers Rekonstruktion nach trug er einen Sack über der Schulter, von dem nur noch das vordere Ende erhalten ist²²³⁾. In einer neueren Rekonstruktion nahm E. Zahn an, daß dieser Mann Geld auf den Tisch schüttet und seine linke Hand auf den Tisch legt²²⁴⁾. Hinter dem Sitzenden rechts steht ein weiterer Mann im Kapuzenmantel. Neben ihm ergänzten Dragendorff und Krüger einen zweiten, von dem allerdings nichts zu erkennen ist. Eine zweite Zahlungsszene befindet sich an der Südseite des Sockels (Nr. 31 b) in demselben Bildfeld wie ein Tuchverkauf²²⁵⁾. Während an dem rechten Tisch Stoffe ausgebreitet werden, entspricht die Szene um den linken Tisch den schon angeführten Zahlungsszenen. Das Bildfeld ist rechts und links wie am Zirkusdenkmal (Nr. 29 Abb. 62) mit Vorhängen eingefaßt, wodurch der Innenraum angedeutet wird. Über den Köpfen der Personen erscheinen im Hintergrund außerdem mehrere Rega-

222. Vgl. auch Nr. 59.

223. Dragendorff-Krüger Abb. 48.

224. E. Zahn, TrZ 31, 1968, 230.

225. Vgl. oben Anm. 194.

le. Am linken Bildrand sitzt auf einem Hocker ein Mann in Ärmeluntunika, die aufgeklappten Kontortafeln gegen einen hohen Kontortisch gelehnt. An diesem Tisch stehen drei Männer: einer, dem Schreiber zugewendet, ein zweiter, der auf den Tisch greift, und ein dritter, der einen Sack mit Münzen ausleert. Hinter dem Sitzenden stehen zwei weitere Männer, von denen einer wohl ebenfalls Kontortafeln hält. Im Hintergrund, zwischen den Männern, die am Tisch beschäftigt sind, stand offenbar noch eine Person. In der Komposition entspricht diese Darstellung der einzelnen Reliefszene (Nr. 28 Abb. 61) wie auch derjenigen vom Zirkusdenkmal (Nr. 29 b Abb. 62). Schließlich stammt aus Neumagen noch ein Fragment mit der Darstellung einer Zahlung, das heute allerdings verschollen ist (Nr. 32). Die Zeichnung A. Wiltheims zeigt noch einen bärtigen Mann im Ärmelkittel, frontal stehend. Rechts sitzt ein zweiter Mann, der Kontortafeln auf dem Schoß hält.

Aus Arlon sind drei Reliefszenen einer Zahlung erhalten. Die erste Szene befindet sich auf der rechten Nebenseite eines Reliefblockes, der die untere Hälfte einer Grabpfeileraedicula bildete. Der Pfeiler wurde nach der Darstellung der Nebenseite Pfeiler mit der Pachtzahlung genannt (Nr. 33 Abb. 65). Am linken Bildrand sitzt nach rechts ein Mann in Ärmeluntunika an dem Kontortisch, der aus einem Beutel Münzen auf die Tischplatte schüttet. Vor ihm steht am rechten Tischende und Bildrand ein zweiter Mann, die rechte Hand im Redegestus erhoben, in der linken einen Wanderstock haltend.

Die Szene am Pfeiler des Tuchhändlers (Nr. 34 Abb. 66) befindet sich auf der rechten Nebenseite, unter der Darstellung des Tuchgeschäftes, die bereits an anderer Stelle erwähnt wurde²²⁶⁾. Links sitzt ein Mann nach rechts gewandt auf einem Hocker, die aufgeschlagenen Kontortafeln gegen einen Kontortisch gelehnt. Hinter dem Tisch sieht man die Oberkörper zweier Männer. Der rechte streicht mit seiner linken Hand Geldmünzen auseinander, der linke ist dem Sitzenden zugewandt.

An einem Altar, der von einem riesigen Pinienzapfen gekrönt wird (Nr. 35), befindet sich die Zahlungsszene auf der Vorderseite. Sie beschränkt sich, wie bei dem Pfeiler mit der Pachtzahlung (Nr. 33 Abb. 65), auf zwei Personen. Rechts sitzt ein Mann in einem Lehnsessel, die Kontortafeln auf dem Schoß. Hinter dem Kontortisch, der vor ihm steht, erkennt man den Oberkörper eines zweiten Mannes, der mit seiner Hand Geldmünzen auseinanderstreicht.

Aus Buzenol-Montauban sind ebenfalls drei Darstellungen mit einer Zahlung bekannt. Die erste befindet sich auf einem Reliefblock, der sicherlich zu einem Grabpfeiler gehört hat (Nr. 36). Der erhaltene Block ist ziemlich zerstört. In der Mitte erkennt man noch den Oberkörper eines Mannes, der nach links gewandt in einem Lehnstuhl an einem Kontortisch sitzt. Hinter dem Tisch sind die Oberkörper zweier ihm zugewandter Männer zu sehen. Ihre Körper sind abgebrochen. Rechts steht ein Mann frontal, etwas abseits von den anderen Personen²²⁷⁾. Auf dem Block eines weiteren Grabpfeilers (Nr. 37 Abb. 67) sind links noch die Beine eines sitzenden Mannes erkennbar, der auf seinem Schoß aufgeklappte Kontortafeln hält. Mit der rechten Hand hält er einen Griffel, mit dem er Eintragungen vornimmt. Vor ihm steht rechts der Kontortisch, auf dessen Tischplatte aus einem Sack Geldmünzen auf den Tisch gestrichen werden. Die dritte Darstellung aus Buzenol schließlich befindet sich auf der linken Nebenseite eines Blockes, der ehemals zu einem größeren Grabpfeiler gehörte (Nr. 38). In dem Bildfeld sind noch die Oberkörper dreier Personen zu sehen. Rechts vor dem Bildrahmen sitzt nach links gewandt ein Mann, der auf dem Schoß sehr große aufgeklappte Kontortafeln hält. Links sitzt frontal ein zweiter Mann. Zwischen beiden steht ein dritter. Mertens hat diese Darstellung fälschlicherweise als "Testamentsvorlesung" interpretiert²²⁸⁾. Dies lässt sich aber analog der anderen Darstellungen nicht aufrechterhalten.

226. Vgl. oben Anm. 195.

227. Wegen des schlechten Erhaltungszustandes war mir eine stilistische Einordnung des Stückes nicht möglich.

228. Mertens 39.

In Luxemburg befinden sich zwei Fragmente mit der Darstellung der Zahlung²²⁹⁾. Die erste Darstellung (Nr. 39 Abb. 68) auf einem Block, der sicher zu einem größeren Monument gehört hat, ist sehr figurenreich im Gegensatz zu den gleichartigen Szenen aus Arlon und Buzenol-Montauban. In dem friesartig breiten, nicht sehr hohen Bildfeld sitzt fast am linken Bildrand ein Mann in seinem Lehnsessel, nach rechts gewandt, an dem massiven Kontortisch. Hinter diesem Tisch beugt sich eine Gestalt nach rechts über einen Geldsack. Von rechts tritt ein Mann an den Tisch heran. Hinter diesem Mann in Kapuzmantel folgt ein zweiter in der gleichen Kleidung, der über der Schulter einen Sack trägt. Links stehen drei Personen, von dem Geschehen der Zahlung abgewandt: links eine Frau, der zwei Männer mit kleinen Körben in der Hand entgegenkommen. Von der zweiten Szene (Nr. 40) sind noch die Oberkörper dreier Personen an dem mit Goldmünzen bedeckten Tisch zu erkennen. Links sitzt wieder ein Mann mit geöffneten Kontortafeln in einem Lehnsessel. Mit einem Griffel scheint er Eintragungen zu machen, entsprechend den Darstellungen vom Zirkusdenkmal aus Neumagen (Nr. 29b Abb. 62) und dem Grabpfilerblock aus Buzenol (Nr. 37 Abb. 67). Hinter dem Tisch stehen frontal zwei Männer, der eine leicht dem Sitzenden zugewandt, der andere Goldmünzen aus einem Sack auf den Tisch verteilend. Die Darstellung entspricht damit fast genau derjenigen des Pfeilers des Tuchhändlers aus Arlon (Nr. 34 Abb. 66). Da die Szene aber links abgebrochen ist, sind vielleicht weitere Personen zu ergänzen.

Der Typus der Zahlungsszene, der sich aus der Vielfalt der erhaltenen Darstellungen im Treverergebiet ergibt, lässt sich nun folgendermaßen definieren: ungefähr in der Mitte des Bildfeldes steht zunächst ein kommodenartiger Kontortisch, die mensa, auf der Münzen aufgehäuft liegen.

Auf den Neumagener Reliefs und der Trierer Attika wird dieser Geldhaufen von einem rechts am Tisch stehenden Mann auseinandergestrichen (Nr. 28, 29a, 30 Abb. 61, 63). Auf der Trierer Attika (Nr. 30), dem Igeler Grabmal (Nr. 31), den Grabdenkmälern aus Arlon (Nr. 33, 34, 35) und den Denkmälern aus Buzenol (Nr. 36, 37, bei 38 nicht mehr erkennbar) werden die Münzen aus einem Sack auf den Tisch geschüttet.

Übereinstimmend ist jeweils eine Person, die seitlich an dem Kontortisch steht, diesem zugewendet. Diese Figur ist somit dem Typus der Szene zuzuordnen. Ebenfalls zum Typus der Zahlungsszene gehört ein Mann, der an einer Seite des Tisches gegenüber dem Stehenden sitzt und auf seinem Schoß geöffnete Kontortafeln hält, in die er zuweilen (Nr. 29b, 37, 40) mit einem Griffel etwas einträgt.

In diesen Tafeln wird man die adversaria erkennen dürfen, die einmal im Monat übertragen in andere Tafeln den "codex accepti et expensi" ergeben, der sowohl im Berufsleben der argentarii Verwendung fand, wie auch im privaten Haushalt²³⁰⁾.

Der Typus dieser Figur entspricht genau demjenigen des Kontorbeamten, der in der Kontorszene als Einzelfigur erscheint. Im Unterschied zu der Figur der Kontorszene sitzt dieser Schreibende im Zusammenhang mit einer Zahlung immer am Tisch.

Nur ein einziges Mal fehlt diese Gestalt, und zwar in der Reliefszene aus Arlon am Pfeiler mit der Pachtzahlung (Nr. 33 Abb. 65). Die Darstellung ist hier auf zwei Personen beschränkt, was sonst bei dieser Darstellung selten ist (Nr. 35, 37). Der Sitzende, der dem Typus des Schreibers entspricht, leert diesmal, statt Kontortafeln zu halten, den Geldsack aus. Der zum Typus der Zahlungsszene gehörige, sitzende Kontorbeamte muß aber sicherlich in dem links gebrochenen Relief der linken Nebenseite des Neumagener Zirkusdenkmals (Nr. 29a) ergänzt werden. Eine Reduktion auf zwei Personen wie bei dem Relief (Nr. 33 Abb. 65) aus Arlon ist in diesem Falle

229. Vgl. Anm. 131.

230. Der codex war offenbar nicht mit einer Wachsschicht versehen wie die adversaria, sondern lediglich geglättet, so daß mit Feder und Tinte Eintragungen von haltbarer Konsistenz gemacht werden konnten (Cicero, Pro Q. Roscia II). Vgl. auch T. Birt, Die Buchrolle in der Kunst (1907) 66. – A. Caretoni in: Mostra Augustea. Civiltà romana 3: banchieri ed operazioni bancarie (1938) 32f. – Marrou a.O. 191.

schon wegen der Ausmaße nicht möglich. Entsprechend dem Relief der rechten Nebenseite dieses Denkmals (Nr. 29 b Abb. 62) wird man auch hier ein figurenreiches Relief erwarten dürfen, worauf die Hintergrundfigur mit dem Geldsack über dem Rücken einen Hinweis gibt. Daher darf man am linken Bildrand unter anderem auch den sitzenden Kontorbeamten ergänzen.

Schließlich ist zum Typus der Zahlungsszene wenigstens ein Mann zu rechnen, der, leicht dem Sitzenden zugewandt, hinter dem Kontortisch steht, und von dem nur noch der Oberkörper sichtbar ist.

Diese Figur fehlt nur bei dem figurenarmen Relief des Pfeilers mit der Pachtzahlung (Nr. 33 Abb. 65) sowie auf dem Grabpfeilerblock aus Buzenol (Nr. 37 Abb. 67), der sich in seiner Darstellung ebenfalls auf zwei Personen beschränkt. Auf den Neumagener Reliefs sind gewöhnlich mehrere Männer hinter dem Tisch erkennbar (Nr. 28, 29 b Abb. 61, 62), ebenso auf den Reliefs des Grabmals der Secundinii in Igel (Nr. 31 Abb. 64).

Zusammenfassend lässt sich der Grundtypus der Zahlungsszene also folgendermaßen bezeichnen: drei Personen stehen und sitzen um die mensa herum, auf der Geldmünzen aufgehäuft liegen. Ein Mann sitzt im Profil mit aufgeschlagenen adversaria vor dem Tisch, ein zweiter, ihm gegenüber – ebenfalls im Profil – streicht die Geldmünzen auseinander, ein dritter, hinter dem Tisch, steht frontal, leicht dem Sitzenden zugewandt. Auf Grund dieser Definition des Grundtypus Zahlungsszene lässt sich der Gestus des Mannes auf dem Relief des Zirkusdenkmals (Nr. 29 b Abb. 62) klären, der über den Tisch gebeugt dem rechten Sitzenden zugewandt ist: er streicht die Geldmünzen auseinander, die auf dem Tisch liegen.

Bei den Neumagener Reliefs (Nr. 28, 29) und dem Igeler Grabmonument (Nr. 31) sind dem Grundtypus als Variante zahlreiche Personen hinzugefügt worden. Es handelt sich bei diesen Personen entweder um Männer mit Kapuzenmänteln, also sehr wahrscheinlich Bauern, die auf dem Rücken einen Geldsack tragen und diesen heran- oder weg schleppen, oder es treten Personen zu dem Sitzenden, meist in Ärmeltunika, also wahrscheinlich weitere Angestellte bzw. Sklaven. Nur auf dem Reliefblock aus Neumagen (Nr. 28 Abb. 61) und in dem Bildfeld der rechten Nebenseite des Zirkusdenkmals (Nr. 29 b Abb. 62) treten diese beiden Personengruppen nebeneinander auf. Sonst schließen sie sich gegenseitig aus.

Bislang wurde diese Szene allgemein als "Pachtzahlung" bezeichnet. Bei den meisten der angeführten Darstellungen wird man diese Interpretation auch aufrechterhalten dürfen. Lediglich in der Darstellung an der Südseite des Sockels auf dem Grabmal der Secundinii (Nr. 31 b) wird eine Zahlungsszene in einem gemeinsamen Reliefbild neben diejenige eines Tuchverkaufs gestellt. Da diese Darstellung im Typus den anderen Zahlungsdarstellungen entspricht, auch wenn hier offensichtlich keine Pachtzahlung gemeint ist, möchte ich das Bildthema des gemeinsamen Typus lieber neutral als Zahlungsszene bezeichnen. Eine Zahlung ist immer gemeint. In welchem Zusammenhang diese jedoch erfolgt, ist nicht eindeutig zu klären. Es kann sich in den Darstellungen ebenso um Bankgeschäfte handeln, die von treverischen Großgrundbesitzern betrieben wurden²³¹⁾, wie auch um die Zahlung des Pachtzinses der einheimischen Pächter an den Großgrundbesitzer.

Nicht nur im Treverergebiet, sondern auch andernorts in der Provinz, vor allem in Gallien, ist die Darstellung der Zahlung verhältnismäßig häufig erhalten. Eine Darstellung aus der unmittelbaren Nachbarschaft der Treverer sei hier zuerst genannt. Bei neueren Grabungen im Zentrum von Metz fanden sich mehrere – noch nicht publizierte – Grabdenkmälerblöcke²³²⁾. Unter ihnen befindet sich einer, der sicher wie die anderen zu einem pfeilerartigen Monument gehörte (Nr. 41 Abb. 69). Auf seiner Vorderseite ist eine Zahlungsszene zu sehen. Sie ist oben von zwei auseinanderfallenden Vorhängen begrenzt,

231. Rostovtzeff I 318. – Drexel 97. 113. 115. Zur Wirtschaftsgeschichte des Mosellandes vgl. auch H. Heinen, TrZ 39, 1976, 75ff.

232. Vgl. Anm. 82.

wie dies auch zuweilen bei den Treverern vorkommt (Nr. 29 Abb. 62). Wegen des Formates ist die Darstellung auf zwei Personen beschränkt: den Schreiber, der links von einem Tisch in einem Korbsessel sitzt und sehr große Kontortafeln auf den Tisch gestellt hat – und zwar so, daß der Betrachter sie einsehen kann –, und den Mann, der ihm gegenüber am Tisch steht und sich über einen Geldhaufen beugt, der vor ihm die gesamte Tischplatte füllt. Hier streicht er ihn allerdings nicht auseinander, wie es dem Grundtypus entspräche. Der Gegenstand, den er stattdessen in der rechten Hand hielt, ist nicht mehr zu erkennen. Haar- und Barttracht des sitzenden Schreibers erinnern sehr an den Kopf des Kontorbeamten der linken Nebenseite des Zirkusdenkmals (Nr. 29 a Abb. 17). Man wird dieses Grabmonument aus Metz, das den treverischen Reliefs insgesamt sehr nahe steht, also etwa zeitgleich ansetzen dürfen.

Die früheste provinzialrömische Darstellung des Themas dürfte diejenige eines Grabreliefs in Narbonne (Nr. 42 Abb. 70) sein. Die Oberfläche dieses Reliefs ist stark zerstört, so daß die Szene nur noch schemenhaft erkennbar ist. Aber man wird das Stück am wahrscheinlichsten der Blüte der Bildhauerkunst des 1. Jh. n.Chr. zurechnen dürfen. Das Bildfeld ist von einem schmucklosen Rahmen eingefaßt. Es ist in zwei verschiedene Darstellungen untergliedert, die durch einen Schrank oder ein Gebäude getrennt sind. Links ist offenbar ein Flußgott mit zwei Quellnymphen in einer Landschaft dargestellt, rechts die Zahlungsszene (Abb. 70). Der Kontorbeamte sitzt im Profil am rechten Bildrand nach links dem Kontortisch zugewandt. Er ist diesmal ziemlich weit vom Tisch weggerückt. Anders als bei den Zahlungsszenen im Treverergebiet hat er die Kontortafeln auf den Tisch gelegt. Sein rechter Arm weist in Richtung dieser Tafeln. Von links tritt ein Mann im Profil an den Tisch heran. Er entspricht im Typus dem Mann mit dem Geldsack über der Schulter, der an den treverischen Grabdenkmälern des öfteren auftritt (Nr. 29 a,b, 30, 31 a Abb. 62, 63, 64).

Die ausführlichste Darstellung der Zahlung in Gallien findet sich an einem größeren Grabdenkmal aus Saintes (Nr. 43). Sie verteilt sich auf vier verschiedene Fragmente. Auf dem ersten (Nr. 43 a Abb. 71) sitzt links ein Mann mit Kontortafeln auf dem Schoß, nach rechts dem Kontortisch zugewandt. Hinter dem Tisch wird der Oberkörper eines Mannes noch gerade sichtbar, der sich über den Tisch beugt. Er entspricht genau dem Mann im Reliefbild auf der Ostseite der Attika der "Igeler Säule" (Nr. 31 a Abb. 64). Also wird auch er Goldmünzen auseinanderstreichen, mit denen der Tisch überhäuft ist. Hinter dem Sitzenden wird noch der Kopf eines frontal stehenden Mannes sichtbar, der nicht zum Grundtypus gehört. Auf einem anderen Fragment dieses Grabdenkmals (Nr. 43 b Abb. 72) sieht man noch den Rücken einer diesmal nach links sitzenden Gestalt auf einem Lehnstuhl, der mit der gleichen Ornamentik verziert ist wie der Hocker des Sitzenden auf dem eben besprochenen Fragment (Nr. 43 a). Hinter der sitzenden Gestalt steht eine zweite frontal, die Arme erhoben. Hinter beiden Figuren grenzt ein Wandschirm das Bildfeld in eine vordere und eine hintere Zone ab. Die sitzende Gestalt entspricht dem Typus des sitzenden Kontorbeamten, so daß auch diese Darstellung eine Zahlungsszene sein wird. Auf den zwei übrigen Fragmenten dieses Grabmals sind Einzelfiguren erkennbar, die zwar diese Interpretation bestätigen, aber nicht dem Typus der Zahlungsszene entsprechen, sondern als Varianten aufzufassen sind. Es ist einmal ein stehender älterer Mann, der seine linke Hand auf einen prall gefüllten Geldsack gelegt hat, welcher auf einem Tischchen oder Hocker liegt (Abb. 73). Das andere Mal ist es ein jüngerer, bäriger Mann vor einem Arkadenbogen, der einen Geldsack vor der Brust in seinen Händen hält (Abb. 74). Die Frisuren der Personen weisen die Reliefs severischer Zeit zu, sie wären also etwa gleichzeitig mit den treverischen Grabdenkmälern entstanden. Die reiche Fältelung der Gewänder ist künstlerischer als die der Neumagener Reliefs. Das Grabdenkmal dürfte daher ehemals ein besonders sorgfältig gearbeitetes großes Monument gewesen sein, das mit den treverischen Grabdenkmälern durchaus in Konkurrenz treten konnte.

Auf einem Relief aus Bordeaux (Nr. 44 Abb. 75) scheint auch eine Zahlung gemeint zu sein. Die Szene ist ähnlich wie das Relief aus Narbonne (Nr. 42 Abb. 70) in zwei Register nebeneinander unterteilt. Im

rechten Bildteil sitzt ein Mann unter einem Dach an einem Tisch, der dem Typ des sitzenden Kontorschreibers entspricht. Ihm gegenüber steht ein Mann, ihm zugewandt. Im linken Bildfeld steht in der Mitte ein langer, niedriger Tisch, auf dem vier große Säcke lagern. Um den Tisch herum stehen fünf Personen. Vom Grundtypus der Zahlungsszene ist also in diesem Relief nur der sitzende Kontorbeamte und der mit Geld überhäufte Tisch geblieben, sowie ein am Tisch Stehender. Das Bildthema wurde außerdem in zwei Bildfelder auseinandergezogen, wie dies auch bei dem Grabmonument aus Saintes (Nr. 43) anzunehmen ist. In Paris befand sich eine inzwischen offenbar verschollene Grabstele, von der sich zwei Relieffelder übereinander erhalten haben (Nr. 45). Während im oberen Relieffeld ein Korbwagen gefüllt wird, ist im unteren Relief eine Zahlungsszene zu erkennen, die den Grundtypus auf zwei Personen reduziert zeigt. Von den Figuren des Grundtypus wurde der Sitzende gewählt, der, ähnlich wie auf dem Pfeiler mit der Pachtzahlung in Arlon (Nr. 33 Abb. 65), nicht Kontortafeln hält, sondern etwas auf dem Tisch ausbreitet, und der Mann, der ihm gegenüber steht und die Hände auf den Tisch ausstreckt. Espérandieu wollte in den Gegenständen auf dem Tisch "marchandises" erkennen²³³⁾, doch der Typus der Darstellung entspricht unserer Zahlungsszene. Auf diese weist eindeutig auch die Inschrift der Stele, die sich zwischen den beiden Reliefs befindet und ausnahmsweise einmal den Beruf des Verstorbenen nennt: D(iis) M(anibus) M[ax]imi aerer.

Eine sehr reduzierte Zahlungsszene befindet sich auf der Nebenseite eines Grabdenkmals in Dijon (Abb. 76)²³⁴⁾. Ein frontal stehender Mann hält vor seiner Brust ein Brett hoch, auf dem Geldstücke in einer Ecke aufeinanderliegen. Vom Typus der Zahlungsszene wurde hier nur die Figur hinter dem Tisch verwendet, die diesmal ihre Hand auf die Geldstücke legt. Diese Figur erinnert an den Kontorschreiber, der auf dem Relief in Bourges (Nr. 23 Abb. 56), aber auch in den Reliefs der stadtrömischen Volkskunst (Nr. 25, 26 Abb. 58, 59) frontal hinter seinem Tisch sitzt.

Zwei Reliefs in Gallien zeigen den Typus der Zahlungsszene für andere Bildthemen verwendet. Von einem Reliefblock aus Paris, der wegen der Frisur der Frau in spätantoninische Zeit datiert werden muß²³⁵⁾, ist der obere Teil erhalten (Abb. 77). An einem langen, blockartigen Tisch sitzt rechts im Profil eine Frau, die dem Typus des sitzenden Kontorschreibers entspricht, nur daß sie in ihren Händen den Zipfel eines Bündels hochhält, das, entsprechend den Geldsäcken, auf dem Tisch liegt. Übernommen wurde auch der frontal hinter dem Tisch stehende Mann, der mit seinen Händen ebenfalls an das Bündel faßt und ihr leicht zugewandt ist. Schließlich steht auch am linken Ende des Tisches der entsprechende Mann des Grundtypus Zahlungsszene, der mit der Hand auf den Tisch greift. Hier ist er allerdings in Rückansicht dargestellt. Eine weitere Variante besteht darin, daß er in seiner linken, erhobenen Hand eine Rolle hält.

Ebenfalls dem Typus der Zahlungsszene entspricht die Darstellung eines Konditors oder Juweliers in seinem Laden auf einem Reliefblock in Metz (Abb. 78)²³⁶⁾. Links sitzt ein Mann auf einem Hocker im Profil an einer mensa. In seiner linken Hand hält er eine mappa auf dem Schoß. Ihm gegenüber steht ein zweiter Mann am Tisch, ihm zugewandt. Auf dem Tisch liegen anstelle der Geldstücke große Kringel (oder Armringe?). Im Hintergrund lehnen an der Wand mehrere Kisten mit wohlsortierten runden Stücken übereinander. Nur diese Gegenstände sprechen ge-

233. Esp. IV 3175.

234. Fo. Dijon, zwei Fragmente in der Mauer des castrums, eins in der Nähe des Turms von Bar, rue de Lamoynie. – Ao. Dijon, Musée Archéologique.

Bibl. Esp. IV 3454, 3487. – Hatt, tombe 193. – S. Deyts, RAE 22, 1971, 367ff. Taf. 10f. – Dies., Dijon. Musée Archéologique. Sculptures gallo-romaines mythologiques et religieuses (1976) Nr. 75. Im unteren Register der linken Nebenseite dieses Monumentes befindet sich die Darstellung zweier Metzger, die bereits an anderer Stelle erwähnt wurde (Nr. 8). Vgl. oben S. 42.

235. Fo. Paris. – Ao. Paris, Musée Carnavalet. Bibl. M. Héron de Villefosse, CRAI 1910, 272. – Ders., Bull. de la Société de Paris 37, 1910, 182. – Esp. IV 3198.

236. Fo. Metz, Mauern der Zitadelle. – Ao. Metz, Musée de Metz. Bibl. O.A. Hoffmann, Der Steinsaal des Metzer Altertums-Museums (1889) 46 Nr. 99: "nach Brotkörbchen auf Ladentisch wohl Zuckerbäcker". – Esp. V 4295. – Reinach II 95, 8. – Eydoux 204 Abb. 227.

gen die Zahlungsszene. Sonst ist die Darstellung entsprechend dem auf zwei Personen reduzierten Typus der Zahlungsszene wie in Arlon und Buzenol-Montauban (Nr. 33, 35, 37 Abb. 65, 67) gewählt worden. Eine Variante findet sich lediglich in den Gesten der beiden Männer, die ihre rechten Hände jeweils erhoben haben und um den Preis zu feilschen scheinen.

In Köln wurden kürzlich Kalksteinquader entdeckt, die in ihrer Wiederverwendung zu einem Fundament verbaut waren²³⁷⁾. Unter ihnen befindet sich auch ein Block, der zu dem Grabmal eines A. Mattonius (Nr. 46 Abb. 79), Veteran der XXX. Legion, gehört hat. Auf der Vorderseite befindet sich die Inschrift, auf der linken Nebenseite ist noch ein nischenförmig eingetieftes szenisches Relief erhalten. Die Darstellung, eine Zahlungsszene, entspricht genau derjenigen (Nr. 37) aus Buzenol. Links sitzt in Dreiviertelansicht der Kontorschreiber mit aufgeschlagenen, gegen den Tisch gelehnten Kontortafeln, in die er etwas einträgt. Hinter dem Kontortisch steht ein zweiter Mann, dem Kontorschreiber zugewandt, der Münzen aus einem Säckchen auf den Tisch leert. Leider sind die Köpfe zerschlagen. Jedoch lassen die sauber konturierten Umrisse auf ziemlich runde Köpfe schließen. Die genaue Entsprechung der Darstellung mit derjenigen aus Buzenol lässt eine enge Abhängigkeit dieser Szene von den treverischen vermuten. Sicherlich ist diese Darstellung entsprechend in dieselbe Zeit wie die treverischen Zahlungsszenen zu datieren.

Aus Weinsheim gibt es zwei Relieffragmente, die sich zu einer friesartigen Komposition ergänzen lassen (Nr. 47 Abb. 80). Da Szenen aus dem Alltag in dieser Gegend sonst noch kaum gefunden sind²³⁸⁾, muß man die Bedeutung dieses Relieffrieses, der dem oben definierten Typus der Zahlungsszene weitgehend entspricht, besonders hervorheben. Dem Grundtypus entsprach sicherlich ein ehemals rechts vom Tisch Sitzender, der im Profil einem großen Tisch zugewandt gewesen sein muß, von dem aber nur noch ein Fuß erhalten ist. Varianten finden sich insofern, als dem rechts Sitzenden zugewandt ein hinter dem Tisch sitzender Mann und ein links Sitzender jeweils Buchrollen auseinandergerollt haben²³⁹⁾. Außerdem liegen statt der Geldmünzen Geldsäcke auf dem Tisch. Daß die Darstellung aber vom treverischen Grundtypus der Zahlungsszene abhängig ist, lässt sich nicht ausschließen.

Von besonderer Seltenheit sind Alltagsszenen auch in den Donauprovinzen, wie an anderer Stelle nochmals betont wird²⁴⁰⁾. Umso erfreulicher ist es, gleich drei Szenen mit der Zahlung hier zu finden, zwei in Augsburg (Nr. 48, 49 Abb. 81) und eine in Belgrad (Nr. 50 Abb. 82). Auf der linken Nebenseite der Aedicula eines Grabpfeilers aus Augsburg-Oberhausen (Nr. 48 Abb. 81) befindet sich eine Reliefszene²⁴¹⁾, eben die Zahlungsszene. Die Darstellung weicht etwas von dem treverischen Grundtypus ab. Übereinstimmend ist der Tisch in der Mitte – hier allerdings nicht die mensa –, ebenso der rechts am Tisch sitzende Mann, der Kontortafeln auf der Tischplatte festhält. Dem Grundtypus entspricht auch noch die links frontal hinter dem Tisch stehende Figur, die mit ihren Händen auf den Tisch greift und – als Variante von den Neumagener Denkmälern (Nr. 28, 29 b Abb. 61, 62) bekannt –, eine Gestalt, die hinter dem Sitzenden steht. Als Variante, entsprechend der Darstellung aus Weinsheim (Nr. 47 Abb. 80), ist die links im Profil am Tisch sitzende Figur aufzufassen. Ob auf dem Tisch Geldmünzen liegen, lässt sich leider nicht mehr eindeutig feststellen. Durch die gegenüber am Tisch sit-

237. Die ausführliche Publikation der Blöcke steht noch aus. Daher sei eine zweite Zahlungsszene, die sich unter den szenischen Darstellungen befindet, an dieser Stelle nur erwähnt. Die Funde zeigen, daß auch in Köln mit Grabmonumenten zu rechnen ist, die mit den Trierern in engem Zusammenhang gesehen werden müssen.

238. A. Weckerling, Germania 3, 1919, 90. – Drexel 91.

239. Hinter ihm steht, von dieser Szene abgewandt, eine kleinere Gestalt, die zu einer sich links anschließenden, nicht mehr erhaltenen Szene gehörte.

240. Vgl. unten S. 67.

241. Das Vorkommen von Reliefszenen ist im raetischen Raum bei weitem nicht so häufig wie im Treverergebiet. Meistens sieht man auf den Nebenseiten der raetischen Grabpfeiler einzelne Figuren, in der Hauptsache Diener- bzw. Sklavenfiguren, wie sie auch auf der re NS. des Augsburger Pfeilers zu sehen ist und die Szenenbilder verdrängen. Vgl. auch Gauer 98.

zenden Personen entsteht in den Reliefs von Weinsheim und Augsburg (Nr. 47, 48 Abb. 80, 81) eine gewisse Verbindung zweier Bildtypen: vom Typus der Spielszene²⁴²⁾ mit dem Typus der Zahlungsszene.

Aus diesem Grunde wurde wohl auch die Darstellung auf der rechten Seite des Grabsteins eines Pompeianus Silvinius (Nr. 49) fälschlich als "Spielszene in einem Wirtshaus" bezeichnet²⁴³⁾. In Wirklichkeit handelt es sich um eine Zahlungsszene. Entsprechend dem Grundtypus sitzt der Kontorbeamte mit aufgeschlagenen adversaria – die offensichtlich bei der Interpretation der Szene als "Spielszene" übersehen wurden – links von einem Tisch, der mit Münzen überhäuft ist. Der rechts vom Tisch Sitzende hat seine Rechte auf die Münzen gelegt. Hinter dem Tisch steht eine weitere Person mit einer Geldtüte (?) in der Hand, dem Kontorschreiber leicht zugewandt. In Regalen im Hintergrund lagern Fässer, Kannen, Tücher und eine Kiste (?). Die Übereinstimmung der Darstellung mit dem Grundtypus der Zahlungsszene lässt keinen Zweifel an der Interpretation dieser Szene zu, die vielleicht innerhalb eines Weinausschankes, auf den sich die andere Darstellung des Grabsteines bezieht²⁴⁴⁾, spielt.

Da die Grabdenkmäler aus Augsburg (Nr. 48, 49) nahezu gleichzeitig mit den treverischen Grabdenkmälern entstanden sein dürften, ist die Verwendung des Bildtypus der Zahlungsszene in diesem Falle ein Beweis für die weitreichende Ausstrahlung derartiger Bildtypen in der provinzialrömischen Kunst. Die Darstellung der Zahlungsszene in Belgrad (Nr. 50 Abb. 82), die Rostovtzeff seinerzeit publiziert hat²⁴⁵⁾, befindet sich in einem Bildfeld am unteren Teil einer Grabstele, die bis auf dieses Bildfeld und eine darüber am linken Bildrand stehende Säulenbasis völlig zerstört ist. Der Typus der Grabstele erinnert damit an Piemonteser Grabstelen²⁴⁶⁾. Die Komposition der Zahlungsszene entspricht ziemlich derjenigen des Pfeilers mit der Pachtzahlung in Arlon (Nr. 33 Abb. 65). Links sitzt im Profil ein Mann, der aus einem vor ihm auf dem Tisch liegenden Geldsack Münzen herausstreicht. Der Tisch ist diesmal ein Klappenschrank. Anders als bei dem Pfeiler aus Arlon hält der Sitzende außerdem in seiner linken Hand Kontortafeln. Dem auf der anderen Seite des Tisches stehenden Bauern des Pfeilers aus Arlon entspricht hier die Gestalt eines Mannes, der in seinen Händen eine auseinandergerollte Buchrolle hält. Schon Rostovtzeff hat bei der Publikation dieses Stückes auf die Vergleichbarkeit mit den Neumagener Reliefs hingewiesen²⁴⁷⁾. Allerdings dürfte das Relief in Belgrad schon in die erste Hälfte des 2. Jh. n.Chr. gehören²⁴⁸⁾. Es wäre also wesentlich früher entstanden als die treverischen Grabdenkmäler.

In Norditalien lässt sich nur eine Zahlungsszene nachweisen, die dem treverischen Grundtypus der Darstellung zu entsprechen scheint. Diese befindet sich auf einem Sarkophagfragment²⁴⁹⁾ in Aquileia (Nr. 51 Abb. 83). Zu erkennen ist noch der am Tisch Sitzende, der mit ausgestrecktem Zeigefinger auf einen Gegenstand auf der Tischplatte deutet. Hinter dem Tisch stehen wahrscheinlich zwei Personen. Der Tisch entspricht nicht der sonst üblichen mensa, sondern hat schlanke Beine.

Eine zweite Darstellung aus Norditalien befindet sich auf der Nebenseite eines Truhensarkophages in Ravenna²⁵⁰⁾. Sie entspricht an sich dem Typus des Kontorbeamten, der frontal hinter

242. Vgl. unten S. 60ff.

243. L. Weber in: Ausgrabungen in Deutschland 2 (1975) 127f. Anm. 5.

244. Vgl. unten S. 76f.

245. M. Rostovtzeff, RM 26, 1911, 278ff.

246. Z.B. Nr. 63, 64, 65.

247. Rostovtzeff a.O. 280.

248. Auch Bianchi-Bandinelli, Ende 430: 2. Jh. n.Chr.

249. V. Sta. Maria Scrinari, Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane (1972) 164.

250. Fo. Ravenna. – Ao. Ravenna, Museo Nazionale.

Bibl. J. Kollwitz(†) – H. Herdejürgen, Die ravennatischen Sarkophage (ASR 8, 2, 1979) Nr. 16 Taf. 5, 2.

seinem Ladentisch sitzt (Nr. 23, 25, 26). Wie bei dem Relief aus Dijon (Abb. 76)²⁵¹⁾ liegen auf der Tischplatte Gegenstände, die eindeutig als Münzen erkannt werden sind²⁵²⁾. Daher ist die Darstellung an dieser Stelle zu erwähnen, auch wenn es sich um eine sehr reduzierte, vereinfachte Zahlungsszene handelt.

Eine weitere derart verkürzte Zahlungsszene sei hier angeschlossen. Sie befindet sich auf einem stark verwitterten Travertinblock, der zu dem spätrepublikanischen Grabbau der Fontei gehörte²⁵³⁾. Dargestellt ist wieder ein Mann, der hinter einem Tisch sitzt. Auf dem Tisch ist ein hoher Aufbau zu erkennen, wie er bei stadtömischen Darstellungen des Themas üblich ist²⁵⁴⁾.

Fünf Grabdenkmäler Roms zeigen den Bildtypus der Zahlungsszene. Die Darstellungen weichen zwar von dem treverischen Grundtypus etwas ab, trotzdem wird man aber in der Darstellung vom Grabmal des "pistor et redemptor" Eurysaces an der Porta Maggiore in Rom (Nr. 52) einen Vorläufer für den treverischen Grundtypus erkennen dürfen (Abb. 84). Übereinstimmend sieht man die mensa und den im Profil am Tisch Sitzenden. Dieser hält allerdings nicht Kontortafeln in den Händen, sondern greift auf den Tisch wie der Sitzende auf den Reliefs in Arlon (Nr. 33 Abb. 65), Narbonne (Nr. 42 Abb. 70), Bordeaux (Nr. 44 Abb. 75), Belgrad (Nr. 50 Abb. 82), und Aquileia (Nr. 51 Abb. 83). Diese Variante hat also durchaus Nachahmungen gefunden, auch wenn sie nicht dem Grundtypus zugerechnet werden kann. Übereinstimmend mit dem treverischen Grundtypus der Zahlungsszene ist der Mann hinter dem Tisch zu sehen, der sich dem Sitzenden zuwendet. Ihm zur Seite stehen zwei weitere Männer, wie dies – ebenfalls als Variante – bei einigen treverischen Reliefs der Fall war (Nr. 29 b, 31 a,b, 34 Abb. 62, 64, 66). Abweichend vom treverischen Grundtypus fehlen im Relief des Eurysaces (Nr. 52 Abb. 84) die aufgehäuften Münzen und der Mann, der diese auseinanderstreicht. Die Darstellung ist damit zwar ein Vorbild für die treverischen Darstellungen des Bildtypus der Zahlungsszene. Sie ist aber für ein anderes Bildthema verwendet worden. Die anderen Grabreliefs aus Rom stammen wahrscheinlich alle aus dem 3. Jh. n.Chr., bilden also keine Vorgänger für die treverischen Darstellungen, sondern sind erst später entstanden. Die Darstellungen auf der linken Nebenseite eines Endymionsarkophages (Nr. 53 Abb. 85), den Sichtermann entgegen L'Oranges Auffassung bereits in den Anfang des 3. Jh. n.Chr. datiert²⁵⁵⁾, zeigt Übereinstimmungen sowohl mit dem Grundtypus der treverischen Darstellungen als auch mit deren Varianten. So sieht man die mensa und einen dahinter stehenden Mann, welcher offenbar einen kleinen Geldsack in der Hand hält. Der Tisch hat eine etwas andere Form als bei allen bisher genannten Darstellungen. Die Vorderfront ist in verschiedene Register unterteilt, in denen sich runde, pateraförmige Gebilde befinden. Auf dem Tisch steht ein mit einem Gitter versehener Aufsatz. Zwei andere Personen, ein Mann, der einen großen Geldsack über dem Rücken zur mensa hinschleppt, und ein zweiter hinter der mensa, konnten zwar nicht dem Grundtypus zugerechnet werden, sind aber in einigen treverischen Reliefs als Varianten vertreten. Ein profilgerahmtes Relief im Museo Chiaramonti (Nr. 54 Abb. 86) ist dem vorangegangenen sehr ähnlich. Es wurde lediglich die zweite, hinter dem Tisch stehende Person weggelassen. Der Tisch selbst hat wieder die einfache, kommodenartige Form wie bei den vorangegangenen Reliefs. Diesmal sieht man aufgehäufte runde Gegenstände auf dem Tisch, in denen wohl Münzen zu erkennen sind. Um solche handelt es sich sicher auch bei dem Relief in der Mitte der Vorderseite eines Riefelsarkophages im Palazzo Salviati (Nr. 55 Abb. 87). Auf dem Tisch – der dieselbe außergewöhnliche Form aufweist wie derjenige des Endymion-Sarkophages (Nr. 53 Abb. 85) – sieht man mehrere kleine Häufchen. Hinter dem Tisch steht wieder ein Mann frontal, leicht nach links gewandt. Ein zweiter Mann, der von links herantritt, hält mit der rechten Hand etwas hoch. Der Gestus

251. Vgl. Anm. 234.

252. Gabelmann, Werkstattgruppen 159.

253. P. Zanker, JdI 90, 1975, 273 Anm. 23. – Zimmer 6 Anm. 42.

254. Vgl. Nr. 53, 55.

255. H. Sichtermann, Späte Endymionsarkophage (1966) 91. – H.P. L'Orange, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens (1939) 208 Nr. 5 Abb. 37f. datierte den Sarkophag in nachgallienisch-tetrarchische Zeit.

ist vergleichbar demjenigen des treverischen Reliefs mit der sog. Pachtzahlung (Nr. 28 Abb. 61) und vom Zirkusdenkmal (Nr. 29 b Abb. 62), in denen jeweils ein Geldstück vorgezeigt wird. In dem Relief des Riefelsarkophages hält der Mann allerdings einen etwas größeren Gegenstand hoch, offenbar ähnlich wie auf dem Relief aus Metz (Nr. 41 Abb. 69). Ein weiteres Relief, das der Darstellung der Zahlungsszene vergleichbar ist, befindet sich heute im Museo Torlonia (Nr. 56 Abb. 87 a). In der linken Bildhälfte sieht man zwei Männer von einem Schiff über eine Planke an Land kommen. Sie tragen jeder eine Amphore auf dem Rücken. Der vordere Amphorenträger tritt an eine mensa heran und muß daher als Variante des Sackträgers verstanden werden. Der Grundtypus der Zahlungsszene ist wie bei den anderen stadtömischen Reliefs gekürzt wiedergegeben. Die beiden hinter dem Tisch befindlichen Männer sind denjenigen des Reliefs im Thermenmuseum (Nr. 53 Abb. 85) sehr ähnlich. Auf der rechten Seite des Tisches sitzt diesmal auch der Kontorschreiber, der in den anderen stadtömischen Reliefs fehlt. Gewisse Unterschiede zum treverischen Grundtypus zeigt auch die Darstellung eines unpublizierten Sarkophagdeckels in Ostia (Nr. 57). Vergleichbar ist eine Person hinter dem Tisch, die auf einen Geldsack weist, der vor ihr liegt, ebenso ein links stehender Mann. Anders ist der Kontorschreiber, der rechts am Tisch steht und eine Buchrolle festhält. Rodenwaldt hat das Relief dem 4. Jh. n.Chr. zugewiesen²⁵⁶⁾.

Einen späten Nachklang findet die Darstellung der Zahlungsszene schließlich auch unter den Frieszonen des Konstantinsbogens (Nr. 58). Im Nord-West-Fries über dem rechten Durchgang des Bogens befindet sich eine Liberalitas-Szene. Der Kaiser sitzt auf einem Podium in der Mitte des Reliefs, begleitet von hinter ihm stehenden Senatoren. Von rechts und links treten in der unteren Bildzone Leute an das Tribunal heran. Rechts und links neben dem Kaiser und seinem Gefolge sitzen in der oberen Bildzone mehrere Beamte in jeweils voneinander getrennten Räumen und überwachen die Zahlungen. Die Komposition dieser vier Zahlungsszenen ist jeweils ziemlich identisch. Es finden sich nur geringfügige Varianten. Der Bildtypus der Zahlungsszene ähnelt dabei sehr dem treverischen. An einem der Tischseiten sitzt immer der Kontorschreiber. Entweder führt er Eintragungen in Kontortafeln durch, oder er hält eine Buchrolle in den Händen. Er ist immer in Dreiviertelansicht wiedergegeben, hält den Kopf aber im Profil dem Tisch zugewandt. Auf der mensa liegen immer Geldhaufen. Hinter dem Tisch stehen jeweils zwei Männer, die sich einander zuwenden. Der dem Schreiber zunächst Stehende hält eine tabula. Mit der anderen Hand berührt dieser Mann den Geldhaufen. Mittels der tabula füllt er einem dem Schreiber gegenüber an den Tisch Herantretenden den aufgehaltenen Mantel. Der treverische Grundtypus des Bildthemas wurde in diesen Darstellungen jeweils um eine Person erweitert. Die Person, die das Geld auseinanderstreicht, erhielt einen anderen Standort. Statt dem Schreiber gegenüber steht sie neben diesem, um der herantretenden Figur Platz zu machen, die nicht zum treverischen Grundtypus gehört.

Die Grabkunst Roms bietet also für den Grundtypus der Zahlungsszene nur einen Vorläufer in dem Grabdenkmal des Eurusaces (Nr. 52 Abb. 84), dessen Bildthema aber eher im Zusammenhang mit den Geschäften des Grabinhabers steht als Verhandlung, nicht so sehr als Zahlungsszene. Dementsprechend fehlt hier ein für den Grundtypus im Treverergebiet wichtiges Element, nämlich der Haufen Münzen auf dem Tisch, der von einem Mann auseinandergestrichen wird. Dieses Detail findet sich erst in den späten stadtömischen Darstellungen des Themas und zwar nur auf dem Riefelsarkophag im Palazzo Salviati (Nr. 55 Abb. 87) und im Fries des Konstantinsbogens (Nr. 58). In den anderen Reliefs wurde darauf verzichtet. Es zeigt sich also, daß in der stadtömischen Kunst, und zwar der Volkskunst, ein Vorbild für den treverischen Bildtypus vorhanden ist. Da die treverischen Darstellungen aber nicht völlig mit ihm übereinstimmen, sind sie nicht als Kopie dieses Vorbildes anzusehen. Stattdessen wurde der Bildtypus der Zahlungsszene selbständig weiterentwickelt; allerdings auch nicht erst im Treverergebiet, sondern, wie die Reliefs aus Narbonne (Nr. 42 Abb. 70) und Belgrad (Nr. 50 Abb. 82) vermuten lassen, bereits früher, in der Narbonensis oder den Donauprovinzen.

256. G. Rodenwaldt, RM 36/37, 1921/22, 90.

Schließlich wird der Bildtypus aus der Provinzialkunst sogar auf die Staatskunst übertragen, und zwar am Konstantinsbogen in Rom (Nr. 58).

Bei allen stadtrömischen Darstellungen des Themas lässt sich sagen, daß es sich um eine Zahlungsszene handelt, niemals aber mit Sicherheit, daß es sich um eine "Pachtzahlung" handelt. Auf dem Grabmal des Eurusaces (Nr. 52 Abb. 84) scheint eine Abrechnung stattzufinden, die im Zusammenhang mit den Geschäften des Verstorbenen steht. Bei den späten Reliefs scheint es sich jeweils um die Darstellung eines argentarius zu handeln. Die Reliefs aus den Provinzen geben keinen Aufschluß über die Art der Zahlungen. Die Reliefs aus Saintes (Nr. 43 Abb. 71-74) könnten eine Pachtzahlung meinen. Das Relief aus Bordeaux (Nr. 44 Abb. 75) könnte hingegen ein Geschäft darstellen. Auf den Reliefs aus Weinsheim (Nr. 47 Abb. 80) und Belgrad (Nr. 50 Abb. 82) werden scheinbar Eintragungen von Geldgeschäften verglichen. Daher lässt sich das Bildthema und der Bildtypus auch außerhalb des Treverergebietes nur mit Zahlungsszene bezeichnen.

Auch für den Bildtypus der Zahlungsszene lassen sich vorrömische Vorstufen finden. Die Darstellung auf einem apulischen Volutenkrater des Dariusmalers aus Canosa, der sog. Perservase, die sich im Museo Nazionale in Neapel befindet²⁵⁷⁾, zeigt eine Zahlungsszene in der untersten von drei übereinander verlaufenden Darstellungsebenen²⁵⁸⁾. Das einmalige Vorkommen der Darstellung beweist, daß auch in diesem Falle ein Vorgänger des Grundtypus der treverischen Zahlungsszene vorhanden ist und diese keine Erfindung des Trevererraums sein kann, sondern von älteren Vorstufen im Mittelmeerraum abhängt.

Die Spielszene

Die Darstellung von Brettspielern – im Folgenden als Spielszene bezeichnet – ist im treverischen Raum nur einmal vertreten²⁵⁹⁾. Auf der bereits oben behandelten, dreiseitig reliefierten Attika aus Trier²⁶⁰⁾, die sicherlich zu einem Grabpfeiler gehört hat²⁶¹⁾, wird auf der Vorderseite die Zahlungsszene (Nr. 30 Abb. 63), auf der rechten Nebenseite eine Wagenfahrt und auf der linken Nebenseite eine Spielszene (Nr. 59 Abb. 88) festgehalten. Die rechte Bildhälfte dieser Spielszene nehmen zwei Männer ein, die auf einfachen Hockern einander gegenüber sitzen. Beide tragen die Ärmeltunika. Auf ihren Knien halten sie zwischen sich ein großes Brett, auf dem runde Steine zu erkennen sind, welche in Reihen nebeneinander liegen. Der rechte Mann hält dieses Brett mit seiner linken Hand am Rand, während er seine rechte im Redegestus erhebt. Seinen Kopf hat er leicht über das Brett geneigt. Der linke Mann sitzt ganz aufrecht ihm gegenüber. Seine rechte Hand legt er auf das Brett. Auf der linken Seite des Bildfeldes steht ein dritter Mann – wie die anderen mit der Ärmeltunika bekleidet – und hält beide Arme erstaunt vor die Brust. Die Handflächen weisen nach außen, die Finger sind gespreizt. Man hat diese Szene meistens

257. Fo. Canosa. – Ao. Neapel, Museo Nazionale, Inv.Nr. 819247.

Bibl. H. Heydemann, *Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel* (1872) 571ff. Nr. 3253. – FR II 139ff. Taf. 88. – C. Anti, ArchCl 4, 1952, 23ff. – A. Rocco, ArchCl 5, 1953, 170ff. Taf. 76ff. – B. Maiuri, *Museo Nazionale di Napoli* (1957) 142 Abb. auf S. 143. – A. de Franciscis, *Il Museo Nazionale di Napoli* (1963) 66 Taf. X. – M. Borda, *Ceramiche Apule* (1966) 48ff. 108 Taf. 12ff. – B. Teolato Maiuri, *Museo Nazionale Napoli* (1971) 126 Nr. 115. – A. Bertino in: *Archaeologica. Festschrift Aldo Neppi Modona* 1972 (1975) 19f. Abb. 1.

258. Diese Darstellungsebenen ließen Vergleiche mit Theatervorstellungen des 5. Jh. v.Chr. zu. Dementsprechend wurde eine Vorlage für die Szenerie der Perservase in einer Pinax des Polygnotkreises vermutet. Vgl. Bertino a.O. und Borda a.O. 109.

259. Trotzdem lässt sich eine Typologie insofern erstellen, als in Norditalien dieser Bildtypus sehr häufig kommt. Vgl. unten Nr. 61ff.

260. Vgl. oben S. 31f. und Nr. 30.

261. P. Steiner, Saalbjb 9, 1939, 34 Taf. 19, 2.

als Rechenszene interpretiert²⁶²⁾. Wie sich im Folgenden zeigen wird, muß sie aber aus typologischen Gründen als Spielszene verstanden werden²⁶³⁾.

Für Gallien läßt sich, soweit mir bekannt ist, nur eine weitere derartige Darstellung anführen. Auf einem Quaderblock aus Le Puy (Nr. 60 Abb. 89) sitzen sich zwei Eroten gegenüber, ein Brett auf den Knien haltend. Hinzugefügt wurde auf diesem Relief ein Knabe, der hinter dem rechten Sitzenden steht und mit seinem rechten ausgestreckten Arm auf das Spielfeld weist. Wie in Trier liegen auch hier – noch gerade erkennbar – runde Steine in geraden Reihen nebeneinander. Hinter dem linken Spieler steht wie an dem Trierer Relief (Nr. 59 Abb. 88) ein Knabe, der diesmal über die Schulter zuschaut. Die Darstellung der Spielenden ist in diesen beiden Reliefs identisch. Es sei daher schon an dieser Stelle erlaubt, den Typus der Spielszene zu definieren, um ihn anhand weiterer Reliefs verfolgen zu können.

Der Grundtypus der Spielszene umfaßt zwei Personen, die, einander gegenüber sitzend, auf ihrem Schoß ein großes Spielbrett halten. In den runden Steinen, die oft auf eingeritzten Linien liegen, sind Spielsteine zu erkennen. Welches Spiel jeweils gemeint ist, bleibt für die folgenden Betrachtungen unerheblich. Daher soll auf die Spielarten nicht näher eingegangen werden²⁶⁴⁾. Dem Grundtypus der Spielszene können Personen hinzugefügt werden, die entweder hinter den Spielern stehen (Nr. 59, 60 Abb. 88, 89) oder auch hinter dem Spielbrett erscheinen (Nr. 60, 62, 63, 65, 66 Abb. 89, 91, 92, 93).

Die Darstellung der so definierten Spielszene findet sich, im Gegensatz zum Treverergebiet und Gallien, besonders häufig in Oberitalien. Auf der rechten Nebenseite des Grabaltars des Aelianus und seiner Frau in Turin (Nr. 61 Abb. 90) sitzen sich zwei Männer – diesmal in Lehnstühlen ganz dicht zusammengerückt – gegenüber, das Spielbrett auf dem Schoß. Die Darstellung ist auf den Grundtypus beschränkt. Die Gesten der beiden Spieler stimmen mit denen der Trierer Attika (Nr. 59 Abb. 88) genau überein: der linke Spieler weist auf das Spielbrett, während der rechte Spieler seine rechte Hand erhebt und mit seiner linken das Spielbrett hält. Die Spieler²⁶⁵⁾ auf der Rückseite einer Aschenciste, die vermutlich in Venetien im 1. Jh. n.Chr. hergestellt wurde und sich heute in Wien befindet (Nr. 62 Abb. 91), sitzen auf Hockern und haben die Füße diesmal auf einen kleinen Schemel in ihrer Mitte gestellt. Im Hintergrund ist ein Mann dem Grundtypus beigegeben worden, der sich nach rechts wendet. Er hält in seiner linken Hand einen Spielstein, mit seiner rechten faßt er unter einen Sack, den er über die Schulter geworfen hat²⁶⁶⁾. Auch in dieser Darstellung liegen die – diesmal sehr großen – Steine in Reihen auf dem Spielbrett hintereinander. An drei Piemonteser Grabstelen (Nr. 63, 64, 65), die sich alle in Turin befinden, erscheint die Spielszene in einem verhältnismäßig kleinen Bildfeld unter dem Inschriftfeld auf der Vorderseite. Auf der Grabstele des L. Domitius Virilis (Nr. 63 Abb. 92) ist der Grundtypus zwar beibehalten, aber sie zeigt gewisse Varianten: das Spielbrett liegt hier statt auf dem Schoß der Spieler auf einem Tisch, und mehrere Personen statt einer einzelnen drängen sich um die Spieler. Von links kommen zwei Personen, von denen eine den linken Spieler bei der Schulter faßt. Hinter dem Tisch erhebt einer im lebhaften Gestus seinen rechten Arm. Offensichtlich sind hier Kinder beim Spiele dargestellt, wie die runden Körperperformen vermuten lassen²⁶⁷⁾. Auch die allzu kurzen

262. F. Kretzschmer, *Bilddokumente römischer Technik* (1958) 11.

263. Vgl. schon E. Küppers, *Germania* 17, 1933, 24f. – Steiner a.O. 34f.

264. Zu Brettspielen vgl. E. Schmidt, *Spielzeug und Spiele* (1971) 58. – E. Meißenburg, *ZivaAnt* 22, 1972, 180ff. – J. Väterlein, *Roma ludens. Kinder und Erwachsene beim Spiel* (1976) 55ff.

265. R. von Schneider, *ÖJh* 8, 1905, 296 meint, ein Ehepaar erkennen zu können.

266. Von Schneider a.O. 295 wollte in der Hintergrundfigur eine Frau erkennen "mit einem Haarschopf im Nacken", die "in der Linken einen Spielstein und ein Geldbeutelchen hält". Da die Gestalt eine Tunika wie die beiden Spieler trägt, und ihre Frisur derjenigen der Spieler entspricht (der "Haarschopf" gehört zu dem über die Schulter geworfenen Sack), ebenso wie ihre groben Gesichtszüge, möchte ich doch eher einen Mann in ihr erkennen.

267. Dütschke IV 31 erkennt zwei Männer als Spieler.

Tuniken sprechen für die Interpretation der Personen als Kinder. Auf einer unpublizierten Grabstele (Nr. 64) ist das Inschriftfeld freigelassen²⁶⁸⁾. Eine Frau in einem Lehnstuhl und ein Mann auf einem Stuhl halten das Brett auf dem Schoß. Hinter dem Brett steht eine dritte Person, die mit dem Zeigefinger ihrer rechten Hand auf das Spielbrett weist. Die Köpfe sind noch nicht bearbeitet. Auf der Grabstele des M. Valerius aus Acqui (Nr. 65 Abb. 93) ist dem Grundtypus ein Knabe hinzugefügt worden, der hinter dem Spielbrett²⁶⁹⁾ auf einem Untersatz steht. Er scheint das Spielbrett zu halten²⁷⁰⁾. Auf der rechten Nebenseite der Basis einer Grabstele für den Seviri L.L. Sotericius (Nr. 66) in Verona erkennt man in einem eingetieften Bildfeld nur noch schemenhaft die Spielszene. Dem Grundtypus mit den beiden Spielern, die einander gegenüber sitzen, ist rechts ein dritter Mann hinzugefügt worden, der diesmal den rechten Spieler bei der Schulter fasst. Er greift allerdings nicht selbst in das Spiel ein wie die vergleichbare Figur auf dem Relief aus Le Puy (Nr. 60 Abb. 89). Gegenüber der treverischen Darstellung aus Trier (Nr. 59 Abb. 88) lassen sich gewisse Varianten des Bildtypus feststellen: die Spieler sind beide leicht zur Frontalen hin dem Zuschauer zugewandt. Das Spielbrett liegt nicht auf dem Schoß der beiden Sitzenden, sondern ein Tisch steht zwischen ihnen. Diesmal erhebt der linke Spieler seinen rechten Arm, während der rechte Spieler einen Rotulus (?) in der Hand hält.

Die zahlreichen Darstellungen der Spielszene aus Oberitalien weisen enge Verbindungen zu den sehr vereinzelten vergleichbaren Szenen in Gallien und im Treverergebiet auf. Die Rankendekoration der Stelen weist auf ihre Entstehung im 1. Jh. n.Chr.²⁷¹⁾. Demnach ist davon auszugehen, daß der Bildtypus der Spielszene sehr wahrscheinlich von Oberitalien her ins Treverergebiet übernommen worden ist. Auch die Häufigkeit des Bildthemas in Oberitalien gegenüber seiner seltenen Verwendung im Trevererraum spricht für die Beeinflussung der nördlichen Provinz von Oberitalien aus.

Daß auch Norditalien nicht die "Erfindung" des Typus Spielszene zu verdanken ist, beweisen einige Wandmalereien des vierten Stils aus Pompeji. In Pompeji erscheint die Spielszene als realistischer Wandschmuck innerhalb von Wirtshäusern. In die Grabkunst ist der Typus hier nicht gelangt. An der Wand des Hauses VI, 14, 36 – einer ehemaligen Capona – erscheint der Grundtypus (Nr. 67 Abb. 94). Durch Beischriften wird die Unterhaltung zweier Spieler – diesmal Würfelspieler mit Bechern – wiedergegeben. An der Südwand des Hauses VI, 10, 1 (Nr. 68 a Abb. 95) ist einer der Spieler aufgesprungen. Von links eilt ein Knabe herbei, rechts steht einer wieder hinter dem rechten Spieler, dessen Gestus mit dem des Zuschauers von der Trierer Attika (Nr. 59 Abb. 88) vergleichbar ist. In einer weiteren Darstellung desselben Hauses (Nr. 68 b) sitzen zwei Personen rechts und links von einem Tisch. Während der rechte mit erhobenem Becher nur leicht zum Frontalen hin gewendet ist, sitzt der linke vollkommen frontal neben dem Tisch. Da keine Spielgeräte erkennbar sind, ist anzunehmen, daß der Typus der Spielszene hier für die Darstellung einer Trinkszene verwendet wurde. Hinter dem Tisch sitzt eine dritte Person, wie an einigen oberitalischen Grabreliefs mit dieser Szene (Nr. 63, 64, 65 Abb. 92, 93). Dem rechten "Spieler" neigt sich ein weiterer Mann zu wie auf dem Relief des L.L. Sotericius (Nr. 66). Eine dritte Szene aus diesem Hause (Nr. 68 c Abb. 96) zeigt zwei Spieler an einem runden Tischchen. Hinter diesem steht diesmal ein Mann in Paenula mit Cucullus, rechts davon ein gleichartig Kleideter, der aus einem Becher trinkt.

In der stadtömischen Grabkunst lassen sich zwei Reliefs mit dem Bildthema der Spielszene fassen. Sie sind aber später als die pompejanischen Wandbilder entstanden, müssen also ihrerseits von diesen bzw. Entsprechendem abhängig sein. An der unpublizierten Aschenciste des L. Apisius in der Villa Albani (?) (Nr. 69 Abb. 97) sitzen in einem eingetieften Bildfeld unter der profilgerahmten Inschrift die zwei

268. Daß die Inschrift noch nicht ausgeführt ist, läßt erkennen, daß eine derartige Szene wohl auch auf Vorrat hergestellt worden ist.

269. Dütschke IV 17 bemerkte "noch die Spuren der teils runden, teils dreieckigen (?) Steine eingegraben".

270. Dütschke a.O.

271. Gabelmann, Tektonik 234.

Spieler auf Hockern einander gegenüber an einem Tisch. Beide sind leicht zum Frontalen hin aus dem Bild herausgedreht. Die Komposition der Szene ähnelt damit sehr derjenigen der Grabstele des L.L. Sotericius (Nr. 66). Der Gestus des linken Spielers ist auf der Aschenciste des L. Apisius jedoch nicht so heftig, und die Darstellung beschränkt sich auf den Grundtypus der Spielszene. Die Figur rechts von dem rechten Spieler ist also weggelassen. Auf dem Tischchen in der Mitte steht ein hoher Gegenstand, der sich aber wegen des schlechten Erhaltungszustandes der Reliefoberfläche nicht näher bestimmen lässt. Rechts und links von den Spielern sowie zwischen ihren Köpfen befinden sich weitere Inschriften. Der rechte Mann in Tunika und Toga trug offenbar einen Bart. Man wird das Grabmal daher in hadrianische Zeit datieren dürfen. Auf der Aschenciste des Megaris in Paris (Nr. 70 Abb. 98) aus antoninischer Zeit findet sich der Grundtypus wie im Treverergebiet: ein Mann im Kapuzenmantel und eine verschleierte Frau sitzen einander zugewandt beim Spiegle. Sie halten das Spielbrett auf dem Schoß, die Fläche des Brettes dem Zuschauer zuwendend.

Die Übereinstimmung des Grundtypus des Spielszene am Trierer Grabdenkmal (Nr. 59 Abb. 88) mit den Malereien Pompejis aus der Mitte des 1. Jh. n.Chr. (Nr. 67, 68 Abb. 94ff.) sowie den zwei Grabmälern aus Rom vom Anfang bzw. der Mitte des 2. Jh. n.Chr. (Nr. 69, 70 Abb. 97f.) lässt auch eine Abhängigkeit zwischen der Municipalkunst Mittelitaliens – zu der die Malereien in Pompeji wie auch die beiden Grabreliefs ihres Stils wegen zu zählen sind –, Oberitaliens und der Provinzialkunst des Nordens erkennen.

Die Vorstufen des Themas Spielszene reichen jedoch noch weiter zurück. Die frühesten Darstellungen von Spielszenen finden sich bereits in der schwarzfigurigen Vasenmalerei. Vor allem in der spätarchaischen Zeit ist das Motiv der Brettspieler ungemein beliebt gewesen²⁷²⁾.

In der griechischen Grabkunst der klassischen Zeit erscheint der Typus der Spielszene in zwei Relieffdarstellungen²⁷³⁾. In der etruskischen Grabkunst findet sich der Typus der Spielszene in archaischer Zeit²⁷⁴⁾ auf einer Grabstele und im 1. Jh. v.Chr. auf der Vorderseite eines Sarkophagkastens (Abb. 99)²⁷⁵⁾.

Möglicherweise diente dieser als direktes Vorbild für die Verwendung der Darstellung in der pompejanischen Wandmalerei und der stadtömischen Kunst. Die Tradition setzt sich dann von Pompeji aus – wie sich gezeigt hat – fort nach Oberitalien und schließlich bis zur treverischen Grabkunst. Der Grund-

272. Vgl. B. Schweitzer, JdI 44, 1929, 116 Anm. 1. – K. Schefold, JdI 52, 1937, 68ff. – E. Kunze, Archaische Schildbänder, OF II (1950) 144. – W. Schuchhardt in: Die archaischen Marmorbildwerke der Akropolis² (1969) 284ff. Nr. 412 Taf. 160 Abb. 328ff. – D.L. Thompson, ArchCl 28, 1976, 30ff.

273. Relief. – Fo. Bosporus. – Ao. Berlin, Staatliche Museen, 1872 erworben. Inv.Nr. 945.
Bibl. A. Michaelis, AZ 22, 1864, 198ff. Taf. CXCII. – Reinach, RR II, 37, 2. – R. Kekulé von Stradonitz, Die griechische Skulptur³ (1922) 170 Abb. auf S. 170. – Blümel, Kat.Berlin III. Skulpt. 5. u. 4. Jh., 71 K 102 Taf. 82. – R. Schmidt, Die Darstellung von Kinderspielzeug in der griechischen Kunst (1977) 140f. Nr. 365. Relief in Eretria, unpubliziert, Aufnahme DAI Athen, 71. 1042.

274. Grabstele. – Fo. Antella. – Ao. Florenz, Museo Archeologico.
Bibl. F. Inghirami, Monumenti etruschi e di altre antiche nazioni VI (1825) 2. – J. Martha, L'art etrusque (1889) 214f. Abb. 165. – O. Montelius, La civilisation primitive en Italie II (1910) 168, 1. – Reinach, RR III 40, 6. – T. Klauser, Die Cathedra im Totenkult der heidnischen und christlichen Antike (1927) 38f. 72 Taf. 6. – G. Maetzke, Kunst und Land der Etrusker (1969) 146 Taf. 170 li. – G. de Marinis in: Palazzo Peruzzi Palazzo Rinuccini (1980) 15ff. Nr. 1 Taf. II.

275. Sarkophagkasten. – Fo. 1892 aus Tarquinia erworben. – Ao. Florenz, Museo Archeologico. Inv.Nr. 75273.
Bibl. W. Helbig, Bull. Inst. 1866, 90f. – L.A. Milani, NSc 1892, 474. – Ders., Museo Archeologico di Firenze (1912) 244. – N. Pallottino, MonAnt 36, 1937, 444. – R. Herbig, Jüngeretruskische Steinsarkophage (1952) 23ff. Nr. 25 Taf. 43 a. – B.M. Felletti Maj, RendPontAcc 33, 1961, 145 Abb. 7. – Felletti Maj 109 Abb. 23.

typus der Spielszene bleibt dabei unverändert. Varianten ergeben sich lediglich in der Darstellung des Spielbrettes, das durch einen Tisch ersetzt werden kann²⁷⁶⁾.

Die Frisierszene

Eine vor allem auf den jüngeren Grabpfeilern des Treverergebietes beliebte Szene aus dem Privatleben der Verstorbenen ist die sog. Toilettenszene. Um den Typus dieser Szene zu erfassen, sei zunächst die Beschreibung der vollständig erhaltenen Darstellungen sowie der nur noch in Zeichnungen vorhandenen verschollenen Denkmäler vorangestellt.

Die ausführlichste, d.h. die figurenreichste Darstellung findet sich am Elternpaarpfeiler aus Neumagen (Nr. 71 Abb. 30, 100). Im obersten Register der linken Nebenseite des Pfeilers sitzt in der Mitte des Bildpfeilers eine Frau in einem Korbsessel mit Rückenlehne nach rechts gewandt. Ihre Füße ruhen in Schrittstellung auf einem niedrigen Fußschemel. Um ihren Körper hat sie einen am Saum mit Fransen besetzten Mantel geschlungen, der auch ihre Arme und Hände einhüllt. Hinter ihr steht ein Mädchen in Ärmeltunika, das sich mit ihren langen Haaren beschäftigt. Vor der Sitzenden steht ein zweites Mädchen, das die Frisierende betrachtet. Ganz rechts am Bildrand steht schließlich ein Mädchen in Ärmeltunika, das eine Kanne in der Hand hält.

Im oberen Register der linken Nebenseite des Avituspfeilers aus Neumagen (Nr. 72 a Abb. 101) sitzt eine Frau nach rechts gerichtet auf einem zylindrischen Hocker. Sie hat die Beine übereinandergeschlagen. Der untere Fuß ruht auch hier auf einem kleinen Fußschemel. Auch sie ist in einen weiten Mantel gehüllt, der aber die Unterarme freiläßt. Hinter ihr steht ein Mädchen in Ärmeltunika, das ihre langen Haare im Nacken zusammenfaßt. Die Frisur des Mädchens entspricht derjenigen des Elternpaarpfeilers: ein auf dem Oberkopf festgesteckter Zopf. Rechts am Bildrand ist noch der Unterkörper eines zweiten Mädchens zu erkennen, das der Sitzenden einen Spiegel vorhält. Im untersten Register der linken Nebenseite des Avituspfeilers (Nr. 72 b) ist eine ähnliche Darstellung zu ergänzen. In der Mitte des Bildfeldes sitzt eine Frau in einem geflochtenen Lehnsessel nach rechts. Nur ihr Unterkörper und der Kopf sind erhalten. Vor ihr – ihr zugewendet – steht eine 2. Frau.

Auf einem Quaderblock in Luxemburg (Nr. 73), der auf vier Seiten mit halbrunden Reliefbildern geschmückt war²⁷⁷⁾, nimmt die Frisierszene die rechte Nebenseite ein (Abb. 102). Die halbrunden Relief-

276. Der Typus der Spielszene ist auch im Osten anzutreffen. Etwas später entstanden als das Trierer Attikarelief (Nr. 59 Abb. 88) ist eine palmyrenische Locusplatte, die sich heute in Boston befindet (M.B. Comstock - C.C. Vermeule, Sculpture in Stone [1976] 259 Nr. 406). In der Reihe der palmyrenischen Grabplatten bildet diese Darstellung ein isoliertes Stück. Die Spieler sind wie auf dem Relief des L. Apisius in Rom (Nr. 69 Abb. 97) fast frontal aus dem Relief herausgewendet. Eine Person, die hier zwischen den Spielern sitzt, balanciert das Spielbrett auf ihren Knien. Dieser Mann hält in der linken Hand mehrere Spielsteine bereit. Der Typus der Spielszene ist durch die Frontalität, in die er gerückt wurde, fast zu einem repräsentativen Bild der Verstorbenen geworden.

Die späteste Darstellung der Spielszene dürfte diejenige in der Bordüre um das Mosaik der Megalopsychia aus Daphne-Antiochia sein (D. Levi, Antioch Mosaic Pavements I/II [1947] 326ff. Taf. LXXIX b,c). Ganz im Gegensatz zu dem dekorativen Charakter des Zentralbildes – der Büste der Megalopsychia mit sechs Jagdszenen, die symmetrisch um die zentrale Figur angeordnet sind – gibt die Bordüre ein nahezu realistisches Bild von dem Alltagsleben in Daphne. In dieser Bordüre werden verschiedene Gebäude der Stadt dargestellt, innerhalb derer sich unterschiedliche Handlungen abspielen. Die Abbildung der Villa des Ardaburius, magister militum in Antiochia in der Zeit um 450 n.Chr., ermöglichte die Datierung des Mosaiks in die zweite Hälfte des 5. Jh. n.Chr. Zwei der dargestellten Gebäude bilden den Hintergrund je einer Spielszene. Ähnlich wie in den pompejanischen Wandbildern (Nr. 67, 68 a,b,c) sind diese Spieler in Gasthäusern dargestellt. Einmal sind eindeutig Spielsteine auf dem Tisch zu erkennen. Die Gesten der Spieler in beiden Szenen stimmen so deutlich überein, daß auch die zweite Szene mit dem Typus Spielszene als solche verstanden werden muß.

277. Eine Seite des Blockes ist zerstört. Sie zeigt eine Öffnung. Vgl. G. Welter, Das römische Luxemburg (= Jb d.Ges. für lothring. Gesch. und Altertumskunde 26, 1912) 30. – E. Wilhelm, Pierres sculptées et inscriptions de l'époque romaine. Musée d'histoire et d'Art Luxembourg (1974) 39 Nr. 278.

felder werden jeweils von lappigem Akanthosblattwerk eingefäßt, das dem Rankenornament des Elternpaarpfeilers sehr nahe steht²⁷⁸⁾. In der Mitte des Relieffeldes mit der Frisierszene sitzt eine Frau, diesmal nach links gewandt, auf einem zylindrischen Hocker. Den linken Arm hat sie zum Kinn geführt. Vor ihr steht links ein Mädchen in Ärmeltunika und hält ihr einen großen Spiegel hin. Hinter ihr steht rechts ein zweites Mädchen in Ärmeltunika und erfaßt die lang herabhängenden Haare der Sitzenden. Die Zöpfe der beiden Mädchen sitzen diesmal auf dem Hinterkopf, tiefer als auf dem Elternpaar- und dem Avituspfeiler (Nr. 71, 72). Hinter dem Mädchen mit dem Spiegel steht am linken Bildrand eine große geöffnete Truhe. Den rechten Bildabschluß bildet ein einfacher Hocker, auf dem eine Schüssel oder etwas Ähnliches steht.

Eine heute verschollene Darstellung der Frisierszene aus Eppeldorf (Nr. 74) ist in einer Zeichnung A. Wiltheims erhalten. Sie setzte sich aus zwei Blöcken zusammen. Erkennbar ist auf dem einen Reliefblock eine Frau, in einem Lehnstuhl nach rechts sitzend. Hinter ihr steht ein Mädchen in langer Ärmeltunika. Vor der Sitzenden stand auf dem zweiten Block rechts ein Mädchen, ihr zugewandt. Ob sie einen Spiegel hielt, läßt sich der Zeichnung nicht entnehmen. Auf der linken Nebenseite²⁷⁹⁾ eines Quaderblockes aus Arlon, der bei seiner Auffindung im 16. Jh. fälschlicherweise den Namen "Ara Lunae" erhielt (Nr. 75), wahrscheinlich aber den Teil eines Grabpfeilersockels oder den Untersatz für eine Pyramide bildete²⁸⁰⁾, befindet sich in der linken Bildhälfte die Frisierszene. Eine Frau sitzt auf einem zylindrischen Hocker, den rechten Arm nach vorne ausgestreckt. Hinter ihr steht ein Mädchen, das ihre lang herabfallenden Haare erfaßt.

Den hier angeführten vollständig erhaltenen Darstellungen läßt sich zunächst entnehmen, daß es sich nie um eine "Toilettenszene" – wie diese Darstellung häufig genannt wurde²⁸¹⁾ – handelt. Denn die Sitzende wird nie angekleidet oder geschminkt, sondern lediglich frisiert. Daher soll die Darstellung im Folgenden richtig als "Frisierszene" bezeichnet werden.

Der Grundtypus dieser Frisierszene läßt sich nach den oben gezeigten Darstellungen folgendermaßen definieren: eine Frau sitzt etwa in der Mitte des Bildfeldes auf einem Hocker oder in einem Lehnstuhl. Vor ihr steht ein Mädchen, das ihr einen Spiegel vorhält. Hinter ihr steht ein zweites Mädchen, das ihre Haare im Nacken erfaßt. Auf dem Elternpaarpfeiler (Nr. 71 Abb. 30, 100) wurde dieser Grundtypus um mehrere Personen erweitert. Auf dem Luxemburger Quaderblock (Nr. 73 Abb. 102) werden Möbel dazugestellt. Auf dem Block der "Ara Lunae" (Nr. 75) fehlt die Spiegelträgerin, die aber den Ablauf der gesamten Szene in diesem Falle stören würde: auf die Sitzende kommen nämlich mehrere Männer von rechts zu, die Säcke über der Schulter tragen. Der Grundtypus der Frisierszene ist hier also nicht vollständig wiedergegeben, weil zwei Szenen – die Frisierszene und eine Abgabenzahlung – kombiniert wurden. Auf diese Weise wird die Stellung der frisierten Frau als Herrin hervorgehoben.

Gemäß dem oben erkannten Grundtypus der Frisierszene lassen sich nun auch einige Relieffragmente zu einer solchen Frisierszene ergänzen. Auf einem Kalksteinquader aus Neumagen (Nr. 76) ist noch der Oberkörper eines Mädchens in Ärmeltunika zu erkennen, das einer Sitzenden – welche nicht mehr erhalten ist – die Haare ordnet. Ihre eigenen Haare müssen, wie auf dem Elternpaarpfeiler (Nr. 71 Abb. 30, 100) und dem Avituspfeiler (Nr. 72 Abb. 101), ebenfalls hochgesteckt gewesen sein. Somit wird auch dieser Kalksteinquader derselben Zeit wie Elternpaar- und Avituspfeiler angehören.

278. Vgl. oben S. 38f.

279. So vermutet Mariën 50, analog zum Elternpaar- und Avituspfeiler.

280. Esp. V S. 274. – Mariën 51. – Lefebvre 87.

281. Zuletzt noch Gauer 93. Eine echte Toilettenszene findet sich nur auf einem Grabmal aus Hottenbach, im Trierer Landesmuseum (Koepf Taf. XXXVIII, 3). Der Bildtypus ist hier dem "Totenmahl" angeglichen.

Fast vollständig erhalten ist der Typus der Frisierszene auf einem Sandsteinquader aus Neumagen (Nr. 77), obwohl die Köpfe fehlen und die Oberfläche stark bestoßen ist. In der Mitte sitzt eine Frau auf dem zylindrischen Hocker nach links gewandt wie in dem Relief aus Luxemburg (Nr. 73 Abb. 102). Die Füße hat auch sie hintereinander auf einen Fußschemel gestellt. Ein Mädchen steht hinter ihr und erfaßt die langen Haare, die auf den Rücken hinunterfallen. Ein zweites Mädchen vor der Sitzenden ist soweit erhalten, daß der Spiegel, den sie hält, noch erkennbar ist.

Fraglich ist, ob auch die beiden folgenden Neumagener Fragmente zu Frisierszenen gehören, wie von Massow meint. Auf einem Eckblock aus Kalkstein²⁸²⁾ ist auf der linken Seite eine geriefelte Schüssel zu erkennen, die auf einem Hocker steht. Analog zu dem Luxemburger Relief (Nr. 73 Abb. 102) möchte von Massow in dieser Darstellung ein Zubehör zu einer Frisierszene erkennen. Da auf der Vorderseite noch ein Anrichtetisch mit Löwenkopffuß zu erkennen ist, den von Massow einer Mahlszene zuteilt, ist es seiner Meinung nach unwahrscheinlich, auch auf der Nebenseite eine Mahlszene anzunehmen. Genauso gut kann jedoch der Tisch mit dem Löwenkopffuß zu einer von der Mahlzeit getrennten Mundschenkenszene gehören, wie dies bisweilen der Fall ist²⁸³⁾. Dann könnte die linke Nebenseite einer Mahlszene zuzuordnen sein. Denn ein entsprechendes Gefäß wie auf dem Fragment ist, außer auf dem Luxemburger Relief (Nr. 73), sonst nirgends belegt. Auf dem anderen Fragment aus Sandstein²⁸⁴⁾ ist noch ein etwas nach hinten geneigter Frauenkopf zu erkennen, dessen Haare bis auf kleine Lökchen vorm Ohr nach hinten gestrichen sind, wie das bei Frisierszenen üblich ist. In keiner anderen Darstellung der Szene ist jedoch der Kopf der Sitzenden zurückgelehnt, so daß die Zuweisung zu einer Frisierszene nicht als gesichert gelten kann.

Sicher zu einer Frisierszene gehörte ein Sandsteinfragment aus Niederremmel (Nr. 78 Abb. 103), dessen Bildfläche ehemals von einer Randleiste umgeben war. Links steht ein Mädchen in Ärmeluntunika, das einer vor ihr Sitzenden die Haare flieht.

Die Darstellung eines Relieffragmentes in Arlon²⁸⁵⁾ läßt sich ebenfalls nicht mit Sicherheit zu einer Frisierszene ergänzen. Erhalten ist noch der Unterkörper einer Stehenden, die die Beine übereinandergeschlagen hat. Vor ihr sitzt in einem Lehnsessel eine Person, die ihre rechte Hand auf die Armlehne legt. Ob der runde Gegenstand auf ihrem linken Knie ein Spiegel ist, wie Espérandieu vermutet, muß fraglich bleiben. Die Stoffbahnen vor den Knien der Sitzenden scheinen eher zu einem Tisch zu gehören als zu einer stehenden Person. Dementsprechend würde ich die Darstellung lieber zu einer Mahlszene ergänzen als zu einer Frisierszene. Zur Mahlszene würde auch der Typus der linken Stehenden mit den übereinandergeschlagenen Beinen besser passen, wie aus einer Reihe von Mahldarstellungen hervorgeht²⁸⁶⁾.

Der Grundtypus der Frisierszene findet im Treverergebiet – wie sich gezeigt hat – kaum Varianten. Die Zuordnung der drei Personen zueinander bleibt identisch, gleichgültig ob die Sitzende nach rechts oder ausnahmsweise nach links (Nr. 73, 77 Abb. 102) gewendet ist. Sogar die Haltung der Sitzenden – die Beine voreinander auf einem Fußschemel ruhend, eine Hand zum Kinn erhoben – ist kaum

282. Fo. Neumagen. – Ao. Trier, Landesmuseum.
Bibl. v. Massow 89 Nr. 43 Taf. 14.

283. Vgl. Relief. – Fo. Regensburg. – Ao. Regensburg.
Bibl. CSIR Deutschland I, 1 (1973) 93 Nr. 383 Taf. 103. – Gauer 64. 67f. Taf. 5 b.

Relief. – Fo. Ziegelfeld. – Ao. Enns, Museum.
Bibl. CSIR Österreich III, 2 (1976) 57 Nr. 75.
Friesrelief der "Igeler Säule". – Ao. In situ.
Bibl. Dragendorff-Krüger 74 Abb. 43.

284. Fo. Neumagen. – Ao. Trier, Landesmuseum.
Bibl. v. Massow 223 Nr. 338 Taf. 62.

285. Ao. Arlon, Musée Luxemb.
Bibl. Esp. V 4052. – J. Guerrier, RAE 29, 1. 2, 1978, 119 Anm. 3.

286. Vgl. z.B. Sibenaler Abb. auf S. 30 (Monument des Secundinius Seccalus). – v. Massow Taf. 50 Nr. 260. Grabmal mit halbrunden Relieffeldern: Mahlszene auf der Vorderseite. Bibl. vgl. Nr. 73 und unten S. 79f.

verändert. Diese engen Übereinstimmungen scheinen für ein gemeinsames Vorbild der Frisierszene zu sprechen.

Außerhalb des Treverergebietes läßt sich der Typus der Frisierszene nur zweimal in Gallien nachweisen. Die Darstellung auf einer rechteckigen Reliefplatte in Le Puy (Nr. 79) teilt den Grundtypus in zwei Szenen auf, die durch ein Profil in der Mitte getrennt sind. In dem linken Bildfeld sitzt die Frau in ihrem Lehnsessel. Ihr Haar hängt lang über die Rückenlehne des Sessels herab. Auf dem Schoß hält sie ausnahmsweise ein Kästchen. Hinter ihr steht links ein Mädchen, das ihr Haar hält. In der rechten Szene steht links ein kleiner, scheinbar geflügelter Knabe²⁸⁷⁾, der einer stehenden Frau einen Spiegel entgegenhält. Die Oberfläche des Reliefs ist stark bestoßen, so daß eine Datierung sehr schwerfällt. In dem linken Bildfeld eines Sarkophagdeckels in Agen (Nr. 80 Abb. 104) lassen sich geringe Varianten beobachten. Die in ihrem geflochtenen Lehnstuhl sitzende Frau hält diesmal offenbar eine Buchrolle in der Hand. Das wie sonst vor ihr stehende Mädchen, das mit der rechten Hand den Spiegel hält, treibt außerdem ein zweites an, das mit einer Kanne und einer Situla herbeieilt. Unverändert geblieben ist die Frisierende. Die tiefen Bohrillen in der Haarbehandlung des Eckakroterkopfes ebenso wie diejenigen, die den Faltenwurf verdeutlichen sollen, sind ganz auf Licht- und Schattenwirkung hin konzipiert. Dieser Bearbeitung entsprechend wird man den Sarkophagdeckel von Agen in die zweite Hälfte des 3. Jh. n.Chr. rücken²⁸⁸⁾. Möglicherweise hat also der Typus der Frisierszene des Treverergebietes als Vorbild für dieses Sarkophagrelief in Gallien gedient.

Sicherlich nicht als Frisierszene zu ergänzen ist ein Relief aus Sens, dessen Darstellung kürzlich von J. Guerrier als solche besprochen wurde (Abb. 105)²⁸⁹⁾. Die breitbeinig im Lehnstuhl sitzende Gestalt ist ihrer Haltung nach aber ein Mann, – denn alle sitzenden Frauenfiguren in den Frisierszenen haben die Füße voreinander gestellt oder die Beine übereinandergeschlagen (Nr. 72)²⁹⁰⁾ –, der Kontortafeln oder ein Kästchen auf dem Schoß hält²⁹¹⁾.

Außergewöhnlich ist das Vorkommen eines realistischen Bildthemas in den Provinzen außerhalb Galliens, wie anhand der Zahlungsszene erwähnt wurde. Daher ist das Erscheinen der Frisierszene auf einem Relief im Museum von Turda (Nr. 81 Abb. 106) besonders beachtenswert. Erhalten sind der Oberkörper der Sitzenden – diesmal wie auf dem Relief in Luxemburg (Nr. 73 Abb. 102) und dem Sandsteinfragment aus Neumagen (Nr. 77) nach links gewandt – und der Oberkörper einer hinter ihr stehenden Frau. Beide Frauen sind frontal aus dem Bild herausschauend dargestellt. Sie entsprechen also nicht dem treverischen Grundtypus. Der Sitzenden hängen rechts und links lange Zöpfe über die Schultern herab. Den Oberkopf schmückt bereits eine Melonenfrisur. Die Zöpfe sollen offensichtlich am Hinterkopf hochgesteckt werden, entsprechend der Frisur der Stehenden. Die Sitzende reicht der Stehenden etwas. Auf Grund der Frisuren beider Frauen muß dieses Relief in die Zeit der Plautilla datiert werden²⁹²⁾. Etwas früher als die treverischen Frisierszenen gibt es also in Daciens dasselbe Bildthema in einer anderen Überlieferung. Die Bildtypen erweisen sich als unabhängig voneinander.

Möglicherweise gehört auch der Rest einer Darstellung zu einer Frisierszene, die sich auf einem Augsburger Relief rechts an eine mythologische Szene unbedeutenden Inhalts anschließt (Nr. 82). Erhalten ist von der Frisierszene der Unterkörper einer leicht nach rechts gewendet stehenden Frau, die in der ge-

287. Vgl. Esp. II 1658.

288. Vgl. auch T. Brennecke, Kopf und Maske (1970) 166.

289. J. Guerrier, RAE 29, 1. 2, 1978, 117ff.

290. Vgl. oben S. 64ff.

291. Vgl. hierzu auch die Darstellung des untersten Registers auf der re NS. des Elternpaarpfeilers, in der der Haus-herr Kontortafeln auf dem Schoß hält (Nr. 20 Abb. 54).

292. H.B. Wiggers in: Das römische Herrscherbild III, 1 (1971) 117 Taf. 28 a,b. 29 a,b.

senkten rechten Hand etwas Rundes, vielleicht eine Bürste, hält²⁹³⁾. Dieser Gegenstand ist für treverische Frisierszenen nicht belegt und ist auch in anderen Darstellungen dieses Themas nicht gebräuchlich. Auf dem Relief in Turda (Nr. 81) ist lediglich ein Kamm in der freien Bildfläche neben der Sitzenden abgebildet. Übereinstimmend mit dem treverischen Bildtypus ist aber ein Hocker vor der Stehenden, der den zylindrischen treverischen Hockern sehr ähnlich ist (Nr. 72, 73, 75, 77). Die Faltenbahn einer Sitzenden ist noch gerade erkennbar. Aus typologischen Gründen könnte das Augsburger Relieffragment also durchaus zu einer Frisierszene ergänzt werden.

Eine Seltenheit innerhalb seiner Kunstslandschaft bildet auch ein Stuckrelief in Karthago (Nr. 83), das zu einem Grabbau gehörte, der auf Grund seiner Ziegelstempel in hadrianische Zeit datiert wird. Die Szene beschränkt sich auf eine nach rechts Sitzende, die versonnen eine lange, abgeteilte Haarlocke hält, und eine Stehende, die eine zweite Haarlocke am Hinterkopf der Sitzenden kämmt. Der Lockenkranz über der Stirn der Sitzenden weist in flavische Zeit. Die langen Haarlocken sollen zu dem Haarnest geflochten werden, das den Hinterkopf schmückte.

Aus Nordafrika kommt auch eine Terrakottagruppe, die sich im Louvre befindet (Nr. 84). Diese Gruppe beschränkt sich wie das Stuckrelief (Nr. 83) auf zwei Personen: die Frisierte, die in einem Lehnsessel der gleichen Art sitzt, wie sie im Treverergebiet gebräuchlich sind, und die Frisierende, die das Haarnest am Hinterkopf befestigt. Am Oberkopf hat die Frau bereits die Wellenpartie der Frisur, wie sie für Iulia Domna charakteristisch ist. Diese Frisur datiert die Gruppe in die 1. Hälfte des 3. Jh. n.Chr.

Anders als die bisher behandelten Bildthemen hat das Thema der Frisierszene – wie sich nachweisen ließ – auch außerhalb Galliens Eingang in die provinziärömische Grabkunst gefunden. Die verwendeten Bildtypen sind allerdings nicht identisch. Das Relief in Karthago (Nr. 83) und die Terrakottagruppe (Nr. 84) ähneln zwar weitgehend dem treverischen Typus. Beiden Szenen fehlen aber Personen des Grundtypus. Das Relief aus Turda (Nr. 81 Abb. 106) vertritt einen anderen Bildtyp, der sich von dem treverischen deutlich absetzt.

Die Darstellung von einem unpublizierten Sarkophag in Arezzo (Nr. 85 Abb. 107) entspricht hingegen völlig dem Grundtypus der treverischen Grabdenkmäler: eine Frau sitzt in einem Lehnsessel nach links, die Füße voreinander gestellt. Sie wird von einer hinter ihr Stehenden frisiert, d.h. die Stehende kämmt mit einem breiten Kamm die langen Haare. Eine Dienerin vor der Sitzenden hält dieser den Spiegel hin; eine weitere kommt von links mit einem Kästchen. Dieser Figur folgt noch mindestens eine weitere. Die Frisuren der Frauen entsprechen derjenigen der jüngeren Faustina.

Der Bildtypus der Frisierszene, wie er im Treverergebiet erscheint, findet damit einen Vorgänger in Mittelitalien. Da es sich nur um ein einziges Beispiel handelt, fragt es sich, ob hieraus eine direkte Abhängigkeit erschlossen werden darf.

Nur einmal erscheint die Frisierszene auch in Norditalien (Nr. 86 Abb. 108), und zwar auf der rechten Nebenseite des Kindersarkophages aus Turin, auf dessen linker Nebenseite eine Tuchvorführung (Nr. 12 Abb. 49) angebracht ist. Die Sitzende ist fast frontal dargestellt, nur noch leicht nach links gewendet, dem Relief in Turda entsprechend (Nr. 81 Abb. 106). Diesmal hält die Sitzende offenbar selbst den Spiegel. Die links vor ihr stehende Gestalt hält etwas in der rechten Hand, was sich aber nicht mehr erkennen lässt. Die Übernahme des Bildtypus, wie er an dem Relief aus Turda (Nr. 81) vorkommt, das Bestreben, alle Figuren ins Frontale zu rücken und schließlich – wie oben erwähnt – der Sarkophagtypus²⁹⁴⁾, lässt eine Datierung auch des Kindersarkophages (Nr. 12, 86) an den Anfang bis zur Mitte des

293. Für einen Spiegel, wie Gauer 85 meint, ist der Gegenstand zu klein, würde aus inhaltlichen Gründen auch keinen Sinn ergeben.

294. Vgl. oben S. 43, Anm. 200.

3. Jh. n.Chr. am sichersten erscheinen. Das Motiv des Spiegelhaltens der Sitzenden und die Frontalität rücken diesen Bildtypus vom treverischen ab. Im Gegensatz zur Darstellung der Tuchvorführung (Nr. 12 Abb. 49) an diesem kleinen Sarkophag, deren Bildtypus sich als abhängig von demjenigen der "Igeler Säule" (Nr. 2 Abb. 39) erwies²⁹⁵⁾, kann also der Bildtypus der Frisierszene nicht vom Treverer-gebiet übernommen worden sein. Die Vorlagen sind dementsprechend nicht einheitlich ausgesucht worden, sondern jeweils nach dem persönlichen Geschmack des Auftraggebers.

In der Grabkunst Roms ist das Thema der Frisierszene unbekannt. Aber in der Wandmalerei Roms und der campanischen Städte lassen sich Vorbilder für dieses Bildthema nachweisen. Die früheste Frisierszene innerhalb dieser Wandmalereien findet sich in der Villa dei Misteri in Pompeji (Nr. 87 Abb. 109), gehört also dem zweiten Stil an. Sie ist durch ein Fenster von dem Fries mit der Darstellung vorangegangener Einweihungen einer jungen Frau in die Mysterien getrennt. Die junge Frau sitzt fast frontal, nur noch leicht nach links gewendet, auf einem Stuhl. Ihre langen Haare sind in Strähnen unterteilt, die sie selbst mit Hilfe einer Frau hinter ihr im Begriff ist, hochzustecken. Dem Spiegel, den ihr ein kleiner Eros vorhält, schenkt sie keinerlei Aufmerksamkeit. Der Bildtypus, der in dieser Szene Verwendung findet, ist derselbe, der später in den Reliefs aus Turda (Nr. 81 Abb. 106) und Turin (Nr. 85 Abb. 108) aufgegriffen wird, nicht aber im treverischen Raum.

Gewöhnlich wird die junge Frisierte des Mysterienfrieses als Braut gedeutet, die sich für die Hochzeit vorbereitet, nachdem sie in die Mysterien eingeweiht worden ist²⁹⁶⁾. Der spiegelhaltende Eros, ebenso wie ein zweiter, der diesem Vorgang zuschaut, müssen dabei als symbolische Figuren verstanden werden, die die Szene einem rein realen Geschehen entrücken.

Die Darstellung im Cubiculum 2 der Villa Farnesina (Nr. 88) zeigt diesmal das Grundschema der treverischen Frisierszene trotz einiger Varianten: eine Frau sitzt im Profil; hinter ihr steht eine Dienerin. Vor der Sitzenden steht eine weitere Figur. Diesmal ist mit der auf einem prächtigen Thron sitzenden Frau Aphrodite gemeint, die nicht frisiert wird, sondern der von der hinter ihr stehenden Peitho der Schleier über einer Krone zurechtgezupft wird. Ein kleiner Eros hält hier nicht den Spiegel, sondern steht nur lässig vor ihr. Andreae hat die zarte Malerei auf weißem Grund in die Zeit nach 20 v.Chr. datiert²⁹⁷⁾. In der Zeit des zweiten Stils lässt sich somit das Bildthema der Frisierszene in zwei verschiedenen Bildtypen erfassen. Die spätesten erhaltenen Bilder innerhalb der Wandmalerei stammen aus dem Hause des M. Lucretius Fronto in Pompeji, das zu einer Wanddekoration des dritten Stils gehört (Nr. 89) und aus der Casa delle Vestali (Nr. 90). Dargestellt ist im Hause des M. Lucretius Fronto in der Mitte des Bildes eine Frauengestalt mit entblößtem Oberkörper, die mit der rechten Hand eine Haarsträhne hochhält, ähnlich wie die Braut in der Villa dei Misteri (Nr. 87 Abb. 109). Hinter ihr steht eine Frau, die den übrigen Teil ihrer Haare am Hinterkopf festzustecken scheint. Obwohl die Sitzende leicht nach links gewendet ist, steht eine kleine geflügelte Frauengestalt – vielleicht eine Psyche²⁹⁸⁾ – am rechten Bildrand und hält ihr einen großen Schild als Spiegel hin, in dem die Sitzende sich betrachtet. Eine dritte Frauengestalt links hinter der Sitzenden wendet sich von dem Geschehen ab.

In der Casa delle Vestali (Nr. 90) ist eine sehr ähnliche Szene dargestellt. Auf einem Lehnsessel sitzt, etwas nach rechts gerückt, eine weibliche Figur, deren Oberkörper nackt ist. Sie ist leicht in die Schrägen gesetzt und entspricht damit der Figur der Sitzenden in der Malerei aus dem Hause des M. Lucretius Fronto (Nr. 89). Auch die hinter ihr stehende Dienerin, die ihre Haare am Hinterkopf zusammennimmt, ist der genannten Wandmalerei ähnlich. Es fehlt hier die Figur, die der Sitzenden den Spiegel

295. Vgl. oben S. 44.

296. Zuerst M. Bieber, JdI 43, 1928, 313ff. – Maiuri 58. 62f. – O.J. Brendel, JdI 81, 1966, 240ff. – T. Kraus, Pompeji und Herculaneum (1973) 93f.

297. B. Andreae in: Helbig III⁴ (1969) 430. – Ders., Römische Kunst (1973) 102.

298. A. Mau, RM 16, 1901, 345.

vorhält. Stattdessen erfaßt eine Dienerin den rechten Arm der Sitzenden. Dieser gegenüber sitzen und stehen je eine weitere Frau, die dem Geschehen zuschauen.

Der campanisch-römischen Darstellung des Schmückens oder Frisierens liegt nach dieser Untersuchung kein gemeinsamer Typus zugrunde. So kann die Frau, fast ganz frontal sitzend (Nr. 87, 89, 90 Abb. 109) frisiert werden oder in Profilstellung (Nr. 88) geschmückt werden. Es handelt sich also um zwei voneinander unabhängige Bildtypen, die hier zur Verwendung kommen. Für die treverischen und gallischen Grabdenkmäler, sowie das Relief aus Karthago (Nr. 83) war dabei der ins Profil gerückte Typus maßgebend, für die Reliefs in Turda (Nr. 81 Abb. 106) und Norditalien (Nr. 86 Abb. 108) der in die Frontale gerückte. An dem nordafrikanischen und mittelitalischen Relief, der Terrakottagruppe, den treverischen und gallischen Grabdenkmälern wurde dann die Bildthematik vereinheitlicht, indem immer der Vorgang des Frisierens für den vorgegebenen Bildtypus ausgewählt wurde. Keine der Wandmalereien, die hier als Vorbilder für den treverischen Bildtypus der Frisierszene erkannt werden konnten, gehört der Volkskunst an, sondern alle vertreten die klassizistisch-hellenistische Kunsttradition. Das bedeutet, daß auch für die Wandbilder Vorbilder aus hellenistischer Zeit vorgelegen haben²⁹⁹⁾.

Letztlich geht dieser Typus der Frisierszene in Profilstellung auf die sog. Frauengemachbilder zurück, die sich seit dem Ende des 5. Jh. v.Chr., vor allem aber im 4. Jh. v.Chr. in der rotfigurigen Vasenmalerei ungeheuerer Beliebtheit erfreuten³⁰⁰⁾. In diesen Darstellungen sind offensichtlich Hochzeitsvorbereitungen gemeint, seien sie realer oder mythologischer Natur³⁰¹⁾.

Dieselbe Bedeutung liegt den besprochenen pompejanischen und römischen Wandgemälden zugrunde. In ihnen wird sogar zweimal Aphrodite selbst bräutlich geschmückt (Nr. 88, 89). Daß in der Provinz der Gedanke der Brautschmückung nicht gänzlich unbekannt gewesen sein kann, deuten die Reliefs in Arezzo (Nr. 85 Abb. 107) an – wo ein Kästchen herbeigetragen wird –, in Le Puy (Nr. 79) – wo die Gestalt des Eros im Zusammenhang mit einer Schmückung vorkommt –, in Norditalien (Nr. 86 Abb. 108) – wo die Sitzende selbst den Spiegel hält –. Daß die Bedeutung der Frauengemachbilder als Hochzeitsvorbereitung in den treverischen Raum mit übergegangen ist, scheint aber nicht der Fall gewesen zu sein. Hier ist die Sitzende, die frisiert werden soll, gewöhnlich nicht ein junges Mädchen, sondern eher eine erwachsene Frau (Nr. 71, 72 Abb. 30, 100, 101), wahrscheinlich die Grabinhaberin. Die Helferinnen halten nicht Geschenke in den Händen, sondern sind als Dienerinnen charakterisiert, die für den Vorgang des Frisierens die notwendigen Hilfeleistungen erbringen. So wird man auch in der Frisierszene vornehmlich den realen Charakter der Darstellung vorauszusetzen haben, wie schon bei den vorangegangenen Bildthemen³⁰²⁾.

299. Malerei. – Fo. Hadra. – Ao. Alexandria, Graeco-römisches Museum. Inv.Nr. 19439.

Bibl. B.R. Brown, *Ptolemaic Paintings and Mosaics and the Alexandrinian Style* (1957) 27 Nr. 24 Taf. XVI, 1.

300. E. Götte, *Frauengemachbilder in der Vasenmalerei des 5. Jh.* (Diss. 1957) 35ff. – H. Hinkel, *Der Gießener Kelchkrater* (Diss. 1967) 70.

301. Z.B. CVA Providence 1 Taf. 22, 1 b. 2 a/b. – CVA Baltimore II Taf. 50, 1 b. 51 A. – CVA Brüssel, Mus. II Taf. 9, 3 a. 5 b. – CVA Brüssel, Mus. III Taf. 15, 1 a. 16, 2 c. – CVA Capua, Mus. Camp. I Taf. 39, 1. – A.D. Trendall, *The red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily* (1967) Taf. I 31, 4. 43, 2.

302. Realistisch zu sehen ist schließlich auch die Darstellung auf einem Silbereimer in Neapel, der sich ins 4. Jh. n.Chr. datieren läßt (G. Zahlhaas, *Großgriechische und römische Metalleimer* [1971] 51ff. – Dies., *Gymnasium* 82, 1975, 540 Taf. 23). Dargestellt ist auf der einen Seite eine Frisierszene, die einige Varianten gegenüber dem treverischen Grundtypus der Darstellung aufweist. So ist die Dame, die von einer hinter ihr stehenden Frau frisiert wird, diesmal ganz nackt. Zwei Helferinnen, die vor ihr stehen, halten nicht den Spiegel, sondern ein Salbfläschchen und bringen statt einer Kanne eine Wasserschüssel. Außerdem kniet eine dritte vor der Sitzenden und salbt ihre Beine. Vom Typus der Frisierszene wurde also nur die Frisierende und die Frisierte übernommen. Da hier die Profilstellung gewählt wurde, scheint die Darstellung in der Tradition der treverischen, gallischen, nordafrikanischen und mittelitalischen Vorbilder zu stehen.

Anders als bei den oben behandelten Themen lässt sich abschließend feststellen, daß der treverische Grundtypus der Frisierszene zwar auf griechisch-hellenistische Vorbilder zurückgeht, daß aber die einheitliche Bildthematik – der Vorgang des Frisierens – für diesen Bildtypus eine Neuschöpfung ist, die zuerst in Nordafrika und Mittelitalien, also in der Municipalkunst, nachzuweisen ist (Nr. 83, 85 Abb. 107).

Die Ableitung der Frisierszene von griechisch-hellenistischen Frauengemachbildern erklärt vielleicht ihr Vorkommen auf provinzialrömischen Grabmälern in Provinzen, in denen wir sonst fast ausschließlich mythologische Darstellungen vorfinden, wie Nordafrika, Raetien und Dacien. Möglicherweise ist die Szene dort sogar noch in ihrem ursprünglichen Sinne verstanden und daher in das Repertoire übernommen worden.

Zusammenfassung

Wie sich zeigen ließ, gehen so manche Bildthemen der treverischen Grabdenkmäler, die bislang immer für eigenständige Schöpfungen gehalten worden sind, auf wesentlich ältere Vorbilder zurück. Bei der Tuchvorführung lassen sich Vorstufen bereits in archaischer Zeit, sowohl in der griechischen Vasenmalerei, als auch an den etruskischen Grabcippen Chiusis fassen. Da die Tradition allerdings jeweils abbricht – in der Vasenmalerei in spätklassischer Zeit, in Etrurien bereits nach den Chiusiner Cippen – kann nicht davon ausgegangen werden, daß die treverischen Darstellungen direkt von diesen Vorstufen abhängig sind. Für die Überlieferung des Bildtypus müssen wohl eher die Reliefs der Volkskunst Roms verantwortlich gemacht werden. Zwar ist auch hier keine kontinuierliche Reihe hin zu den treverischen Darstellungen zu beobachten, doch wird man diese Darstellungen als den treverischen Künstlern bekannt voraussetzen dürfen wegen der übereinstimmenden Typologie. Die mythologische Bedeutung der griechischen und etruskischen Vorstufen ist zugunsten der realistischen schon in der Volkskunst Roms aufgegeben worden. Die Vorläufer für die Kontorszene reichen zurück bis zur etruskischen Grabkunst spätklassischer Zeit. Sie verwenden den Typus des Kontorschreibers als Dämonengestalt. In der stadtömischen Volkskunst wird die Kontorszene in realistischen Zusammenhang gebracht. Auch der Bildtypus der Zahlungsszene ist in der antiken Kunst bekannt gewesen³⁰³⁾. Wie aus der Seltenheit der Vorstufen zu schließen ist, hat er aber sicher auch hier nicht als direktes Vorbild gedient, sondern ist in der Volkskunst Roms wiederaufgegriffen worden. Der Bildtypus der Spielszene ist derjenige, der am häufigsten schon in archaischer Zeit Verwendung fand. Auch er steht zunächst immer in mythologischem Zusammenhang. Der Bildtypus lässt sich kontinuierlich weiterverfolgen. Seine mythologische Bedeutung verliert er in spätklassischer Zeit und wird danach in der griechischen Kunst nur noch als Genreszene³⁰⁴⁾ benutzt. Auch in der etruskischen Kunst archaischer und klassischer Zeit findet die Spielszene ihren Platz. Nach einer Unterbrechung lässt sie sich im 1. Jh. v.Chr. an einem Sarkophag aus Tarquinia³⁰⁵⁾ anführen. Anschließend lässt sich eine kontinuierliche Reihe bilden, die diesmal in Pompeji beginnt, in Oberitalien weiterzuverfolgen und erst etwas später in der Volkskunst Roms auszumachen ist. Für die Darstellung im Treverergebiet und Gallien wird man die Reliefs aus Piemont als direkte Vorbilder ansehen dürfen. Für die Frisierszene lassen sich in der griechischen Vasenmalerei der Spätklassik Vorstufen finden, die aber noch nicht dieselbe Bildthematik aufweisen. Es handelt sich dort gewöhnlich um Schmückungsszenen oder Hochzeitsvorbereitungen. Die Darstellungen sind in solchem Zusammenhang also auch nicht realistisch zu verstehen, wie dies bei den Vor-

303. Vgl. S. 60 Anm. 257f.

304. Terrakottagruppe. – Fo. Vor dem Königlichen Schloß, Athen. – Ao. Athen, Nationalmuseum. Bibl. C. Bursian, AZ 13, 1855, 55. – A. Michaelis, AZ 21, 1863, 37ff. Taf. 173. – Winter, Typen II 465, 4. – R. von Schneider, ÖJh 8, 1905, 295.

305. Vgl. Anm. 275.

stufen der Tuchvorführung und der Spielszene zu beobachten war. Über die hellenistische Zwischenstufe in Alexandria findet der Bildtypus schließlich Eingang in die römische Wandmalerei. Hier haben sich zwei nebeneinander herlaufende Bildtypen herausgebildet. Diesmal ist nicht die Volkskunst Träger des Bildtypus, sondern die klassizistische Kunstrichtung, die von hellenistischen Vorbildern abhängig ist. Insofern ist dieser Bildtypus also kontinuierlich zu verfolgen bis zur stadtrömischen Kunst. Als Vorgänger des treverischen Bildtypus, dessen Bildthematik sich zur Friserszene vereinheitlicht hat, lassen sich Beispiele in Nordafrika und Mittelitalien vom Anfang und aus der Mitte des 2. Jh. n.Chr. fassen. Zwischenstufen fehlen. Die Künstler der treverischen Reliefs befleißigen sich also einer Arbeitsweise, die sich auch anhand anderer plastischer Motive und in der Architektur vor allem im Trierer Land nachweisen lässt. Es werden, wie z.B. bei Jupitergigantensäulen³⁰⁶⁾, Bildvorlagen klassischer Zeit über die Volkskunst Roms und die Municipalkunst Italiens wiederaufgenommen und z.T. für den eigenen Bedarf abgewandelt. Daß dieses Arbeitsprinzip auch für die Alltagsdarstellungen gilt, ist bislang nicht beachtet worden. Dies lässt sich aber nach den voraufgegangenen Untersuchungen nun mit Sicherheit bestätigen.

Vereinzelte Bildtypen an den Grabdenkmälern des Treverergebietes

Außer den bislang behandelten szenischen Bildtypen, die sich im Treverergebiet wiederholen, und die auf zeitlich weit zurückreichende Vorbilder zurückzuführen sind, gibt es verschiedene andere Bildtypen an den treverischen Grabdenkmälern, die sich vor allem innerhalb der Provinzen verfolgen lassen. Auch sie gehen zuweilen auf Vorbilder in der stadtrömischen Kunst zurück. Sie lassen sich dann aber meistens nicht weiter zurückverfolgen.

Die hier angeführten Bildtypen erscheinen jeweils nur vereinzelt auch im Treverergebiet. Daher lässt sich für sie keine Reihe aufstellen, und eine typengeschichtliche Untersuchung ist nicht möglich. Die Darstellungen wurden daher auch nicht in den Katalog mitaufgenommen. Die im Folgenden aufgeführten Darstellungen weisen aber darauf hin, daß Bildtypen "wandern", daß sie in ganz unterschiedlichen Regionen erscheinen können.

Die Treidelszene

Als erstes Bildthema sei hier das Treideln eines Schiffes genannt. Sowohl in einem Sockelrelief, das sich sehr wahrscheinlich dem Negotiatorpfeiler zuwenden lässt (Abb. 110)³⁰⁷⁾, als auch an der Nord- und Westseite des Stufenunterbaus der "Igeler Säule"³⁰⁸⁾ sieht man derartige Treidelszenen. Es sind die einzigen, die sich im Treverergebiet nachweisen lassen. Von der Szene des Negotiatorpfeilers ist noch die linke obere Hälfte erhalten. Zu erkennen sind die oberen Teile dreier mit Stroh umwickelter Amphoren, die von wenigstens zwei Männern mit hochgeklempten Ärmeln hochgehoben werden. Im Vordergrund sieht man die Rückansicht des Kopfes eines dritten Mannes, dessen Tätigkeit unklar bleibt, der sich aber den anderen beiden zuwendete. Ein Mast im Hintergrund, um den sich ein straffes Tau spannt, zeigt, daß sich die Szene auf einem Boot abspielt. Daß dieses Boot getreidelt wird, beweist der noch gerade erhaltene Unterschenkel eines in einer höheren Reliefebene nach rechts schreitenden Mannes, zu dem das Tau führt, mittels dessen er den Kahn zieht. Auf der Nordseite des Stufenunterbaus an

306. H. Schoppa, Römische Bildkunst in Mainz (1963) 11f. – G. Bauchhenß, Die Jupitergigantensäulen (1976) 24. – Ders. – P. Noelke, Die Jupitersäulen in den germanischen Provinzen (1981) 41. 55. 390.

307. Fo. Neumagen. – Ao. Trier, Landesmuseum.

Bibl. Hettner, Führer 20. – Esp. VI 5148. – Koepp 53 Taf. 39. – v. Massow 131f. Abb. 81. 82 Taf. 26. – Schindler (1977) 43 Abb. 127. Vgl. auch oben S. 26.

308. Fo. Igel. – Ao. In situ.

Bibl. Dragendorff-Krüger 47 Abb. 27 (Nordseite) 48 Abb. 28 (Westseite).

der "Igeler Säule" sieht man dieselbe Szene deutlicher. Ein kanuförmiges Boot mit vorne und hinten hochgezogenen Enden – beladen mit zwei großen Ballen – wird von zwei Männern gezogen, die vor dem Boot an Land – neben den Wasserfluten – nach links gehen. Sie beugen sich beide vor wie unter einer schweren Last und stützen sich dabei auf Stöcke. Sie haben sich halbwegs zurückgewendet, dem Boot zu. Taue, an denen sie das Boot gezogen haben müssen, sind nicht mehr zu erkennen. Es fehlt auch die Darstellung eines Schiffsmastes auf dem Boot wie bei dem Neumagener Relief, um dessen Spitze die Taue herumgeschlungen gewesen sein müssen. Auf dem Kahn sitzt diesmal, hinter den Warenballen, ein Mann an der Ruderpinne. Die mittlere Stufe der Westseite desselben Monumentes zeigt die Szene ganz entsprechend, lediglich in anderer Richtung und in wesentlich schlechterem Erhaltungszustand.

Diesen treverischen Treidelszenen lässt sich eine Darstellung aus Cabrières d'Aigues, wahrscheinlich aus antoninischer Zeit (Abb. 111), voranstellen³⁰⁹⁾, von deren Bildtypus ganz offensichtlich die Darstellung der "Igeler Säule" abhängig ist. Auch hier wird ein mit Waren – diesmal Weinfässer – beladener Kahn von zwei Männern, die sich schwer auf Stöcke stützen, nach rechts gezogen. Wie bei dem Neumagener Relief sind die Taue, an denen die Männer ziehen, um den Mast des Bootes geschlungen. Vor den beiden Männern ist rechts wenigstens ein weiterer Reliefblock anzuschließen, auf dem sich ein dritter Treidelnder befand. Dies lässt sich einem dritten Tau entnehmen, das sich vom Mast nach rechts spannt und von dem dritten Mann erfaßt worden sein muß. Am Heck des Schiffes sitzt auch hier ein Mann am Ruder. Schließlich findet sich dieselbe Szene an der Rückseite der Basis einer Tiberstatue aus Rom, welche sich heute im Louvre befindet³¹⁰⁾. Ursprünglich war sie im Heiligtum der Isis neben einer Nilstatue, die heute im Vatikan ist, aufgestellt. Das Schiff hat diesmal nur einen hochgezogenen Bug. Es ist beladen mit einem großen Steinblock. Dahinter sitzt wieder ein Mann an der Ruderpinne, diesmal nackt. Drei Männer – wie bei dem Relief aus Cabrières d'Aigues (Abb. 111) in kurzer Tunika – ziehen das Boot an Tauen, die wiederum um den Mast des Schiffes gewickelt sind, nach rechts. Auch sie sind weit vorgebeugt. Der mittlere dreht sich wieder zurück. Diesmal gingen die Treidelnden offenbar in seichtem Wasser nach rechts.

Die Übereinstimmungen innerhalb der Reliefs sind evident, so daß eine gemeinsame Vorlage vorausgesetzt werden darf. In den Darstellungen werden allerdings die Art der Ladung und die Form des gezogenen Bootes variiert und für den eigenen Bedarf abgeändert. Auch hier handelt es sich also nicht um getreue Kopien eines gemeinsamen Vorbildes, sondern, wie bei den oben gezeigten Bildtypen, um regional freie Varianten eines vorgegebenen Bildthemas.

Das Verschnüren eines Warenballens

Eine andere Szene, die sich an unterschiedlichen Orten wiederholt, zeigt das Verschnüren eines Warenballens. Aus Neumagen stammt ein Fragment, das einen riesigen, mit Tauen eingeschnürten Ballen erkennen lässt (Abb. 112), auf dem ein Mann offenbar mit einem Hebel versucht, die restlichen Knoten

309. Ao. Avignon, Musée Lapidaire.

Bibl. M. Deydier, BAParis 1912, 89ff. Taf. XXII. – M. Héron de Villefosse, BAParis 1912, 94ff. – Drexel 109. – Dragendorff-Krüger 49. – Esp. IX 6699f. – F. Benoit, Art et Dieux de la Gaule (1969) 109 Abb. 217. – A. Blanc, RA Narb 9, 1976, 247ff. Abb.

Haar- und Barttracht erinnern an die Buckellocken der treverischen Monumente, sind aber wesentlich gedrechselter gezeichnet. Die Augenlider sind sorgfältig angegeben, daher ist es vielleicht noch vor die Neumagener Reliefs zu datieren. Wegen der Bärtigkeit dürfte eine spätere Datierung auszuschließen sein.

310. Ao. Paris, Louvre.

Bibl. Héron de Villefosse a.O. 98ff. mit älterer Literatur. – Musée National du Louvre. Catalogue sommaire des marbres antiques (1922) 36 Nr. 593. – Dragendorff-Krüger 49. – J. Charbonneau, La sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre (1963) 109 Abb. 593 (Dat.: Mitte 2. Jh. n.Chr.).

zu binden³¹¹⁾. Die Nordseite des Sockels an der "Igeler Säule" (Abb. 113)³¹²⁾ hatte dieselbe Szene zum Thema. Hier sind – anders als beim Neumagener Relief – vier Männer mit der Verschnürung eines riesigen Ballens beschäftigt. Ein fünfter hat sich etwas abgewendet. Auch sie arbeiten z.T. mit langen Stangen, die ihnen als Hebel dienen, z.T. sind sie hinter dem Ballen hochgeklettert, um ihn von oben zusammenbinden zu können. An dem schon oben behandelten Luxemburger Grabdenkmal mit halbrunden Relieffeldern³¹³⁾ findet sich neben einem Totemahl (Nr. 96) und der Frisierszene (Nr. 73) als drittes Relief eine entsprechende Warenballenverschnürung. Wie bei dem Fragment aus Neumagen hockt ein Arbeiter oben auf dem Warenballen, beugt sich tief herunter und zieht an einem der Verschnürungstaue. Er hilft damit zwei anderen Arbeitern rechts und links, die wieder mit langen Stangen die Knoten festhebeln. Außerdem schildert eine Zeichnung A. Wiltheims eine Warenballenverschnürung, bei der ein Mann gegen den von Tauen umwickelten Ballen tritt, wahrscheinlich außerdem mit einer Stange als Hebel arbeitet³¹⁴⁾.

Außerhalb des Treverergebietes findet sich diese Szene an einem Fragment aus Arles³¹⁵⁾, einem Block aus Le Puy³¹⁶⁾, an einem sehr gut erhaltenen Reliefblock aus Augsburg³¹⁷⁾ und an einem stark verwitterten Relief an der Michaelskirche in Salzburg³¹⁸⁾. Bei dem Blockfragment in Arles (Abb. 114) halten zwei Männer gemeinsam die Hebelstange. Der eine von ihnen hat außerdem seinen Fuß zur Unterstützung auf den Ballen gesetzt. Bei der Darstellung aus Le Puy ist der Warenballen ausnahmsweise sehr viel kleiner als bei den anderen gleichartigen Darstellungen. Er wurde von zwei Personen, von denen nur noch die Hände erhalten sind, getragen. In der Szene in Augsburg (Abb. 115) ist dem Vorgang des Warenballenverschnürens diesmal links ein stehender Kontorschreiber hinzugefügt worden, der geöffnete Diptychen in der Hand hält und den Bemühungen der Arbeiter zuschaut. Auf dem Relief in Salzburg sind noch zwei Personen erkennbar, die mit Stangen an den Tauen hebeln. Auf dem Ballen saß scheinbar auch hier eine Person. Außerdem steht noch ein Mann frontal am rechten Bildrand.

Übereinstimmend ist bei allen Reliefs – bis auf dasjenige aus Le Puy – die Größe des zu verschnürenden Ballens. Außerdem wird in allen Reliefs die Anstrengung deutlich, die der Vorgang des Verschnürens erfordert. Ansonsten aber unterliegt die Darstellung Variationen, was die Zahl der Arbeiter oder deren jeweilige Handlung betrifft. Dennoch ist anzunehmen, daß es ein gemeinsames Vorbild für diese an ganz unterschiedlichen Orten vereinzelt auftretende Szene gegeben hat.

311. Ao. Trier, Landesmuseum.

Bibl. Drexel 94. – v. Massow 218 Nr. 306 Taf. 59. – Esp. VI 5186. – K. Polaschek, KurtrierJb. 14, 1974, 214 Abb. 2.

312. Ao. Igel, *in situ*.

Bibl. Dragendorff-Krüger 56f. Abb. 33 Taf. 13, 2. – Polaschek a.O. 214.

313. Ao. Luxembourg, Musées de l'Etat.

Bibl. G. Welter, Das römische Luxembourg (= Jb. Ges. für lothr. Geschichte und Altertumskunde 26, 1912) 39ff. Nr. 38 Taf. VII. – Drexel 99. – Esp. V 4156. – Hatt, tombe 191. – J. Meyers, Die geschichtlichen Sammlungen des Luxemburger Museums (1952) 19. – Ders., L'art au Luxembourg (1966) 98f. – Thill 9. – E. Wilhelm, Pierres sculptées et inscriptions de l'époque romaine. Musée d'Histoire et d'Art Luxembourg (1974) 38 Nr. 278.

314. Esp. V 4131. – Dragendorff-Krüger 58.

315. Ao. Arles, Musée Réattu.

Bibl. Esp. I 164. – Eydoux 258 Abb. 293.

316. Ao. Le Puy, Musée Crozatier.

Bibl. Esp. II 1670.

317. Ao. Augsburg, Römisches Museum.

Bibl. CSIR Deutschland I, 1 (1973) 34 Nr. 61 Taf. 27. – Gauer 74.

318. Ao. Salzburg, an der Nordwand der Michaelskirche.

Bibl. CSIR Österreich III, 1 (1975) 33 Nr. 52 Taf. 22.

Die Be- und Entladung eines Schiffes

Die Darstellung des Be- und Entladens eines Schiffes scheint ähnlich beliebt gewesen zu sein, denn sie läßt sich kontinuierlich verfolgen. Im Treverergebiet selbst findet sich keine derartige Szene, dafür aber in den Reliefs, die zu dem Grabdenkmal eines Negotiators in Mainz gehörten (Abb. 116, 117)³¹⁹⁾. Dort werden einmal Fässer von Männern in kurzer Tunika schräg nach oben über eine Planke gerollt, ein anderthalb Säcke von vier Männern über eine gleiche Planke nach unten gebracht. Wellen unterhalb der Planken deuten Wasser an, so daß die Szenen als Be- bzw. Entladung eines Schiffes interpretiert werden dürfen. Einer der Träger steht bei der zuletzt genannten Szene noch auf der Planke, während einer, der sich schon an Land befindet, unter seiner Last zusammengebrochen ist. Zwei andere tragen ihre Ballen nach rechts weg.

Ausnahmsweise läßt sich die Darstellung mit der Entladung eines Schiffes als Andeutung schon recht früh fassen³²⁰⁾, auf der Ficoronischen Ciste wo einer der Argonauten über eine Leiter von Bord steigt und ein Kästchen in der Hand hält. Eine kontinuierliche Typologie läßt sich hier aber nicht aufstellen.

Das früheste provinzialrömische Beispiel dürfte dasjenige aus der Narbonensis sein. Auf einem Stelenrelief in Narbonne (Abb. 118)³²¹⁾ tragen zwei Männer über eine Planke große Pakete mit Amphoren an Bord eines Schiffes, wo sie ein dritter Mann empfängt. Das Schiff liegt mit gerefften Segeln an Land. Links ist das Relief gebrochen, so daß das Heck des Schiffes nicht mehr erkennbar ist.

Seit dem 2. Jh. n.Chr. läßt sich das Bildthema dann auch in Italien kontinuierlich verfolgen. Auf der Basis der bereits erwähnten Tiberstatue im Louvre aus hadrianischer Zeit³²²⁾ erscheint neben der Dreidel- auch eine solche Beladungsszene. Allerdings gehören die zwei Arbeiter einer modernen Restaurierung an³²³⁾. Auf einem Votivrelief aus Porto, das sich jetzt im Museo Torlonia befindet³²⁴⁾, wird rechts unten, eng an den Bildrand gerückt, ebenfalls ein kleiner Träger dargestellt, der über eine Planke an Land geht, tief gebeugt unter seiner schweren Last. Auf einem Relief in Salerno (Abb. 119)³²⁵⁾ gehen wieder zwei Männer, mit Säcken beladen, über eine Planke vom Boot herab an Land. Auf dem Boot selbst befinden sich noch zwei weitere Männer, einer am Heck des Schiffes, wo er den Schiffsmast mit Hilfe eines Mechanismus niedergelegt hat, und ein zweiter, am Bug des Schiffes, der einen der Lastenträger belädt.

In einem schon anhand der Typologie der Zahlungsszene erwähnten Relief aus Porto im Museo Torlonia (Nr. 56 Abb. 87 a) werden Amphoren von Bord an Land geschleppt. Dort werden die Träger von drei an einem Kontortisch sitzenden Beamten empfangen. Das Relief stammt aus dem späten 3. Jh. n.Chr., ist also abhängig von den provinzialrömischen Vorbildern, die dann mit einer Variante verse-

319. Ao. Mainz, Landesmuseum.

Bibl. CIL XIII 7068. – Drexel 112. – Esp. VII 5833. – Koopp 53 Taf. 39.

320. Fo. Praeneste. – Ao. Rom, Villa Giulia. Inv.Nr. 24.787.

Bibl. T. Dohrn in: Helbig III⁴ (1969) Nr. 2976 (Dat.: spätes 4. Jh. v.Chr.) – Sie findet allerdings eine Wiederholung am Taloskrater in Ruvo (vgl. H. Sichtermann, Griechische Vasen in Unteritalien. Bilderhefte DAI Rom, 1966, Taf. 29).

321. Ao. Narbonne, Musée Lapidaire, Eglise Lamourguier.

Bibl. Esp. I 685. – Drexel 112. – Eydoux 141 Abb. 148 ter.

322. Vgl. oben S. 73, Anm. 310.

323. J. Charbonneau, La sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre (1963) 109.

324. Ao. Rom, Museo Torlonia.

Bibl. P.E. Visconti, Catalogo del Museo Torlonia (1883) 223 Nr. 430. – Bianchi-Bandinelli, Zentrum 334 Abb. 376f.

325. Ao. Salerno, in der Kirche vermauert.

Bibl. E. Aßmann, JdI 4, 1889, 91. – F. Gilli, JdI 5, 1890, 180. – Drexel 113 Abb. 12.

hen wurden. In der Wandmalerei eines Grabes aus Ostia³²⁶⁾ wird Getreide ein- oder umgeladen. Ein Träger schleppt einen Sack über eine Schiffsplanke an Bord, wo der Inhalt der Säcke in einen größeren umgeschüttet wird. Mehrere Männer sind damit an Bord beschäftigt. Einer steht auch hier wieder am Ruder des Schiffes.

Der Bildtypus wiederholt sich hier ebenso wie noch in den Malereien der sog. Bäckergruft der Domitillakatakomben in Rom³²⁷⁾, deren Gemälde in der 1. Hälfte des 4. Jh. n.Chr. entstanden sind. Im unteren Fries dieser Grabkammer werden neben anderen Szenen, die sich auf die Annonaverteilung beziehen, Schiffe von acht saccarii entladen. Hier werden Getreidesäcke in die öffentlichen Magazine gebracht.

Auf einem Mosaik aus einer Grabkammer bei Sousse³²⁸⁾ aus dem 3. Jh. n.Chr. ist der Mast des Schiffes wieder umgelegt worden. Zwei Männer sind bereits von Bord gegangen und waten mit ihren Lasten durchs seichte Wasser. Ein dritter ist im Begriff, noch an Bord des Schiffes seine Last aufzunehmen. Am Ufer, links vom Schiff, werden dann Waren auf einer Waage abgewogen. In einem der Mosaiken im Palast von Piazza Armerina werden wilde Tiere für Gladiatorenkämpfe von Bord geführt³²⁹⁾.

Das Thema der Be- bzw. Entladung eines Schiffes hat sich, wie sich zeigt, sehr weit verbreitet. Dabei ändert sich der Bildtypus, obwohl er in so unterschiedlichen Regionen und Zeiträumen anzutreffen ist, nur geringfügig. Die einzigen Varianten finden sich in der Art der Beladung, in der Form der Schiffe, sowie in der Beifügung weiterer Szenen. Wie bei der Treidelszene sind diese Details dem individuellen Geschmack der Region bzw. des Auftraggebers unterworfen.

Der Weinausschank

Von antiquarischem Wert sind schließlich Darstellungen aus dem Weingeschäft, die sich im Treverer-gebiet und dem benachbarten Bezirk finden und außerdem auf dem Grabstein des Pompeianus Silvius aus Augsburg (Nr. 49). Das Fragment eines Grabreliefs aus Jünkerath (Abb. 120)³³⁰⁾ zeigt das Innere eines Weinausschankes. In der rechten Bildhälfte sitzt ein Mann an einem Tisch, der aus einer Tüte etwas auf den Tisch schüttet. Links, abgetrennt durch einen Pfeiler, schließt sich dann der eigentliche Schankraum an. Diese Darstellung ist auf dem Jünkerather Fragment nur noch undeutlich zu erkennen. Klarer wird das Prinzip des Weinausschankes, wenn man zwei Reliefs aus Dijon³³¹⁾ und Til-Châtel (Abb. 121)³³²⁾ hinzuzieht. In einem Laden steht ein extrem erhöhter Ladentisch, in den verschiedene Mulden eingelassen sind. Diese enden jeweils unten in Trichterspitzen unter dem Tisch. Unter diese

326. Fo. Ostia. – Ao. Rom, Vatikan.

Bibl. Annali 1866, 323f. Taf. T. – Drexel 112.

327. J. Wilpert, Die Malerei der Katakomben Roms (1903) 531. 544 Nr. 32 Taf. 194. – O. Wulff, Die altchristliche Kunst (Altchristliche und byzantinische Kunst I, 1916) 57 Abb. 45.

328. Ao. Tunis, Musée National du Bardo.

Bibl. P. Gauckler, Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique II (1910) 71 Nr. 189. – Rostovtzeff II 263 Taf. 49, 2. – A. Carandini, ArchCl 14, 1962, 249 g. – Rom in Karthago. Ausst.Kat. Köln, RGM (1964) 32 Nr. 11. – K.M.D. Dunbabin, The mosaics of Roman North Africa (1978) 126 Taf. 48 Nr. 121. – M. Eneifer in: De Carthage à Kairouan (Ausst.Kat. Paris 1982) 173 Nr. 229.

329. G. Daltrop, Die Jagdmosaiken der römischen Villa bei Piazza Armerina (1969) Taf. 22.

330. Ao. Trier, Landesmuseum.

Bibl. Hettner, Steindenkmäler 113 Nr. 244. – Hettner, Führer Nr. 120. – Esp. VI 5243. – H. Kretzschmer – E. Heinsius, TrZ 20, 1951, 107f. Taf. 3, 2.

331. Ao. Dijon, Musée Archéologique.

Bibl. Esp. IV 3469.

332. Ao. Dijon, Musée Archéologique.

Bibl. Esp. IV 3608. – Hatt, tombe 193. – Eydoux 210. – S. Deyts, Dijon, Musée Archéologique. Sculptures gallo-romaines mythologiques et religieuses (1976) Nr. 205.

Trichter hält der Kunde sein Gefäß. Der Verkäufer schüttet mittels eines Meßkännchens die gewünschte Menge durch den Trichter. Hinter dem Verkäufer auf dem Relief aus Til-Chatel hängen derartige Kännchen verschiedener Größe sauber aufgereiht an der Wand. Dieselbe Szene findet man schließlich noch einmal auf der linken Nebenseite des Grabsteins des Pompeianus Silvinus in Augsburg. Vor Kannen und Fässern, die im Regal im Hintergrund lagern, hängen die Meßkännchen. Der Verkäufer gießt gerade in ein Meßkännchen den Wein, der von dem Kunden in seinem mitgebrachten Gefäß aufgefangen wird, durch den Trichter im Tisch. In Italien ist eine derartige Szene nicht nachzuweisen, auch nicht in den übrigen Gallien.

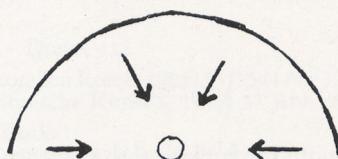
Andere einheitliche Bildtypen aus dem Alltagsleben lassen sich im Treverergebiet nicht fassen. Vereinzelt gibt es außerdem nur noch Bildthemen, die ganz und gar dem individuellen Bedarf des Verstorbenen entsprachen und daher vor allem antiquarisch bedeutungsvoll sind. Die meisten der im Trevereraum verwendeten Bildtypen sind aber nicht aus eigenem "Ideenreichtum" erwachsen, sondern gehen auf Vorbilder zurück.

Die Komposition der treverischen Alltagsszenen

Einigen Bildern der pompejanischen Wandmalerei liegt ein Kompositionsprinzip zugrunde, das Rodenwaldt in seinen Untersuchungen mit "halbkreisförmiger Linie"³³³⁾, von Salis "hufeisenförmig"³³⁴⁾, Matz endlich wesentlich treffender "nischenförmig"³³⁵⁾ bezeichnet haben. Diese Benennung ist dann auch allgemein beibehalten worden. Das Prinzip der "nischenförmigen Komposition" bezieht sich in der pompejanischen Wandmalerei auf die Anordnung von Personen im Bildfeld zueinander. Es entsteht dabei eine halbkreisförmige Figurengruppierung, die sich – gemäß Matz' Definition³³⁶⁾ – "hinter und neben einem Hauptmotiv nischenförmig zusammenschließt". Daß diese nischenförmige Komposition auch in der provinzialrömischen Kunst anzutreffen ist, darauf hat Gabelmann erst kürzlich hingewiesen³³⁷⁾. Auch den Alltagsszenen der treverischen Grabdenkmäler liegt sehr häufig dieses Kompositionsprinzip der nischenförmigen Figurengruppierung zugrunde. Im treverischen Raum muß aber der Typus der nischenförmigen Komposition um ein Mittelmotiv herum, der in der pompejanischen Wandmalerei von Matz untersucht wurde, abgegrenzt werden von einem zweiten Typus der nischenförmigen Komposition, bei dem ein derartiges Mittelmotiv im Vordergrund fehlt. Die Definition der nischenförmigen Komposition wurde von Gabelmann außerdem für rheinische und moselländische Reliefs insofern präzisiert, als er feststellte, daß "die seitlichen Figuren im Profil, die mittlere frontal dargestellt sind", wobei "sich die Figuren dabei quer durch den Nischenraum direkt ansehen"³³⁸⁾. In der Tat beschränkt sich die nischenförmige Komposition an den treverischen Denkmälern häufig, wenn auch nicht ausschließlich, auf drei Personen.

Die nischenförmige Komposition um ein Mittelmotiv herum

Im Folgenden wird zunächst die Kompositionsform der nischenförmigen Gruppierung um ein Mittelmotiv herum untersucht. Dieser Kompositionstypus ist im treverischen Gebiet sehr häufig vertreten. Besonders deutlich erscheint er an einem Kalksteinquader aus Neumagen (Nr. 91 Abb. 122). Auf der Vorderseite des Blockes sitzt ein Ehepaar an einem runden Tisch einander gegenüber. Ein Sklave trägt eine Platte mit einem gebratenen Hähnchen heran, eine zweite Person steht neben ihm. Da diese beiden Personen hinter dem Tisch stehen – die rechte sogar noch hinter einem unter dem Tisch hervorkommenden Hund, der von seinem Herrn gestreichelt wird – sind sie einer räumlich tieferen Darstellungsebene zuzuordnen. Dadurch, daß sie nicht völlig frontal im Hintergrund stehen, sondern in Dreiviertelansicht – wobei sie sich jeweils von der Bildmitte her symmetrisch zu den Seiten hin vorwenden –, entsteht ein Halbrund oder eine Nische, deren vorderste Glieder die beiden Sitzenden bilden.



Der Eindruck der Nische wird durch die unterschiedliche Kopfhöhe der Personen unterstützt, die die äußere Begrenzung der Nische beschreibt. Die Komposition dieser Mahlszene führt also von der Bild-

333. G. Rodenwaldt, Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde (1909) 104f.

334. A. von Salis in: Eumusia. Festgabe E. Howald (1947) 13.

335. F. Matz, AA 1944/45, 109f. – Ders., AbhMainz 1958, 8, 641f.

336. Vgl. F. Matz, AA 1944/45, 110.

337. Gabelmann, Tektonik 243. – Ders. in: Festschrift E. Diez (1978) 59.

338. Vgl. Gabelmann, Typen 125.

vorderfläche, einer sitzenden Person, in die Tiefe hinein, um über die beiden Stehenden im Hintergrund der Nische in einem Bogen wieder zu dem Sitzenden an der Bildoberfläche herauszugelangen. Eine weitere Betonung des Nischeneindrucks wird durch die Gesten der dargestellten Personen erzeugt. Die stehenden Personen im Hintergrund führen jeweils einen Arm zu dem Tisch vor, ebenso wie die Sitzenden jeweils einen Arm in der Richtung des Tisches vornehmen. Auf diese Weise führen radiale Linien vom Mittelpunkt der Figurennische zu deren äußeren Begrenzung. Die vordere Öffnung dieser Nische wird gedanklich dadurch geschlossen, daß die beiden Sitzenden einander anblicken. Der Darstellung entsprechend ist auch der Bildhintergrund nischenförmig eingetieft, so daß wir es hier mit einer echten Figurennische zu tun haben. Was fehlt, ist in dieser Komposition die Zentralfigur, um die sich die Gruppe herumbildet und die für Matz das eigentlich Typische der nischenförmigen Komposition bedeutete. An die Stelle einer derartigen Person tritt im Treverergebiet der Tisch, um den herum die Mahlzeit oder etwas anderes stattfindet.

In der Darstellung des einen Mahlzeitgiebels aus Neumagen (Nr. 92 Abb. 33) ist das Halbrund weiter auseinandergezogen, weil hinter einem entsprechend längeren Tisch drei Personen auf Klinen liegen. Es fehlen diesmal die radialen Linien vom Mittelpunkt nach außen.

Bei der Mahldarstellung eines Fragmentes aus Neumagen (Nr. 93 Abb. 123) bildet sich die Nische von einer rechts an einem runden Tisch sitzenden Frau ausgehend über zwei auf einer Kline liegende Männer zu einem kleinen Mundschenk, der links am Tisch steht. Die Nischenkomposition ist hier also nicht völlig symmetrisch. Auch in der Mahlszene im Fries des Grabmals der Secundinii in Igel (Nr. 94 Abb. 124) läßt sich die Nischenkomposition finden. Die Darstellung entspricht weitgehend der des Giebels aus Neumagen.

Zwei Frauen sitzen rechts und links von einem Tisch einander gegenüber. Hinter dem Tisch liegen wieder zwei Männer auf Klinen. Die Reliefstufe ist wesentlich geringer als bei den bislang angeführten Denkmälern aus Neumagen. Und trotzdem wird der Eindruck der räumlichen Tiefe hervorgerufen, indem die Männer ihren Frauen Becher reichen und sich dafür vorbeugen. So schaffen sie eine Verbindung zwischen Hintergrund – in dem sie sich selbst befinden – und Vordergrund – in dem ihre Frauen sitzen. Da die Mahlzeit innerhalb eines Bildfrieses dargestellt ist, fehlt diesmal die nischenförmige Eintiefung des Reliefgrundes, so daß die Komposition nur durch die Gruppierung der Figuren zueinander und ihre Kopfhöhe nischenförmig wird.

Der Negotiatorpfeiler aus Neumagen zeigt in einer nur noch in Fragmenten erhaltenen Szene im unteren Register der rechten Nebenseite (Nr. 95 Abb. 125) offenbar schon früher eine nischenförmige Komposition. Erhalten sind noch die Oberkörper dreier Personen, die sich um eine weitere im Vordergrund, die in einem Lehnstuhl sitzt, gruppieren. Hier bildet also nicht der Tisch, der sicherlich vor der sitzenden Gestalt zu ergänzen ist, den Mittelpunkt der Nische, sondern die im Profil sitzende Figur. Das Halbrund entsteht durch die stehenden Personen. Dabei führt die links im Profil hinter dem Lehnstuhl stehende Person die Komposition in die Tiefe des Reliefs, in der die zwei anderen Personen verbleiben. Nicht geklärt werden kann, ob das Halbrund des Personenkreises auf der rechten Seite des Bildfeldes wieder in den Vordergrund zurückführt, da diese Seite zerstört ist. Möglich ist auch, daß in der rechten Bildhälfte nur der Tisch steht, ohne daß sich hier andere Personen anfügen.

Daß die nischenförmige Komposition um einen Tisch als Mittelmotiv nicht auf Neumagener Reliefs beschränkt bleibt, sondern im gesamten treverischen Raum zur Verwendung kommt, zeigt sehr schön der sog. Pfeiler mit der Mahlzeit aus Arlon (Nr. 96 Abb. 126). Der erhaltene Block ist auf der rechten Nebenseite in zwei übereinanderliegende Reliefregister unterteilt, in denen jeweils eine Mahlzeit stattfindet. Im oberen Register sitzen drei Personen um einen Tisch herum. Die rechte Person ist in Dreiviertelansicht wiedergegeben und führt auf diese Weise wieder in die Tiefe. Durch ihren einladenden Gestus mit der rechten Hand in Richtung des Tisches ist in dieser Komposition wenigstens eine radiale

Linie zu erkennen. Im unteren Register des Blockes sitzen in entsprechender Anordnung drei Kinder um den Tisch herum.

Hinter ihnen kommen von rechts und links zwei weitere Personen heran, die durch ihre leicht vornüber gebeugte Haltung jeweils den Eindruck des Nischenrunds noch verstärken. Der Reliefhintergrund ist jeweils wie bei dem Kalksteinquader abgerundet eingetieft. Bei der Mahldarstellung an der Bekrönung eines Grabdenkmals in Luxemburg (Nr. 97) wird der Eindruck der nischenförmigen Komposition auch durch das Halbrund des Relieffeldes betont. Das Monument wurde bereits oben in Zusammenhang mit der Friserszene (Nr. 73 Abb. 102) behandelt. Auf der Vorderseite des Blockes befindet sich die Mahlszene. Wie bei dem Fragment aus Neumagen (Nr. 93 Abb. 123) ist die Komposition nicht symmetrisch. Der links vom Tisch sitzenden Frau steht wieder ein kleiner Mundschenk gegenüber. Dieser wendet sich zwar nach rechts ab, steht aber noch frontal und scheint zu der Sitzenden zu blicken. Die Kopfhöhe der verschiedenen Personen ist dem äußeren Rahmen angepaßt, weshalb das Halbrund hier ganz besonders deutlich wird. Radiale Linien bilden sich durch die vorgestreckte Hand des linken Liegenden und die Streckung des Körpers des rechten Liegenden, die zu dem Tisch als Mittelpunkt führen.

Wie die Reihe der angeführten Darstellungen im treverischen Raum zeigt, ist die nischenförmige Komposition um einen Mittelpunkt herum sehr gerne auf die Mahldarstellung übertragen worden. Weitere Darstellungen ließen sich anführen³³⁹⁾. Sie weisen alle dasselbe Schema auf: mehrere Personen sind um einen Tisch herum gruppiert.

Der Bildtypus dieser Mahldarstellungen – im allgemeinen als "Familienmahl" bezeichnet – läßt sich ableiten von dem Bildtypus der Totenmahldarstellung³⁴⁰⁾, welche sich auf rheinischen Soldatenstelen seit flavischer Zeit zunehmender Beliebtheit erfreute³⁴¹⁾. Ausführlich auf die Entwicklung der Darstellung des Totenmahls einzugehen, wäre – wie anfangs bereits bemerk³⁴²⁾ – an dieser Stelle nicht sinnvoll. So sei hier nur ganz kurz auf die Typologie dieser Szene eingegangen.

Von Anfang an wurde die Komposition des Totenmahls in das halbrund eingetiefte Bildfeld einer Nischenstele eingepaßt³⁴³⁾. Die Komposition selbst läßt sich allerdings anfangs noch nicht als nischenförmig bezeichnen. Denn der Verstorbene liegt zunächst allein auf einer Kline ausgestreckt hinter einem runden Speisetischchen. Als Begleitfigur erscheint im allgemeinen ein kleiner Mundschenk, der am Fußende der Kline steht³⁴⁴⁾. Diese Zweifigurenkomposition schließt natürlich die halbkreisförmige Gruppierung aus. Eine solche kann erst dann andeutungswise entstehen, wenn zu dem Diener am Fußende der Kline ein zweiter an das Kopfende tritt³⁴⁵⁾. Klarer tritt die nischenförmige Komposition

339. Z.B. Monument des Secundinius Seccalus. – Ao. Arlon, Musée Luxemb.

Bibl. Sibenaler 28 Nr. 8. – Mariën 45 A 6. – Lefèvre 83 Nr. 54.

Totenmahlszene – Vallusdarstellung. – Fo. Buzenol-Montaiban. – Ao. Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inv.Nr. 58 Bu 19/20.

Bibl. J. Mertens, Germania 36, 1958, 398. – Mertens 30 Nr. 19 Taf. XIIff. – Ders. in: Festschrift Fremersdorf (1961) 142 Taf. 39a.

Pfeilerdach mit Totenmahl. – Ao. Arlon, Musée Luxemb.

Bibl. A. Bertrang, Le Musée Luxembourgeois (1960) Nr. 20 Abb. – G. Thill, Hémecht 20, 1968, 77 Abb. 6 a. – Lefèvre 81. Links steht wieder ein Mundschenk.

340. Gabelmann, Typen 122. – CSIR Deutschland III, 2 (1979) 8. 36.

341. G. Alföldy, Die Hilfstruppen der römischen Provinz Germania inferior (= Epigr. Studien 6, 1968) 170ff.

342. Vgl. oben S. 18.

343. Gabelmann, Typen 116.

344. Vgl. CSIR Deutschland III, 1 (1978) 43 Nr. 27. 44ff. Nr. 29. 46 Nr. 30. 47f. Nr. 31. 49 Nr. 34. – P. Noelke, BJb 174, 1974, 545ff. Abb. 1 Nr. 2. 3. – I. Linfert-Reich, Römer Illustrierte 1, 1974, 84. 202 Nr. 2. 209 Bild 172. 239 Nr. 2. 240 Nr. 2. 244 Nr. 5. 251 Nr. 2. 254 Nr. 1. 255 Nr. 9. 256 Nr. 4.

345. CSIR a.O. 49f. Nr. 35 Taf. 35. 50 Nr. 36 Taf. 36. – Römer Illustrierte 1, 1974, 225 Nr. 18.

hervor, wenn der Figur des Verstorbenen eine weibliche Figur hinzugefügt wird. Dies geschieht auf Grabstelen, vor allem seit Anfang des 2. Jh. n.Chr., wenn entweder auch der Gattin des Verstorbenen der Grabstein geweiht wurde (Abb. 127)³⁴⁶⁾ oder wenn eine Frau den Grabstein hat aufstellen lassen³⁴⁷⁾. Dann sitzt die weibliche Gestalt im allgemeinen in einem Lehnsessel am Fußende der Kline, dem Speisetischchen zugewandt. Der kleine Mundschenk tritt nun in die rechte Bildhälfte. Auf diese Weise wird in der Folgezeit aus der Darstellung des Totenmahls durch Hinzufügen auch weiterer Familienmitglieder oder Dienerfiguren die realistische Darstellung eines Familienmahls. Die Szene wird damit auf bürgerliche Grabdenkmäler übertragen und zu einer nischenförmigen Personengruppe abgeändert.

Das Schema dieser nischenförmigen Komposition ließ sich außer auf die Mahlsszene ebenso gut auf andere Bildthemen übertragen. Bei den oben behandelten Bildtypen findet sie sich z.B. bei der Zahlungsszene, der erweiterten Form der Spielszene und der Frisierszene. Für die Tuchvorführung konnte sie keine Verwendung finden, da der Grundtypus mit seinen zwei einander gegenüberstehenden Personen eine nischenförmige Gruppierung ausschloß. Das gleiche gilt für den Grundtypus der Spielszene, bei dem sich zwei Personen in Profilstellung an einem Tisch gegenübersetzen. Wurde diesem Grundtypus aber eine dritte Figur hinter dem Spieltisch hinzugefügt, so war die nischenförmige Komposition auch in diesem Falle möglich. Diese Kompositionsform der Spielszene wurde dann vor allem an den Grabstelen des Piemont bevorzugt (Nr. 63, 64, 65 Abb. 92, 93).

Im Treverergebiet findet sich nun, wie gesagt, die nischenförmige Figurengruppierung vereinzelt bei dem Bildtyp der Frisierszene, sehr häufig hingegen bei dem Bildtyp der Zahlungsszene. Im Folgenden seien daher diese beiden Bildtypen auf ihre Kompositiongrundlage hin geprüft. Der Grundtypus der Frisierszene: eine Frau – in Profilstellung in einem Sessel oder auf einem Hocker sitzend –, umgeben von zwei Mädchen, die sie frisieren und ihr einen Spiegel vorhalten, schließt an sich die nischenförmige Komposition wie bei den Grundtypen der anderen Bildtypen aus. Die drei Personen sind grundsätzlich additiv nebeneinander gestellt, nicht in einer Runde komponiert. Dieses Konzept wird auch nur in dem Relief des Elternpaarpeilers aus Neumagen (Nr. 71 Abb. 30, 100) durchbrochen, wo dem Grundtypus der Szene zwei weitere Personen hinzugefügt werden. Auf diese Weise kann die Herrin in ihrem Lehnsessel zum Mittelpunkt des Halbkreises werden, den die vier Mädchen bilden. Wichtig ist dabei, daß die Frau, das Mittelmotiv, in Profilstellung wiedergegeben ist. Hierin unterscheidet sich diese nischenförmige Komposition grundsätzlich von Zentralkompositionen der pompejanischen Wandmalerei sowie den ober- und mittelitalischen Reliefs mit der Darstellung eines Tribunals³⁴⁸⁾. Durch ihre Profilstellung ist die Sitzende nämlich in das Geschehen einbezogen. Die vier Mädchen stehen im Halbrund um sie herum und wenden sich ihr zu. Die unterschiedliche Kopfhöhe der einzelnen Mädchen lässt den Außenrand des Halbrunds deutlich werden. Radiale Linien entstehen in dieser Komposition durch das Hinführen ihrer Hände zur Frisur der Herrin oder auch durch das Vorhalten des Spiegels. Die beiden Mädchen rechts und links sind in Dreiviertelansicht wiedergegeben, während von den mittleren eine frontal und eine ebenfalls in Dreiviertelansicht dastehen. Auf diese Weise bildet sich auch bei dieser Darstellung ein Hineinführen in den Bildhintergrund von den Seiten her. Die Füße der seitlichen Mädchen stehen auf gleicher Höhe wie die der Herrin. Auch hier wird die Öffnung der Nische durch gegenseitiges Anblicken überbrückt. Der Reliefgrund ist auch bei dieser Darstellung halbrund eingetieft. Ähnlich dieser Komposition der Frisierszene ist auf der anderen Nebenseite des Elternpaarpeilers die Kontorszene des Herrn gestaltet (Nr. 20 Abb. 54). Wie die Gattin sich nach rechts der Vorderseite des Denkmals zuwendet, so sitzt der Gatte nach links gewandt symmetrisch mit Blickrichtung zur Vorderseite. Entsprechend der Herrin ist er von vier Männern umgeben, von denen allerdings nur drei in etwa eine Nische bilden, während der vierte etwas abseits steht. Die Nischenkom-

346. Römer Illustrierte 1, 1974, 208 Nr. 24. 208 Nr. 1. 255 Nr. 1.

347. CSIR Deutschland III, 1 (1978) 40 Nr. 22 Taf. 24f.

348. Vgl. unten S. 90f.

position bleibt bei dieser Darstellung auf die Gruppe um den Herrn beschränkt. Es fehlt aber diesmal die Reliefnische, d.h. die unterschiedliche Abstufung der Relieftiefe. Der Mann hinter dem Sitzenden ist ebenso in flachem Relief wiedergegeben wie der mittlere, frontal stehende. Lediglich der vor dem Herrn in Dreiviertelansicht Stehende führt durch seine Stellung in die Tiefe des Bildes. Trotzdem muß man auf Grund der Gruppierung von einer Nischenkomposition sprechen, die die unterschiedliche Kopfhöhe der Stehenden wie auch ihr Anblicken über die Nischenmitte hinweg unterstreicht.

Für den Bildtypus der Zahlungsszene bot sich die nischenförmige Komposition geradezu an. Schon der Grundtypus der Szene, bei dem sich drei Personen um einen Tisch versammeln, ermöglicht die Nischenkomposition. Diese bildet sich um den Zahlungstisch als Mittelpunkt. Bei der Zahlungsszene auf dem Reliefblock (Nr. 28 Abb. 61) aus Neumagen läßt sich die nischenförmige Komposition nur um den Tisch herum feststellen. Den vorderen Abschluß bilden der Schreiber links und der Mann rechts am Tisch, der Münzen auseinanderstreicht. In die Tiefe hinein führt die Figur rechts von dem Schreiber, die frontal hinter dem Tisch steht, ihren Kopf aber dem Sitzenden zugewendet hat. Der neben ihr hinter dem Tisch stehende Mann führt durch seine Bewegung nach rechts in den Vordergrund vor. Zwar hält er seinen rechten Arm vor mit einem Geldstück und stört auf diese Weise etwas das Rund des Halbkreises, aber die Kopfhöhe bildet wieder den richtigen äußeren, halbrunden Abschluß der Nische. Die übrigen Personen des Reliefs bleiben diesmal als "Raumfüller" im Hintergrund. Die zwei nach links Gerichteten können zwar den Eindruck des Halbkreises um den Tisch noch ergänzen. Die zwei rechts von diesem Halbkreis stehenden Personen – ein Bauer, der sich hinter dem Kontorbeamten dem Tisch nähert und ein im Hintergrund nach rechts wegtretender Mann – stehen außerhalb der Nischenkomposition. In der Darstellung auf der rechten Nebenseite des Zirkusdenkmals aus Neumagen (Nr. 29 b Abb. 62) gruppieren sich zunächst die drei Personen des Grundtypus um den Tisch: der im Profil sitzende Schreiber rechts, der Mann hinter dem Tisch, der sich dem Schreiber etwas zuwendet, und der Mann mit den Kontortafeln, der gegenüber dem Schreiber am Tisch steht. Um diese im Vordergrund bestehende Nischenkomposition bildet sich eine zweite, die die gesamte Szene erfaßt. Sie geht wiederum aus von dem im Profil sitzenden Schreiber, führt in den Hintergrund über zwei hinter dem Tisch stehende Männer, die ihm zugewendet sind, und führt in der linken Bildhälfte über einen im Hintergrund stehenden, nach links gewendeten Bauern nach vorne zu dem Kontorbeamten, der, einen Sack über die Schulter geworfen, sich dem Kontortisch nähert. Für diese große Nischenkomposition bildet der am linken Tischende stehende Mann im Profil mit seinen Kontortafeln den Mittelpunkt. Durch die Vielzahl der Personen ist die Nische so weit auseinandergezogen, daß sie nicht durch die Blicke der den vorderen Rand bildenden Personen geschlossen werden kann. Es war bei dieser fast friesartigen Darstellung auch nicht möglich, eine echte Bildnisze zu gestalten. Der Hintergrund ist ziemlich plan, nur an den Seiten wird das Bildfeld in einem angedeuteten Halbrund eingetieft. Auch bei der Zahlungsszene der dreiseitig reliefierten Attika aus Trier (Nr. 30 Abb. 63) bildet sich die nischenförmige Komposition um den Kontortisch herum, während der Sackträger außerhalb steht. Die Nische ist in dieser Darstellung nicht so deutlich erkennbar, da der Außenrand – sonst durch die unterschiedliche Kopfhöhe gebildet – nicht so klar zum Ausdruck kommt. Die Stehenden haben nämlich die gleiche Kopfhöhe, und nur der gebeugte Rücken des rechts am Tisch Stehenden vermittelt in etwa den Eindruck unseres Kompositionsschemas.

Der Darstellung von der Südseite des Sockels an dem Grabmal der Secundinii (Nr. 31 b) in Igel liegt die nischenförmige Komposition nicht zugrunde. Alle Figuren, bis auf die des Schreibers, haben die gleiche Kopfhöhe, wodurch insgesamt eher der Eindruck des Bildfrieses erzeugt wird. Zwar steht dem Schreiber gegenüber ein Mann, der die Geldmünzen auseinanderstreicht, aber er bleibt weitgehend hinter dem Tisch verborgen, ermöglicht also nicht, die Komposition in den Vordergrund zurückzuführen. Bei der Zahlungsszene an der Ostseite desselben Monumentes (Nr. 31 a Abb. 64) fehlt ebenso eine echte Nische. Zwar bilden die Köpfe des rechten, sitzenden Schreibers, der zwei im Hintergrund stehenden Bauern und des hinter dem Tisch stehenden, sich über den Tisch beugenden Mannes ungefähr ein Rund. Aber die Komposition führt wie bei der

Sockeldarstellung desselben Monumentes in die Tiefe, nicht aber wieder heraus. Der den linken Flügel der Nische Bildende bleibt hinter dem Tisch dem Hintergrund verhaftet. Der links stehende Sackträger befindet sich auch wieder außerhalb des Halbkreises. Er wäre eigentlich derjenige, der die Komposition wieder in den Vordergrund führen könnte. Wegen seiner herausragenden Größe steht er aber isoliert da.

Außerhalb Neumagens findet sich nur noch ein Denkmal mit der Darstellung einer Zahlung, bei der man von einer nischenförmigen Komposition sprechen könnte. Es ist die Darstellung aus Buzenol-Montauban, die Mertens fälschlicherweise mit "Testamentsvorlesung" bezeichnet hat (Nr. 38)³⁴⁹⁾, die in Wirklichkeit aber eine Zahlungsszene meint. Die drei Figuren, die sich zueinander gruppieren, formen durch ihre Haltung und auch die Kopfhöhe ein Rund. Die Komposition ähnelt vor allem derjenigen der rechten Nebenseite des Kalksteinquaders aus Neumagen (Nr. 106). Hier wie dort sitzen zwei Personen, während eine dritte in der Mitte steht. Die linke Person auf dem Relief aus Buzenol-Montauban (Nr. 38) sitzt allerdings nicht mehr im Profil, sondern fast frontal.

Die bislang betrachteten Darstellungen aus dem Treverergebiet weisen alle den Typus der nischenförmigen Komposition auf, bei dem sich die Figuren um einen Mittelpunkt herum gliedern. Aber anders als bei der Nischenkomposition pompejanischer Wandbilder³⁵⁰⁾, die für Matz ausschlaggebend war, bildet sich die Nische im Treverergebiet nicht um ein Hauptmotiv herum. Die Nische selbst, gebildet aus drei oder mehr Personen, ist das Hauptmotiv. Der Mittelpunkt des Halbkreises, der Tisch, wird ein Hilfsmittel für diese Kompositionsform. Eine Ausnahme bilden nur die Darstellungen am Negotiatorpfeiler (Nr. 95 Abb. 125) und am Elternpaarpfeiler (Nr. 20, 71 Abb. 30, 54), wo sich ausnahmsweise der Halbkreis jeweils um eine im Profil sitzende Person bildet. Aber auch hier unterscheidet sich diese Figur von den Mittelpunktfiguren der römisch-campanischen und italischen Kunst dadurch, daß sie nicht frontal, sondern im Profil sitzt und damit in die Handlung integriert wird. Zudem wird die Nischenkomposition um einen Tisch herum im Treverergebiet gewöhnlich durch radiale Linien betont, die vom Mittelpunkt der Nische zu ihrem Außenrand hinführen. Dadurch wird ein enger räumlicher Zusammenhang innerhalb der Komposition geschaffen, der sich sonst nur ganz selten fassen läßt³⁵¹⁾.

Es gibt andernorts Vorstufen für die nischenförmige Komposition um einen Tisch herum, so daß davon ausgegangen werden kann, daß diese Kompositionsform nicht im Trevererraum ihren Ursprung hat. Im Folgenden wird daher auf diese Vorstufen für die nischenförmige Komposition um einen Tisch herum hingewiesen. Solche Vorstufen finden sich vor allem in Nord- und Mittelitalien. Auch bei diesen Vorstufen der hier zunächst behandelten Kompositionsform gruppieren sich mehrere Personen um einen Tisch als Mittelpunkt. Oft hängt auch bei den Vorbildern diese Kompositionsform mit einem Mahl oder Bankett zusammen.

Felletti Maj sah das früheste Beispiel einer solchen Bankettszene mit "andeutungsweise nischenförmiger Anordnung der Personen" in einem Marmorrelief mit der Darstellung eines Lectisterniums – des rituellen Mahls der Vestalinnen³⁵²⁾. Bislang wurde dieses Relief allgemein der "Ara Pietatis" zugewiesen

349. Mertens 37.

350. Z.B. Pentheusdarstellung. – Fo. Pompeji.

Bibl. K. Schefold, Pompejanische Malerei (1952) 142 Taf. 44 ("treuere Kopie nach griechischen Gemälden", Anfang 4. Jh. v.Chr.).

Herakles und Auge. – Fo. Pompeji, Triclinium aus dem kleinen Peristyl des Vettierhauses (VI, 15, 1). Bibl. T. Kraus, Pompeji und Herculaneum (1973) 192 Abb. 262.

Achill und Briseis. – Fo. Pompeji, Haus des Tragöden.

Bibl. G. E. Rizzo, La pittura ellenistica-romana (1929) Taf. 62.

351. Vgl. Bogen von Susa (Nr. 98) und die Urne aus Aquileia (Nr. 100 Abb. 130).

352. R. Horn, AA 1936, 475. – Felletti Maj 304.

(Abb. 128)³⁵³⁾. Felletti Maj hingegen wollte dieses Relief eher als Werk der Volkskunst flavischer Zeit verstanden wissen³⁵⁴⁾. Wegen dieses Reliefs, das ihrer Meinung nach ein Vorläufer für Bankettszenen mit nischenförmiger Komposition ist, vermutete sie, daß die endgültige Ausbildung der nischenförmigen Figurenanordnung um einen Tisch als Mittelpunkt in der stadtrömischen Kunst flavischer Zeit geschaffen worden sei³⁵⁵⁾. Bei dem Relief der Vestalinnen fehlt noch die konsequente Bildung der Nische. Zwar liegen fünf Vestalinnen – bekleidet mit den suffibulum – hinter dem Tisch auf einer Sigma, aber sie verteilen sich nicht um diesen herum. Die Figuren haben auch alle noch dieselbe Kopfhöhe, so daß sie nebeneinander aufgereiht wirken, ohne in die Raumtiefe einzudringen oder aus dieser wieder in den Vordergrund hervorzutreten. Die rechts vom Tisch lagernde Virgo Vestalis Maxima vermag auch nicht, die Wirkung des Halbrundes zu erzeugen, da ihr Körper vom Geschehen am Tisch abgewendet ist. Durch diese Haltung wird die Figurenreihe noch verlängert, nicht aber nach vorne vorgezogen.

Eine Vorstufe für die Nischenkomposition um einen Mittelpunkt herum läßt sich hingegen in Mittelitalien schon im 1. Jh. v.Chr. an dem Sarkophag des "Magistrats" aus Tarquinia (Abb. 99) nachweisen³⁵⁶⁾. Die Komposition ist bei dieser Darstellung durch die lange Tischplatte weit auseinandergezogen. Der rechts auf einem Klapphocker sitzende "Magistrat" hat den Oberkörper fast frontal dem Zuschauer zugewandt. Der ihm gegenüber Sitzende bleibt hingegen im Profil. Der hinter der Tischplatte Sitzende breitet beide Arme aus und bildet damit die Verbindung der Personen untereinander. Trotz der Aufsicht auf die Tischplatte vermag dieses Relief aber nicht, den Eindruck der Tiefe zu erwecken. Die Figuren bleiben alle in derselben Reliefhöhe, wodurch ein planes Nebeneinander entsteht, nicht aber eine Nische. Die Rundung des Halbkreises ist noch nicht erreicht, aber die Komposition strebt durch ihre Figurenanordnung schon auf sie zu. Der Sarkophagkasten bietet somit eine Vorstufe für die eigentliche nischenförmige Komposition um einen Tisch herum. Frühere Beispiele dieser Kompositionsform lassen sich nicht nachweisen.

Das zeitlich früheste Beispiel für die nischenförmige Komposition um einen Tisch herum in Oberitalien stammt aus augusteischer Zeit. Auf der Westseite des Bogens von Susa (Nr. 98) erscheint die entsprechende Figurenanordnung in Zusammenhang mit dem Vertragsabschluß zwischen Augustus und Cottius. Diese zwei sitzen dabei einander gegenüber an einem girlandengeschmückten Altar. Ein dritter Mann erscheint frontal hinter diesem. Alle drei halten Schriftrollen in den Händen. Dadurch, daß alle drei eine Hand auf die Altarplatte legen, entstehen radiale Linien vom Mittelpunkt zum Außenrand des Halbrunds. Der Außenrand des Halbkreises ist hier noch unklar, da die Kopfhöhe der drei Personen nicht variiert. Aber dadurch, daß die beiden Sitzenden nicht gänzlich im Profil wiedergegeben sind, sondern den Oberkörper etwas zur Frontale hin verschieben, wird der Versuch unternommen, ein Hineinführen in die Raumtiefe zu erzeugen. Die räumliche Tiefe besteht allerdings in Wirklichkeit nicht. Die Figuren stehen alle gleichmäßig flach vor dem Hintergrund. Die Komposition beschränkt sich auf dem Bogen von Susa auf drei Personen. Auf diese Weise wird die Runde vereinfacht.

Wieder auf die Mahldarstellung übertragen wird sie am Grabstein des P. Rufrius Balbinus in Brescia (Nr. 99 Abb. 129), den Gabelmann in claudische Zeit datiert hat³⁵⁷⁾. Daß die Figurennische auch hier

353. Ao. Rom, Museo Nuovo Capitolino.

Bibl. I. Scott Ryberg, MemAmAc 22, 1955, 71f. 74f., nimmt an, daß das Vestalinnenrelief zu einem kleineren Altar im Innenhof der Ara Pietatis gehörte. – P. Hommel, Studien zu den römischen Figurengiebeln (1954) 97, hält es für möglich, "daß das Lecterniumrelief einer Ausschmückung des längst bestehenden Tarentum durch Claudius im Jahre 47....., angehört." – Nash, Rom I, 78 Abb. 80. – E. Simon in: Helbig II⁴ (1966) 527. – A. Greifenhagen, Das Vestarelief aus Wilton House, 121/122. BerWPr. (1967) 6.

354. Felletti Maj 291.

355. Felletti Maj 361.

356. Vgl. Anm. 275.

357. Gabelmann, Tektonik 244.

noch nicht in letzter Konsequenz durchgebildet ist, zeigt wieder die fast gleiche Kopfhöhe der drei Personen. Der Kopf der mittleren Figur ist zwar größer und reicht etwas über die der anderen hinaus, aber der Unterschied ist kaum wahrnehmbar. Aus der gleichen Zeit dürfte die Darstellung auf einer Graburne in Aquileia sein (Nr. 100 Abb. 130), die Scrinari aus typologischen und stilistischen Gründen an das Ende des 1. Jh. v.Chr. gesetzt hat³⁵⁸⁾. Eine Datierung in claudische Zeit dürfte aber wahrscheinlicher sein. Die Nischenkomposition um einen Mittelpunkt herum ist wieder für eine Mahldarstellung angewandt. Vier Personen gruppieren sich um einen Tisch, dessen Fuß die leere Inschrifttafel bildet. Durch die Bewegung der Männer entsteht die Andeutung von radialen Linien, die vom Mittelpunkt des Halbrundes zum Außenrand hinführen, wie dies in den treverischen Darstellungen zu beobachten war. Die unterschiedliche Kopfhöhe der Personen bildet sehr schön den Außenrand des Halbkreises, der an sich im Gegensatz zur tektonischen Form des Grabdenkmals steht, das sich nach rechts und links wegbiegt, statt sich vorzuwölben. Ähnlich verhält es sich bei der Komposition einiger Piemonteser Grabstelen aus dem 1. und 2. Jh. n.Chr., die einen erweiterten Bildtypus der Spielszene zeigen, der um eine Person hinter dem Spieltisch bereichert wurde (Nr. 63, 64, 65 Abb. 92, 93). Im Bildfeld der Stele des L. Domitius Virilis (Nr. 63 Abb. 92) ist die Kopfhöhe der drei um den Tisch sitzenden Personen gleich. Der Außenrand der Nischenkomposition ist also wieder sehr verwischt. Eine Tiefenwirkung wird in dieser Darstellung vor allem durch die Aufsicht auf die Tischplatte vermittelt. Die Reliefiefe variiert indes nur geringfügig. Auf dem Grabstein des M. Valerius (Nr. 65 Abb. 93) wirkt der Halbkreis klarer, weil der Außenrand durch die unterschiedliche Kopfhöhe deutlicher wird. Dies wird durch einen "Trick" realisiert, indem nämlich hinter der in Aufsicht dargestellten Tischplatte ein Knabe auf einer Kiste steht. Es wurde also offenbar ganz bewußt versucht, das Halbrund zu schaffen.

Die Darstellungen der nischenförmigen Komposition um einen Tisch als Mittelpunkt sind in Oberitalien also kontinuierlich im 1. und 2. Jh. n.Chr. zu verfolgen. Aber auch in Mittelitalien finden sich im 1. Jh. n.Chr. Darstellungen mit der nischenförmigen Komposition um einen Tisch herum. Es handelt sich um drei Reliefs und eine Wandmalerei, auf denen Bankettszenen wiedergegeben sind. Auf dem ersten Relief aus Amiternum, das sich heute in Pizzoli befindet (Nr. 101), werden gleich zwei Mahlszenen festgehalten. Sie werden durch einen Anrichtetisch in der Mitte des Bildfeldes, an dem zwei Mundschanken hantieren, voneinander getrennt. Bianchi-Bandinelli hat jeweils sechs Personen beim Mahle erkannt, weshalb er die Darstellung mit dem Sevirat in Verbindung zu bringen suchte³⁵⁹⁾. Anders als bei den oberitalischen Darstellungen sind diejenigen Mittelitaliens sehr figurenreich. Wegen der Enge des Bildfeldes sind die einzelnen Figuren so dicht zusammengerückt, daß sie als Einzelfiguren nicht zur Geltung kommen. Dadurch vertieft sich der Eindruck des Halbrundes, das auch hier durch die Köpfe gebildet wird. Der Tisch steht jeweils ganz isoliert in der Mitte. Bei den beiden nächsten Reliefs (Nr. 102, 103) wirkt der Tisch in der Mitte noch isolierter, weil sich in der Mitte eine eckige Öffnung bildet, die dem runden Tisch nicht angepaßt ist. Dementsprechend verwischt sich auch das Halbrund der nischenförmigen Komposition. Für die Darstellung eines Tricliniums erweist sich also die Kompositionsform als ungeeignet, weshalb sie in der Nachfolge offenbar auch keine Verwendung mehr fand.

Die angeführten Beispiele aus Ober- und Mittelitalien zeigen deutlich, daß die Figurennische um einen Tisch als Mittelpunkt nicht in der stadtömischen Kunst entstanden sein kann. In Rom selbst hat diese Kompositionsform offensichtlich auch später nicht die Rolle gespielt wie in den Municipien. Da die Gruppierung der Figuren um einen Tisch herum aber Eingang in die Wandmalerei und Mosaikkunst Pompejis gefunden hat, muß in der unmittelbaren Umgebung Roms diese Komposition immerhin früher bekannt gewesen sein als in flavischer Zeit. Das Vestalinnenrelief (Abb. 128) ist also in keinem

358. V. Sta. Maria Scrinari, Catalogo delle sculture romane (1972) 106 Nr. 322.

359. Bianchi-Bandinelli, Zentrum 67. – Auch A. Giuliano, StudMisc 10, 1963/64, 36.

Falle das früheste Beispiel für die Andeutung der nischenförmigen Komposition bei der Darstellung eines Banketts in Rom und Umgebung.

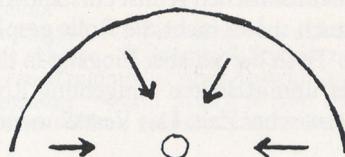
In den Malereien vierten Stils einer Capona in Pompeji (Nr. 68c), in denen auch Gelage wiedergegeben sind, sitzen in einer Darstellung vier Männer im Halbkreis um einen runden Tisch als Mittelpunkt (Abb. 96). Sie wenden sich alle dem Tisch zu, so daß hier durch ihre Körper selbst radiale Linien entstehen, die von der Tischplatte zum Außenrand führen. Dabei sitzt keine der Figuren ganz frontal. Die Komposition weicht damit etwas von den bisher gezeigten ab und nähert sich dem zweiten Typus der nischenförmigen Komposition, welcher im Folgenden zu besprechen sein wird. Ein anderes Beispiel findet sich in einem Mosaik des Dioskurides aus der Villa des Cicero in Pompeji (Nr. 104). Drei Komödienschauspielerinnen in ihren Kostümen sitzen um einen kleinen runden Tisch herum. Allgemein wird in dieser Darstellung die Kopie eines Gemäldes aus dem 3. Jh. v.Chr. gesehen³⁶⁰⁾. Die Darstellung gäbe damit einen Hinweis auf das Vorhandensein eines derartigen Kompositionsschemas auch in der hellenistischen Malerei. Doch bleibt diese Darstellung offensichtlich ein Einzelstück.

Zusammenfassend läßt sich für die Nischenkomposition um einen Tisch herum also feststellen, daß eine Vorstufe für die treverische Ausbildung in Mittelitalien im 1. Jh. v.Chr. anzutreffen ist. Aus der hellenistischen Kunst ist nichts erhalten. Das Mosaik aus dem Hause des Cicero (Nr. 104) gibt allenfalls einen Hinweis auf diese Kompositionsform in hellenistischer Zeit. In Oberitalien läßt sich die Kompositionsform der Figurengruppe um einen Tisch herum kontinuierlich im 1. und 2. Jh. n.Chr. verfolgen, ebenso in Mittelitalien. Es fehlen danach aber zwischenstufen in Gallien. Die Übertragung des hier untersuchten Kompositionsschemas auf ganz unterschiedliche Bildthemen läßt sich erst im Trevererraum nachweisen und muß daher als treverische Neuerung verstanden werden. Auch die Betonung des Halbkreises durch radiale Linien, die vom Tisch, dem Mittelpunkt des Halbrunds, zum Außenrand des Halbkreises führen, lassen sich bei den italischen Vorbildern nur vereinzelt fassen. Die nischenförmige Komposition um einen Mittelpunkt herum erhält also im Treverergebiet neue Anregungen und Formen. Dazu gehört auch, daß die Komposition immer in eine echte Reliefnische eingefügt wird und auf diese Weise eine „richtige“ Nischenkomposition entsteht³⁶¹⁾.

Die nischenförmige Komposition ohne gegenständliches Mittelmotiv

Neben dem Typus der Nischenkomposition um einen Tisch als Mittelpunkt herum gibt es bei den Neumagener Reliefs einen zweiten Kompositionstypus, bei dem ein solches gegenständliches Mittelpunktmotiv fehlt. Dieser zweite Typus der Nischenkomposition ist allerdings nur zweimal vertreten und zwar durch die berühmte Unterrichtsszene am Schulreliefpfeiler (Nr. 105 Abb. 131) und durch die Darstellung der rechten Nebenseite des oben aufgeführten Kalksteinquaders (Nr. 106). In Arlon und in Buzenol-Montauban läßt sich diese Kompositionsform nicht nachweisen. Im Folgenden werden zunächst die treverischen Beispiele dieses Kompositionsschemas beschrieben. Danach soll auf die Vorstufen eingegangen werden.

In der Darstellung des Schulreliefpfeilers (Nr. 105) sitzen sich zwei Schüler in Lehnsesseln gegenüber, während ihr bärtiger Lehrer fast frontal in der Mitte sitzt.



360. Schon G. Rodenwaldt - M. Bieber, JdI 26, 1911, 3ff. - G.E. Rizzo, La pittura ellenistico-romana (1929) 67. - L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis (1960) 336.

361. Vgl. unten S. 89.

Sein Lehnstuhl ist etwas in die Schrägen zur Dreiviertelansicht gerückt, damit der Fuß des rechts sitzenden Schülers vor ihm Platz findet. Auf diese Weise wird aber auch deutlich, daß der Lehrer in einer tieferen Bildebene zu suchen ist. So bildet sich durch die Personen ein in die Tiefe gehendes Halbrund, das, von einer im Profil sitzenden Person ausgehend, über die Mittelfigur in den Hintergrund führt und wieder nach vorne zu der zweiten im Profil sitzenden Person. Der Körper des Mittleren ist dabei ganz frontal dargestellt, obwohl sein Sessel schräg steht. Der Richtung des Sessels paßt sich wiederum seine Kopfhaltung an: er schaut nämlich nach rechts zu einer isoliert hinter dem sitzenden Schüler stehenden Figur. Die Kopfrichtung des Lehrers und die Stellung seines Lehnsessels machen deutlich, daß die zentrale Figur hier nicht absolut frontal sitzend gemeint ist, sondern sich dem Halbrund der Figurennische anpaßt, die er gemeinsam mit den zwei anderen Figuren bildet.

Die Komposition der rechten Nebenseite des Kalksteinquaders aus Neumagen (Nr. 106) ist ganz ähnlich konzipiert. Hier sitzen sich zwei Männer auf Hockern gegenüber. Beide halten gemeinsam eine Schale. Zwischen diesen beiden Sitzenden steht im Hintergrund ein dritter Mann. Während dessen Körper wie bei dem Lehrer in der Unterrichtsszene des Schulreliefpfeilers ganz frontal dargestellt ist, wendet er seinen Kopf nach links, dem einen Sitzenden zu. Dadurch, daß er steht, wirkt die Komposition zunächst eher pyramiden- als nischenförmig. Doch die Eintiefung des Bildfeldes hält an der Vorstellung der Nische fest. In dieser Darstellung werden, im Gegensatz zu der Unterrichtsszene, durch die Armhaltung der drei Personen radiale Linien gebildet, wie sie häufig beim Typ der nischenförmigen Komposition um einen Mittelpunkt herum anzutreffen waren. In der Darstellung der Unterrichtsszene wird völlig darauf verzichtet.

Die Komposition der Figurennische ohne gegenständlichen Mittelpunkt besteht also im Treverergebiet aus drei Personen. Dabei sitzen sich zwei im Profil gegenüber in der vorderen Bildebene. Die dritte sitzt oder steht in einer tieferen Bildebene und dient als Mittelpunkt für die Nische. Durch ihre leichte Schrägstellung schafft die Mittelfigur eine Verbindung zwischen Bildvordergrund und -hintergrund. Vorstufen für diese Kompositionsform lassen sich bereits im Hellenismus nachweisen³⁶²⁾. Darin unterscheidet sich die hier zu besprechende Kompositionsform von der zuvor behandelten.

362. Relief des Telephosfrieses, Altar von Pergamon. – Ao. Berlin, Pergamonmuseum.
Bibl. AVP III, 2 Taf. 33, 3. – A. von Salis, Der Altar von Pergamon (1912) 134ff. – G. Rodenwaldt, Das Relief bei den Griechen (1923) 117. – J. Sieveking in: Festschrift P. Arndt (1925) 19.

Relief vom Grabbau des Hieronymos von Tlos. – Ao. Berlin.
Bibl. Hiller von Gaertringen – C. Robert, Hermes 37, 1902, 121ff. – A. Brückner, ÖJh 13, 1910, 56 Abb. 36. – BrBr Taf. 579. – Hiller von Gaertringen, BCH 36, 1912, 230ff. – Ders., GGA 1942, 163. – M.P. Nilsson, Geschichte der griechischen Religion II (HdArch V 2, 2, 1950) 222. – G. Hanfmann, JHS 65, 1945, 47ff. – L. Curtius, MdI 4, 1951, 20ff. – Ch. Picard in: Les statues ptolémaïques du Sarapieion de Memphis (1955) 44f. Abb. 18.

Garburne. – Ao. Volterra.
Bibl. H. Brunn – G. Körte, I rilievi delle urne etrusche III (1916) 196f. Taf. 132, 1. – Gori, Museo Etrusco III. Class. III. Taf. 12 Nr. II. – A. Giuliano, StudMisc 10, 1963/64, 37 Taf. 16. 39. – E. Fiumi, Volterra. Il Museo Etrusco e i monumenti antichi (1976) Abb. 65. – Felletti Maj 303.

Gemme. – Ao. frühere Slg. Demidoff.
Bibl. A. Furtwängler, AG I Taf. 35, 35. III 166. – G.M.A. Hanfmann, HarvSt 60, 1951, 211. – G.M.A. Richter in: Hommages à L. Herrmann (Coll. Latomus 44, 1960) 671f. – J.H. Middleton, The Lewis Collection of Gems and Rings (o.J.) 67 Taf. 95. – G.M.A. Richter, The Portraits of the Greeks I (1965) 82 Abb. 317.

Serapieion. – Ao. Memphis.
Bibl. G.W. Elderkin, AJA 39, 1935, 92ff. – Ch. Picard, MonPiot 47, 1953, 77ff. – Ders. in: Les statues ptolémaïques du Sarapieion de Memphis (1955) 3ff. 39 Taf. 1ff. – Richter a.O. (The Portraits) 82 Abb. 318. 320. Urkundenrelief, Leukonidenstele. – Ao. Athen, Nationalmuseum.
Bibl. J.N. Svoronos, Das Athener National-Museum (1908) 75 Nr. 241 Taf. 104. – H. Diepolder, Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jh. v.Chr. (1931) 45f. Abb. 11. – W. Fuchs, Die Skulptur der Griechen (1969) 530 Abb. 624.

In der Grabkunst Roms läßt sich dieses Kompositionsschema nicht nachweisen. Aber in der Wandmalerei Pompejis ist sie anzutreffen. So entsprechen mehrere Darstellungen des Parisurteils, die auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen dürften, der nischenförmigen Komposition. Das Gemälde aus der Casa del Citarista z.B. zeigt in einem Hof oder Garten rechts Paris sitzend, der sich mit Hermes berät (Nr. 107). Vor ihm, im Halbkreis versammelt, stehen und sitzen die drei Göttinnen und warten auf seine Entscheidung. Die Darstellung in der Casa di Meleagro (Nr. 108) zeigt das gleiche Thema in aufgelockerter Form. Paris sitzt diesmal links. Die Göttinnen stehen diesmal in einem bergigen Gelände hügelauf, so daß die Komposition schon eher pyramidenförmig wird. In einer weiteren Darstellung aus Pompeji (Nr. 109) stehen alle drei Göttinnen im Halbkreis mit Hermes vor Paris, der auf einem Felsen sitzt. Ein weiteres Beispiel nischenförmiger Komposition bildet ein Phädrabild aus der Casa V, 2, 10 (Nr. 110), das der Darstellung des Parisurteils weitgehend entspricht. Links sitzt Phädra in einem Lehnssessel. Vor ihr im Halbrund sind ihre Amme, die Hippolytos das Diptychon überreicht, Hippolytos und sein Begleiter, der das Pferd am Zügel hält, versammelt. Auch diese Darstellung dürfte auf ein griechisches Tafelbild zurückgehen. Auch hier weist alles darauf hin, daß die nischenförmige Figurenanordnung griechischen Ursprungs ist. Ein festes Bildthema muß dabei nicht unbedingt vorgegeben gewesen sein. Im 2. Jh. n.Chr. erscheint die Komposition des nischenförmigen Figurenhalbrunds schließlich auf den Mosaiken aus Torre Annunziata bei Pompeji (Nr. 111) und Sarsina (Umbrien) (Nr. 112). In ihnen wird das Bildthema der Philosophenrunde aufgegriffen.

In dem Mosaik von Torre Annunziata (Nr. 111) sitzen auf einer halbrunden Bank drei Männer, jeweils schräg dem Vordergrund zugewendet. Rechts und links von der Bank stehen zwei Männer, von denen der rechte sich halb von der Mitte abwendet. In der Mitte des Bildfeldes steht – wahrscheinlich hinter einer Bank – ein sechster Mann, der sich einem siebten zuwendet, der ebenfalls sitzt, scheinbar aber oberhalb der halbrunden Bank. So geht der Charakter der nischenförmigen Komposition etwas verloren zugunsten einer pyramidalen. Auf dem Mosaik aus Sarsina (Nr. 112 Abb. 132) kommt die Nische besser zum Ausdruck, weil vier Männer im Rund auf der gleichen Bank sitzen. Drei weitere stehen wieder rechts, links und in der Mitte, hinter der Bank. Alle Männer wenden sich jeweils einer Weltkugel zu, die vorne in der Mitte des Halbkreises liegt und so das Zentrum der Komposition bildet. Die Interpretation der beiden Mosaiken ist wegen zahlreichen Ergänzungen aus späterer Zeit kontrovers³⁶³⁾. In unserem Zusammenhang ist von vorrangiger Bedeutung, daß die nischenförmige Komposition in römischer Zeit weiterhin Verwendung findet für die Männerrunde, daß wir es aber offenbar mit einer vorhellenistischen Komposition zu tun haben, der die Mosaiken nachgebildet sind.

Zwischen der pompejanischen Malerei und den Mosaiken des 2. Jh. n.Chr., die die "griechische Ausbildung" der Figurennische kontinuierlich beibehält, und der treverischen Umformung des Figurenhalbkreises ohne Mittelpunkt auf drei Personen gibt es offenbar keinerlei Zwischenstufen. Außerhalb des Treverergebietes ist mir nur eine Grabstele bekannt, auf der die "Gesprächsrunde" zwischen drei Personen stattfindet. Es ist dies eine ostgriechische Grabstele unbekannter Herkunft in Kopenhagen (Nr. 113), die Möbius in die frühe Kaiserzeit datiert hat³⁶⁴⁾. Die Darstellung meint sicherlich eine Unterrichtsstunde. Als Zwischenglied kann diese Grabstele aber für die Nordprovinzen nicht von Bedeutung gewesen sein. Weder in Norditalien noch in Gallien lassen sich Beispiele der nischenförmigen Komposition ohne einen Mittelpunkt finden. Dementsprechend ist anzunehmen, daß die beiden ein-

363. A. Furtwängler, AG III 166: "es muß in hellenistischer Zeit eine beliebte Komposition dieser Art gegeben haben, welche die sieben Weisen als die Urbilder aller Philosophen und Gelehrten versammelt zeigte." Diese Interpretation wurde auch von G. Lippold, Antike Gemäldekopien, AbhMünchen NF 33, 1951, 43 und O. Brendel, RM 51, 1936, 42, befürwortet. – G.W. Elderkin, AJA 39, 1935, 92f. und RM 52, 1937, 223ff., glaubte, Demetrios von Phaleron erkennen zu dürfen, der im Kreise der Weisen auf der Burg von Athen sitzt. Ihm schloß sich K. Parlasca in: Helbig IV⁴ (1972) 327 Nr. 3350, an. G.M.A. Richter, The Portraits of the Greeks I (1965) 82, hält die Zahl sieben für symbolisch, als Kennzeichen einer Runde von Weisen überhaupt.

364. H. Möbius, Die ostgriechischen Grabreliefs (1977) 224.

zigen Vertreter dieser Komposition im treverischen Raum als Analogie zu stadtrömischen Vorlagen gelten müssen. Dafür spricht auch die Wahl der Bildthemen an den Neumagener Denkmälern. Am Schulreliefpfeiler (Nr. 105 Abb. 131) ist ganz eindeutig eine Unterrichtsszene gemeint. Dabei wurde auch versucht, in der Gestalt des Lehrers äußerlich an die philosophischen Gesprächspartner der Vorbilder anzuknüpfen. Bei dem Kalksteinquader (Nr. 106) ist dann die Gesprächsrunde auf einfache Leute übertragen worden, wie man der Kleidung der bei dem Gespräch Beteiligten entnehmen darf. Aber auch in dieser Darstellung scheint eher das Gespräch als die Mahlzeit gemeint zu sein. Obwohl die Komposition jeweils auf lediglich drei Personen reduziert wurde, finden sich – wenigstens in der Unterrichtsszene des Schulreliefpfeilers (Nr. 105 Abb. 131) – Reminiszenzen an die hellenistischen Nischenkompositionen. Wie anfangs betont, sitzt die Mittelfigur – der Lehrer in Philosophentracht – nicht völlig frontal im Bildfeld, sondern sein Sessel ist schräg gestellt, was an die Exedra früherer Darstellungen erinnert. Seine Kopfhaltung unterstützt diese Schrägstellung. Bei der Darstellung des Kalksteinquaders (Nr. 106) bleibt von der Schrägstellung der mittleren Figur nur noch die Kopfhaltung übrig. Ansonsten ist die Figur in der Mitte frontal konzipiert. Dies zeigt, daß für die Neumagener Darstellungen zwar Vorbilder der nischenförmigen Komposition vorausgesetzt werden dürfen, daß diese aber umgesetzt worden sind. Die Abhängigkeit dieses Kompositionsschemas von seinen Vorgängern ist wesentlich enger als bei der vorher besprochenen Nischenkomposition um einen Tisch herum. Konnte dort die Komposition auf sehr unterschiedliche Bildthemen übertragen werden, so hielt man sich hier ziemlich streng an die Vorlage. Es zeigt sich, daß die Nischenkomposition um einen Tisch herum und diejenige ohne Mittelpunkt auf sehr verschiedene Vorstufen zurückzuführen sind, einmal auf italische, das andere Mal auf hellenistische, wenn nicht sogar spätklassische. Jeweils läßt sich die Komposition innerhalb der Vorlagen kontinuierlich verfolgen. Nur zwischen den stadtrömischen, bzw. italischen Darstellungen und den rheinischen und treverischen Beispielen fehlen Zwischenstufen. Im treverischen Raum wurden etwa aus Rom übernommene Vorlagen dann umgeformt für den eigenen Bedarf. Dabei wurde mit der Nischenkomposition um einen Tisch herum freier verfahren, als mit der Nischenkomposition ohne Mittelpunkt, bei der wenigstens das vorgegebene Bildthema beibehalten wurde. Das Einfügen der nischenförmigen Komposition in eine echte Bildnische hat im Treverergebiet nicht seinen Ursprung, sondern geht auf eine Entwicklung rheinischer Grab- und Weihestelen zurück³⁶⁵⁾. Die Figurennische findet sich zuerst am Rhein an den frühen Soldatenstelen des 1. Jh. n.Chr.³⁶⁶⁾. Sie nimmt zunächst nur die Vorderseite einer Stele ein. In ihr findet die Figur des Verstorbenen – zunächst als Halbfigur, später auch als Ganzfigur³⁶⁷⁾ – ihren Platz. Die Verwendung der Nische läßt sich dann im Laufe des Jahrhunderts auch an größeren Grabdenkmälern weiterverfolgen³⁶⁸⁾. Aber erst an den treverischen Grabpfeilern seit der Mitte des 2. Jh. n.Chr. werden auch die Nebenseiten der Monamente mit Bildnischen versehen. Neu ist auch, daß an den Grabpfeilern szenische Darstellungen in eine Nische gebracht werden³⁶⁹⁾. Die Einfügung von nischenförmigen szenischen Kompositionen in eine echte Reliefnische ist außerhalb des Treverergebietes – selbst in den Rheinprovinzen – nicht nachzuweisen. Dort findet sich höchstens zuweilen die Reliefnische, der sich die Komposition aber nicht

365. Zur Entwicklung der Nischenstele vgl. Gabelmann, Typen 108ff.

366. Gabelmann, Typen 108ff.

367. Gabelmann, Typen 114.

368. Z.B. Grabmal von Nickenich. – Ao. Trier, Landesmuseum.
Bibl. Esp. XI 7758f. – Gabelmann, Typen 114.

369. Gabelmann, Typen 126, hat diese Entwicklung an Sepulkraldenkmälern des späten 2. Jh. n.Chr. beobachtet. Der Weihestein des T. Flavius Constans aus dem 2. Jh. n.Chr. zeigt eine szenische Darstellung auf der Vorderseite. Zeitlich dürfte er aber nicht viel früher liegen als z.B. der Negotiatorpfeiler aus Neumagen, der bereits die seitlichen Figurennischen aufweist. Ähnlich sind auch die anderen Beispiele später entstanden als die treverischen Grabpfeiler.

unterordnet³⁷⁰⁾. Die Bildnische mit der entsprechenden nischenförmigen Komposition muß also als eine treverische Eigenart angesehen werden³⁷¹⁾.

Der Tribunaltypus

Eine dritte Form der Nischenkomposition bildet der sog. Tribunaltypus³⁷²⁾. Mit diesem Kompositionstypus ist eine Figurennische gemeint, die sich um eine zentral und frontal sitzende Person bildet. Da diese Figurenanordnung zuerst auf einem Tribunal zustande gekommen ist, erhielt sie nach diesem ihre Bezeichnung. Der Tribunaltypus umfaßt außerdem noch eine zweite Zone unterhalb des Tribunals, in der verschiedene Personen sich dem Tribunal zuwenden. Typisch für den Tribunaltypus ist also eine Nischenkomposition gepaart mit einer zweizonigen Komposition. Dieser Kompositionstypus ist im Treverergebiet nirgends anzutreffen und sei daher hier nur am Rande erwähnt. Im Unterschied zum oben behandelten Kompositionsschema um einen gegenständlichen Mittelpunkt herum, bildet sich das Halbrund von Personen beim Tribunaltypus eben um eine Person herum, die in der Mitte ganz frontal sitzt und welche nicht in den Halbkreis integriert ist. In der Municipalkunst Italiens lassen sich die frühesten Vertreter dieser Kompositionsform finden: am Grabmal des An(t)eros Asiaticus in Brescia (Abb. 133)³⁷³⁾ und im Giebel des Grabmals des Lusius Storax in Chieti (Abb. 134)³⁷⁴⁾. In der stadtrömischen offiziellen Kunst läßt sich der Tribunaltypus seit trajanischer Zeit fassen bei Darstel-

370. Typisch ist die Nische für Matronenaltäre. Die drei Matronen sitzen jeweils in einer Exedra, frontal nach vorne hin ausgerichtet auf einer herumführenden Bank. Sie passen sich insofern nicht der Nische an, als sie gewöhnlich nicht mehr strahlenförmig, dem Mittelpunkt zu geordnet, sitzen. Zu Matronensteinen vgl. H. Lehner, BJB 135, 1930, 35. - Hahl 48ff. - H. Schoppa, Römische Götterdenkmäler in Köln (1959) 25f. - H. von Petrikovits in: Aus rheinischer Kunst und Kultur. Auswahlkatalog des Rheinischen Landesmuseums Bonn (1963) 57. - Gabelmann, Typen 124f. - J. Gerhards, Köln JbVFrühg 14, 1974, 101. Weihedenkmal an die Lokalgöttin Vactavercustis. - Fo. Köln. - Ao. Köln, RGM. Inv.Nr. 670. Bibl. Römer am Rhein. Ausst. des RGM Köln² (1967) Nr. A 85. - G. Ristow in: Römer Illustrierte 1, 1974, 88 Abb. 178. - Schoppa a.O. 25f. - von Petrikovits a.O. 57.
371. In der späteren römischen Grabmalerei wird die Tradition der nischenförmigen Komposition mit dem Bildthema "Philosophenrunde" fortgeführt. In der sog. Neuen Katakcombe an der via Latina ist in der Lunette des rechten Arcosols eine Versammlung von Männern wiedergegeben. (L. Kötzsche-Breitenbuch, Die neue Katakcombe an der via Latina in Rom. 4. Erg.Bd. JbAChr [1976] Anh. 7, 19) Kläuser interpretiert die Szene als "ideale Wiedergabe eines Lehrgesprächs zwischen Hippokrates und seinen Schülern" (JbAChr 5, 1962, 180). Die griechische Tracht der Männer scheint diese Interpretation zu bestätigen. Damit wird das nischenförmige Kompositionsschema auch in spätromischer Zeit für dasselbe Thema beibehalten. Ein Mosaik des späten 4. Jh. n.Chr. aus Apamea greift das Thema ebenfalls noch einmal auf. Diesmal bildet sich die Gesprächsrunde um Sokrates und seine Freunde (G.M.A. Hanfmann, HarvSt 60, 1951, 205ff. - Ch. Picard in: Les statues ptolémaïques du Sarapieion de Memphis [1955] 161). In der frühchristlichen Kunst wird die Gesprächsrunde schließlich auf die Darstellung Christi, in der Runde seiner Aposteln sitzend, übertragen (z.B. Katakcombe St. Peter und Marcellinus. J. Kollwitz, Röm. Quartalschr. 44, 1936, 44 Nr. 1. - Katakcombe des Maius. Kollwitz a.O. 53 Nr. 41, 54. - Terrakottaplakette. Fogg Art Museum Bulletin 10, 1947, 224). So bleibt auch in der christlichen Kunst das Bildthema mit dem Kompositionsschema übereinstimmend. Auch bei der Komposition der nischenförmigen Figurenanordnung um einen Tisch herum, wird in der christlichen Kunst das beliebteste Thema weiterverwendet, die Mahlzeit. Auf Sarkophagen wird das Sigmamahl ein ganz geläufiges Bildthema, in dem noch die nischenförmige Komposition wiederzuerkennen ist (N. Himmelmann, Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jh. n.Chr. [1973] 25f.). Das jeweilige kontinuierliche Fortbestehen beider Kompositionstypen beweist die Beliebtheit dieses Schemas.
372. R. Delbrueck, Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 2, 1929) 11. 80. - F. Matz, AbhMainz 1952, 8, 642. - H. Gabelmann in: Festschrift E. Diez (1978) 54ff.
373. Fo. Forum von Brescia. - Ao. Brescia, Museo Civico Romano. Bibl. Dürtschke IV 331. - CIL V 4482. - G. Rodenwaldt, BJB 133, 1928, 233 Taf. 20f. - Ders., JdI 55, 1940, 38. - Matz a.O. 642. - I. Scott-Ryberg, MemAmAc 22, 1955, 100 Taf. 32ff. - M. Mirabella Roberti, Il Civico Museo Romano di Brescia (1959) 10 Abb. auf S. 9. - Bianchi-Bandinelli, StudMisc 15 Taf. 4. - W. Schleiermacher, Cambodunum-Kempten (1972) 29 Abb. 10. - Gabelmann a.O. 59.
374. Fo. Chieti. - Ao. Chieti, Museo Nazionale. Bibl. F. Matz, AA 1944/45, 110. - F. Coarelli, StudMisc 10, 1963/64, 85ff. Taf. 30ff. - Felletti Maj 362ff. - Gabelmann a.O. 59.

lungen, die den Kaiser, umringt von Gefolgsleuten, bei einer adlocutio oder liberalitas zeigen³⁷⁵⁾. In der Spätantike schließlich wird diese Form der Zentralkomposition zum geläufigen Typus für Repräsentationsszenen³⁷⁶⁾. Dieses Kompositionsschema hat also vor allem in der offiziellen stadtrömischen Kunst seine Nachfolge gefunden, obwohl es in der Municipalkunst seinen Anfang nahm. Dort hat diese Kompositionsform aber ähnlich wie in der Provinzialkunst keine Nachfolge gefunden.

Zusammenfassung

Aus den Untersuchungen zur Typologie der Alltagsszenen aus dem Treverergebiet und zu ihren Kompositionsgrundlagen ergibt sich, daß die treverischen Künstler in der Hauptsache auf Vorlagen zurückgegriffen haben. Diese Vorlagen lassen sich z.T. bis in griechische oder italische Kunst zurückverfolgen wie bei den Bildthemen der Tuchvorführung, der Kontorszene, der Zahlungsszene, der Spielszene und der Frisierszene. Z.T. lassen sich die Vorlagen auch nur bis zur Volkskunst Roms oder der Provinzialkunst Galliens nachweisen wie bei der Treidelszene, dem Verschnüren eines Warenballens, der Be- und Entladung eines Schiffes und dem Weinausschank. Dabei wurden diese Vorlagen allerdings nicht schematisch kopiert, sondern je nach Bedarf abgewandelt. Auch die nischenförmige Komposition um einen Tisch als Mittelpunkt und die nischenförmige Komposition ohne Mittelmotiv lassen sich zurückverfolgen.

Als eigene Entwicklung darf man aber die Übertragung dieser Kompositionssformen in eine echte Bildnische betrachten. Hierbei ist zu betonen, daß erst im Treverergebiet die Einfügung dieser Komposition in Bildnischen auf den Nebenseiten größerer Grabbauten erfolgt.

Als Zwischenstufen für die Übertragung italischer oder auch griechischer Bildtypen ebenso wie für die Komposition der nischenförmigen Gruppierung lassen sich Denkmäler aus der Volkskunst Roms und der Municipalkunst Mittel- oder Oberitaliens ausmachen. Somit treten die Volkskunst, die Municipal-kunst und die Provinzialkunst in engsten Zusammenhang, denn sie haben sich gegenseitig beeinflußt bzw. Anregungen weitervermittelt.

Anders ist es bei der künstlerischen Ausführung. Die treverische Denkmälergruppe weist einen Stil auf, der sich mit anderen provinzialrömischen Denkmälern sowie Denkmälern der Municipal- und der Volkskunst nicht vergleichen läßt. In dieser Beziehung sind die treverischen Darstellungen als eigenständige, selbst entwickelte Leistungen anzusehen.

Damit erweisen sich die Alltagsszenen der treverischen Grabdenkmäler als Darstellungen bewährter und bekannter Bildtypen, auf die ein bekanntes Kompositionsschema übertragen wurde. Es läßt sich nunmehr eindeutig sagen, daß diese Darstellungen einer langen Tradition entstammen, daß sie zwar weit verbreitet waren, aber nur im Treverergebiet zu einer derartigen Beliebtheit gelangt sind.

375. Zur Entwicklung der Zentralkomposition vgl. vor allem G. Rodenwaldt, BJb 133, 1928, 228ff. – Ders., JdI 51, 1936, 102ff. – Ders., CAH XII 537ff. – Ders., JdI 55, 1940, 38f. – F. Matz, AbhMainz 1952, 8, 625ff.

376. T. Hölscher, JdI 95, 1980, 321.

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Für die Abkürzungen sind die Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts (Zeitschriften: Archäologische Bibliographie 1980. – Monographien und Reihen: AA 1980, 615ff) maßgebend. Ergänzend werden folgende Abkürzungen verwendet:

- Altmann = W. Altmann, Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit (1905)
 Amelung = W. Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz (1897)
 Bianchi-Bandinelli, StudMisc = R. Bianchi-Bandinelli, StudMisc 10, 1963/64
 Bianchi-Bandinelli, Zentrum = R. Bianchi-Bandinelli, Rom. Das Zentrum der Macht (1970)
 Bianchi-Bandinelli, Ende = R. Bianchi-Bandinelli, Rom. Das Ende der Antike (1971)
 Bianchi-Bandinelli, Kunst = R. Bianchi-Bandinelli, Die römische Kunst (1975)
 Dragendorff-Krüger = H. Dragendorff - E. Krüger, Das Grabmal von Igel (1924)
 Drexel = F. Drexel, RM 35, 1920
 Engemann = Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späten römischen Kaiserzeit,
 2.Erg.Bd.JbAChr (1973)
 Esp. = E. Espérandieu, Recueil
 Felletti Maj = B.M. Felletti Maj, La tradizione italica nell'arte romana (1977)
 Gabelmann, Typen = H. Gabelmann, BJb 172, 1972
 Gabelmann, Werkstattgruppen = H. Gabelmann, Die Werkstattgruppen der obertialischen
 Sarkophage (1973)
 Gabelmann, Grabbauten = H. Gabelmann in: Festschrift Brommer (1977)
 Gabelmann, Tektonik = H. Gabelmann, BJb 177, 1977
 Gauer = W. Gauer, BayVgBl 43, 1978
 Gummerus = H. Gummerus, JdI 28, 1913
 Hahl = L. Hahl, Zur Stilentwicklung der provinzialrömischen Plastik in Germanien und
 Gallien (1937)
 Hatt, tombe = J.J. Hatt, La tombe gallo-romaine (1951)
 Hatt, Kelten = J.J. Hatt, Kelten und Galloromanen (1970)
 Helbig, Wandgemälde = W. Helbig, Wandgemälde der durch den Vesuv verschütteten Städte
 Campaniens (1868)
 Hettner, Steindenkmäler = F. Hettner, Die römischen Steindenkmäler des Provinzialmuseums in
 Trier (1893)
 Hettner, Führer = F. Hettner, Illustrierter Führer durch das Provinzialmuseum in Trier (1903)
 Jahn = O. Jahn, Berichte der phil.-hist. Cl. der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissen-
 schaften (1861)
 Koepf = F. Koepf, Germania Romana III² (1926)
 Koethe = H. Koethe, RA 10, 1937
 Lefebvre = L. Lefebvre, Les sculptures gallo-romaines du Musée d'Arlon (1975)
 Maiuri = A. Maiuri, La peinture romaine (1953)
 Mariën = M.E. Mariën, AnnLux 76, 1945
 v. Massow = W. von Massow, Die Grabdenkmäler von Neumagen (1932)
 Mertens = J. Mertens, Arch.Belg. 42, 1958

- Rostovtzeff I = M. Rostovtzeff, Gesellschaft und Wirtschaft im römischen Kaiserreich I (1926)
Rostovtzeff II = ders., Gesellschaft und Wirtschaft im römischen Kaiserreich II (1929)
Schindler (1970)/(1977) = R. Schindler, Führer durch die vorgeschichtliche und römische Abteilung.
Landesmuseum Trier (1970) bzw. (1977)
Schoppa = H. Schoppa, Die Kunst der Römerzeit in Gallien, Germanien und Britannien (1957)
Sibenaler = G. Sibenaler, Guide illustré du Musée Lapidaire-Romain d'Arlon (1905)
Thill = G. Thill, Les époques gallo-romaine et mérovingienne au Musée d'Histoire et d'Art
Luxembourg. Guide illustré² (1972)
Wightman = E. M. Wightman, Roman Trier and the Treveri (1970)
Zimmer = G. Zimmer, Römische Berufsdarstellungen (1982)

Abkürzungsverzeichnis der im Katalog und in den Anmerkungen verwendeten Begriffe:

| | |
|--------|-------------------|
| Fo. | Fundort |
| Ao. | Ausstellungsort |
| H. | Höhe |
| B. | Breite |
| T. | Tiefe |
| Abb. | Abbildung |
| Taf. | Tafel |
| li NS. | linke Nebenseite |
| re NS. | rechte Nebenseite |
| VS. | Vorderseite |
| m | Meter |
| Dm. | Durchmesser |

Katalog

Typologie

Die Tuchvorführung

Treverergebiet

1. Reliefblock (Abb. 38)

- Fo. St. Wendel (Schindler: Hirzweiler. – Wightman: Gegend von Tholey). – Ao. Trier, Landesmuseum. – Roter Sandstein. – H. 0,76 m B. 0,86 m T. 0,27 m. – Gleichzeitig Negotiatorpfeiler, 160 n.Chr. (Koethe). – 200-205 n.Chr.
 Bibl. Hettner, Steindenkmäler 115 Nr. 247. – Esp. VI 5123. – Drexel 93 Abb. 6. – Koethe 221. – Hatt, tombe 205. – Schindler (1970) 58 Abb. 176. – Wightman 186 Taf. 18 b. – K. Polaschek, KurtrierJb 14, 1974, 214f. Abb. 3. – Schindler (1977) 58 Abb. 176.

2. Grabmal der Secundinii. Attikarelief Südseite (Abb. 39; vgl. auch Nr. 31, 94)

- Fo. Igel. – Ao. Igel, *in situ*. – Roter Sandstein. – H. 2,24 m B. 3,60 m T. 2,70 m. – Mitte 3. Jh. n.Chr. (Dragendorff-Krüger). – Ca. 215-217 n.Chr.
 Bibl. Drexel 91f. – Dragendorff-Krüger 77f. Abb. 47 Taf. 10, 1. – E. Zahn, TrZ 31, 1968, 230. 234. – Wightman 150. 246. – Polaschek a.O. 213f. – E. Zahn, Die Igeler Säule bei Trier⁴ (Rhein. Kunststätten 6/7, 1976). – H. Heinen, TrZ 39, 1976, 100. – J.F. Drinkwater, TrZ 40/41, 1977/78; 109ff.

3. Tuchhandelpfeiler (Abb. 40)

- Fo. Neumagen. – Ao. Trier, Landesmuseum. – Sandstein. – H. 0,54 m B. 1,12 m T. 0,80 m. – 220 n.Chr.
 Bibl. Esp. VI 5166 und 5176. – Drexel 94. – v. Massow 154 Nr. 183 Abb. 104 Taf. 26. – Polaschek a.O. 214 Abb. 1.

4. Block eines Grabpfeilers (Abb. 41)

- Fo. Buzenol-Montauban. – Ao. Virton, Musée Gaumais. – Feiner Sandstein. – H. 0,45 m B. 0,82 m T. 0,49 m. – Ca. 200-205 n.Chr.
 Bibl. Mertens Nr. 45 Taf. 33. – Ders., Bull. de la Cl. des lettres et des sciences mor. et polit., 5. sér. 45, 1959, 46.

Gallien

5. Block eines Grabdenkmals (Abb. 43)

- Fo. Baalon. – Ao. Verdun, Musée de Princerie. – "pierre commune". – H. 0,66 m B. 0,80 m T. 0,78 m. – Anfang 3. Jh. n.Chr.
 Bibl. Esp. V 3785. – Drexel 93. – M. Reddé, Gallia 36, 1978, 43. 60.

6. Block eines Grabdenkmals (Abb. 44)

- Fo. Stenay 1881. – Ao. Verdun, Musée de la Princerie. – "pierre commune". – H. 0,73 m B. 0,88 m T. 0,77 m. – Ende 2. Jh. n.Chr.
 Bibl. CIL XIII 3456. – Esp. V 3786. – Drexel 94. – Wightman 186.

7. Grabmalblock (Abb. 45)

Fo. Le Puy. – Ao. Le Puy, in der Kathedrale eingemauert (im "soubassement du clocher" laut Espérandieu). – "pierre commune". – H. 0,67 m B. 1,80 m. – Anfang 3. Jh. n.Chr.
Bibl. Esp. II 1659.

8. Grabmal eines Metzgers. Linke Nebenseite (Abb. 46)

Fo. Dijon, 2 Fragmente in Mauer des Castrums, 1 Nähe des Turms de Bar 1852 bzw. 1863. – Ao. Dijon, Musée Archéologique. – "calcaire oolithique fin". – H. 0,80 m B. 0,45 m T. 0,50 m. – H. total 1,90 m B. total 1,40 m T. total 0,62 m.

Bibl. Esp. IV 3454. 3487. – Hatt, tombe 193. – S. Deyts, RAE 22, 1971, 367ff. Taf. 10f. – Dies., Dijon, Musée Archéologique. Sculptures gallo-romaines mythologiques et religieuses (1976) Nr. 75.

Italien

9. Grabstele (Abb. 48)

Fo. Mailand, verbaut in der Porta Orientalis. – Ao. Mailand, Porta Nuova. – Einheimischer Stein. – H. 2,50 m B. 0,70 m. – Spätclaudisch.

Bibl. CIL V 6123. – C. Amati, Antichità di Milano (1821) Taf. 21. – Dütschke V 982 Anm. 1. – EAA V (1963) 5 Abb. 7 s.v. Milano. – Zimmer Nr. 35.

10. Grabstele

Fo. Mailand, vermauert in Porta Orientalis. – Ao. Mailand, Castello Sforzesco, Magazin. Inv.Nr. A 6602. – Marmor. – H. 0,80 m B. 0,45 m T. 0,31 m. – Flavisch.

Bibl. CIL V 5943. – Dütschke V 982. – Zimmer Nr. 36.

11. Grabstele

Fo. Unbekannt. – Ao. Mailand, Castello Sforzesco, Magazin. Inv.Nr. A 6587. – Einheimischer Stein. – H. 0,96 m B. 0,74 m T. 0,08 m. – Ende 1. Jh. n.Chr.

Bibl. Zimmer 19 Nr. 37.

12. Kindersarkophag (Abb. 49; vgl. auch Nr. 86)

Fo. Unbekannt. – Ao. Turin, Museo di Antichità. Nr. 625. – Mitte 3. Jh. n.Chr.

Bibl. G. Rodenwaldt, BjB 147, 1942, 225 Taf. 17, 2. – Zimmer 19 Nr. 41.

13. Ladenschilder

Fo. Rom, Vigna Strozzi. – Ao. Florenz, Uffizien. – Lunamarmor. – a. H. 0,48 m B. 0,76 m. – b. H. 0,48 m B. 0,78 m. – 2. Hälfte 1. Jh. v.Chr. (Sieveking). – Claudisch (Strong). – Kissen = claudisch, Tuche = neronisch (Felletti Maj).

Bibl. Jahn 371ff. Taf. XI, 2, 3. – Dütschke III 507. – Amelung Nr. 16. – J. Sieveking, ÖJh 13, 1910, 99 Abb. 56f. – Drexel 114. – E. Strong, L'arte in Roma antica (1929) 179 Abb. 209f. – G. Rodenwaldt, Die Kunst der Antike² (1930) 510 Abb. 551. – G. Calza, Capitolium 14, 1939, 221ff. – G. Rodenwaldt, JdI 55, 1940, 27. – G. Mansuelli, Galleria degli Uffizi. Le sculture I (1958) Nr. 141. 142. – F.W. Goethert, Antike Plastik IX, 7 (1969) 83 Abb. 13. – Felletti Maj 320ff. Abb. 152f. – Zimmer 19. 50 Nr. 38. 39.

14. Wandmalereien (Abb. 50)

Fo. Pompeji, Villa der Iulia Felix. – Ao. Neapel, Museo Nazionale. a. Inv.Nr. 9062. – Stuck. – a. H. 0,45 m B. 1,60 m. – b. H. 0,47 m B. 0,72 m. – Vierter Stil.

Bibl. Helbig, Wandgemälde Nr. 1497. 1498. – O. Jahn, Über Darstellungen des Handwerks und Handelsverkehrs auf antiken Wandgemälden (1868) 271f. – Daremberg-Saglio Abb. 4922. 6727. – Reinach, RP 253, 3. 5. – Maiuri 146.

15. Ladenschild des M. Vecilius Verecundus (Abb. 51)

Fo. Pompeji, IX, 7, 7, via dell'abondanza. – Ao. In situ. – Stuck. – Vierter Stil.

Bibl. Pfuhl, MuZ III Taf. 341 Abb. 744 § 987. – M. Della Corte, Case ed abitanti di Pompei³ (1965) 279. – G. Picard, Die Kunst der Römer (1968) 90f. Abb. 63. – F. Kraus, Pompeji und Herculaneum (1973) 162 Abb. 200. – R. Etienne, Pompeji. Das Leben in einer antiken Stadt (1974) 206. 154 A 74. – Pompeji AD 79. Ausst. Katalog. Royal Academy of Arts, Piccadilly, London. 20.11.76 – 27.2.77, Abb. auf S. 53.

16. Eckpfeiler in einer Fullonica (Abb. 52)

Fo. Pompeji, VI, 8, 20 (nach Felletti Maj VI, 7, 20). – Ao. Neapel, Museo Nazionale. Inv.Nr. 9774. – Stuck. – H. 0,63 m B. 0,86 m. – Wahrscheinlich neronisch (Felletti Maj).

Bibl. O. Jahn, AZ 1854, 191 Nr. 82. – Ders. a.O. 305f. – Helbig, Wandgemälde 1502. – Reinach, RP 251, 1. 2. 253, 8. – A. Mau, Führer durch Pompeji (1928) 226. – Felletti Maj 336.

Rom

17. Grabara des Q. Socconius Felix (Abb. 53).

Fo. Rom, via triumphalis (zwischen viale delle Milizie, via Leone V via Otranto, via Famagosta). – Ao. Cortile del Palazzo del Istituto Romano dei Beni Stibili, via Quattro Fontane 13 - 18. – Marmor. – H. 1,50 m B. 1,30 m T 0,70 m. – Wohl spätflavisch (Goethert).

Bibl. D. Vagliari, NSc 1907, 471ff. Abb. 44. 45. – G. Gatti, Bull.Com. 1907, 33ff. Abb. 1ff. – F.W. Goethert, Antike Plastik IX, 7 (1969) 79ff. Abb. 2. – D. Willers, Gnomon 47, 1975, 505f. – Zimmer 19 Nr. 40.

Kontorszene und Zahlungsszene**a. Kontorszene***Treverergebiet*

18. Negotiatorpfeiler (Abb. 2; vgl. auch Nr. 95)

Fo. Neumagen. – Ao. Trier, Landesmuseum. – Sandstein. – H. 0,60 m B. 0,83 m T. 0,97 m. – 175-180 n.Chr.

Bibl. Hettner, Führer Nr. 20. – Esp. VI 5156. – v. Massow 129 Nr. 179a 1 Abb. 78 Taf. 25.

19. Schulreliefpfeiler (vgl. auch Nr. 105)

Fo. Neumagen. – Ao. Trier, Landesmuseum. – Sandstein. – H. 0,68 m B. 0,68 m T. 1,18 m. – 185 n.Chr.

Bibl. Hettner, Führer Nr. 22. – Esp. VI 5149 a. – Drexel 32. – v. Massow 136 Nr. 180 b Taf. 28.

20. Elternpaarpfeiler (Abb. 54; vgl. auch Nr. 71)

Fo. Neumagen. - Ao. Trier, Landesmuseum. - Sandstein (ein Quader in der Friserszene Kalkstein). - H. 1,24 m B. 1,42 m. - 225 n.Chr.

Bibl. F. Hettner, BJb 84, 1887, 258. - W. von Massow, AA 1927, 191. - Esp. VI 5142. - v. Massow 158 Nr. 184 Taf. 31ff. - G. Rodenwaldt, JdI 48, 1933, 208ff. - Hahl 35f. - W. Binsfeld, in: Katalog. Römer am Rhein. Ausst. des RGM Köln² (1967) 188 Nr. A 176 Taf. 51. - Gauer 92ff.

21. Giebelförmiges Grabrelief (Abb. 55)

Fo. Bollendorf. - Ao. Trier, Landesmuseum. - Roter Sandstein. - H. 0,60 m B. 0,72 m T. 0,20 m.

Bibl. J. Overbeck, Katalog des Königlich Rheinischen Museums vaterländischer Alterthümer (1851) 37 Nr. 75. - F. Hettner, Katalog des Königlichen Rheinischen Museums vaterländischer Alterthümer bei der Universität Bonn (1876) 90 Nr. 241. - H. Lehner, Die antiken Steindenkmäler des Provinzialmuseums Bonn (1918) 288 Nr. 713. - Schindler (1977) Abb. 323.

22. Block eines Grabdenkmals

Fo. "Lokale Herkunft" (Espérandieu); aus dem Ruwertal. - Ao. Trier, Landesmuseum. - H. 0,58 m B. 0,64 m T. 0,57 m.

Bibl. Esp. X 7591. - H. Cüppers in: Germania Romana III, 7. Beih. Gymnasium (1970) 143 Taf. VIII unten.

Gallien

23. Grabstele (Abb. 56)

Fo. Bourges. - Ao. Bourges, Musée du Berry. - "pierre commune". - H. 0,73 m B. 0,83 m T. 0,28 m. - Anfang 2. Jh. n.Chr.

Bibl. Esp. II 1443.

Rom

24. Grabpfeiler eines Metzgers (Abb. 57)

Fo. Rom, Trastevere. - Ao. Dresden, Staatliche Museen. Nr. 418. - Italischer Marmor. - H. 0,39 m B. 1,03 m. - Trajanisch (Führer). - 2. Jh. n.Chr. (Herrmann).

Bibl. Jahn 352. - S. Dressel, AA 4, 1889, 101f. 156 Anm. 1 Abb. auf S. 102. - Altmann 249. - T. Birt, Die Buchrolle in der Kunst (1907) 66. - P. Herrmann, Verzeichnis der antiken Originalbildwerke der Staatlichen Skulpturensammlung zu Dresden² (1925) 91 Nr. 418. - Führer durch die Staatlichen Museen zu Dresden (1932) 280 Nr. 418. - G. Rodenwaldt, JdI 55, 1940, 27. - G.M.A. Richter, The Furnitures of the Greeks, Etruscans and Romans (1966) 101 Abb. 505. - Zimmer 46f. Nr. 2.

25. Relief eines Weinhandlers (Abb. 58)

Fo. Unbekannt, vielleicht Ostia. - Ao. Liverpool, Merseyside County Museum. - Lunamarble. - H. 0,59 m B. 0,94 m T. 0,11 m. - Nach Marcussäule.

Bibl. H. Blümner, AZ 35, 1877, 128ff. Taf. 13. - A. Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums III (1889) 2088 Abb. 2336. - Altmann 251. - Birt a.O. 66. - M. Rostovtzeff, RM 26, 1911, 280ff. Abb. 3. - Drexel 114. - Reinach, RR III 454, 1. - Rostovtzeff 184 Taf. 26. - B. Ashmole, A Catalogue of the Ancient Marbles at Ince Blundell Hall (1929) Nr. 298. - G. Rodenwaldt, JdI 55, 1940, 28ff.

26. Relief (Abb. 59)

Fo. Rom, Tor Marancia. - Ao. Vatikan, Galleria dei Candelabri III. - Weißer Marmor. - H. 0,33 m B. 0,53 m. - Anfang 2. Jh. n.Chr. (White). - Vorhadrianisch (Lippold). - 3. Jh. n.Chr.

Bibl. L. Biondi, I monumenti Amaranziani (Museo Chiaramonti III) (1821) 198 Taf. 49, 4. - Jahn 350. - Ders., Über die Zeichnungen antiker Monamente im Codex Pighianus, SB Leipzig (1861) 350 Taf. 13, 3. - G. Lippold, Vat.Kat. III 2, 247 Nr. 20 Taf. 113. - Zimmer Nr. 179.

27. "Ara des Domitius Ahenobarbus" (Abb. 60)

Fo. Rom. - Ao. Paris, Louvre. - Pentelischer Marmor (Felletti Maj). - H. 0,835 m B. 5,65 m T. 0,16 - 0,18 m.

Bibl. H. Kähler, Seethiasos und Census (1966). - F. Coarelli, Dial. 2, 1968, 302 Nr. 3. - Felletti Maj 175ff. - E. Simon, JdI 93, 1978, 209. - T. Hölscher, AA 1979, 337ff.

b. Zahlungsszene*Treverergebiet*

28. Reliefblock (Abb. 61)

Fo. Neumagen. - Ao. Trier, Landesmuseum. - Sandstein. - H. 0,56 m B. 1,39 m T. 0,50 m. - 200-205 n.Chr.

Bibl. Esp. VI 5148. - C. Robert, Archäologische Hermeneutik (1919) 119. - Drexel 97. - v. Massow 215 Nr. 303 Taf. 59. - H. Schoppa, Germania Romana II (1965) 59f. Taf. 26. - G. Becatti, L'età classica (1965) 344. - Bianchi-Bandinelli, Ende 157. 431 Abb. 146.

29. Zirkusdenkmal (Abb. 17, 18, 21, 22, 62)

Fo. Neumagen. - Ao. Trier, Landesmuseum. - Sandstein. - H. 1,30 m B. 1,46 m T. 0,97 m. - 215 n.Chr. (li NS.), 220 n.Chr. (re NS.).

Bibl. F. Hettner, BJb 84, 1887, 259. - Ders., Führer 13 Nr. 12 a.b.c. - Esp. VI 5175. - Drexel 97. - G. Rodenwaldt, AA 1927, 193. - W. von Massow, AA 1927, 192. - v. Massow 143 Nr. 182 Abb. 93. 97. 99. 101 Taf. 29. - Eydoux 269 Abb. 301. 311. - Gauer 85.

30. Dreiseitig reliefierte Attika (Abb. 63; vgl. auch Nr. 59)

Fo. Trier. - Ao. Trier, Landesmuseum. - Sandstein. - H. 0,63 m B. 1,04 m T. 1,01 m. - 215 n.Chr. - Mi 2. Jh. n.Chr. (Schoppa).

Bibl. E. Krüger, TrZ 7, 1932, 169. 180 Taf. 14f. - Ders., Germania 17, 1933, 23ff. - Esp. XI 7725. - Koethe 223. - P. Steiner, SaalbJb 9, 1939, 34f. Taf. 19, 1-2. - F. Kretzschmer - E. Heinrich, TrZ 20, 1951, 96 Taf. 3, 1. - Schoppa 53 Abb. 60. - H. Heinen, TrZ 39, 1976, 103 Abb. 7.

31. Grabmal der Secundinii (Abb. 64; vgl. auch Nr. 2 und 94) Attikarelief Ostseite; Sockelrelief Südseite

Angaben vgl. Nr. 2

Bibl. Drexel 91f. - Dragendorff-Krüger Abb. 48 Taf. 11, 1 (Attika). Abb. 30 Taf. 10, 2 (Sockel).

32. Fragment einer Zahlung

Fo. Neumagen. – Ao. Verschollen. – Sandstein.

Bibl. v. Massow 243 Nr. 444 Abb. 140 nach einer Zeichnung von A. Wiltheim "auf demselben Blatt wie Nr. 179 a 7 (Oberkörper des Sitzenden im Weinladen mit Knaben davor. Negotiatorpfeiler)".

33. Grabpfeiler mit der Pachtzahlung (Abb. 65)

Fo. Arlon. – Ao. Arlon, Musée Luxemb. – Kalkstein. – H. 0,76 m B. 0,60 m T. 0,87 m. – Gegen 250 n.Chr. (Mariën). – Mitte 3. Jh. n.Chr. (Lefèvre). – 215 n.Chr.

Bibl. Sibenaler 114 Nr. 68. – Esp. V 4037. – Drexel 97. 100. – Mariën 77 D 2 Abb. 28. – Bertrand, BInstArlon 36, 1960, 40ff. – Lefèvre 78 Nr. 50 Abb. 49.

34. Pfeiler des Tuchhändlers (Abb. 66)

Fo. Arlon. – Ao. Arlon, Musée Luxemb. – Kalkstein. – H. 1,52 m B. 1,01 m T. 0,72 m. – 215 n.Chr.

Bibl. Sibenaler 90ff. Nr. 52. – Drexel 93. – Esp. V 4043. – Mariën 30 A 1. 4. – Wightman 186. – Lefèvre 71f. Nr. 47 Abb. 42ff.

35. Altar mit Pinienzapfen

Fo. Arlon. – Ao. Arlon, Musée Luxemb. – Kalkstein. – H. 0,94 m B. 0,32 m T. 0,30 m. – Mitte 3. Jh. n.Chr. (Mariën).

Bibl. Drexel 97. – Esp. V 4098. – Mariën 118 F 3 Abb. 47.

36. Fragment eines Grabmals

Fo. Buzenol-Montauban. – Ao. Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire. – Kalkstein. – H. 0,59 m B. 0,88 m T. 0,55 m. – Ende 2. Jh. n.Chr. (Mariën).

Bibl. M.E. Mariën, BMusArt 16, 1944, 32 Abb. 33.

37. Block eines Grabpfeilers (Abb. 67)

Fo. Buzenol-Montauban. – Ao. Virton, Musée Gaumais. – Jurakalk. – 217-220 n.Chr.

Bibl. M. Renard, Le Pays Gaumais 20, 1959, 7ff. – J. Mertens, Archéologie 1959, 2, 414. – Ders., Bull. de la Cl. des lettr. et scienc. mor. et polit. 5. sér. 45, 1959, 41 Taf. 5. – J. Moreau, AA 1961, Sp. 135f. Abb. 3. – J. Mertens in: Festschrift Fremersdorf (1961) 142 Taf. 38b.

38. Reliefblock

Fo. Buzenol-Montauban. – Ao. Buzenol-Montauban. – Feiner Sandstein. – H. 0,85 m B. 0,77/0,81 m T. 0,55 m. – Ende 2. Jh. n.Chr. / Anf. 3. Jh. n.Chr. (Mertens).

Bibl. Mertens 37 Nr. 28 Taf. 24 a.b.

39. Fries eines Grabdenkmals (Abb. 68)

Fo. Aus Coll. Mansfeld. – Ao. Luxembourg, Musées de l'Etat. – H. 0,605 m B. 1,32 m T. 0,66 m (scellée).

Bibl. J. Engling, Die zu Luxemburg eingemauerten Bildsteine aus der Römerzeit (Publ. de la Section Historique 8, 1852) 69ff. – Esp. V 4149. – Thill 9 Nr. 38. – E. Wilhelm, Pierres sculptées et inscriptions de l'époque romaine. Musée d'Histoire et d'Art, Luxembourg (1974) 38 Nr. 276 Abb. auf S. 129.

40. Block eines Grabdenkmals

Fo. Unbekannt. – Ao. Verschollen.

Bibl. Ch.M. Ternes, Répertoire archéologique du Grand Duché de Luxembourg 2 (1970)
Taf. 129 Abb. 229 f. – Esp. V 4148.

Gallien

41. Grabstele (Abb. 69)

Fo. Metz. – Ao. Metz, Musée de Metz. – H. 1,70 m B. 0,75 m T. 0,70 m. – Ca. 215 n.Chr.
Bibl. R. Billoret, Gallia 34, 1976, 367 Abb. 13 U.

42. Relief (Abb. 70)

Fo. Narbonne. – Ao. Narbonne, Musée Lapidaire. Eglise Lamourguier. – Feiner Sandstein. –
H. 0,57 m B. 1,48 m T. 0,17 m. – Wahrsch. 1. Jh. n.Chr.
Bibl. M. Rostovtzeff, RM 26, 1911, 262. – Drexel 110. – Esp. I 626.

43. Grabmonument. Vier Fragmente (Abb. 71 - 74)

Fo. Saintes. – Ao. Saintes, Musée Archéologique. – Kalkstein. – H. 0,92 m B. 0,62 m. –
2./3. Jh. n.Chr. (Bianchi-Bandinelli, Ende). – Anfang 3. Jh. n.Chr. (Hatt, tombe).
Bibl. L. Audiat, Catalogue. Musée de la Ville de Saintes (1888) Nr. 142. 143. 146. – Drexel
110. – Esp. II 1341. – Hatt, tombe 193. 208. – Bianchi-Bandinelli, Ende 431 Abb. 142.

44. Relief (Abb. 75)

Fo. Bordeaux. – Ao. Bordeaux, Musée d'Aquitaine. – "pierre commune". – H. 0,36 m B. 0,92 m
T. 0,65 m.
Bibl. Esp. II 1097. – R. Etienne, Bordeaux antique (1962) 198 Taf. 16.

45. Relief

Fo. Paris. – Ao. Paris, Musée Carnavalet, scheinbar verschollen. – "pierre commune". – H. 0,99 m
B. 0,97 m T. 0,23 m.
Bibl. Drexel 111. – Esp. IV 3175.
Zwischen den beiden Relieffeldern Inschrift: D (iis) M (anibus) M ax imi aerer i?

Niedergermanien

46. Grabstein des Q. Mattonius (Abb. 79)

Fo. Köln. – Ao. Köln, RGM, Magazin. – Kalkstein. – H. ca. 0,75 m B. ca. 1,20 m. – Ende 2. Jh.
n.Chr.
Bibl. S. Neu, AW 12, 3, 1981, 31ff.

Obergermanien

47. Fragment eines Relieffrieses (Abb. 80)

Fo. Weinsheim, an fränkischem Plattengrab. – Ao. Worms, Museum der Stadt Worms. –
Kalkstein. – H. 0,60 m B. 1,33 m und 0,85 m T. 0,08 m.
Bibl. A. Weckerling, Germania 3, 1919 (Beilage) 90f. – F. Drexel, Germania 3, 1919, 91f. –
Ders. 97. – Esp. VIII 6066. – Koepp 53 Taf. XLI 2. 4.

Raetien

48. Grabpfeiler des T. Flavius Martialis (Abb. 81)

- Fo. Oberhausen. - Ao. Augsburg, Römisches Museum. - Kalkstein. - H. total 4,20 m. - H. der Aedicula 1,29 m B. 0,94 m T. 0,70 m. - Severisch (Gauer). - Ca. Mitte 2. Jh. n.Chr. (CSIR). - "Erheblich nach spätanton. Stilwandel" (Gabelmann, Gnomon).
- Bibl. Mezger, Beil. 27/28 des Jahr.Ber.Hist.Ver.Schwaben (1861/62) 36ff. - Drexel 37. - W. Hübner, JbZMusMainz 5, 1958, 189 Taf. 29. - H.J. Kellner, Die Römer in Bayern (1971) 126f. Abb. 128. - CSIR Deutschland I, 1 (1973) 26 Nr. 29 Taf. 14. - L. Weber, Städtische Kunstsammlungen Augsburg III. Römisches Museum (1973) Nr. 25. - H. Gabelmann, Gnomon 48, 1976, 596. - Ders., Grabbauten 113f. - Gauer 74ff.

49. Grabstein des Pompeianus Silvinus

- Fo. Augsburg, Lechebene. - Ao. Augsburg, Römisches Museum. - Kalkstein. - H. 0,96 m B. 1,16 m T. 0,74 m. - Ca. 200 n.Chr. (Weber).
- Bibl. L. J. Weber in: Ausgrabungen in Deutschland 2 (1975) 128 Anm. 5 Abb. 13ff. - R. Kern-G. Maier-M. Wölflie in: Städtische Kunstsammlungen Augsburg. Römisches Museum V (1978) 91ff. Taf. 17.

Pannonien = Moesia superior

50. Grabstele (Abb. 82)

- Fo. Kostolac. - Ao. Belgrad, Nationalmuseum. - Marmor. - H. 0,45 m B. 0,85 m. - 2. Jh. n.Chr. (Bianchi-Bandinelli, Ende).
- Bibl. T. Birt, Die Buchrolle in der Kunst (1907) 20. - M. Rostovtzeff, RM 26, 1911, 278. - F. Drexel, Germania 3, 1919, 91. - Drexel 115. - Reinach, RR II 160, 2. - Rostovtzeff I 318 Taf. 34, 1. - Bianchi-Bandinelli, Ende 127 Abb. 117.

Oberitalien

51. Fragment (Abb. 83)

- Fo. Aquileia. - Ao. Aquileia, Museo Archeologico, Inv.Nr. 228. - Marmor. - H. 0,56 m B. 0,54 m T. 0,17 m. - Wende 2./3. Jh. n.Chr.
- Bibl. V. Sta. Maria Scrinari, Catalogo delle sculture romane (1972) 164 Nr. 511. - Gabelmann, Werkstattgruppen Nr. 46 Taf. 20, 2.

Rom

52. Grabmal des Eurysaces (Abb. 84)

- Fo. Rom, via Labicana. - Ao. In situ. - Travertin. - Fries: H. 0,53 m B. 4,05 m und 8,75 m. - Vielleicht noch spätrepublikanisch (Gummerus). - Ende Republik/Anf. Kaiserzeit (Felletti Maj).
- Bibl. Gummerus 67. - Drexel 106. - Reinach, RR III 236. - L. Crema, L'architettura romana I (Enc. Class. III, 12, 1959) 256. - H. Kähler, Rom und seine Welt (1960) 161ff. - Nash, Rom II 329ff. - Bianchi-Bandinelli, Zentrum 66 Abb. 73. - P. Ciancio Rossetto, Il sepolcro del fornaio M. Virgilio Eurisace a Porta Maggiore (1973). - Felletti Maj 246ff. Abb. 111 a-i.

53. Endymionsarkophag (Abb. 85)

- Fo. Rom. - Ao. Rom, Thermenmuseum, Chiostro Grande. - Marmor. - H. 0,83 m B. 2,07 m T. 0,88 m. - Anfang 3. Jh. n.Chr. (Sichtermann). - Nachgallienich-tetrarchisch (L'Orange).
 Bibl. G. Rodenwaldt, RM 36/37, 1921/22, 89f. - E. Giovanetti, Capitolium 12, 1937, 471f. 475ff. - H.P. L'Orange - A. von Gerkan, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens (1939) 208 Nr. 5 Abb. 37, 38. - H. Sichtermann, Späte Endymion-sarkophage (1966) 90ff. Abb. 57. - Gabelmann, Werkstattgruppen 160.

54. Sarkophagrelief (Abb. 86)

- Fo. Früher Giardino della Pigna. - Ao. Vatikan, Museo Chiaramonti. - Hellgrauer Marmor. - H. 0,44 m B. 0,605 m. - 3. Jh. n.Chr.
 Bibl. Jahn 348ff. Taf. X, 4. - Daremberg-Saglio I 406 Abb. 494. - Amelung, Vat.Kat. I Nr. 213. - Matz-Duhn II 241 Nr. 2864. - Drexel 113. - Mostra Augustea della romanità. Catalogo 4 (1938) 903 Nr. 42 b. - Gabelmann, Werkstattgruppen 160.

55. Riefsarkophag (Abb. 87)

- Fo. Rom. - Ao. Rom, Palazzo Salviati alla Lungara. - H. 0,77 m B. 2,08 m T. 0,79 m. - Anfang 3. Jh. n.Chr.
 Bibl. Matz-Duhn II 165 Nr. 2621. - Mostra Augustea a.O. 903 Nr. 39. - Sichtermann a.O. 94.

56. Relief (Abb. 87 a)

- Fo. Porto. - Ao. Rom, Museo Torlonia. - Griechischer Marmor. - H. 0,33 m B. 0,43 m. - Spätes 3. Jh. n.Chr.
 Bibl. P.E. Visconti, Catalogue du Musée de Sculptures Antiques. Museo Torlonia (1883) Nr. 428 Taf. 108. - Drexel 113. - Reinach, RR III 345, 3. - O. Testaguzza, Portus (1970) 171.

57. Fragmentierter Sarkophagdeckel

- Ao. Ostia? - 4. Jh. n.Chr. (Rodenwaldt).

Bibl. G. Rodenwaldt, RM 36/37, 1921/22, 90.

58. Konstantinsbogen

- Fo. Rom. - Ao. In situ. - Marmor. - H. 1,02 m L. des Frieses 5,38 m. - 315 n.Chr.
 Bibl. H.P. L'Orange in: Der späte Bildschmuck des Konstantinsbogens (1939) 89ff. Abb. 12 Taf. 5 b. 16f. 22. - Nash, Rom I, 104f. - Bianchi-Bandinelli, Ende 428 Abb. 70.

Spielszene*Treverergebiet*

59. Dreiseitig reliefierte Attika (Abb. 88; vgl. auch Nr. 30)

Angaben vgl. Nr. 30.

Bibl. Hatt, tombe 207. - F. Kretzschmer, Bilddokumente römischer Technik (1958) 11 Abb. 8. - Wightman 245 Taf. 15 b. - Schindler (1977) 51.

Gallien

60. Rechteckiger Block (Abb. 89)

Fo. Von Ostmauer der Kathedrale von Le Puy abgenommen. - Ao. Le Puy, Musée Crozatier. - "pierre commune". - H. 0,55 m T. 0,50 m B. 0,74 m.

Bibl. Aymard, Découvertes d'antiquités = Annales de la Soc. acad. du Puy 28, 1868, 536. - Esp. II 1671. - Eydoux 182 Abb. 199.

Italien

61. Grabaltar eines Ehepaars L. Sevdo Aelianus und Atilia Chrestes (Abb. 90)

Fo. Turin, vor Porta Palazzo. - Ao. Turin, Museo di Antichità. - Italischer Marmor. - H. 0,90 m B. 0,53 m T. 0,53 m. - 1. Jh. n.Chr.

Bibl. CIL V 7109. - Dütschke IV 23 Nr. 31. - R. von Schneider, ÖJh 8, 1905, 294 Abb. 69. - E. Küppers, Germania 17, 1933, 25. - F. Kretzschmer - E. Heinsius, TrZ 20, 1951, 107 Taf. 4.

62. Aschenciste (Abb. 91)

Fo. Erworben in Venedig, wahrscheinlich aus Oberitalien, Venetien. - Ao. Wien, Kunsthistorisches Museum. L 1116. - Kalkstein. - H. 0,524 m B. 0,61 m T. 0,23 m. - 1. Jh. n.Chr.

Bibl. von Schneider a.O. 291ff. Taf. IIIf. - Altmann 254. - Drexel 120. - Küppers a.O. 24f. - K. Schauenburg, JdI 81, 1966, 266 Anm. 20 Abb. 10.

63. Grabstele des L. Domitius Virilis (Abb. 92)

Fo. Turin, an der Porta Palazzo. - Ao. Turin, Museo di Antichità. - Italischer Marmor. - H. 1,46 m B. 0,62 m. - 1. Jh. n.Chr. (Schauenburg).

Bibl. CIL V 7046. - Dütschke IV 31 Nr. 43. - von Schneider a.O. 296 Abb. 68. - Küppers a.O. 25. - Schauenburg a.O. 266 Anm. 20 Abb. 9.

64. Grabstele

Fo. "da Palazzolo Canavese". - Ao. Wahrscheinlich Turin.

Bibl. C. Carducci in: Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques (1965) 200 Taf. 24, 2.

65. Grabstele des M. Valerius (Abb. 93)

Fo. Acqui. - Ao. Turin, Museo di Antichità. - Marmor. - H. 2,21 m B. 0,76 m.

Bibl. CIL V 7510. - A. Conze, AZ 25, 1867, 74. - Dütschke IV 16 Nr. 23. - von Schneider a.O. 296 Abb. 70. - C. Carducci, 8. Congr. intern. d'arch. class. Paris 1963 (1965) 200 Taf. 23, 2.

66. Grabstele des L.L. Sotericius (VIvir argent. vasclarius)

Fo. Unbekannt. - Ao. Verona, Museo Maffeiano. - Einheimischer Stein. - H. 1,17 m B. 0,95 m T. 0,27 m. - Anfang 2. Jh. n.Chr.

Bibl. CIL V 3428. - Dütschke IV Nr. 553.

Pompeji

67. Caupona (Abb. 94)

Fo. Pompeji, VI, 14, 36. - Ao. Neapel, Museo Nazionale. Inv.Nr. 111482. - L. 2,05 m H. 0,50 m. - Vierter Stil.

Bibl. CIL IV 349. – Reinach, RP 254, 7f. – Kretzschmer-Heinsius a.O. 98 Abb. 1. – Maiuri 145. – A. de Franciscis, Il Museo Nazionale di Napoli (1963) 76 Taf. LXXXI. – T. Kraus, Pompeji und Herculaneum (1973) 176 Abb. 222. – Felletti Maj 330 Abb. 160. 336 Abb. 171.

68. Lupanar (Abb. 95, 96)

Fo. Pompeji, VI, 10, 1. – Ao. Südwand, in situ. – H. 0,44 m B. 0,40 m. – Vierter Stil.

Bibl. Helbig, Wandgemälde Nr. 1504. – Reinach, RP 254, 3ff. – Kraus a.O. 177 Abb. 224. – Felletti Maj 330 Abb. 161.

Rom

69. Aschenciste des L. Apadius (Abb. 97)

Fo. Rom, Nähe Marcellus-Theater. – Ao. Rom, Villa Albani? – Anfang 2. Jh. n.Chr.

Bibl. CIL VI 2 Nr. 12133.

70. Aschenciste der Megaris (Abb. 98)

Fo. Unbekannt. – Ao. Paris, Cabinet des Médailles. – Antoninisch.

Bibl. CIL VI 22168. – Altmann 254f. – E. Babelon, Le Cabinet des Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale I. Les antiques et les objets d'art (1924) 2 Abb. 1.

Frisierszene

Trevererergebiet

71. Elternpaarpfeiler (Abb. 30, 100; vgl. auch Nr. 20)

Angaben und Bibl. vgl. Nr. 20.

72. Avituspfeiler (2 Darstellungen li NS. übereinander) (Abb. 101)

Fo. Neumagen. – Ao. Trier, Landesmuseum. – Sandstein. – a. H. total 1,49 m B. 1,90 m. – b. Erhalten H. 1,59 m B. 1,31 m. – 245 n.Chr. (v. Massow). – 230-240 n.Chr.

Bibl. a. CIL XIII 4172. – Hettner, Führer 19 Nr. 17 a u. b. – Esp. VI 5145. – Drexel 110. – W. von Massow, AA 1927, 192. – v. Massow 163, 166, 168 Nr. 185 a 12. a 14. a 16 Abb. 110. 111 Taf. 37. 38.

b. Drexel 115. – v. Massow 166f. Nr. 185 a 1. a 2. a 6 Abb. 110. 112 Taf. 35. 36.

73. Bekrönung eines Grabpfeilers (Abb. 102; vgl. auch Nr. 97)

Fo. Unbekannt. – Ao. Luxembourg, Musées de l'Etat. Inv.Nr. 142 lap. 16. – Jurakalk. – H. 0,73 m B. 1,07 m T. 0,90 m. – Ca. 225 n.Chr.

Bibl. CIL XI^{II} 4285. – G. Welter, Das römische Luxemburg (= Jb.d.Ges. für lothring. Geschichte und Altertumskunde 26, 1912) 30ff. Nr. 38 Taf. VII. – Esp. V 4156. – Drexel 99. – Hatt, tombe 191. – Ch.M. Ternes, Hémecht 17, 1965, 375 Nr. 99 a Abb. 86. – J. Meyers, La préhistoire et les temps des Romains in: L'art au Luxembourg (1966) 98f. – Ch.M. Ternes, Répertoire archéologique du Grand Duché de Luxembourg 2 (1970) 111 Abb. 180. – Thill 9 Nr. 27. – E. Wilhelm, Pierres sculptées et inscriptions de l'époque romaine. Musée d'Histoire et d'Art. Luxembourg (1974) 38 Nr. 278 Abb. auf S. 127.

74. Grabdenkmal, verschollen

Fo. Eppeldorf. – Ao. Verschollen.

Bibl. A. Wiltheim, *Luciliburgensia sive Luxemburgum romanum* (Ed. A. Neyen, 1842)
30 Taf. 88 Abb. 395. – Esp. V 4237. – Drexel 98.

75. "Ara Lunae"

Fo. Arlon. – Ao. Arlon, Musée Luxemb. – Kalkstein.

Bibl. Esp. V 4102. – Mariën 48 A 8 Abb. 11. – Lefebvre 87 Nr. 59. – J. Guérrier, RAE
29, 1978, 119 Anm. 3.

76. Kalksteinfragment

Fo. Neumagen. – Ao. Trier, Landesmuseum. – H. 0,42 m B. 0,32 m T. 0,22 m. – Kalkstein.
Bibl. v. Massow 89 Nr. 42 Taf. 14.

77. Fragment

Fo. Neumagen. – Ao. Trier, Landesmuseum. – Sandstein. – H. 0,65 m B. 0,71 m T. 0,48 m.
Bibl. F. Hettner, *Die Neumagener Monamente (= Rhein. Mus. für Philol. n.s. 36, 1881)*
446 Nr. 16. – Esp. VI 5189. – Drexel 99. 110. – v. Massow 220 Nr. 314 Taf. 60. –
Guérrier a.O. 119 Anm. 3.

78. Fragment (Abb. 103)

Fo. Niederremmel. – Ao. Trier, Landesmuseum. – Sandstein. – H. 0,95 m B. 0,59 m T. 0,33 m. –
3. Jh. n.Chr. (Krüger).
Bibl. E. Krüger, *Trierer Jahresberichte 10/11, 1917/18*, Beil. 36 Taf. V, 3. – v. Massow 248
Nr. 462 Taf. 64. – Esp. X 7597. – Guérrier a.O. 119 Anm. 3.

Gallien

79. Reliefplatte

Fo. Fundament eines Pfeilers im Querschiff der Kathedrale. – Ao. Le Puy, in situ (Gips-
abguß im Museum). – Kalkstein aus Blavozy. – H. 0,56 m B. 0,93 m.
Bibl. Esp. II 1658. – Drexel 110.

80. Sarkophagdeckel (Abb. 104)

Fo. Früher an der Tür des Friedhofes Saint-Hilaire. – Ao. Agen, Musée des Beaux Arts. Inv.Nr.
54. – Weißer Marmor aus Saint Béat. – H. 0,38 m B. 1,26 m T. 0,22 m (ca. die Hälfte
der Breite erhalten). – 2. Hälfte 3. Jh. n.Chr. – Anfang 4. Jh. n.Chr. (Benoit). – Ende 3. Jh.
n.Chr. (Brennecke).
Bibl. Esp. II 1253. – Drexel 110. – Hatt, *tombe 191. – F. Benoit, Art de Dieux de la
Gaule (1969)* 108 Abb. 20. – Zu Masken: T. Brennecke, Kopf und Maske. Unter-
suchungen zu den Akroteren an Sarkophagdeckeln (Diss. 1970) 166 Nr. 271.

Dacia

81. Fragment eines Grabreliefs (Abb. 106)

Fo. Rediu (Prov. Cluj). – Ao. Turda, Museum. – Kalkstein. – H. 0,44 m B. 0,55 m T. 0,09 m. –
Severisch.

Bibl. I.I. Russu – Z. Milea in: *Probleme de muzeografie*, 1960, (1965) 28f. Abb. 17. –
Katalog. "Civiltà romana in Romania" 245 Nr. G 93 (Roma. Pal. delle Esposizioni,
Febr.-Apr. 1970. H. Daicoviciu).

Raetien

82. Reliefblock

Fo. Augsburg. - Ao. Augsburg, Römisches Museum. - Muschelkalk. - H 0,66 m.

Bibl. W. Hübener, JbZMusMainz 5, 1958, 189 Taf. 34, 3: Apoll und Marsyas. - CSIR Deutschland I, 1 (1973) Taf. 30, 70. - Gauer 84 Taf. 8 b.c.

Nordafrika

83. Stuckrelief

Fo. La Marsa. - Ao. Karthago, Musée Lavigerie. - Stuck. - H. 0,97 m B. 0,84 m T. 0,05 m. - Relief: flavisch-trajanisch; Grabbau: angebl. hadrianisch.

Bibl. E. Babelon, Musée Lavigerie de Saint-Louis de Carthage VIII, 2 (1899) 39f. - Reinach, RR II, 2 Nr. 3. - Drexel 115. - Hatt, tombe 191. - H.-J. Marrou, Mousikos Aner (1964) 62 Nr. 52. - J. Guérrier, RAE 29, 1978, 117ff. - L. Ladjimi-Sebai in: De Carthage à Kairouan (Ausst.Kat. Paris 1982) 138f. Nr. 194 Abb. auf S. 138.

84. Terrakottagruppe

Fo. El Djem. - Ao. Paris, Louvre. - H. 0,135 m. - 3. Jh. n.Chr.

Bibl. S. Besques, BMusFrance XII Nr. 8, 1947, 3ff.

Italien

85. Sarkophag (Abb. 107)

Ao. Arezzo, Museo Archeologico "Mecenate". - 2. Jh. n.Chr.

Unpubliziert.

86. Kindersarkophag (Abb. 108; vgl. auch Nr. 12)

Angaben und Bibl. vgl. Nr. 12.

87. Wandfries der Villa dei Misteri (Abb. 109)

Fo. Pompeji, Villa dei Misteri. - Ao. In situ. - Zweiter Stil, 60er Jahre 1. Jh. v.Chr. (Schefold). - Ca. 60 v.Chr. (Kraus).

Bibl. P. B. Carini, La villa dei Misteri Dionisiaci (1921) 27 "epilogo". - M. Bieber, JdI 43, 1928, 298ff. - L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis (1929) 361f. - K. Schefold, Pompejanische Malerei (1952) 55ff. - Maiuri 50ff. - O. Brendel, JdI 81, 1966, 206ff. Abb. 20.

88. Wandgemälde

Fo. Rom, unter der Villa Farnesina, Cubiculum 2. - Ao. Rom, Thermenmuseum. - H. 2,35 m. - 19 v.Chr. (Andreae, Schefold).

Bibl. A. Mau, RM 17, 1902, 204ff. 228 Abb. 16. - G. Rodenwaldt, Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde (1909) 39f. - Curtius a.O. 361f. - Schefold a.O. 67ff. - Maiuri 28ff. - B. Andreae in: Helbig III⁴ (1969) 443.

89. Wandgemälde

Fo. Pompeji, Haus des M. Lucretius Fronto. - Ao. In situ. - H. 0,39 m B. 0,37 m. - Dritter Stil.

Bibl. Mau a.O. 344f. Abb. 6 Nr. 11. - A. Sogliano, NSc 1901, 150. - Reinach, RP 62, 4. - Schefold a.O. 112. - H. Kähler, Rom und sein Imperium (1962) 83.

90. Wandgemälde

Fo. Pompeji, Casa delle Vestali.

Bibl. Helbig, Wandgemälde Nr. 1436. – Reinach RP 266, 4. – S. Besques, BMusFrance XII, Nr. 8, 1947, 6 Anm. 1.

Komposition**Nischenförmige Komposition um ein Mittelmotiv herum***Trevererergebiet*

91. Kalksteinquader mit der Bauernmahlzeit (Abb. 122; vgl. auch Nr. 106)

Fo. Neumagen. – Ao. Trier, Landesmuseum. – Kalkstein. – H. 0,50 m B. 0,75 m T. 0,46 m. – Ca. 180-185 n.Chr.

Bibl. Hettner, Führer 5. – Esp. VI 5155. VIII 6382. – F. Winter, BJb 131, 1927, 4 Taf. I, 2. – v. Massow 78f. Nr. 12 Taf. 12. – H. Koethe, JdI 50, 1935, 222 Abb. 25. – Ders. 227f. 229 Abb. 9. – Schoppa 24. – Eydoux 206 Abb. 29. – H. Cüppers, TrZ 32, 1969, 291 Anm. 24. – Wightman 186. 245f. Taf. 20a.

92. Mahlzeitgiebel (Abb. 33)

Fo. Neumagen. – Ao. Trier, Landesmuseum. – Sandstein. – H. 0,57 m B. 1,74 m T. 0,30 m. – Ca. 225 n.Chr.

Bibl. v. Massow 197 Nr. 261 Taf. 50. – Esp. VI 5154.

93. Fragment mit Mahldarstellung (Abb. 123)

Fo. Neumagen. – Ao. Trier, Landesmuseum. – Sandstein. – H. 0,57 m B. 0,80 m T. 0,47 m. – Ca. 225 n.Chr.

Bibl. Esp. VI 5146. – Drexel 97. – v. Massow 220 Nr. 310 Taf. 59.

94. Grabmal der Secundinii. Fries (Abb. 124; vgl. auch Nr. 2. 31)

Angaben vgl. Nr. 2

Bibl. Dragendorff-Krüger Abb. 43 Taf. 9, 1.

95. Negotiatorpfeiler (Abb. 125; vgl. auch Nr. 18)

H. 1,18 m B. 1,50 m T. 0,88 m.

Angaben und Bibl. vgl. Nr. 18.

96. Pfeiler mit der Mahlzeit (Abb. 126)

Fo. Arlon. – Ao. Metz, Musée de Metz. – Kalkstein. – H. 0,53 m B. 0,64 m T. 0,05 m. – Ca. 200 n.Chr.

Bibl. Esp. V 4097. – Mariën D 4. – M. Pobé – J. Roubier, Kelten-Römer (1958) 94 Abb. 218. – Gabelmann, Tektonik 243.

97. Bekrönung eines Grabpfeilers (vgl. auch Nr. 73)

Angaben und Bibl. vgl. Nr. 73.

Italien

98. Bogen von Susa
 Fo. Susa. - Ao. In situ. - 9/8 v.Chr.
 Bibl. E. Ferrero, Atti di soc. piem. di Archeol. e Belle Arti VII, 1897, 280ff. - Ders., L'arc d'Auguste à Suse (1901). - F. Studniczka, JdI 18, 1903, 1ff. - Esp. I 16ff. - Reinach, RR I, 418 f. - E. Löwy, Die Anfänge des Triumphbogens (1928) 9ff. - A. Schober, ÖJh 26, 1930, 15f. - Hahl 13. - B.M. Felletti Maj, RendPontAcc 33, 1961, 129ff. Abb. 2. - Dies. in: Atti del I Cong. Int. di Archeol. dell'Italia Sett. (Torino 1963) 125 Taf. E. - G. Mansuelli, MonPiot 53, 1963, 25ff.
99. Grabstein des P. Rufrius Balbinus (Abb. 129)
 Fo. S. Maria außerhalb Brescia. - Ao. Brescia, Museo Civico Romano. - Botticino. - Claudisch (Gabelmann, Tektonik).
 Bibl. CIL V 4466. - Dütschke IV 332. - M. Mirabella Roberti, Il civico museo romano (1959) 10. - Gabelmann, Tektonik 244 Abb. 33.
100. Graburne (Abb. 130)
 Fo. Aquileia. - Ao. Aquileia, Museo Archeologico. Inv.Nr. 317. - Kalkstein. - H. 0,67 m Dm. 0,34 m. - Ende 1. Jh. v.Chr. (Scrinari). - Claudisch.
 Bibl. V. Sta. Maria Scrinari, Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane (1972) 106 Nr. 322.
101. Relief mit Bankett
 Fo. Amiternum, San Vittorino. - Ao. Pizzoli, San Stefano. - Kalkstein. - H. 0,49 m B. 1,12 m. - 1. Jh. n.Chr.
 Bibl. N. Persichetti, RM 23, 1908, 12f. Taf. 4, 2. - F. Studniczka, Abh. Sächs. Ges. 30, 2, 1914, 135f. - Drexel 106. - F. Matz, AbhMainz 1952, 8, 642. - A. Giuliano, StudMisc 10, 1966, 33ff. Taf. 13ff. Abb. 31ff. - Bianchi-Bandinelli, Zentrum 67 Abb. 75. - Felletti Maj 360 Abb. 187.
102. Relief mit Bankett
 Fo. Saepinum. - Ao. Ancona, Museo Nazionale. - Kalkstein. - 1. Jh. n.Chr.
 Bibl. Bianchi-Bandinelli, Zentrum 68 Abb. 77.
103. Relief mit Bankett
 Fo. Este. - Ao. Este, Museo Nazionale. - Kalkstein. - 1. Jh. n.Chr.
 Bibl. Giuliano a.O. 35 Taf. 17 Abb. 41. - Bianchi-Bandinelli, Zentrum Abb. 76.
104. Mosaik des Dioscurides
 Fo. Pompeji, Villa des Cicero. - Ao. Neapel, Museo Nazionale. - H. 0,45 m B. 0,365 m. - 2./1. Jh. v.Chr. (de Franciscis).
 Bibl. G. Rodenwaldt - M. Bieber, JdI 26, 1911, 3ff. - G.E. Rizzo, La pittura ellenistica-romana (1929) 67 Taf. 145. - A. Maiuri, Il Museo Nazionale di Napoli (1957) 116 Abb. auf S. 117. - L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis (1960) 336 Taf. X. - A. de Franciscis, Il Museo Nazionale di Napoli (1963) 70 Taf. XX. - B. Teolato Maiuri, Museo Nazionale Napoli (1971) 104 Nr. 95.

Nischenförmige Komposition ohne Mittelmotiv*Trevererergebiet*

105. Schulreliefpfeiler (Abb. 131; vgl. auch Nr. 19)

Fo. Neumagen. - Ao. Trier, Landesmuseum. - Sandstein. - H. 0,60 m B. 0,72 m T. 0,193 m. - 185 n.Chr.

Bibl. T. Birt, Die Buchrolle in der Kunst (1907) 140f. Abb. 77. - Esp. VI 5149. - G. Rodenwaldt, AA 1927, 193. - v. Massow 132 Nr. 180 Abb. 83. 88 Taf. 27f. - Drexel 99. - Koethe 222f. Abb. 7. - W. Zschietzschmann, Römische Kunst (1968) 113. - J. Mertens in: Antidorum Peremans (1968) 159. - H.-J. Marrou, Mousikos Aner (1964) 42 Nr. 14. - W. Binsfeld, BJb 173, 1973, 201f. - Schindler (1977) 49 Abb. 141.

106. Kalksteinquader (vgl. auch Nr. 91)

Angaben und Bibl. vgl. Nr. 91.

Italien

107. Wandmalerei

Fo. Pompeji, I, 4, 25, Casa del Citarista. - Ao. Neapel, Museo Nazionale.

Bibl. Helbig, Wandgemälde Nr. 1286. - Reinach, RP 163, 6. - G. Rodenwaldt, Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde (1909) 103 Abb. 17. - G. Lippold, Antike Gemäldekopien (1951) 42. - K. Schefold, Pompejanische Malerei (1952) 107 Taf. 22.

108. Wandmalerei, Urteil des Paris

Fo. Pompeji, VI, 9, 2, Casa di Meleagro. - Ao. In situ (?).

Bibl. Helbig, Wandgemälde Nr. 1285. - Reinach, RP 163, 5.

109. Wandmalerei, Urteil des Paris

Fo. Pompeji.

Bibl. Helbig, Wandgemälde Nr. 1284. - Reinach, RP 163, 9.

110. Wandmalerei, Phaedra und Hippolytos

Fo. Pompeji, V, 2, 10. - Dritter Stil.

Bibl. A. Mau, RM 5, 1890, 260. - Rodenwaldt a.O. 105.

111. Mosaik

Fo. Torre Annunziata bei Pompeji. - Ao. Neapel, Museo Nazionale. Inv.Nr. 124545. - H. 0,86 m B. 0,85 m. - 2. Jh. n.Chr. (?).

Bibl. A. Sogliano, NSc 1897, 337ff. - Ders., MonAnt 8, 1898, col. 389ff. - G.W. Elderkin, AJA 39, 1935, 92ff. - O. Brendel, RM 51, 1936, 1ff. - G.W. Elderkin, RM 52, 1937, 223ff. - G. Picard, Les statues ptolémaïques du Sarapieion de Memphis (1955) 78ff. 153ff. 158. - Maiuri a.O. 122 Abb. - G.M.A. Richter, The Portraits of the Greeks I (1965) 82. - Teolato Maiuri a.O. 112 Nr. 102.

112. Mosaik (Abb. 132)

Fo. Sarsina (Umbrien). - Ao. Rom, Villa Albani. - 2. Jh. n.Chr. (?).

Bibl. Brendel a.O. 1ff. - Picard a.O. 78ff. 159f. - K. Parlasca, RM 65, 1958, 157f. - Richter a.O. 82. - K. Parlasca in: Helbig IV⁴ (1972) 327f. Nr. 3350.

Ionien

113. Grabstele

Fo. Unbekannt. - Ao. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek. Inv.Nr. 2835. - Feinkörniger, gelblicher Marmor. - H. 0,434 m B. 0,32 m T. 0,055 m. - Frühe Kaiserzeit (Möbius).

Bibl. E. Pfuhl - H. Möbius, Die ostgriechischen Grabreliefs (1977) 224 Nr. 862 Taf. 126.

Dr. Margot Baltzer,
Kasernenstr. 54
5300 Bonn 1



Abb. 1 Negotiatorpfeiler, Trier.
Foto LM. Trier RD. 71.19



Abb. 2 Negotiatorpfeiler, Trier.
Foto LM. Trier D. 4594



Abb. 3 Negotiatorpfeiler, Trier. Foto LM. Trier C. 5019



Abb. 4 Negotiatorpfeiler, Trier.
Foto LM. Trier B. 856



Abb. 5 Negotiatorpfeiler, Trier.
Foto LM. Trier B. 857



Abb. 6 Negotiatorpfeiler, Trier.
Foto LM. Trier RE. 74.176



Abb. 7 Frauenkopf, Trier.
Foto LM. Trier RC. 43.75

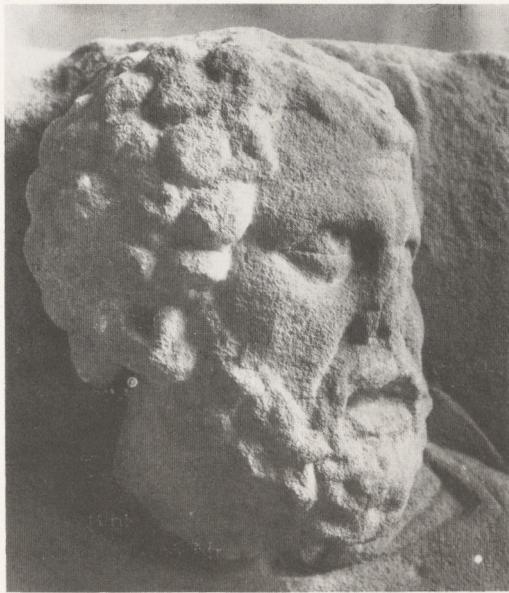


Abb. 8 Schulreliefpfiler (Nr. 104), Trier.
Foto LM. Trier C. 4991



Abb. 9 Schulreliefpfiler (Nr. 104), Trier.
Foto LM. Trier C. 4992



Abb. 10 Schulreliefpfiler (Nr. 104), Trier.
Foto LM. Trier, RD. 73.46



Abb. 11 Schulreliefpfiler, Trier.
Foto LM. Trier RD. 61.59



Abb. 12. Kopf einer Greisin, Trier.
Foto LM. Trier C. 5008



Abb. 13 Securiuspfeiler, Trier.
Foto LM. Trier RD. 63.94



Abb. 14 Schulreliefpfeiler (Nr. 19b), Trier. Foto LM. Trier D. 4652



Abb. 15 Zahlungsszene (Nr. 28), Trier.
Foto LM. Trier D. 2700



Abb. 16 Zirkusdenkmal, Trier.
Foto LM. Trier B. 896



Abb. 17 Zirkusdenkmal (Nr. 29a), Trier.
Foto LM. Trier B. 866



Abb. 18 Zirkusdenkmal (Nr. 29a), Trier.
Foto LM. Trier RC. 38.9



Abb. 19 Zirkusdenkmal, Trier.
Foto LM. Trier C. 6571



Abb. 20 Zirkusdenkmal (Nr. 29 b), Trier.
Foto LM. Trier C. 4995



Abb. 21 Zirkusdenkmal (Nr. 29 b), Trier.
Foto LM. Trier RE. 80.350

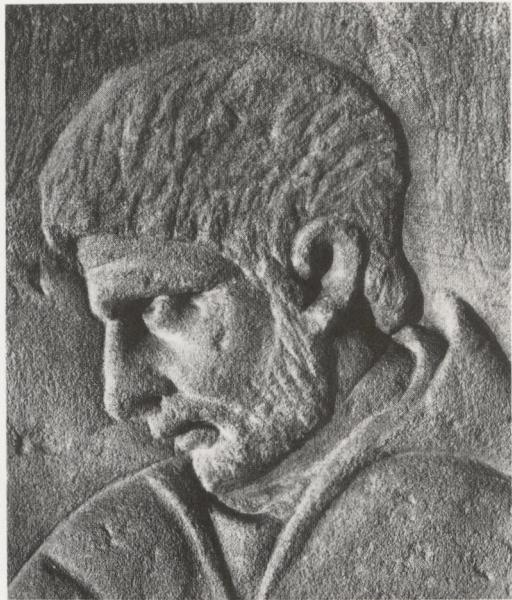


Abb. 22 Zirkusdenkmal (Nr. 29 b), Trier.
Foto LM. Trier RC. 38.10



Abb. 23 Moselschiff, Trier.
Foto LM. Trier RD. 65.8

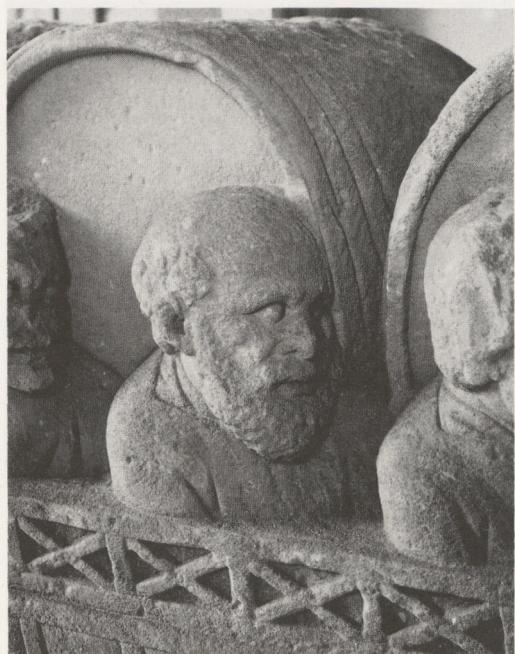


Abb. 24 Moselschiff, Trier.
Foto LM. Trier RD. 59.188



Abb. 25 "Ernster Steuermann", Trier.
Foto LM. Trier B. 876

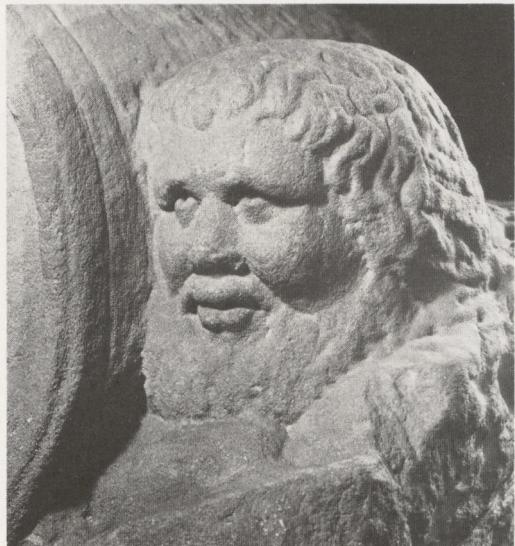


Abb. 26 "Lustiger Steuermann", Trier.
Foto LM. Trier RD. 63.153



Abb. 27 Tuchhandelpfeiler, Trier.
Foto LM. Trier B. 869



Abb. 28 Elternpaarpfeiler, Trier.
Foto LM. Trier A. 293

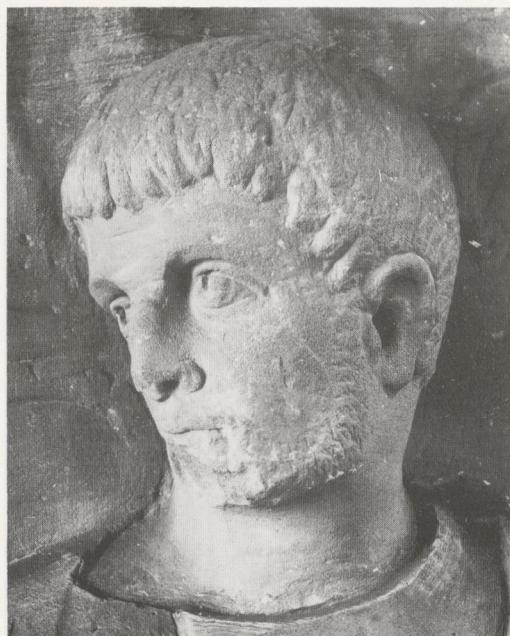


Abb. 29 Elternpaarpfeiler, Trier.
Foto LM. Trier B. 858



Abb. 30 Elternpaarpfeiler (Nr. 71), Trier.
Foto Univ. Köln 383/8



Abb. 31 Elternpaarpfeiler, Trier.
Foto LM. Trier B. 868



Abb. 32 Elternpaarpfeiler, Trier.
Foto LM. Trier RD. 75.8a



Abb. 33 "Mahlzeitgiebel" (Nr. 92), Trier.
Foto LM. Trier RD. 75.1



Abb. 34 Avituspfeiler, Trier.
Foto LM. Trier RD. 75.3



Abb. 35 Grabmal der Secundinii, Igel.
Foto LM. Trier A. 97



Abb. 36 Grabmal mit Reisenden, Arlon.

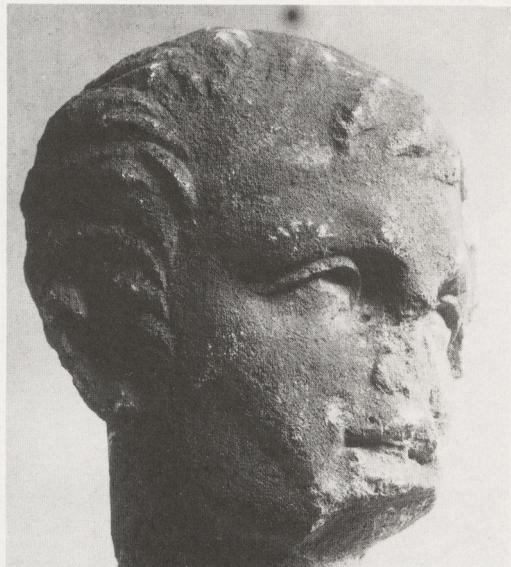


Abb. 37 Kopf eines Mannes, Bonn.
Foto LM. Bonn 310

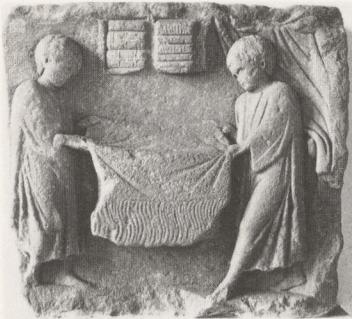


Abb. 38 Relief aus St. Wendel
(Nr. 1), Trier.
Foto LM. Trier
RD. 58.111

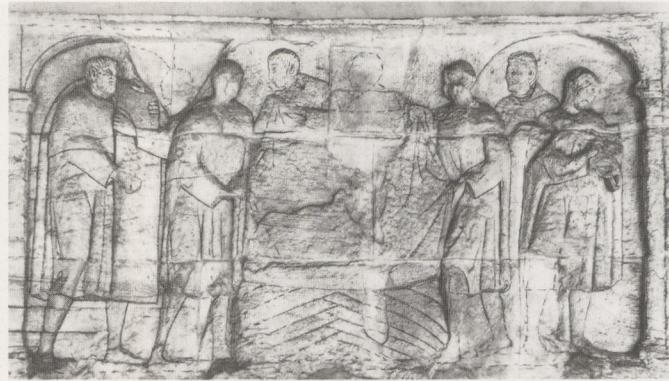


Abb. 39 Grabmal der Secundinii (Nr. 2), Igel.
Foto LM. Trier B. 178



Abb. 40 Tuchhandelpfeiler (Nr. 3), Trier.
Foto LM. Trier C. 6176



Abb. 41 Quaderblock (Nr. 4),
Buzenol-Montauban.
Foto Mus. Virton



Abb. 42 Tuchhandelpfeiler, Arlon



Abb. 43 Reliefblock aus Baalon (Nr. 5),
Verdun



Abb. 44 Reliefblock aus Stenay (Nr. 6),
Verdun



Abb. 45 Reliefblock (Nr. 7), Le Puy.
Foto Mus. Le Puy



Abb. 46 Metzgerrelief (Nr. 8), Dijon



Abb. 47 Grabstein, Sens.
Foto Mus. Sens LXVI-37



Abb. 48 Registerstele (Nr. 9), Mailand.
Foto Soprintendenza Mailand L/1877

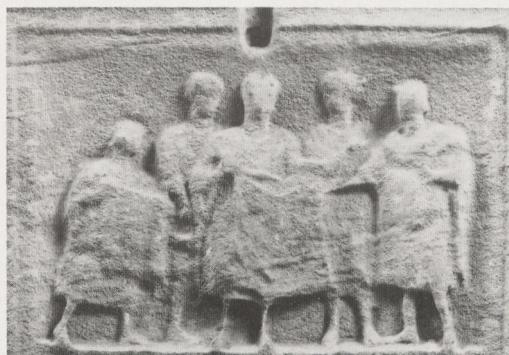


Abb. 49 Kindersarkophag (Nr. 12), Turin.
Foto Dtsch. Arch. Inst. Rom, 74.1539



Abb. 50 Wandmalerei aus der Villa der
Iulia Felix (Nr. 14a), Neapel.
Foto Dtsch. Arch. Inst. Rom 75.1534



Abb. 52 Malerei aus einer
Fullonica (Nr. 16),
Neapel



Abb. 53 Grabara des Q. Socconius Felix (Nr. 17), Rom.
Foto Soprintendenza Rom



Abb. 51 Ladenschild des M. Vecilius Verecundus
(Nr. 15), Pompeji.
Foto Dtsch. Arch. Inst. Rom 74.398



Abb. 54 Elternpaarfeiler (Nr. 20), Trier.
Foto LM. Trier RD. 75.8a



Abb. 55 Giebelfeld eines Grabdenkmals
(Nr. 21), Trier.
Foto LM. Bonn 6035



Abb. 56 Grabstein (Nr. 23),
Bourges.
Foto Giraudon
RL. 10644/LA. 97282



Abb. 57 Loculusplatte (Nr. 24), Dresden.
Foto Mus. Dresden



Abb. 58 Reliefplatte (Nr. 25),
Liverpool



Abb. 59 Relief (Nr. 26), Vatikan.
Foto Dtsch. Arch. Inst. Rom 42.1405



Abb. 61 Zahlungsszene (Nr. 28), Trier.
Foto LM. Trier RD. 56.49 a



Abb. 60 Domitius-Ara (Nr. 27), Paris



Abb. 62 Zirkusdenkmal (Nr. 29b), Trier.
Foto LM. Trier RD. 75.17



Abb. 63 Attika (Nr. 30), Trier.
Foto LM. Trier RD. 64.171



Abb. 64 Grabmal der Secundinii
(Nr. 31a), Igel.
Foto LM. Trier C. 1032



Abb. 65 Pfeiler mit der Pachtzahlung
(Nr. 33), Arlon



Abb. 66 Pfeiler des Tuchhändlers
(Nr. 34), Arlon



Abb. 67 Block eines Grabpfeilers
(Nr. 37), Buzenol-
Montauban.
Foto Mus. Virton



Abb. 68 Relief eines Grabpfeilers (Nr. 39), Luxemburg.
Foto Mus. Luxemburg 33.419



Abb. 69 Block eines Grabpfeilers
(Nr. 41), Metz.
Foto Mus. Metz



Abb. 70 Grabrelief (Nr. 42), Narbonne



Abb. 71 Fragment eines Grabmonumentes (Nr. 43), Saintes.
Foto Mus. Saintes



Abb. 72 Fragment eines Grabmonumentes (Nr. 43), Saintes.



Abb. 73 Fragment eines Grabmonumentes (Nr. 43), Saintes.
Foto Mus. Saintes

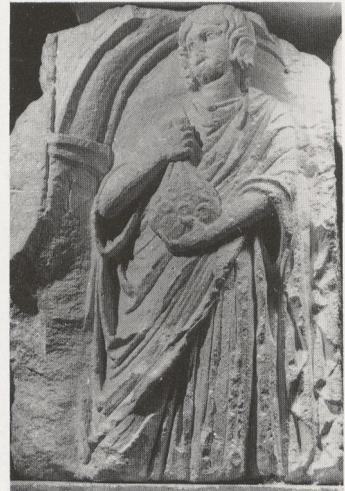


Abb. 74 Fragment eines Grabmonumentes (Nr. 43), Saintes.
Foto Mus. Saintes



Abb. 75 Relief (Nr. 44), Bordeaux.
Foto Mus. Bordeaux



Abb. 76 Grabdenkmal, Dijon



Abb. 77 Reliefblock, Paris



Abb. 78 Reliefblock, Metz.
Foto Univ. Köln 31.101



Abb. 80 Relieffragment (Nr. 47), Worms.
Foto Stadtarchiv Worms 5141



Abb. 79 Grabmal des Q. Mattonius
(Nr. 46), Köln.
Foto Rheinisches Bildarchiv Köln
181820



Abb. 81 Grabpfiler des
T. Flavius Martialis
(Nr. 48), Augsburg.
Foto RGZM
Mainz 7852

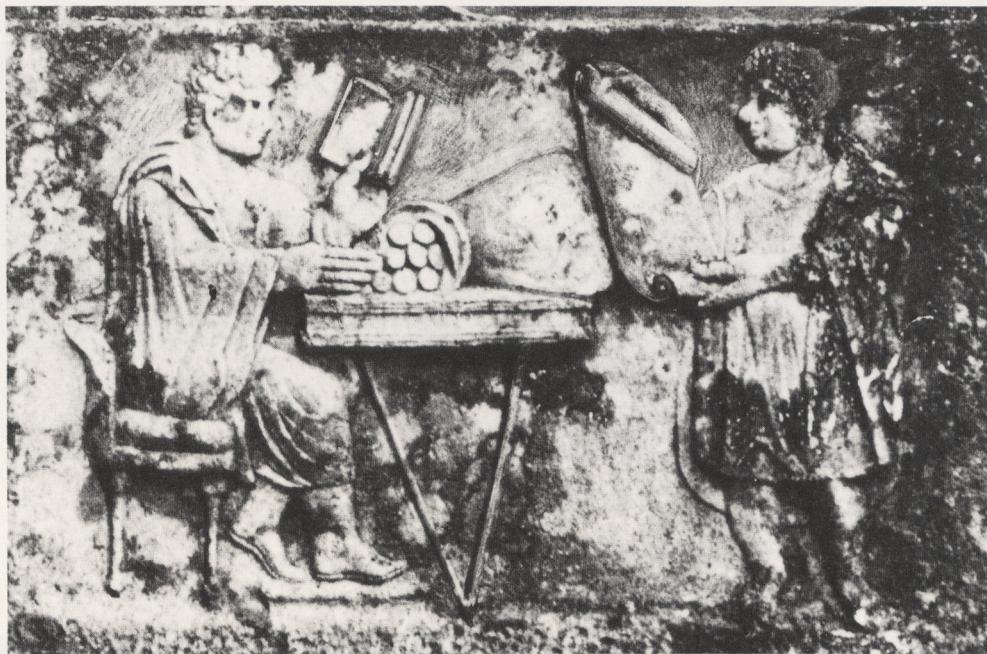


Abb. 82 Unterteil einer Grabstele (Nr. 50), Belgrad.
Foto Dtsch. Arch. Inst. Rom. 70.4145



Abb. 83 Sarkophagfragment
(Nr. 51), Aquileia.
Foto Mus. Aquileia



Abb. 84 Grabmal des Eurysaces
(Nr. 52), Rom.
Foto Dtsch. Arch. Inst. Rom 72.3830



Abb. 85 Endymionsarkophag (Nr. 53), Rom,
Thermenmuseum.
Foto Dtsch. Arch. Inst. Rom 65.19



Abb. 86 Relief (Nr. 54), Rom,
Museo Chiaramonti.
Foto Dtsch. Arch. Inst. Rom 35.993



Abb. 87 Riefelsarkophag (Nr. 55), Rom,
Palazzo Salviati.
Foto Alinari 46912



Abb. 87a Relief (Nr. 56), Rom,
Museo Torlonia



Abb. 88 Attika (Nr. 59), Trier.
Foto LM. Trier RD. 59.156



Abb. 89 Quaderblock (Nr. 60), Le Puy.
Foto Giraudon RL. 10399/LA. 97036



Abb. 90 Grabaltar des Aelianus
(Nr. 61), Turin.
Foto Dtsch. Arch. Inst.
Rom 74.1534



Abb. 91 Aschenciste (Nr. 62), Wien.
Foto Kunsthist. Mus. Wien



Abb. 92 Grabstele des L. Domitius Virilis
(Nr. 63).
Foto Dtsch. Arch. Inst. Rom 31.1711



Abb. 93 Grabstele des M. Valerius
(Nr. 65), Turin



Abb. 94 Wandmalerei der casa VI, 14,36
(Nr. 67), Neapel



Abb. 95 Wandmalerei der casa VI, 10, 1
(Nr. 68a), Pompeji.
Foto Dtsch. Arch. Inst. Rom W.149



Abb. 96 Wandmalerei der casa VI, 10, 1 (Nr. 68c), Pompeji.
Foto Dtsch. Arch. Inst. Rom W. 150



Abb. 97 Aschenciste des L. Apisius (Nr. 69), Rom, Villa Albani?
Foto Dtsch. Arch. Inst. Rom EA. 4021



Abb. 98 Aschenciste der Megaris (Nr. 70), Paris.
Foto Bibl. Nat. Paris



Abb. 99 Sarkophag des Laris Pulenas, Florenz.
Foto Oehler 86/1953/5



Abb. 100 Elternpaarpfeiler (Nr. 71), Trier.
Foto Univ. Köln 383/7



Abb. 101 Avituspfeiler (Nr. 72a), Trier.
Foto LM. Trier RD. 75.4



Abb. 102 Quaderblock eines Grabpfeilers
(Nr. 73), Luxemburg.
Foto Mus. Luxemburg 33/471



Abb. 103 Sandsteinfragment (Nr. 78), Trier.
Foto LM. Trier D. 4520

Abb. 105 Quaderblock, Sens.
Foto Mus. Sens LXVI-35



Abb. 104 Sarkophagdeckel (Nr. 80), Agen.
Foto J. Prunet, Agen



Abb. 106 Relieffragment (Nr. 81), Turda.
Foto Dtsch. Arch. Inst. Rom 70.3575



Abb. 107 Sarkophagdeckel (Nr. 85), Arezzo.
Foto Alinari 38336



Abb. 108 Kindersarkophag (Nr. 86), Turin.
Foto Dtsch. Arch. Inst. Rom 30.222



Abb. 109 Villa dei Misteri (Nr. 87), Pompeji.
Foto Alinari 39109



Abb. 110 Treidelszene, Negotiatorpfeiler, Trier. Foto LM. Trier RE. 70.1250

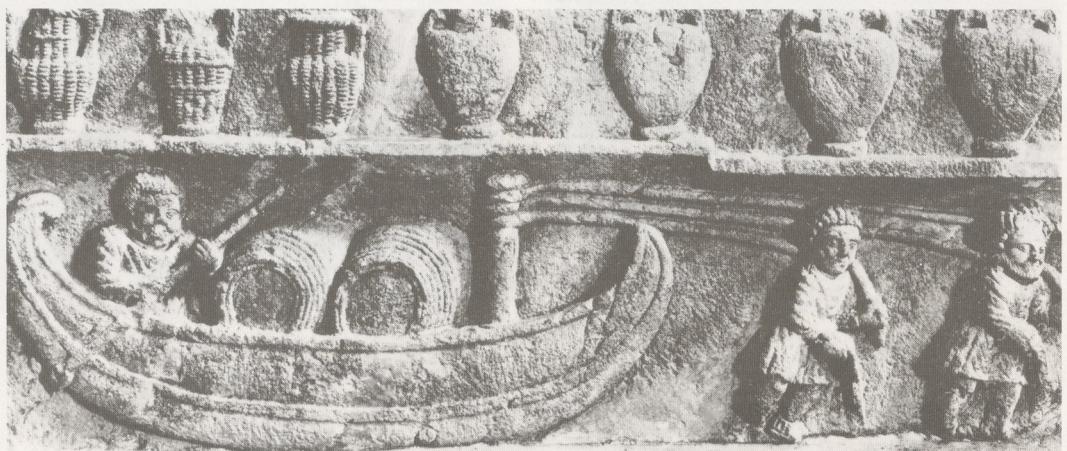


Abb. 111 Quaderblock eines Grabdenkmals, Avignon. Foto Mus. Calvet, Avignon



Abb. 113 Sockel des Grabmals der Secundinii, Igel. Foto LM. Trier B. 1517



Abb. 112 Fragment, Warenballenverschnürung, Trier.
Foto LM. Trier RE 70.289



Abb. 114 Reliefblock, Arles.
Foto Mus. Lap. Arles



Abb. 115 Sockel eines Grabpfeilers, Augsburg.
Foto Mus. Augsburg



Abb. 116 Grabdenkmal eines Negotiators, Mainz



Abb. 117 Grabdenkmal eines Negotiators, Mainz



Abb. 118 Relieffragment, Narbonne



Abb. 119 Grabrelief, Salerno.
Foto Dtsch. Arch. Inst. Rom 34.966



Abb. 120 Grabrelief aus Jünkerath, Trier.
Foto LM. Trier RD. 54.38



Abb. 121 Grabrelief aus
Til-Châtel, Dijon



Abb. 122 Kalksteinquader (Nr. 91), Trier.
Foto Bildarchiv Marburg 59211



Abb. 123 Relieffragment (Nr. 93), Trier.
Foto LM. Trier C. 5681



Abb. 124 Grabmal der Secundinii (Nr. 94), Igel.
Foto LM. Trier RD. 62.113

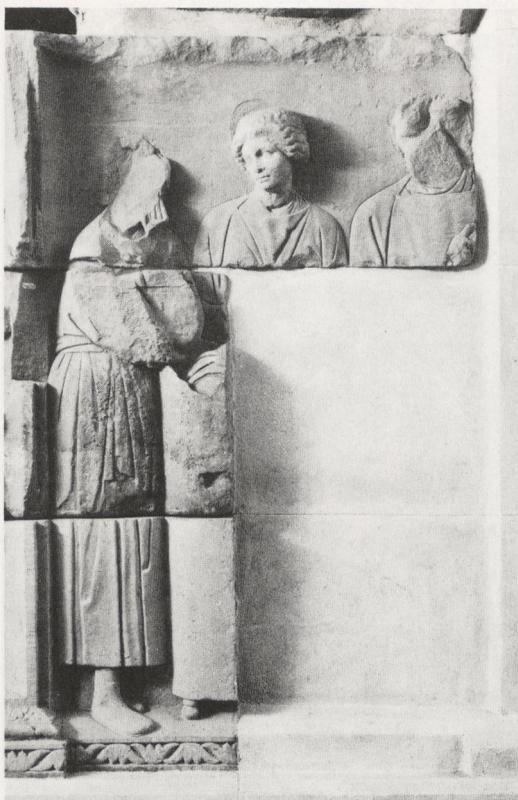


Abb. 125 Negotiatorpfeiler (Nr. 95), Trier.
Foto LM. Trier RD. 75.11



Abb. 126 Pfeiler mit der Mahlzeit
(Nr. 96), Metz.
Foto Mus. Metz



Abb. 127 Grabrelief mit Totenmahl, Köln.
Foto Rheinisches Bildarchiv Köln
33512



Abb. 128 Vestalinnenrelief, Rom.
Foto Dtsch. Arch. Inst. Rom 41.2675



Abb. 129 Grabstein des P. Rufrius Balbinus
(Nr. 99), Brescia.
Foto Gabelmann



Abb. 130 Graburne (Nr. 100), Aquileia.
Foto Dtsch. Arch. Inst. Rom 74.2939

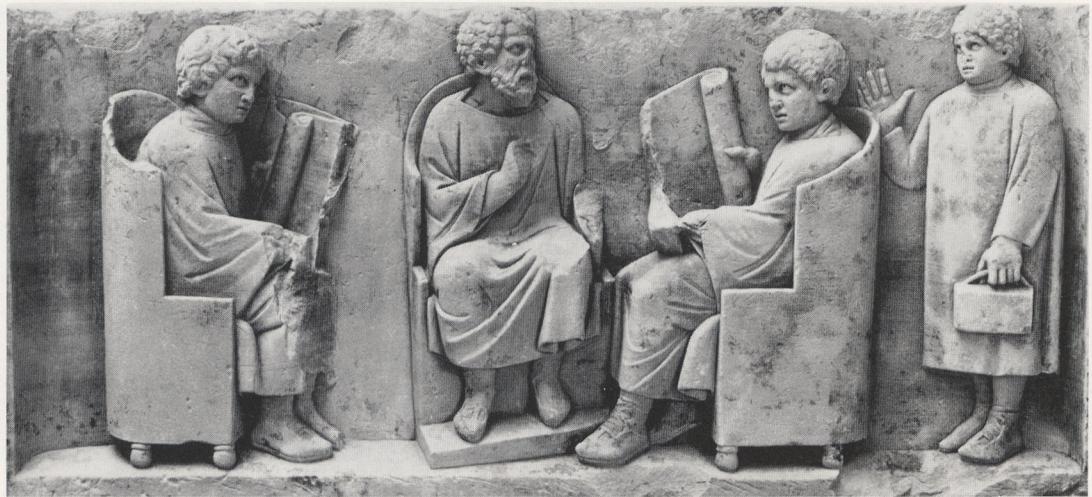


Abb. 131 Schulreliefpfeiler (Nr. 105), Trier.

Foto LM. Trier RD. 56.46



Abb. 132 Mosaik aus Sarsina (Nr. 112), Rom, Villa Albani.

Foto Dtsch. Arch. Inst. Rom 2143a



Abb. 133 Grabrelief des An(t)eros Asiaticus, Brescia.

Foto Gabelmann



Abb. 134 Grabmal des Lusius Storax, Chieti